



**LA LUZ EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI
(GARCILASO, FRAY LUIS, ALDANA Y HERRERA)**

Tesis doctoral presentada por
Ginés Torres Salinas

Dirigida por los doctores
Andrés Soria Olmedo
Miguel Ángel García García

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura Española
2013


Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ginés Torres Salinas
D.L.: GR 614-2014
ISBN: 978-84-9028-840-5

El doctorando **Ginés Torres Salinas** y los directores de la tesis **Andrés Soria Olmedo** y **Miguel Ángel García García**, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 2 de septiembre de 2013

Director/es de la Tesis

Doctorando



GINÉS TORRES SALINAS

Fdo.:

Fdo.:



Fdo. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA



Fdo: Andrés Soria Olmedo

A mis padres

¡Luz, más luz!

J. W. GOETHE

Bajo la sombra nos cubrimos de sopor, de moho y herrumbre. Vivamos bajo el Sol, a la luz, según el consejo que brotaba a menudo de los labios de mi padre Ficino, médico ilustre.

MARSILIO FICINO

He anotado sus palabras, las he traducido, me han alegrado o entristecido: la luz del rayo en mar abierto, la luz del puerto en el horizonte, la luz del alba en la cubierta, la luz de amaneceres y ocasos en la travesía, la luz de las estrellas que señalaban el rumbo a los navegantes, la luz de Oriente y su reverberación en Occidente, la plácida luz de los cirios cristianos, la luz tenue de la menorá sefardí, la ardiente «luz de luces» en el Libro del Islam, la pálida luz del claro de luna en el desierto o en el pedregal, la luz de la salvación y de la santidad, la luz de la sabiduría y de la vejez, la luz en la mirada de aquellos que han navegado allende los mares y la luz que nos ciega con su resplandor, la luz de la esperanza en el naufragio, la luz del recuerdo de la juventud, la luz en el fondo del alma, en el espíritu y en la inspiración, la luz de los ojos que han visto la muerte y la última luz con la que la muerte apaga los ojos. Interrumpo la enumeración tratando de evitar generalidades, contrarias a la luz. ¿Dónde y cuándo han surgido y desaparecido todas estas luces, cuándo y dónde reaparecerán y brillarán en el Mediterráneo y alrededores?

PEDRAG MATVEJEVIC

Índice

SOMMARIO	19
INTRODUCCIÓN.....	21
I. LA EDAD DE LA LUZ.....	33
1.1. De Nürenberg a Granada. <i>La Edad de la luz</i> : una propuesta terminológica	35
1.2. La luz y la Historia	45
1.2.1. Los humanistas: de la luz de Roma al oro de Florencia	45
Petrarca: la primera luz.....	45
Petrarca y Cola di Rienzo: la luz de Roma.....	52
Los humanistas: hijos de la luz.....	56
La Florencia de Oro.....	64
El oro de Florencia	67
1.2.2. El caso español: de Nebrija a Cervantes.....	79
Luz e imperio: un resplandor antes nunca visto	79
Edad de Oro / Edad de Hierro: Don Quijote como coda.....	89
1.3. La luz y las artes	95
1.3.1. La pintura: el timón de la luz.....	97
El nuevo paradigma artístico: la nueva invención.....	97

La perspectiva: la invención luminosa del nuevo espacio.....	104
La composición: la ruptura de la caja fuerte.....	117
Las joyas del Abad Suger: la luz de lo sagrado.....	126
El color: la armonía de las luces.....	131
1.3.2. La arquitectura: de las vidrieras de Saint Denis a las ventanas de Leon Battista Alberti	142
II. LUZ Y POESÍA METAFÍSICA	155
2.1. Marsilio Ficino y la filosofía neoplatónica de la luz	157
2.1.1. Marsilio Ficino: <i>Amico Lucis</i>	157
2.1.2. Marsilio Ficino: <i>¿Pater Platonicae familiae?</i>	160
2.1.3. Academia Platónica: entre Ficino y los Medici.....	169
2.1.4. El sistema filosófico de Marsilio Ficino: <i>Prisca Theologia</i> y dignidad del alma.....	176
2.1.5. <i>De lumine</i> y <i>De raptu Pauli</i> : la filosofía ficiniana de la luz.....	191
2.2. <i>Nada digo más dulce que la luz</i> : poesía metafísica.....	215
2.2.1. Un apunte sobre la recepción de Ficino en España	215
2.2.2. La luz no usada de fray Luis de León.....	221
2.2.3. La armónica luz de la naturaleza	243
2.2.4. La risa de Argos: la contemplación del firmamento.....	257
2.2.5. <i>Templo de claridad y hermosura</i> : la estructura luminosa del cielo.....	274
2.2.6. <i>En luz resplandeciente convertido</i> : el espacio luminoso de las almas	281
2.2.7. <i>La inclinación de mi estrella</i> : dos apuntes astrológicos	289
2.2.8. <i>Continentes de la luz, mortales velos</i> : la relación entre cuerpos y almas.....	301
2.2.9. El rayo en el espejo: la luz de la <i>caritas</i>	316
2.2.10. El oro de fray Luis	336
2.2.11. A modo de conclusión: la “Carta para Arias Montano”	343

III. POESÍA SOLAR	359
LA IMAGEN RENACENTISTA DEL SOL: ENTRE LA METAFÍSICA Y LA ASTRONOMÍA	361
3.1. Filosofía solar y heliocentrismo	363
3.1.1. Metafísica del Sol: <i>De Sole</i>	369
3.1.2. <i>De Sole</i> : neoplatonismo y heliocentrismo	390
3.1.3. La revolución copernicana.....	396
3.1.4. Los copernicanos: de Bruno a Galileo.....	412
3.2. Los dos Soles: poesía metafísica solar	431
3.2.1. Cristo como Sol	434
3.2.2. <i>El celestial ojo sereno que llaman Sol</i>	443
3.2.3. El poder vivificador del Sol.....	458
POLÍTICA SOLAR.....	481
3.3. Marsilio Ficino y la imagen solar del gobernante	483
3.3.1 Marsilio Ficino y la política: otra forma de armonía.....	486
3.3.2. <i>Apolo padre de los Medici</i> : el epistolario ficiniano y la imagen solar del gobernante	492
3.4. <i>El abrazo de Apolo</i> : canto público solar.....	507
3.4.1. La cadena de luces	507
3.4.2. <i>Iam illustrabit omniam</i> : hacia el Rey Sol	528
3.4.3. Los Alba: ministros del Sol real	566
3.4.4. Los amigos febeos: el elogio humanista.....	575
3.5. Un broche solar: la “Fábula de Faetonte”	583
 IV. LUZ Y POESÍA AMOROSA	 595
4.1. La filosofía neoplatónica del amor	597
4.1.1. <i>De amore</i> : las llaves del mundo entero	599
4.1.2. La fuerza del imán: el amor como vínculo	605

4.1.3. La luz magnética de la belleza.....	622
4.2. Fernando de Herrera y el vuelo amoroso hacia la luz	639
4.3. La imagen luminosa de la dama: entre Leonor de Gelves y Angélica	673
4.3.1. Garcilaso de la Vega: la fijación del canon	676
4.3.2. La saturación del modelo: Fernando de Herrera	695
4.3.3. <i>De luces eternas coronada</i> : la interpretación mariana del canon.....	720
4.3.4. La oscilación sensualista: Aldana y el esplendor de los cuerpos	726
4.4. La vista: puente luminoso del amor.....	757
4.4.1. La aguda luz de los ojos	758
4.4.2. El circuito luminoso de los <i>espíritus</i>	767
4.4.3. El amor entre la llama y la nieve	777
4.5. La <i>Dama Sol</i>	805
4.6. Amor y mitología: un repertorio luminoso.....	837
4.6.1. El mal suceso de Ícaro y Faetonte	841
4.6.2. De la luz de Hero al oro de Júpiter	853
4.6.3. Sátiros y Fénix: un pequeño bestiario luminoso.....	861
4.7. <i>Ya me voy, luz mía</i> : la oscura región del olvido	867
4.8. <i>El resplandor de aquella Luz serena</i> : el nombre de la Luz.....	895
Coda. El final de <i>La Edad de la luz</i>: San Jerónimo y <i>Los poetas del Sol</i>.....	911
CONCLUSIONES.....	923
Conclusiones.....	925
Conclusioni.....	943
BIBLIOGRAFÍA	961
Fuentes Primarias	963
Fuentes Secundarias	975

Agradecimientos

Sia sugellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare

GIORGIO BASSANI

Una tesis doctoral es un trabajo solitario, hecho entre cuatro paredes –entre muchas cuatro paredes–, que nunca podría llegar a buen puerto sin la compañía de mucha gente. Sirvan estas líneas como agradecimiento a toda ella.

La primera mención debe ser para Andrés Soria Olmedo y Miguel Ángel García. Maestros ya desde mis años de estudiante, las conversaciones, sugerencias, anotaciones y lecturas que han compartido conmigo no han hecho sino aumentar mi admiración por ellos. No puedo más que agradecerles su paciencia y su confianza durante estos años. Solo espero que este trabajo retenga algo de «la luz de su celeste disciplina».

No quisiera olvidarme de todos mis compañeros del Departamento de Literatura Española, que siempre han tenido una palabra de aliento hacia este trabajo. Álvaro Salvador y Gracia Morales aguantaron estoicamente cada nuevo requisito burocrático con que les abordaba. A Juan Carlos Rodríguez le debo, desde hace ya algunos años, un generoso prólogo y, sobre todo, el ejemplo de «la pasión que da el conocimiento». Junto a sus cariñosos ánimos, Remedios Morales me cedió por un par de cursos su asignatura, dándome lo más valioso para una tesis: el tiempo para escribirla. Entre cafés, películas, canciones y recuerdos estenses, la amistad de Juan Varo Zafra siempre ha tenido a punto una referencia, un consejo, un libro a mano para prestarme.

Juan García Única y Ana Gallego mostraron hacia mí un entusiasmo y una confianza que siempre consideré desmesurados. Sin ellos es posible que no estuviera hoy escribiendo estas líneas.

Con Virginia Capote, Laura Destéfanis, Paula Dvorakova y Sara Toro el trabajo en la sala de becarios siempre fue más fácil, más llevadero. Sin su amistad, su apoyo y su inteligencia, todo hubiera sido más gris durante estos cuatro años.

Mis alumnos escucharon con paciencia muchas de las reflexiones presentes en las siguientes páginas. Una parte de este trabajo también les corresponde.

«Quali segreti di felicità possibili, quali giardini incantati si nascondono dietro le mura di cui parla Giorgio Bassani?» oí una vez que se preguntaba alguien. Yo pude descubrir los míos gracias a Paolo Tanganelli, durante aquellos días felices de Ferrara. Esta tesis, literalmente, no habría sido escrita sin su amistad, su generosidad, y su luminosa sabiduría. Nunca se lo podré agradecer lo suficiente. Como tampoco podré agradecerlo a Giulia Giorgi, quien, a pesar de ver su mesa invadida por mis libros durante tantos meses, con su talento y su sonrisa me acompañó en el trabajo de cada día, me enseñó a ser algo parecido a un cittadino ferrarese. De Ferrara me traje también la amistad inquebrantable de Rafael Bonilla Cerezo, quien se convirtió, desde el primer día, en consejero, contertulio, compañero de buena mesa y paseos por Venecia. No quiero olvidarme tampoco de Inocencio Giraldo, ni de Juan Figueroa, a quien le agradezco su guía por varios rincones de la otra Ferrara.

Las clases y las conversaciones con el profesor Marco Bertozzi fueron siempre un vivero de ideas para este trabajo; además, puso a mi entera disposición la biblioteca del Istituto di Studi Rinascimentali de Ferrara: a él y a su amistad va también dirigido todo mi agradecimiento. Gracias a Patrizia Castelli pude conocer al profesor Cesare Vasoli, en una inolvidable mañana florentina de sol y bibliotecas. Stéphane Toussaint me permitió visitar el Istituto di Studi Rinascimentali de Florencia, dándome valiosos consejos sobre la bibliografía ficiniana. Antonio López García me abrió las puertas de su casa en Florencia y me ayudó a recopilar bibliografía fundamental para el trabajo.

Mi amiga Sara Bonora me dio su ayuda con el italiano y una casa enfrente de Lucrezia Borgia. Espero que alguna vez venga a Granada para poder saldar mi deuda con ella.

A Roland Béhar le agradezco su continua atención hacia mis trabajos, así como su permanente disponibilidad para hacerme llegar los suyos. Andrea Rabassini tuvo la gentileza de enviarme su tesis doctoral, así como sus diferentes artículos sobre Marsilio Ficino

Sin el apoyo y la confianza de mis padres y mi hermano, sobre todo en los últimos meses, no hubiera conseguido dar fin a este trabajo, que es más suyo que mío.

Nada hubiera sido lo mismo sin tantos años de «Amistad a lo largo» con Alberto Casado, Rafa Delgado, Dani Gómez, Juan Antonio Manchón, Carlos Martín, Miguel Martos y Rafa Moreno. Con ellos compartí vinos acedos, camareras feas, varletes codiciosos, malas postas, gran paga, poco argén, largo camino. A Guillermo Martín tengo que agradecerle su hospitalidad sevillana, sin la cual no hubiera podido completar esta tesis. A José Luis Carrasco le debo tantas cosas, a lo largo de tanto tiempo, que sería vano enumerarlas ahora.

Caminan también con estas páginas Alicia y Peinado, Bea Molina, Lidia Porcel, Ángela Hernández, Javi y Celia, Jesús Sánchez, Lucía Bleda, Samuel Varón, Raúl Frutos, Manuel Caba, Antonio Navarrete, Antonio Mochón, Antonia Mora, Esteban Montoro, Antonio Romero, Antonio Alías, Rubén Sánchez, Pablo Torres, Amparo Camps, Alba Hernández, Mariché G. García y Pepe García Cabrera. A ellos, y a todos los que seguramente olvido, gracias.

SOMMARIO

Questa ricerca prende in esame l'opera di quattro dei più importanti poeti della letteratura cinquecentesca spagnola: Garcilaso de la Vega, fray Luis de Leon, Francisco de Aldana e Fernando de Herrera. Essa si concentra in particolar modo sulle diverse manifestazioni che assume la luce nei suoi versi. La lettura attenta di una buona parte della produzione poetica rinascimentale rivela come la luce sia uno degli elementi più frequenti e caratteristici in essa. L'analisi che proponiamo del fenomeno luminoso prende le distanze da luoghi comuni da cui sono interpretate l'identificazione tra Dio e la luce, il Sole e il governatore, o la caratterizzazione luminosa della bellezza femminile, per scoprire quali sono le ragioni profonde, il significato specifico secondo cui sono prodotte e lette queste immagini nel Rinascimento.

Queste espressioni poetiche devono inserirsi all'interno di un contesto più ampio, come quello della frattura ideologica che si verifica tra il Medioevo e il Rinascimento. Liberata dalla pressione del rigido sistema interpretativo a cui la sottomette la lettura allegorica del mondo, tipica del pensiero medievale, la luce diventa uno dei supporti che promuovono questa rottura, a tutti i livelli. Storiografia, pittura, architettura, o medicina troveranno in questa nuova luce un elemento su cui basare i loro nuovi paradigmi.

Da questo punto di vista si può parlare di una *Età della luce*, in cui sarebbero integrate le manifestazioni luminose della poesia spagnola del XVI secolo. Queste non possono essere comprese senza l'analisi di una serie di testi di natura filosofica, prodotti tutti per il neoplatonismo rinascimentale. Sono alcune opere di Marsilio Ficino, filosofo platonico del XV secolo, che sviluppano in modo più preciso e ampio la filosofia rinascimentale della luce in ciascuna delle aree che siamo interessati a studiare: *De Lumine*, *De raptu Pauli*, *De Sole*, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino*, e il *De Amore*. Questi testi, a loro volta, generano una letteratura trattatistica, soprattutto di natura amorosa da prendere in considerazione per l'impatto che ha su i poeti spagnoli del XVI secolo: opere come *Il Cortigiano* o i *Dialoghi d'Amore*, in un primo momento, e successivamente, trattati come il *Dialogo d'Amore*, de Sperone Speroni, o la *Dorida*, di Damasio de Frías.

All'interno di questa *Età della luce*, la poesia contribuisce alla rottura con i paradigmi del pensiero medievale. Dalle basi che stabiliscono i diversi trattati ficiniani, è generata una batteria d'immagini che condividono la stessa radice: la «luz no usada» di fray Luis de León, il raggio di luce divina incidente sullo specchio che è l'anima, l'innalzamento ascensionale dell'anima del poeta quando contempla il cielofirmamento, la concezione del Sole come un occhio che governa tutto il cielo e dà vita alla natura con i suoi raggi, l'identificazione solare tanto del re come delle donne amate dai poeti, i capelli d'oro e la pelle cristallina delle dame, il fuoco nel petto degli amanti, sono solo alcuni dei modi in cui la luce si rivela nella poesia spagnola del XVI secolo.

Introducción

I

Cuando Dante Alighieri pensaba en la gloria que habría de conseguir con la escritura de la *Commedia*, seguramente no tenía en mente el espectáculo que se vivió en la Piazza della Signoria de Florencia, el día 22 de octubre de 2011, a las siete de la tarde, según reza el folleto que aún conservamos. En la red se pueden encontrar vídeos en los que una voz de acento grave recita algunos versos del “Paraíso” o del “Infierno”, a la vez que caleidoscópicos juegos de luces son proyectados en los edificios de la plaza: lo que parecen ser unos demonios, sin duda virtuales, escalan los edificios al ritmo de guitarras eléctricas y baterías. La voz del cantante es aguda. No nos lo inventamos: tenemos el folleto y, como decimos, hay vídeos en la red. Cuando le llega el turno al “Paraíso”, la música se vuelve trascendente y unos equilibristas hacen hermosas piruetas sobre juegos de luz blanca. A los asistentes, sentados en el suelo o rodeando la plaza, se les entregaba, ya lo hemos dicho, un pequeño librito con versos de la *Commedia*. El espectáculo debía resultar, para los que no hubieran leído a Dante, por lo menos entretenido.

Años antes, en abril de 1997, se celebró en Sevilla un *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte (1597-1997)*. No sabemos que habría pensado el Cernuda de “Birds in the night” al ver los actos en honor de su paisano, placa incluida. El diario ABC de Sevilla dedicó amplia cobertura al evento, que tuvo lugar en el Palacio de San Andrés, y al que asistieron, según nos informa el Director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, importantes personalidades de la ciudad. Junto a ellas, algunos significativos poetas y estudiosos, probablemente los únicos realmente interesados y conscientes de la importancia del poeta sevillano, glosaron con

buen juicio la figura y la obra de Fernando de Herrera, tal como queda patente en el libro que recoge sus intervenciones (VV.AA., 1999).

De Florencia a Sevilla, de Dante a Fernando de Herrera, ¿cuál es la relación?, ¿hasta dónde queremos llegar?, se preguntará el lector. La respuesta nos la da Josep Pla. Cuentan que cuando Pla llegó a Nueva York y vio el *skyline* solo hizo una observación a sus acompañantes: «Y todo esto, ¿quién lo paga?». Es curioso cómo ahí se hermanan los dos eventos poéticos de los que acabamos de hablar. La representación florentina se presentaba como «El primo **FlashEnergyShow** di Enel Energia, “La Divina Energia”», recordando al lector que «Ti aspettiamo!!», invitándole a conocer «tutte le offerte di luce e gas di Enel Energia per il mercato libero». El pequeño volumen en que se recogía el homenaje a Herrera viene editado por la “Fundación Sevillana de Electricidad”, y en sus líneas introductorias podemos leer cómo el director de la Academia da las gracias «a la Fundación Sevillana de Electricidad, que hace posible el ciclo con su probado generoso mecenazgo» (p. 14).

Nada tenemos contra la energía eléctrica, sin la cual, y fuera de retóricas, este trabajo hubiera sido materialmente imposible de realizar; así como tampoco lo tenemos contra las fundaciones de las grandes entidades, de las cuales uno se ha llegado a beneficiar alguna que otra vez.

Lo que sí resulta significativo es comprobar cómo dos empresas dedicadas a la producción de energía eléctrica, esto es, a la producción literal *de luz*, patrocinan eventos alrededor de dos poetas que, lo veremos a lo largo de las páginas que siguen, hicieron de esta un uso desmedido, que ha quedado ya fijado en el canon de la literatura europea, con todas las diferencias entre ambos. Creemos que no nos sorprendería ver al mismo Dante que emprendió la escritura de la *Commedia* como un intento de sostener un mundo, el medieval, que se resquebrajaba por todas partes, horrorizado o, al menos, conmovido al contemplar en la Piazza della Signoria cómo su *summa*, su proyecto teológico de salvación del hombre, se ponía al servicio de una alquimia moderna e industrial basada en un «mercado libero», que sospechamos rechazaría de plano. Algo parecido sucedería a Fernando de Herrera, cantor de la luz por excelencia, al ver que las reflexiones sobre su obra se apoyaban en una luz que, al cabo, sería artificial y desleída en comparación con la de doña Leonor de Milán, la condesa de Gelves, su Luz.

II

Si nos hemos permitido comenzar con esta pequeña puesta en escena de la cuestión luminosa, dejando de lado por un par de páginas los rigores del género académico, es porque nos ha servido para ilustrar a la perfección cuáles son los planteamientos del presente trabajo, posiblemente llevándolos a una de esas anacrónicas caricaturas que tan poco gustaban a Borges: colocar a Dante en la Florencia del 2011 era una manera de proponer que la lógica desde la que este concibió la luz del “Paraíso” es otra muy distinta a aquella que movió a la compañía Enel a utilizar algunos de sus versos para llevar a cabo un acto publicitario; o lo que es lo mismo, que no existen imágenes, símbolos, neutros, libres de carga ideológica, que se mantengan intactos y con el mismo significado a lo largo de toda la historia. Justo eso es lo que pretendemos estudiar en relación con la luz¹ en la poesía española del siglo XVI.

James Hankins (2006) glosaba en un interesante texto las diferencias entre los que se pueden considerar, sin ningún género de dudas, los dos grandes maestros de los estudios sobre el Renacimiento en el siglo XX: Eugenio Garin y Paul Oskar Kristeller, a cuyos textos acudiremos con frecuencia a lo largo del presente trabajo. Refiriéndose al modo en que uno y otro relacionaban «literary and philosophical humanism» (p. 107), Hankins acuñaba las categorías de «lumpers», esto es, aquellos que buscaban una continuidad entre ambas durante el Renacimiento, representados por Garin; y «splitters», quienes proponían una separación absoluta entre las dos nociones, cuyo mejor ejemplo sería Kristeller. Aunque no es esa una cuestión que aquí nos interese dilucidar, no deja de resultar curioso que los mismos términos puedan invertirse para calificar la manera en que uno y otro se acercan a la relación entre Renacimiento y Edad Media: si Kristeller se esfuerza en encontrar la pervivencia de lo medieval en las fuentes del pensamiento renacentista (1993), Garin acuñará el término *Revolución cultural* (1981), propugnando una clara división entre ambos periodos².

¹ Deliberadamente, no discutiremos aquí si, al hablar de la luz en la poesía del siglo XVI, nos encontramos ante una imagen, una metáfora, un símbolo, o una alegoría, pues será durante el desarrollo del trabajo donde tengamos oportunidad de establecerlo, gracias a las particulares características del sistema filosófico de Marsilio Ficino.

² Hankins (pp. 109-112) ofrece interesantes motivos para explicar las diferencias entre uno y otro. Si en la formación de Garin, de marcada oposición a la filosofía idealista, tuvieron una

Si, como hemos dicho antes, lo que intentaremos será buscar la lógica propia de la luz renacentista, dentro de dicho arco nos situaremos más cerca del extremo representado por Garin, que del representado por Kristeller, sin que ello vaya en perjuicio de que los textos de este último, en numerosas ocasiones, nos hayan servido de puntos de apoyo fundamentales para nuestras argumentaciones. Así, como iremos desgranando a lo largo del trabajo, entenderemos el Renacimiento desde posturas que hacen hincapié en lo que de novedad específica tendrá la aparición del Renacimiento, tales como las del Jacob Burckhardt que habla de una época «que huyó de la Edad media» (2004: 219); Garin, con su ya aludida «Revolución cultural» (1981); el Hans Baron que sale *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno* (1993); Chastel: «El fenómeno que se puede considerar como la definición técnica del Renacimiento, es la necesidad de romper los encasillamientos en la vida del espíritu» (1982: 33); Rodríguez: «En su más estricto sentido “Renacimiento” se denota, pues, como un término que trata de aludir a una serie de fenómenos producidos en las formaciones ciudadanas de Italia entre los siglos XIV y XVI» (1990: 135), enmarcados dentro de la lucha entre «las formaciones burguesas clásicas» y las «relaciones feudales» (p. 31); o Soria Olmedo: «en el sistema cultural de esta época [el Renacimiento] se produce el paso de una visión del mundo donde predomina el principio paradigmático y simbólico, a un sistema donde aparecen nuevos principios de valoración de los hechos significativos» (1984: 52).

influencia decisiva los textos de Antonio Gramsci, el sustrato kantiano de Kristeller encontró asiento en su exilio a los Estados Unidos, después de haber perdido a sus padres en los campos de concentración nazis. No es aventurado pensar que el Kristeller que dejó una Europa en ruinas, necesitada de tender puentes para su reconstrucción, apostara por una interpretación integradora, sin rupturas, del fenómeno. Avanzada su vida, escribió sobre la tradición filosófica a que se aplicó durante tantos años: «Nella mia lunga carriera di studioso in mezzo a tempi duri, difficili e spesso disastrosi, questa tradizione è stata per me una roccia di sostegno intellettuale e morale, molto più forte delle varie teorie e ideologie di moda che mi sono passate innanzi in successione piuttosto rapida. Mi auguro che offrirà lo stesso sostegno, in mezzo alle crisi future che non possono mancare, anche a qualcuno dei nostri successori» (2009: 15). Al respecto, sigue siendo emocionante leer la dedicatoria de *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino: «Alla memoria dei miei genitori, Heinrich e Alice Kristeller, e alla memoria degli uomini, donne e fanciulle, delle case, città ed opere d'arte, dei libri, pensieri e sentimenti che perirono sotto il regno del male in Europa (1933-1945)»* (1988: VII).

III

Desde estos planteamientos hemos abordado la elaboración de un trabajo cuyas peculiaridades exigen ser mínimamente delimitadas. Un vistazo al estado de la cuestión arroja resultados significativos. No podemos decir que la preocupación por la luz en la poesía española sea un fenómeno reciente. Desde las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera, el resplandor, la luz, el brillo, han sido objeto de reflexión literaria, si bien es verdad que muchas veces desde términos propios de la retórica literaria, de las que serían ejemplo los textos introductorios a dichas *Anotaciones*; o desde la valoración subjetiva e impresionista que dichos textos provocan en el crítico (Cossío, 1926; Alonso, 1987: 171), por poner dos ejemplos representativos, y siempre sin pretensiones de un análisis sistemático. Los intentos por sistematizar la cuestión, si bien muy valiosos, y en los que nos apoyaremos no pocas veces a lo largo del trabajo (Estébanez, 1972; Fernández Leborans, 1977: 99-144; Mancho Duque, 1982; Manero Sorolla, 1990 [las imágenes tocantes a la luz que recoge en su inventario]; Rodríguez, 1990: 70-76, 184-193; Lara Garrido, 1979: 245-256 y 1997: 86-106; Díaz-Urmeneta, 2004: 96-98; García, 2010: 120-167), no se enmarcan en el seno de un trabajo sistemático sobre la cuestión, por lo que no suelen tener en cuenta, salvo excepciones, los textos que mejor explican el papel de la luz en la poesía española del siglo XVI: los tratados que dedicó al tema Marsilio Ficino: *Quid sit lumen*, *Orphica comparatio solis at Deum*, *De Sole*, *De lumine*, *Theologia Platonica*, *De raptu Pauli*, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino* y *De amore*, de los que solo están traducidos al español el *De amore* y, desde hace relativamente poco tiempo, el *Quid sit lumen* (2004b).

La estructura del trabajo tendrá así cuatro partes bien delimitadas, que se complementan las unas a las otras. En la primera trataremos de ir sentando las bases sobre las que funcionará el *nuevo* concepto de la luz, estudiando cómo esta sirve a los diferentes paradigmas historiográfico, pictórico o arquitectónico para distanciarse de su referente medieval, en mitad de ese proceso de cambio, de ruptura, según el cual entendemos el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Para ello nos apoyaremos en los textos de diversos humanistas, desde Petrarca a Poggio Bracciolini, o al mismo

Marsilio Ficino; así como en ciertos tratados propios del campo del arte, como el *Della pittura* y el *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti.

La segunda parte del trabajo nos situará en el contexto del neoplatonismo renacentista en general, y de la filosofía ficiniana en particular, para, a continuación, estudiar la dimensión luminosa de los mismos. Las obras de Marsilio Ficino en que este desarrolla su *filosofía de la luz* serán el eje al que nos ceñiremos en nuestro trabajo. El *De lumine*, junto a algunos pasajes del *De raptu Pauli* y la *Theologia Platonica*, ambos también de Ficino, nos servirá para establecer las bases sobre las que se mueve la interpretación renacentista de la luz. Junto a ese hilo conductor, obras como los *Diálogos de amor*, *El Cortesano* o *De los nombres de Cristo*, nos ayudarán a centrar el foco en el ámbito de influencia de la literatura española. Una vez hecho esto, pasaremos al estudio de los poemas que podrían encuadrarse dentro de una temática que, más que *religiosa*, preferimos llamar *metafísica*, pues si bien el neoplatonismo ficiniano no distingue ambas instancias –como no distingue ninguna de aquellas en que se divide el trabajo– y, en realidad, la luz es en primera instancia luz de la divinidad, creemos que dicho término se desmarca de la relación que, a simple vista, puede establecerse entre ambas nociones.

El tercer bloque del trabajo estará dedicado al estudio del papel del Sol³ en el imaginario renacentista. Compararemos el *De Sole* con los diferentes tratados astronómicos que consolidan la visión heliocéntrica del universo, intentando comprender hasta dónde llega y qué significa la posición central del Sol en el mismo, a todos los niveles. Desde ahí podremos entender las dos grandes direcciones que toman los motivos solares en la poesía española del siglo XVI. La primera de ellas enlaza con los presupuestos metafísicos estudiados en el segundo capítulo, mientras que la segunda da lugar a la retórica luminosa y solar que invade el ámbito del canto poético a los personajes públicos.

³ Conviene aclarar que, debido a las peculiaridades que la doctrina neoplatónica otorga al Sol en el Renacimiento, hemos decidido prescindir de la sugerencia de la Real Academia Española según la cual solo llevarían mayúscula aquellos casos referidos al Sol como “astro”. Aquí será utilizada en todas las ocasiones en que nos veamos en la necesidad de escribir la palabra, respetando la expresión que cada uno de los autores a que hagamos referencia le dé en sus textos.

El cuarto capítulo estará dedicado a las manifestaciones luminosas de la poesía amorosa. Partiendo del *De amore*, pero teniendo también en cuenta, no solo los *Diálogos de amor* o *El Cortesano*, sino los diferentes tratados de carácter naturalista o sensualista, que aparecen a lo largo del siglo XVI, buscaremos los motivos profundos que se esconden tras gran parte de las caracterizaciones de dicha poesía amorosa, tratando de demostrar que, bajo la superficie del lugar común o la *metáfora fosilizada*, hay una lógica poética perfectamente definida y justificada según los parámetros de la filosofía de la luz.

Para acabar, dedicaremos unas pocas páginas a mostrar cuál es el oscuro camino que sigue la *poética de la luz* renacentista según llegamos al siglo XVII. Si nuestra investigación arranca de dos imágenes en apariencia distintas, como las de un escritorio y la inscripción de una ventana, para finalizarla nos basaremos en tres cuadros de Caravaggio y un texto de Quevedo. Todos ellos relacionados entre sí.

IV

Somos conscientes de que las pretensiones de esta tesis doctoral, como el primer trabajo de investigación con una cierta entidad que abordamos, nos acercan al gesto insensato de Faetón al intentar conducir el carro del Sol, por utilizar una imagen de la que nos ocuparemos a lo largo del trabajo. Para atenuar en la medida de lo posible la caída, decidimos establecer una serie de límites a nuestra investigación. Como comprobará el lector, la ya de por sí voluminosa extensión de la misma podría extenderse indefinidamente. Por eso, decidimos establecer un *canon* de poetas que fuera lo suficientemente representativo como para abarcar las diferentes temáticas luminosas que produce el imaginario renacentista. Probablemente no estén todos los que son, pero son todos los que están: Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Francisco de Aldana y Fernando de Herrera. Aunque creemos que la producción lírica de estos cuatro poetas abarca de manera más que suficiente nuestro objeto de estudio, merece la pena referirse al hueco que deja San Juan de la Cruz dentro del *corpus* lírico que vamos a estudiar. Evidentemente, no se debe este hueco ni a la ausencia de la temática luminosa en sus poemas, ni, por supuesto, a que no lo estimemos a la misma altura que los demás poetas. Si hemos renunciado a ocuparnos de estudiar la dimensión luminosa de San Juan de la Cruz es porque el estudio de su poesía conlleva tantas implicaciones doctrinales, místicas y poéticas, no todas ellas, por cierto, acordes a la filosofía ficiniana

de la luz, que dedicarle menos páginas de las exigidas hubiera sido flaco favor a la materia sanjuanista, que, acaso, exigiría, como tantos otros aspectos del presente trabajo, una tesis doctoral entera.

Como hemos dicho, trataremos en todo momento de mantener bien sujetas las riendas de nuestro hilo conductor, renunciando a cuestiones que, si bien deben tenerse en cuenta a la hora de estudiar la poesía áurea, deben quedarse apartadas en el desarrollo del trabajo. Una de ellas, tal vez la más significativa, será la cuestión de determinadas influencias y tradiciones poéticas en nuestros autores, sobre todo en lo referente a la herencia petrarquista. Es indudable que ya en Petrarca nos encontramos un abundante arsenal de imágenes luminosas⁴, sin duda alguna en plena sintonía con una práctica poética que da cuenta de la nueva visión del mundo que rastreamos en la tratadística ficiniana y en nuestro *corpus* poético. Sin embargo, dar cuenta de todas ellas en relación a la poesía española del Renacimiento supondría un ejercicio de literatura comparada que no es el objeto de la presente tesis⁵. Lo que no evitará, como es lógico, que hagamos referencia a aquellas que resulten especialmente significativas o hayan llamado, por algún motivo, la atención de la crítica.

El mismo criterio utilizaremos con las diferentes obras, ajenas a la producción lírica, de los poetas sobre los que trabajaremos. Como ya hemos dicho, nos apoyaremos en ciertos pasajes de *De los nombres de Cristo*, recurriendo a las demás obras doctrinales de fray Luis de León, solo en momentos puntuales, para ilustrar ciertos aspectos de nuestro recorrido luminoso. La naturaleza de nuestro trabajo, así como los límites que nos hemos impuesto para abordarlo, establecidos en torno a determinados

⁴ Catalogado en el trabajo, inédito, que nos condujo a la obtención del “Diploma de Estudios Avanzados”, según la normativa de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Granada.

⁵ Todo ello, además, cruzado con las lecturas paralelas de tradiciones como la de los poetas provenzales, Ausiàs March, la poesía de cancionero, la poesía italiana de los siglos XV y XVI, por no hablar de la mediación de Pietro Bembo, no solo como *lector* canónico de Petrarca, sino también como referente de la tratadística amorosa renacentista. Se trata de una maraña de cuestiones de las que, por razones obvias derivadas de la naturaleza de un trabajo como este, no nos ocuparemos. A pesar de eso, para tratar de delimitar toda esa maraña, remitiremos aquí solo a algunos ejemplos de la vastísima bibliografía que, en nuestra tradición crítica, se ha ocupado de la cuestión, desde el trabajo de Menéndez Pelayo sobre Juan Boscán (1908): Lapesa (1985), Alonso (1987), Fucilla (1960), Rico (1978b), Prieto (1984 y 1987), Manero Sorolla (1987 y 1990) o Navarrete (1997), por nombrar solo algunos casos significativos.

tratados ficinianos, nos llevarán a seleccionar solo algunos de esos pasajes, y a no abordar un estudio de los mismos, que requeriría de una profundidad y extensión de las que aquí no disponemos. De la misma manera, aunque acudamos a las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera, no es este un trabajo sobre las mismas, por lo que haremos alusión a estas solo en la medida en que permitan hacer avanzar nuestra argumentación.

V

Señalaremos, por último, algunas puntualizaciones de orden práctico, atinentes a la lectura del trabajo. Como se podrá ir advirtiendo según avance la lectura del mismo, el neoplatonismo renacentista, en su raíz, no concibe una fragmentación de los distintos ámbitos de la realidad, como la división en cuatro partes que, por razones metodológicas y operativas, nosotros sí hemos efectuado. Más que lineal, la estructura ideal del trabajo responde a aquella imagen tan estimada para el neoplatonismo, según la cual la divinidad era un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ningún sitio. Por eso, en numerosas ocasiones, se tratarán temas que serán desarrollados más adelante, y viceversa. Aunque en un primer momento barajamos la idea de hacer una llamada a pie de página cada vez que tuviera lugar una de estas referencias cruzadas dentro del trabajo, hemos optado por no hacer más dificultosa la lectura del texto, confiando en que la estructura del mismo sabrá asentar poco a poco los conceptos que se vayan repitiendo en uno y otro epígrafe.

Nos queda, en fin, apuntar cuáles han sido los criterios básicos de organización de la bibliografía, encaminados todos ellos a una comprensión lo más sencilla posible de las referencias bibliográficas y a despojar el texto de distracciones innecesarias. En ese sentido, hemos decidido ser pragmáticos y apostar por la clásica división entre fuentes primarias y secundarias. Siempre que nos ha sido posible, y los ejemplares del texto sean accesibles y más o menos recientes, daremos la referencia del ejemplar físico, aunque la copia sobre la que hemos trabajado, debido a las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías, haya sido digital (normalmente un artículo o un capítulo de libro escaneados). En caso contrario, sí hemos aportado la oportuna referencia a su procedencia desde la red. Las referencias pertenecientes a publicaciones colectivas

serán presentadas junto a los datos completos del volumen al que corresponden, solo en el caso de que no citemos ningún otro texto de dicho volumen. En caso contrario, el volumen será consignado aparte, y cada una de sus referencias remitirá a dicha entrada. A la hora de citar libros de un mismo autor, que sean recopilaciones de textos más o menos dispersos, o capítulos de libro especialmente significativos, y distintos de los que aparecen en el mismo volumen, hemos preferido simplificar la cuestión y no subdividir la referencia en una entrada para cada capítulo [ej. (2000), (2000a), (2000b), etc.], haciendo referencia al volumen en el cuerpo del trabajo, y consignando en el listado bibliográfico correspondiente los diferentes capítulos sobre los que hemos trabajado. De la misma manera, para evitar la multiplicación de entradas semejantes, hemos decidido englobar bajo una misma categoría las labores de introducción, edición y anotación por parte de los editores de los textos primarios, sin separarlas en entradas diferentes⁶.

VI

Para llevar a cabo este trabajo de investigación hemos disfrutado de una ayuda concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, perteneciente a las Becas del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), en su convocatoria de 2009. Dicha ayuda fue efectiva en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada, desde julio de 2009 hasta julio de 2013.

Asimismo, dentro de dicho programa hemos tenido la oportunidad de realizar dos estancias de investigación en el Dipartimento di Scienze Umane de la Università degli Studi di Ferrara, bajo la dirección del profesor Paolo Tanganelli. La primera de ellas de septiembre a diciembre de 2011, y la segunda de noviembre de 2012 a enero de 2013.

También según las condiciones del programa FPU, hemos impartido docencia durante dos cursos en asignaturas pertenecientes al plan de estudios de la Licenciatura en Filología Hispánica, de la Universidad de Granada. Durante el curso 2011/2012 nos ocupamos de la mitad del programa de las asignaturas “Poesía española a partir de

⁶ Por poner un ejemplo que aparecerá con frecuencia, cuando nos referimos a la edición que José Lara Garrido hace de los poemas de Francisco de Aldana, no distinguiremos entre la introducción a la misma –a pesar de que sea un texto con cierta entidad propia– y las anotaciones a pie de página.

Garcilaso” y “Literatura IV” (siglos XVI y XVII); mientras que en el curso 2012/2013 nos hicimos cargo de la asignatura “Poesía española a partir de Garcilaso”.

Primer Capítulo.

La Edad de la luz

1.1. De Nürenberg a Granada. *La Edad de la luz: una propuesta terminológica*

Partamos de dos imágenes, inconexas en apariencia: una mesa de escritorio y una ventana. Si se prefiere, la distancia que separa Nürenberg de Granada.

Peter Burke, repasando lo que él llama «la penetración doméstica del Renacimiento» (2000: 152), hace inventario de los diferentes accesorios, objetos y muebles que podían encontrarse en una vivienda construida y decorada a la *moda renacentista*⁷. Entre todos ellos hay uno cuya descripción apenas le ocupa unas líneas, pero sobre el que aquí nos vamos a detener un poco más: un escritorio. Merece la pena consignar entero el pasaje de Burke:

Una caja de escritorio hecha en Nürenberg en 1562 tenía encima la figura de una mujer que representaba la filosofía y que sostenía una tableta con un mensaje típicamente renacentista: el saber «revive lo que está muriendo» (*rebus caducis suscitavit*), mientras las artes «devuelven a la luz lo que estaba en la oscuridad» (*revocant ad auras lapsa sub umbras*) (p. 163).

En la tableta que sostiene la filosofía aparecen dos ideas que durante dos siglos han corrido como la pólvora: la idea del renacer gracias al aliento vivificador del *saber*, así, en abstracto, sin más especificaciones, capaz de revivir, de hacer renacer «lo que está muriendo»; y la de un cierto poder magnético de las artes, capaz de ejercer su atracción sobre aquello que estuviera inmerso en la zona de sombra. Es curioso, porque

⁷ Cfr. también Chastel (1982: 20-21), o Burke (2000:148-194) y (2001: 28-30; 150-153).

si leemos la inscripción con un poco de cuidado, nos daremos cuenta de que esta se mueve en un espacio algo ambiguo: en ningún momento se nos hace saber qué será exactamente lo que «está muriendo» ni aquello que «estaba en la oscuridad». Esta falta de concreción puede hacernos pensar que el vasto desarrollo literario –y aquí casi epigramático– de la contraposición luz/oscuridad –y que, lo veremos en seguida, tiene un origen y unas direcciones más o menos concreta– ha diluido, en cierto grado, su significado, aproximándose a lo que hoy llamaríamos “literatura de divulgación”.

Admitiendo que la luminosa inscripción de nuestro escritorio se mueva en un espacio de “ambigüedad intelectual”, será precisamente ese estar a medio camino lo que nos va a interesar ahora. En primer lugar, no cabe pasar por alto el hecho de que la inscripción aparezca en una caja de escritorio. El lugar no es accesorio porque emparenta directamente con la tradición humanista que forjó poco a poco la imagen de la luz grabada en la tablilla de la filosofía. No es difícil atribuir a esta tradición la imagen del humanista trabajando, estudiando sobre su escritorio⁸, y que alcanzó su mejor expresión en la figura de los cancilleres florentinos del XIV, quienes fueron más allá de su mera labor diplomática, integrándola en un proyecto común de renovación moral e intelectual (Garin, 1981: 73-105).

El escritorio, doscientos años después de iniciado el «sueño del humanismo» (Rico, 1993), se ha convertido en un símbolo que va más allá del mero espacio físico de trabajo, para ser en el lugar que mejor cifra toda la dedicación al estudio de un Petrarca lanzado a la caza del códice; o de un Coluccio Salutati dedicado al trabajo diplomático y epistolar. Así, en un primer nivel, podemos enlazar la imagen del saber y el arte vivificadores, portadores de luz y disipadores de tinieblas con una tradición humanista ya aquilatada y condensada en la figura de nuestro escritorio de Nürenberg.

Burke, sin embargo, hace una precisión. Utiliza una palabra que explica a la perfección el matiz que, doscientos años después, ha adquirido esta imagen, hablando de «la moda del “estudio” o *etude*», en tanto que símbolo principal de los valores

⁸ Recuerda Roland Béhar al respecto este pasaje de una carta de Maquiavelo: «Llegada la noche, me vuelvo a casa y entro en mi escritorio; en el umbral me quito la ropa de cada día, llena de barro y de lodo, y me pongo paños reales y curiales. Vestido decentemente entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres, donde –recibido por ellos amistosamente– me nutro con aquel alimento que *solum* es mío y para el cual nació» (2009: 396).

humanistas, como una versión secular de la celda monacal (2000: 163)⁹. La palabra clave es «moda»: esa actitud, enraizada en todos los comportamientos de los humanistas italianos, y que nosotros hemos condensado en la mesa de escritorio de Nürenberg, se ha convertido en moda, es decir, se ha difundido por toda Europa, hasta llegar a perder gran parte de su significado nuclear originario, transformado en elemento decorativo para diversos personajes de la época, alejados ya de la figura canónica del humanista.

No nos interesa aquí juzgar esta *devaluación* de la imagen que venimos persiguiendo, un poco en la órbita de la «vulgarización distinguida» de la que hablaba Robert Klein (1982: 221), o en el sentido crepuscular en que Rico entendía que ya «Cicerón y Virgilio, la *Rhetorica ad Herennium* y la *Institutio Oratoria*, podían leerse en todas las escuelas y comprarse por cuatro perras en todas las librerías» (1993: 85). Antes al contrario, pretendemos hacernos eco de lo que dicha divulgación significa para nuestro trabajo. Esta no será otra cosa que la constatación de que ha sido tal la difusión del binomio luz/oscuridad, aparejado a sus correspondientes formulaciones teóricas o literarias, que ha penetrado incluso en ámbitos domésticos, reservados a la vida cotidiana. Estos, aunque aparezcan ya situados a una cierta distancia del original impulso humanista que dio origen a dichas formulaciones, recogen parte importante de dicho legado, asimilándolo a un nuevo ámbito.

La inscripción del escritorio nos coloca así en situación de observadores privilegiados de un cruce, comprensible ya a esas alturas del siglo XVI, entre el Petrarca que siente tan profundamente cercanos a los clásicos, que anota la muerte de Laura al margen de su códice de Virgilio o que en las *Familiars* confiesa haber hecho

⁹ Moda que se extiende incluso a la decoración pictórica, por ejemplo, en la proliferación de cuadros donde aparece San Jerónimo en su estudio, cuyo más destacado representante será el famoso grabado de Durero. *Cfr.* Gombrich (1982b: 169-170), donde apunta, además, que el grabado se encuentra, y luego comprenderemos el significado de estas palabras en una «atmósfera [que] solo se puede describir con dos palabras alemanas intraducibles, “gemütlich” y “stimmungsvoll”. Palabras como “confortable” o “acogedor” podrían expresar el aire de intimidad, calor y abrigo que impregna el sanctasanctorum de San Jerónimo, bañado como está por un sol suave a cuya luz hasta la calavera del alfeizar parece más amistosa que terrorífica» (p. 169). *Cfr.* también Thornton (1997). Y piénsese, por completar la imagen, en el San Jerónimo de la veneciana capilla de San Giorgio degli Schiavoni, entendido desde estos mismos parámetros humanistas.

literalmente parte de sí a sus modelos literarios, procedentes de la Antigüedad Clásica¹⁰; y el presumible burgués o comerciante que ha comprado o mandado hacer en Nürenberg una mesa de escritorio, seguramente pensando en ella más como instrumento de decoración¹¹ y ocasional lectura que como lugar de trabajo y estudio, en el sentido más estrictamente humanista del término. Más allá de todo eso, vale la pena quedarnos por ahora con el hecho de que el centro mismo del cruce entre esos dos mundos es una inscripción en que la luz, hermanada con la filosofía, ocupa el papel central.

Nuestra segunda imagen la encontraremos al aire libre. Siguiendo el tercero de los itinerarios propuestos por Antonio Gallego Burín en su célebre guía de la ciudad de Granada (1982: 213-328), llegará un momento en que, bajando la calle Oficios, y dejando de lado el Palacio de la Madraza –la antigua universidad árabe–, nos encontraremos con la fachada del edificio que hoy alberga la Curia granadina, en tiempos primera sede de la Universidad de Granada.

Una vez allí, en plena plaza, si el paseante afila la vista y mira en dirección a las ventanas del edificio, podrá leer, repartida entre sus frisos, la siguiente inscripción:

Ad fugandas infidelium tenebras hec domus literaria fundata est –christianissimi Karoli Semper augusti Hispaniarum regis mandato– labore et industria ill. is dni. Gasparis Davalos ar.pi. Granate –anno a natali– Dni. nri. Ihu. Xpi. – MDXXII, cuya traducción es: «Para ahuyentar las tinieblas de los infieles esta Universidad¹² fue fundada, por mandato del cristianísimo Carlos, siempre agosto, rey de las Españas, y con trabajo e industria del ilustrísimo y reverendísimo señor D. Gaspar Dávalos, arzobispo de Granada en el año 1532 desde el nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo» (en Gómez Moreno, 1994: 249).

¹⁰ «He leído a Virgilio, Flaco, Severino, Tulio no una vez sino millares, y mi lectura no ha sido precipitada sino detenida, sopesándolos con todos los poderes de mi mente; comía por la mañana lo que digería por la noche, tragaba como niño lo que rumiaba como hombre maduro. He absorbido por completo estos escritos, haciéndolos míos, y se me han fijado no solo en mi memoria, sino en mi médula, y se han hecho uno con mi mente, hasta el punto de que si no los leyera por el resto de mi vida seguirían igual, pues han enraizado en lo más íntimo de mi mente» (*Familiares* 22.2, 12-14; en Navarrete, 1997: 22).

¹¹ Un poco como el Durero que recorría Venecia en busca de cuadros y alfombras.

¹² Podría traducirse también como «casa de las letras», «casa literaria».

De nuevo la luz y las tinieblas, esta vez inscritas en el origen mismo¹³ de un edificio absolutamente representativo, el primero que tuvo la universidad granadina¹⁴.

Conviene tener en cuenta el marco de la inscripción (más el simbólico que al físico), y leerla con atención. Las palabras grabadas en las ventanas están inscritas sobre un edificio dedicado al saber (una *domus literaria*). Un saber, además, reglado, con un marcado carácter institucional¹⁵, distinto al de las reuniones más o menos informales de, por ejemplo, la Academia Platónica de Marsilio Ficino en Careggi¹⁶. Lo que nos interesa recalcar es que ese saber estará fundado sobre la imagen de una luz que, aunque no se cita de manera explícita en la inscripción, se supone será capaz de «ahuyentar las tinieblas». Saber como luz, en sintonía con la inscripción que estudiamos en el escritorio de Nürenberg.

Un segundo matiz lo encontramos en relación con los motivos fundacionales de la propia Universidad por parte de Carlos V: las tinieblas que se pretenden ahuyentar mediante el saber son las de «los infieles». El horizonte de la minoría morisca que queda en la ciudad está sin duda en la intención de Carlos V al decidir fundar la Universidad, ya sea como mecanismo de control que tratara de paliar un estado de postración y abandono en el que «a ello se atribuyó una parte no pequeña de las alteraciones y arrepentimientos que se observaron desgraciadamente en los moriscos

¹³ Tanto es así que incluso en la bula fundacional que para la Universidad promulga El Papa Clemente VII el 14 de Julio de 1531, encontramos las siguientes líneas: «Et qualiter a fidelibus ipsis profugatis ignorantiae tenebris, illi per donum sapientiae» («Y meditando con más madurez, de qué manera los fieles, desterrando de cualquier modo por ellos mismos las tinieblas de la ignorancia, lleven conferencias entre sí, por el don de la Sabiduría») (Montells y Nadal, 2000: 42).

¹⁴ Sobre la fundación de la Universidad de Granada y su primer edificio *Cfr.* Montells y Nadal, (2000: 49-54), Henares Cuéllar y López Guzmán, (1997), Gómez Moreno (1994: 249-250), Gallego-Burín (1982: 253-254).

¹⁵ Ya Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica, y futuro Arzobispo de Granada, fundó en 1492 el Colegio Eclesiástico de San Cecilio, tan debilitado que cuando Carlos V llega a Granada decide fundar la primitiva Universidad, a cuyo encargo estará Gaspar Dávalos, también Arzobispo de Granada (Montells y Nadal, 2000: 1-38).

¹⁶ En un principio las cátedras de las que constaría el primer proyecto de Universidad de Granada serían: Lógica, Gramática, dos de Teología, dos de Cánones (financiadas por Carlos V) y Artes, Leyes, Medicina y Moral (que deberían ser financiadas por el arzobispo) (Calero Palacios, 1997: 24).

conversos» (Montells y Nadal, 2000: 38)¹⁷; o bien en un intento por parte de la Universidad de insertar a un determinado sector de la minoría morisca de la ciudad, rebelde en cierto sentido, a través de la enseñanza (Calero Palacios, 1997b: 35).

Más allá de las motivaciones concretas, que no corresponde dilucidar aquí, lo que queda claro es que nuestro símbolo ha vuelto a aparecer, utilizado en este caso por «el pacto de poderes –Iglesia y Corona– que le da [a la Universidad] sus notas más características» (Calero Palacios, 1997b: 17). Se le ha dotado así de un grado más de significación, con respecto al ejemplo de la mesa de escritorio: el saber, esto es, la luz de nuestra inscripción, es un saber cristiano, de manera que «la preparación que la Universidad otorgaría a su alumnado sería de carácter eminentemente religioso y adecuado al lema originario» (Calero Palacios, 1997: 31). La Universidad, su proyecto en general y su programa en concreto, permitirá ahuyentar, según la intención de Carlos V, lo que el monarca percibía como amenazante acecho de los infieles moriscos, elementos perturbadores de la sociedad granadina y española.

Si colocamos frente a frente estas dos imágenes, el espacio en que encontramos las inscripciones, veremos que pertenecen a dos panoramas absolutamente diferentes: la mesa de escritorio es fabricada en la norteña Nürenberg, centro productor europeo de este tipo de mobiliario; el edificio de la Universidad de Granada es un típico producto de la arquitectura renacentista española. Cada una de ellas se mueve en un ámbito distinto: el escritorio es un producto dirigido al consumo privado de una burguesía europea que busca *imitar* ciertas actitudes –de manera accesoria en no pocos casos– que los humanistas italianos han convertido en algo que oscila entre la *moda* y la *norma moral*; la Universidad es un edificio público que ofrece su inscripción no solo a sí misma, como ejemplo del proyecto sobre el que se ha erigido, sino hacia el exterior, hacia el espacio público de la ciudad.

Si la primera de las inscripciones solo podría leerla aquel a quien el propietario del escritorio permitiera acceder a su casa, a su estudio particular, la de la antigua Universidad Literaria granadina está disponible, día y noche, para cualquier paseante que camine por la Plaza Alonso Cano y se detenga a leer los frisos de las ventanas del edificio de la actual Curia.

¹⁷ Cfr. Cabanelas (1991), Navarro (2013).

En la misma línea que separa la exposición pública del uso privado, se entiende la distinción de los “proyectos intelectuales” fundamentados sobre nuestro escritorio y nuestro edificio. Aunque los dos tengan una indudable relación con el estudio y la formación intelectual, con la adquisición de un conocimiento que no es tan solo mera instrucción, sino todo un proyecto de vida, una propuesta moral que irá aparejada a los estudios humanistas (Kristeller, 1993: 40; Garin, 1983: 61); a pesar de todo esto, decimos, el primero de nuestros ejemplos nos remite a un acercamiento no reglado al saber, que se detiene aquí y allá en ciertos textos de uso común en la época, sin seguir el programa de aprendizaje específico –reglado incluso en el sentido de su dotación económica– desarrollado por la Universidad de Granada en su primera sede del edificio de la Plaza Alonso Cano.

Un último matiz, basado en la intención última de esos distintos “saberes”, los diferencia: su naturaleza religiosa. No podemos conocer la devoción religiosa del futuro propietario del escritorio de Nürenberg: por más que nos encontremos tentados a filiarlo al protestantismo, lo cierto es que debemos detenernos solo en lo que encontramos en el escritorio. Y lo que encontramos no es más que una estatuilla que representa la filosofía, que incita al saber y al desarrollo de las artes. En lo que se refiere a su estricta literalidad, su naturaleza es laica, en la medida en que cabe aplicar este neologismo. Algo que no sucede con la universidad granadina, cuya fundación, desde su mismo lema, procura que el estudio y la fe, el cultivo de las letras y las artes, vayan de la mano «Ad fugandas infidelium tenebras».

Separados por apenas treinta años, estos dos ejemplos, estas dos imágenes con las que hemos querido empezar nuestro trabajo, no pueden ser más diferentes entre sí. ¿Por qué entonces utilizarlas, colocarlas en tan privilegiada posición? La respuesta nos la da un hilo que cruza Europa desde Nürenberg a Granada, haciendo una amplia escala, como veremos a lo largo del trabajo, en la península italiana. Un hilo de luz.

Lo que se puede deducir de estas dos imágenes primeras, introductorias y casi espigadas al azar –y no digamos de todas las que nos esperan a lo largo de las siguientes páginas–, es que el de la luz será un símbolo, una imagen, que recorrerá la cultura europea del Renacimiento, invadiendo todos sus ámbitos: político, artístico, cultural, literario.

No se trata, por tanto, de la sencilla adopción de un lugar común al que todo el mundo se lance durante la época –que también, en todo lo que nuestro escritorio pueda tener de reflejo de una *moda* intelectual o decorativa incluso–, sino de una imagen tan nuclear y fundamental, tan relacionada con la propia naturaleza del periodo, que se convertirá, como veremos después, en un símbolo clave y vertebrador, cuyo uso va a estar siempre en juego, generando una lucha por su interpretación y posesión por parte de los principales actores artísticos, literarios, filosóficos e ideológicos que capitanean el corte, el paso del mundo medieval al renacentista.

Esa presencia minuciosa, que se infiltra en cada rincón, incluso en los de la vida más cotidiana, es la que nos permitirá hablar de una *Edad de la luz*. Medicina, remedios naturales, el interés por la ciencia alquímica, historiografía, legitimación social, economía monetaria: hay un nudo que enlaza todos estos ámbitos y que es el que tratamos de caracterizar cuando hablamos de la existencia de una *Edad de la luz*. La presencia de esta en ámbitos en apariencia tan diferentes y alejados entre sí, así como el espacio de tensión que genera la lucha por el control de su interpretación simbólica en el paso de la Edad Media al Renacimiento¹⁸ es lo que nos permite acuñar nuestra categoría, como un término introductorio al estudio de la poética luminosa en el XVI español.

Si la luz, como veremos, se extiende por todos los rincones del Renacimiento, una parte de este, al menos, podrá calificarse como *Edad de la luz*.

Nada más alejado de nuestra intención que añadir otro ladrillo más al muro del «circulo vicioso» que ya en 1932 detectaba Cantimori (1971: 415) en los casi innumerables intentos de definir y dejar vista para sentencia una definición tajante y definitiva del concepto de *Renacimiento*. Más que enmarañar esta madeja, nuestro objetivo irá encaminado en la dirección contraria: lo que intentaremos será, en la medida de lo posible, acuñar una propuesta terminológica que nos permita entendernos mejor con nuestro objeto de estudio y, a la vez, justificar la atención que le estamos brindando, así como la estructura del presente trabajo. De ahí es de donde nace esta

¹⁸ *Cfr.* para ese espacio de tensión, por ejemplo, Maravall: «en el ambiente de la sociedad estática medieval, que lleva consigo una economía, un derecho y una cultura, en general, no menos estáticos, es fácil recoger severas advertencias contra los peligros que toda novedad entraña para la estabilidad de un orden» (1986: 93).

categorización de *Edad de la luz*. Categorización que, deliberadamente, no nos preocupa acotar ni cronológica ni geográficamente (aunque sea evidente que abundarán las fuentes italianas y, en la medida de lo posible, españolas), por lo que la entenderemos desde un sentido no excluyente en relación con la tradición historiográfica anterior a la nuestra, sino, muy al contrario, buscando su integración en ella, rastreando las líneas que se puedan trazar con esta última.

Si nuestro objetivo no es tanto una delimitación cronológica clara, ¿qué entendemos entonces por Edad de la luz? No se trataría tanto de una entidad cronológica definida –a la que, por supuesto, podríamos dotar de hitos simbólicos a modo de signos representativos de su inicio y su final– como de una suerte de clima intelectual en el que, debido a las necesidades de legitimación ideológica de la naciente burguesía (Rodríguez, 1990: 59-111), la luz no solo va a cambiar de significado en tanto que cambiará la manera de *leer* el mundo, y con él todos sus signos; sino que, además, como resultado de ese cambio, se convertirá en una *herramienta*, en un instrumento de trabajo al servicio de los cambios de paradigma que aparecerán en esta época en las artes plásticas, en la arquitectura, en los nuevos descubrimientos astronómicos, en la lectura que se hará de determinadas referencias mitológicas de la Antigüedad clásica e, incluso, en la concepción histórica de su propio tiempo.

A esa atmósfera concreta –y a la que, por supuesto, no será ajena la poesía española del XVI– en la que la luz *cambia* y, a la vez, con su cambio, se infiltra y determina toda una serie de prácticas ideológicas, culturales, literarias y artísticas es a lo que hemos llamado *La Edad de la luz*.

1.2. La luz y la Historia

1.2.1. LOS HUMANISTAS: DE LA LUZ DE ROMA AL ORO DE FLORENCIA

PETRARCA: LA PRIMERA LUZ

Theodor Mommsen explica cómo, aún en su edición de 1911, la *Encyclopaedia Britannica*, al ocuparse de la Edad Media, utilizaba la expresión “Dark Age” (1942: 226). Que uno de los fetiches de Borges, y supuesto ejemplo de rigor erudito, reproduzca esta idea de la Edad Media como una época oscura, nos muestra hasta qué punto –en intensidad y en extensión temporal– caló una idea del periodo, construida de manera sesgada e interesada por los principales puntales del movimiento humanista.

La crítica historiográfica¹⁹, desde la aparición en 1860 de la piedra angular de los estudios modernos sobre el Renacimiento, *La cultura del Renacimiento en Italia*,

¹⁹ Las referencias bibliográficas en torno a la cuestión serían –y sospechamos, seguirán siendo– inagotables. Consignaremos aquí solo las que hemos encontrado útiles para nuestro trabajo y que aparecerán a lo largo de él, con mayor o menor relevancia. Se debería comenzar siempre con los seminales trabajos de Jules Michelet, *Historia de Francia*, (2000), publicado en 1855 y Jacob Burckhardt (2004), *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicado poco después, en 1860. A partir de ahí la bibliografía y el entusiasmo por definir los límites del Renacimiento se desborda. Wallace K. Ferguson consigue un importante hito con su *The Renaissance in historical thought* (1948), donde trata de poner orden en un ya vasto campo de estudios. Panofsky aporta en 1960 una interesante revisión a la cuestión (1975: 31-81). A lo largo del siglo XX, son imprescindibles las aportaciones de Eugenio Garin y P. O. Kristeller, a lo largo de toda su obra; remitimos a la bibliografía del presente trabajo. Más adelante, remitimos a las obras de Burke (2000) y (2001). En 2005 apareció el volumen *Palgrave advances in Renaissance historiography*, editado por Jonathan Woolfson, puesta al día de la *cuestión renacentista*, con bibliografía actualizada.

escrita por Jacob Burckhardt, ha estado ocupada de manera extensísima en rebatir o reforzar la idea de una Edad Media oscura, bárbara. Frente a ella, el Renacimiento italiano se había convertido ya en un mito casi meridional del que daban cuenta el dibujo que en 1787 Tischbein el *Joven* hizo a un «heliotrópico Goethe llenándose de la luz romana que bañaba de sol su habitación en la Vía del Corso», o el Aby Warburg que, en 1929, poco antes de morir, «hacía resumen de su vida al decir que él era como un “heliotropo” que se había vuelto hacia el pasado de las tierras de Italia buscando la cálida luz del sol» (Bouza, 2004: 7).

Lo que nos interesa delimitar e historizar es el nacimiento de ese *mito* del que participaban Goethe y Warburg, en relación con nuestra *Edad de la luz*. No volveremos, por tanto, a la ya suficientemente debatida cuestión en torno a la existencia o no de una fractura entre Renacimiento y Edad Media, sino que nos ocuparemos de estudiar cómo, en el momento en que comienza ese *debate*, uno de los hilos que lo recorren y lo sostienen, que ayudan a legitimar la postura de los primeros humanistas, será, precisamente, el de la luz.

Existe un más que amplio consenso en considerar a Petrarca como el primero de los humanistas o, al menos, el primero de los puntales que tuvo el Renacimiento a la hora de reconocerse en el espejo como un nuevo periodo en la historia del hombre²⁰. Fue Mommsen el primero que se ocupó –en un artículo seminal, seguido y también discutido– de explicar cómo la concepción petrarquesca de la historia fue la primera que identificó a través de los símbolos de la luz y la oscuridad el enfrentamiento de su propio tiempo con un periodo inmediatamente anterior. En el texto de Mommsen encontramos un revelador pasaje sobre el uso que Petrarca hará de la luz en sus formulaciones sobre la historia. Corresponde al *África* (IX, 452-457) y dice así:

²⁰ Es evidente que funcionamos en un cierto plano simbólico a la hora de hablar de un Petrarca *padre de los humanistas*. R. Weiss, a pesar de que participa de esta tendencia de estirar hacia atrás la lona del Renacimiento de una manera en la que casi acaba confundido con la Edad Media, explica (2006: 125) que ya existía en Italia una suerte de *colonia intelectual* formada por abogados y hombres de leyes, que tuvieron parte importante, en tanto que sustrato cultural, en el despegue de las actividades humanistas. En esa misma órbita, B.L. Ullman apunta con tino que la estancia de Petrarca en Avignon fue un estímulo poderoso en el nacimiento y desarrollo de sus intereses intelectuales (2006: 142-43). *Cfr.* también Rico (1978: XLI-LXXIX) y Foster (1989: 15-40).

a ti, si –como espera y desea mi alma– me sobrevives muchos años, te aguardan quizá tiempos mejores; este sopor de olvido no ha de durar eternamente. Disipadas las tinieblas, nuestros nietos caminarán de nuevo en la pura claridad del pasado (en Panofsky, 1975: 42-43)²¹.

El fragmento del *África* corresponde a la dedicatoria que Petrarca dirige, en el canto IX del poema, al rey de Nápoles, Roberto de Anjou. Petrarca formula esta concepción temporal desde un momento en el que aún no se han disipado las tinieblas, con un tono que mezcla la esperanza y el desengaño de quien no podrá ver esos «quizá tiempos mejores». Se puede percibir cómo en el texto late lo que Béhar ha llamado «un hondo sentimiento de extrañeza del humanista con respecto al tiempo en que vive: *sub specie antiquitatis*, este le parece fundamentalmente insuficiente, vano, falto de una plenitud que sí se daba en otra época» (2010b: 411). Se delinea claramente la concepción de dos periodos históricos separados de manera radical, tal como manifiesta la contraposición entre unas tinieblas que deberían ser disipadas, un sopor (en el original latino la referencia es al Leteo) que tampoco se presupone eterno, y una «pura claridad» asociada a un «pasado» que, en el fragmento, Petrarca no define.

A poco que, sin embargo, se recorra su obra, se advertirá que ese «pasado» no es otro que el del esplendor perdido del antiguo Imperio Romano, cuyo canto elogioso era para Petrarca la almendra misma de la historia, en líneas que funcionan casi a modo de manifiesto: *¿Qué otra cosa es la historia, sino el elogio de Roma?*, dirá Petrarca, como bien recoge Mommsen (1942: 237). No se agazapa, tras esta postura de recuperación de la Antigüedad, la mera nostalgia de la época imperial, sino todo un programa ideológico, en el que «la historia romana es el punto nodal de la reflexión petrarquesca», a través del cual «Petrarca quiere restaurar el antiguo esplendor de Roma, que restituye incansablemente a través de la filología» (Béhar, 2010b: 425).

El interés por el mundo clásico no es nuevo ni exclusivo de la visión renacentista del mundo: que los autores clásicos fueron leídos y citados con profusión durante el medievo es una obviedad que queda fuera de toda discusión. Más interesante será definir y comprender la manera en que autores como Petrarca volverán a ellos, qué actitud desarrollaron hacia la Antigüedad clásica, incluso como modelo de vida. Juan Carlos Rodríguez (1990: 143-146) ha explicado que esta particular vuelta al clasicismo,

²¹ Citaremos las traducciones, siempre que estas sean lo suficientemente autorizadas.

que arrancaría –al menos simbólicamente, como hemos explicado– de Petrarca y se consolidaría durante el Renacimiento, se debe a que «la ideología burguesa desde su primera fase “humanista italiana” utilizó una especial imagen de “lo griego” (o del mundo heleno-romano en general) forjada en las necesidades de su lucha contra el escolasticismo feudal» (p. 143).

La mirada vuelta hacia la Antigüedad clásica²² –romana en el caso de Petrarca y, posteriormente, en el círculo neoplatónico florentino, hacia el mundo griego representado por Platón– se convertirá, por tanto, en un ejercicio de legitimación por parte de la naciente burguesía de las ciudades estado, frente al mundo feudal del periodo inmediatamente anterior.

Dicho ejercicio legitimador se traducirá en una *lucha* por la apropiación y la interpretación de los símbolos. Si la luz, como ya hemos visto en Petrarca, es utilizada e interpretada como una herramienta más en la construcción y definición de este nuevo sentido de la historia, quedará así puesta de manifiesto una de las propuestas básicas de nuestro trabajo: el hecho de que, a pesar de que la luz recorra, como una constante, la historia espiritual e intelectual de Occidente (e incluso de Oriente), no puede hablarse de la luz *en sí*, o en abstracto. Dicha lectura solo podríamos admitirla más que como fenómeno físico, e incluso así habría que recoger una evolución histórica en la concepción de dicho fenómeno y su naturaleza, que no está todavía absolutamente resuelta para la física moderna.

Tendremos que buscar entonces cuál sea el uso concreto que, en el arco temporal que nos interesa, se haga de *la luz*: cómo se produce, históricamente, cada noción concreta de la luz, cuál es el desarrollo que sufre, cómo *se dota* de contenido y, en fin, cómo y al servicio de qué propósitos es utilizada.

Wallace Ferguson, en su fundamental *The Renaissance in historical thought* (1948), hace referencia a un primer hito: la *Chronica* de la ciudad de Florencia que escribe Giovanni Villani –interesante personaje florentino, comerciante que murió como rehén de la ciudad de Ferrara, debido al impago de los banqueros Peruzzi por la compra de la ciudad de Lucca– en la primera mitad del siglo XIV. Para Ferguson, la *Chronica*

²² Cfr. Curtius (1989: 40-46) para un esbozo sobre los límites cronológicos de la antigüedad clásica.

supone un cambio en la concepción de la historia (1948: 6-7): pasa de ser escrita desde un punto de vista universal (*sub specie aeternitatis*), en el que el referente estructurador de la misma son los seis días de la creación o las cuatro monarquías de la profecía bíblica de Daniel; a entenderse como un estudio independiente sobre la vida económica y política de la Florencia del momento, aunque sin acabar de despegarse de un sentido teológico –y, añadimos, teleológico– de la historia. Hans Baron (1993: 44-64), estudiando en estricto la sociedad florentina, recoge el guante de Ferguson y coloca en la *Historiarum florentini populi, Libri XII*, de Leonardo Bruni, el momento en que «los fenómenos fundamentales de la vida entre los Estados, previamente subordinada a la teología histórica del *Sacrum Imperium*, pueden ser considerados de forma más inteligible, dándoles una explicación causal» (p. 46). Así, la conciencia histórica moderna, escribe Maravall, estima que frente al tiempo *eterno* o suspendido medieval, «bien se haya llegado a ello por una o varias fracturas, o bien por el desarrollo de un hilo continuo, en el curso del tiempo son diferenciables varias fases o épocas» (1986: 285), de manera que la mirada a la Antigüedad se desprende de la esa lectura fosilizada que le dotaba de un «valor genérico e indefinido», para pasar a referirse a un «tiempo definido», a una «cultura determinada» (p. 286), que funciona ahora como un modelo al que tratar de acercarse, en el que legitimarse. Según apunta Béhar, la instauración del periodo del *medium aevum*, «permite contemplar la Antigüedad como tal, como entidad histórica independiente y cerrada sobre sí misma» (2010b: 432) y, por tanto, susceptible de ser tomada como modelo con el que el humanismo pudiera definirse a sí mismo (p. 431).

De nuevo, no nos importa establecer ahora cuál sea el origen concreto de la nueva concepción de la historia, si el que marca Ferguson con Villano, o el que marca Baron con Bruni, sino recalcar la idea de que ese cambio en la concepción es efectivo y tendrá repercusiones sobre la serie terminológica luz/oscuridad, que venimos utilizando en la caracterización del mosaico de nuestra *Edad de la luz*.

Podemos así insertar a Petrarca en esta nueva corriente de interpretación de la historia, conviniendo con el propio Ferguson en que «Petrarch set the tone for the humanist's secular interpretation of history» (p. 8); dejando atrás «la concepción que subordina el pasado pagano al cristiano» (Béhar, 2010b: 433). Secularizar, esto es, «desaparecida la Escritura como único sostén del texto» (Rodríguez, 2001: 27), «aparecen también los signos literales sustituyendo a las signaturas divinas»

(Rodríguez, 2008: 166). El juego de símbolos luz/tinieblas o luz/oscuridad, que caracteriza la mirada que Petrarca vuelve hacia esa Roma imperial cuyo elogio *será la historia*, estará también al servicio de ese cambio, también lo sufrirá.

La metáfora de la existencia de una edad oscura previa a la llegada de la luz no la inventan ni Petrarca, ni los humanistas. Fue utilizada ya por la tradición cristiana, a partir de la estructura histórica que Eric Auerbach explicó a la perfección en el magistral estudio que hizo en *Mímesis* (1975: 166-193) del episodio de Farinata degli Uberti y Cavalcante dei Cavalcanti en el canto X del “Infierno” de la *Commedia* (2001: 130-136). Guido Cavalcanti pregunta por su hijo, sin saber que este ha muerto ya, y sin tener conciencia de los cambios político sociales de la Florencia que dejó a su muerte. Cavalcanti se encuentra en el infierno «en un estado definitivo e inalterable, en el cual tan solo habrá de tener lugar una modificación: la resurrección de sus cuerpos por la resurrección en el Juicio Final», «ciegos para lo que ocurre en el presente» (p. 181). A partir de ahí explica Auerbach que la concepción de la historia se establece, en la Edad Media, en torno a «La meta de la historia de la salvación [que] no es tan solo una esperanza segura para el futuro, sino que se halla cumplida en Dios desde siempre, y prefigurada en cuanto a los hombres de la misma manera que Cristo se halla prefigurado en Adán» (p. 185), con un eje central, la figura de Cristo. Efectivamente, apunta Béhar, la actitud de Petrarca «no es la de Dante paseándose por el mundo de los difuntos, contemplándolos *sub specie aeternitatis*, con una mirada teñida de teleología. Lo que le interesa a Petrarca es la complejidad humana en su aspecto histórico» (2010b: 449); entendidos «no desde la perspectiva intemporal de la Providencia cristiana, sino como reflejo de una naturaleza humana incambiable» (p. 451).

Todo se leerá desde esta perspectiva, y no será de extrañar que la dialéctica entre luz y oscuridad se formule, bajo estas premisas, a partir del episodio central del cristianismo: la venida al mundo de Cristo (Mommsen, 1942: 227; Ferguson, 1948: 8). La llegada del Mesías sería leída e interpretada, dentro de nuestro campo semántico luz/oscuridad, como la caída de un rayo luminoso que parte y divide en dos la historia. La luz de la venida de Cristo daría lugar a la división entre «*historiae antiquae e historiae novae*», de modo que el devenir histórico debería interpretarse en un «desarrollo continuo como un progreso ininterrumpido desde las tinieblas paganas hasta la luz de Cristo» (Panofsky, 1975: 42).

En Petrarca asistimos a la ejecución de este paso de la luz de Cristo a la luz romana, de la concepción de la edad pagana como una edad oscura a la idea de que con la caída de la Roma clásica comenzó una era de tinieblas. Un balanceo de percepciones que ya Ferguson advirtió en la *Chronica* de Villani, y en el que el aretino se erige como simbólica bisagra, según señala Maravall al hablar de «un Petrarca, que se veía a sí mismo como situado en la frontera entre dos pueblos» (1986: 286).

En el *De ignorantia*, escrito en 1371, hay un pasaje en que Petrarca entona un lamento por la figura de Cicerón, muerto apenas cuarenta años antes del nacimiento de Cristo. En dicho lamento, el discurso de Petrarca se tiñe aún de la interpretación cristológica de la luz:

¡Cuánto he compadecido su suerte, al leer sus obras! ¡Lamento tanto en mi fuero interno que ese hombre no haya conocido al verdadero Dios! La muerte cerró sus ojos pocos años antes del nacimiento de Cristo. ¡Cuán próximos estaban, ay, el fin de la tenebrosa noche del error y el comienzo de la era de la verdad! Era inminente el alba de la luz verdadera y el sol de la justicia (1978: 182)²³.

Si regresamos ahora a la dedicatoria del *África* que citamos al principio, veremos que estamos ya ante una concepción nueva y distinta del periodo luminoso, que Petrarca, efectivamente, nos ha servido de bisagra entre una y otra concepción.

Hay más ejemplos relevantes en Petrarca de lo que Miguel Ángel Granada ha llamado una «concepción invertida de la historia» (2009: 17). Podemos citar otro de los textos que aporta y traduce Mommsen, una carta que dirige a su amigo Agapito Colonna:

And yet bad I touched upon illustrious men of our time, I will not say that I should have introduced your name (lest in my present anger I should seem to flatter you, a thing which is not my habit even when well disposed), but most assuredly I should not have passed over in silence either your uncle or your father. I did not wish for the sake of so few famous names, however, to guide my pen so far and through such darkness. Therefore sparing myself the excess both of subject matter and of effort, I have determined to fix a limit to my history long before this century (1943: 234).

²³ Se trata de algo muy parecido a lo que sucede a Virgilio en la *Commedia*, en la que Dante lamenta que su maestro y guía haya nacido antes de la venida de Cristo, desde una perspectiva parecida a la de este Petrarca aún cercano a la interpretación figural de la luz.

La disculpa que presenta Petrarca a su amigo tiene su justificación en el hecho de que hacer historiografía de su propia época, o de la inmediatamente anterior, le supondría sumergirse en las tinieblas que tanto le disgustan. Por eso, explica, no cita en ninguna de sus obras a los antepasados de Colonna. Petrarca no quiere que el nombre de los Colonna, aunque brillante, se vea rodeado de tal oscuridad. Ha decidido por eso dedicar sus esfuerzos como historiador –cifrados en el conjunto de biografías del incompleto *De Viris Illustribus*– a un límite temporal muy concreto: el de la Roma imperial, presentada como luminosa, ajena a las tinieblas.

Después de todo esto, podemos entender sin dificultad el significado concreto de dos pasajes petrarquescos, aparentemente alejados entre sí: un fragmento de la *Apología contra cuiusdam anonymi Galli calumnia*, en el que sostiene que en mitad del error medieval brillaban hombres de genio, cuya vista era aguda a pesar de la niebla: «amidst the errors there shone forth men of genius, and no less keen were their eyes, although they were surrounded by darkness and dense gloom» (en Mommsen, 1943: 227); y una epístola escrita por Petrarca a su hermano Gerardo, en la que el saludo que le dirige después de dos años sin hablar con él lleva inscrita la luz, transformada, como hemos visto, no solo en un símbolo más o menos retórico, sino en todo un proyecto histórico que Petrarca asimila a su propio proyecto de vida : «Es mi deseo, hermano más que la luz por mí querido, poner fin a este prolongado silencio» (Petrarca, 1978: 283).

PETRARCA Y COLA DI RIENZO: LA LUZ DE ROMA

Petrarca se erige así como el *padre* de la nueva concepción luminosa de la historia, a partir de un programa ideológico perfectamente definido. Sin embargo, antes de continuar con el desarrollo del motivo luminoso en la generación de humanistas que le seguirá, será necesario refinar un poco más la revuelta petrarquesca contra las tinieblas medievales.

Eugenio Garin, en un pequeño ensayo titulado significativamente “Edades oscuras y Renacimiento: un problema de límites” (1981: 29-71), alerta sobre el riesgo de olvidar los matices que diferencian «formulaciones de orden genérico» del tipo de la que nos ocupa aquí:

Ahora es el momento de avanzar una importante advertencia: en los grandes periodos, en los «tiempos largos», es plenamente lícita una aproximación tan indiscriminada como sugerente a los textos de los siglos XIV, XV, XVI y, ¿por qué no?, también a los del XVII y XVIII. Por el contrario, si nos interesamos por los «tiempos cortos», cuando lo que se persigue no es ya detectar «formas» recurrentes, sino etapas reales de las transformaciones históricas de la cultura, se imponen delimitaciones mucho más delicadas y sutiles. En consecuencia, si bien las formulaciones de orden genérico no se diferencian con nitidez, hasta el punto de parecer prácticamente idénticas, metáforas como las de la luz y las tinieblas o el renacimiento y la muerte se «alejan» extraordinariamente unas de otras según sean los tiempos y los usos (pp. 47-48).

A partir de esta distinción entre ciclos largos y ciclos cortos²⁴, Garin sugiere que el estudio de nuestra serie terminológica luz/oscuridad/tinieblas en un *ciclo corto* como al que nos estamos dedicando, solo tendrá sentido y será fructífero si somos capaces de captar los matices y vaivenes que va adquiriendo el término a lo largo del periodo que conforma esta *Edad de la luz*. Deberíamos tener la precaución, por tanto, de no mezclar en un todo homogéneo las diversas concepciones *histórico luminosas* de Petrarca, Salutati, Bruni y Vasari (p. 50).

Hemos insistido antes en que no es nuestra intención ni nuestro objetivo redefinir el concepto de Renacimiento. Tampoco buscar argumentos definitivos que permitan fijar el carácter de un término cuya pista, avatares y evoluciones necesitarían una labor de investigación que, evidentemente, desborda la naturaleza del presente trabajo, recordando, con Huizinga (1977: 147), «que es necesario prescindir, en lo que al Renacimiento se refiere, de una fórmula simple capaz de explicarlo todo».

Sí que será obligado, por otro lado, tomar posición ante las diferentes formas de interpretar la postura y la mirada a la Antigüedad tanto de Petrarca como del movimiento humanista en general. Coincidiendo con Kristeller (1993: 38-51) en que uno de los sostenes del humanismo será el interés por un proyecto que se interesa por la retórica y la filología, no estamos tan de acuerdo, sin embargo, en su intento de circunscribir la actividad de los humanistas a un estrecho campo de estudio que lo alejaría de ser «una tendencia o sistema filosófico», limitándolo solo a un «programa cultural y educativo» (p. 40), y que en el caso paradigmático de Petrarca «puede

²⁴ Cfr. Braudel (1990: 60-106).

resumirse en la fórmula que usa alguna vez en el tratado *De su ignorancia*: sabiduría platónica, dogma cristiano, elocuencia ciceroniana» (Kristeller, 1970: 33).

Reconociendo que gran parte de los ataques de Petrarca contra la escolástica tienen un trasfondo retórico o literario, si recordamos los pasajes que acabamos de analizar, podremos convenir en que hay algo más en ellos que preocupación retórica o educativa en su actitud. Nos situamos así en un punto vecino al de la apertura de campo que lleva a cabo Francisco Rico cuando sostiene que «la idea de que los *studia humanitatis* así concebidos, haciendo renacer la Antigüedad, lograrán alumbrar una nueva civilización» (1993: 18); o al de Eugenio Garin, cuando escribe que

Ciertamente, el Renacimiento fue, ante todo, un gran movimiento cultural que remodeló los espíritus sin agotarse en un hecho puramente literario o gramatical. Si bien, en efecto, los humanistas hablan mucho de libros, de bibliotecas, de textos y de vocablos, hemos de tener en cuenta que las letras humanas no son exaltadas por sí mismas, sino por el hecho de ser formadoras en el hombre de su más digna humanidad (1986: 15).

El origen de la serie terminológica, siguiendo a Garin, es concreto y delimitado. Se presenta en el ámbito de la batalla contra la ignorancia de unas universidades que, en el siglo XII, han abandonado a los clásicos –y todo lo que esa enseñanza basada en ellos pudiera tener de *humanitas*– en favor de los lógicos (Garin 1981: 54-59). Habrá que decir, sin embargo, que esa batalla iniciada por Petrarca contra la ignorancia bárbara, o, directamente, contra la oscuridad, es la parte visible de un iceberg en cuya base hay algo más sólido y profundo: «El Renacimiento, nacido con Cola di Rienzo y con Petrarca como un movimiento de insurrección nacional, como una lucha contra los “bárbaros”, cultural a la vez que política» (Garin, 1986: 16), es decir, ideológica. Béhar ha anotado cómo se produce un paralelo, en Petrarca, entre *translatio studii* y *translatio imperii*, que tendremos oportunidad de detectar también en el caso español, de manera que, para el aretino, «La reforma de los estudios implica la de la ética y, con esta, sugiere la de la política» (2010b: 425), en sintonía con la interpretación que hace Cola de la *restauratio* antigua, no solo «“estética”», «sino ideológica y política» (p. 440).

Estamos ya en condiciones de afirmar que el uso que Petrarca hace del símbolo de la luz desde una perspectiva historiográfica –otra cuestión será la poesía amorosa, de la que nos ocuparemos en el cuarto capítulo del trabajo– queda perfectamente

delimitado: la luz se identifica con una civilización romana que para Petrarca se va a convertir en un modelo, no solo literario, sino también político, ideológico.

Este nuevo proyecto tendrá su principal representante en la figura de Cola di Rienzo, quien en 1343 escribía:

Levántese el pueblo romano de su postración, ascendiendo al trono de la majestad de antaño, quítese la lúgubre vestimenta de la viudedad [...] Ahora, en efecto, que los cielos se han abierto y que, nacida de la gloria de Dios Padre, la luz de Cristo, difundiendo el esplendor del Espíritu Santo, a vosotros que vivís en las sombras tenebrosas de la muerte os ha preparado la gracia de una inesperada y admirable claridad (en Garin, 1986: 28).

La aparición de «la luz de Cristo» debemos tomarla con cuidado porque no se trata de la concepción *figural* del símbolo propia de la Edad Media, sino de un uso de la misma matizado e inteligente por parte de Cola di Rienzo, dirigido hacia sus propios intereses. Cola, que al igual que Petrarca, sigue conservando ciertos «escrúpulos religiosos» dentro del proceso de secularización (Kristeller, 1970: 30), bañando así con la luz de Cristo su propio proyecto político. Pero la luz no aparece porque nazca Cristo y con él la historia se haya partido en dos, sino porque justo en ese 1343 Cola di Rienzo comenzará, gracias a su ascendente sobre el Papa Clemente VI, a ver muy cerca la posibilidad de hacer real su proyecto político. La «inesperada y admirable claridad» que disiparía «las sombras tenebrosas de la muerte» no es la venida de Cristo en sí, sino el posible cambio de sede papal de Avignon a Roma, con el que se acabaría la postración del pueblo romano. Cola presenta a los ojos del lector una escenificación que remata con una imagen envidiable por sencilla: la de «la lúgubre vestimenta de la viudedad». No es solo que el pueblo romano esté viudo, esto es, con la auténtica sede papal *muerta* y sin nadie que la ocupe, sino que esa situación, la figuración contraria a la luz, Cola la extiende hasta el símbolo cotidiano de la vestimenta: lúgubre, tenebrosa, negra. Como la de una viuda.

LOS HUMANISTAS: HIJOS DE LA LUZ

Petrarca y Cola di Rienzo pusieron las bases de una concepción de la historia que encontró expresión privilegiada en la contraposición entre la luz y las tinieblas. Con las cenizas de Cola di Rienzo flotando sobre el Tíber, después de su ejecución, la imagen sufrirá un desplazamiento de foco. No quiere decir, por supuesto, que se pierda el interés por la historiografía, como demuestra Flavio Biondo, quien en 1474 escribe en su *Italia Ilustrada*:

he querido intentar, con el conocimiento que he tenido de los acontecimientos de Italia, dar noticia de los nombres de los lugares y los pueblos antiguos, dar autoridad a los nuevos, y a los desaparecidos, una vida en el recuerdo; y, finalmente, iluminar la oscuridad de las vicisitudes itálicas (en Garin, 1986: 46).

Aquí, los *antiguos* se convierten en legitimadores de los *nuevos*, y la historiografía en un método iluminador de las dificultades que atravesaban los pueblos itálicos. Si atendemos a esta declaración de intenciones, comienzan ya a matizarse las propuestas políticas concretas de Cola di Rienzo.

Francisco Rico²⁵ y Eugenio Garin²⁶ coinciden en que existe no poco de mito en la construcción de la visión renacentista hacia la Antigüedad clásica. Mito perfectamente comprensible si pensamos que esa vuelta a la Antigüedad no busca tanto un sentido arqueológico –en el sentido que hoy podemos dar a la arqueología²⁷–, como la construcción de un *ente histórico*, «un punto de apoyo de un sentido que importa volver a construir» (Béhar, 2010b: 465), en el que la naciente burguesía encontrará un espejo que le interesaba fuera más legitimador que verosímil.

Se comenzará a forjar una visión distinta de ese mito de la Antigüedad, en la que los humanistas no estarán tan interesados en centrar la contraposición entre la luz y la

²⁵ «Pero tampoco cabe desdeñar esas ideas y esas explicaciones históricas como pura mitología, porque a veces son los mitos quienes crean las realidades» (1993: 51).

²⁶ «Cuando la inspiración religiosa y un fuerte espíritu de recuperación nacional entran en contacto con una reivindicación de la obra de los clásicos, la polémica cultural, todo hay que decirlo, de orígenes bastante limitados, se transforma en un mito de excepcional fuerza» (1981: 63).

²⁷ Cfr. Mazzocco (2006).

oscuridad según el sentido estrictamente político del Cola di Rienzo que pretende devolver el papado a Roma, como en aplicar la serie a la renovación artística, al papel de sabios ilustres –muchos de ellos, aunque muy cercanos en el tiempo (Petrarca, Dante), ya también incorporados al mito–, encargados de devolver el esplendor cívico por la vía del esplendor temporal.

Boccaccio, contemporáneo y buen amigo de Petrarca, se inclinará hacia este matiz. Lo hará con dos ejemplos bien conocidos y significativos: Dante y Giotto. No nos interesa discutir si estos merecerían o no aducirse como ejemplos de esa renovación, esto es, situarlos en la órbita del Renacimiento, o dejarlos aún dentro de los límites medievales –algo de lo que nos ocuparemos según avance el trabajo–, sino mostrar que para Boccaccio ya se habían convertido en abanderados de la renovación.

En su *Vita di Dante Alighieri*, de 1357²⁸, Boccaccio escribe que cuando su madre dio a luz «partorì la donna questa futura chiarezza della nostra città [...] questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata» (Boccaccio, 1830: 6)²⁹.

Comparado el texto de Boccaccio con los testimonios de Petrarca y de Cola di Rienzo, nos daremos cuenta de que aparece un nuevo matiz: el énfasis en el hecho de que será un personaje en concreto el que traiga la «chiarezza» a la ciudad de Florencia. No se trata ya de un proyecto colectivo –la restauración de la luz romana–, sino de la fuerza de una poderosa individualidad –si queremos, un miembro de la colectividad de la «república de las letras» humanista (Burke, 2000: 82)–, que debemos entender bajo la égida de uno de los acontecimientos centrales del Renacimiento: la aparición del sujeto moderno³⁰, encargado de portar una «chiarezza» que será devuelta a la ciudad de Florencia y, a la vez, dará carta de naturaleza al idioma toscano.

²⁸ Nótese que en el caso español estamos aún en la época del Arcipreste de Hita.

²⁹ Sin olvidar que, como bien señala Robert Black (2006b: 305-306), ya Guido de Pisa en un comentario a la *Commedia*, escrito hacia 1330, había lanzado la idea de un Dante trayendo la poesía a la luz después de haber estado muerta: «Ipse enim mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem».

³⁰ *Cfr.* Rodríguez (1990: 120-121 y 2001: 27-33, 45-46) o Kristeller (1970: 27-28), donde se hace referencia a la carta de Petrarca “A Dionisio da Burgo San Sepolcro” (2000: 25-35), en la

Individualidad y restitución cultural serán los dos puntos clave del elogio que Boccaccio hará de Giotto en el *Decamerón*. En la quinta novela del sexto día, leemos:

E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de'savi dipigneano, era stata sepulta, méritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanti più in lui risplendeva (Boccaccio, 1952: 440).

El funcionamiento en este párrafo es muy parecido al del caso de Dante, cambiando el nuevo resplandor de la lengua por el del arte. Boccaccio esgrime de nuevo la idea de devolver el arte a la luz, después de haber estado durante muchos siglos en la oscuridad del error; y otra vez nos encontramos con la luz individual de un pintor que, gracias al dominio de su arte, se ha convertido en «luz de la gloria florentina» y ha meritado el poder ser llamado «maestro». Un título que, escribe explícitamente Boccaccio, resplandecía poderosamente en su persona. Se percibe ya un cambio en la tonalidad de la luz como término histórico, en su matiz, con respecto a los textos de Petrarca o Cola di Rienzo.

Esta conversión en mito alcanzará velozmente al propio Petrarca³¹, de quien muy pronto se comenzó a escribir en términos semejantes a los de Dante. Tanto es así que Coluccio Salutati, en una carta de 1395 (Salutati, 1891: 79-85), se refiere a una «lumina florentina» que hizo emerger los estudios literarios, en la que coincidirían Dante, Petrarca e incluso Boccaccio.

Cuando en 1434 Leonardo Bruni escriba su *Vita del Petrarca*, hablará, efectivamente, de la libertad que han recuperado los pueblos itálicos, pero en seguida

que relata la subida al *Mont Ventoux*, como ejemplo de esa reflexión interior, volcada hacia el propio sujeto.

³¹ Cfr. Béhar: «El humanismo se construye su propia perspectiva, desde sus mismos orígenes. Petrarca sabe que, al celebrar las glorias del pasado, conquista su propio puesto en la historia, y su laurel será igual de merecido que el de Escipión o de César. Y no hay nada más lógico que su entrada *post-mortem* en un panteón cuya estructura, es decir, cuya perspectiva unificadora, ha sido concebida por él mismo. Si la consigue, es que ha ido preparando a sus discípulos humanistas a ver la continuidad entre la celebración de las grandezas históricas y la grandeza del humanista que sabe hallar las debidas palabras para tal cometido» (2010b: 459).

apuntará que «Francesco Petrarca fue el primero [que supo de estilo literario, junto a Dante], quien tuvo tanta gracia de ingenio que reconoció y volvió a la luz del día la antigua elegancia del estilo extinto y perdido» (en Garin, 1986: 55).

La base de la renovación se hace libresca, encontrando así los humanistas una perfecta legitimación de su propia ocupación, de su pasión de vida literaria, en definitiva, del mundo nuevo a cuyo nacimiento ellos mismos están contribuyendo. La llegada de Manuel Crisoloras a Florencia como profesor de griego es saludada por el erudito ferrarés Guarino Veronese como la recuperación por parte de las letras italianas de su «*pristinum fulgorem*» (Guarino Veronese, 1915: 588).

Marsilio Ficino, en célebre carta –sobre la que más adelante tendremos oportunidad de extendernos– de 1492 a Pablo de Middelburg –amigo suyo, «físico y astrónomo insigne», que sería poco después nombrado obispo de Fossombrone y encargado de invitar a Copérnico a trabajar en la reforma del calendario juliano–, se refiere en parecidos y luminosos términos al regreso de la filosofía platónica, que él mismo capitanea en la ciudad de Florencia:

Y eso ha mostrado, casi como en Palas, en Federico, duque de Urbino, cuya virtud dio en herencia a su hijo y a su hermano. En ti, ¡oh mi Paolo!, parece haber llevado a la perfección a la astronomía, en Florencia ha vuelto a sacar a la luz del día a la sabiduría platónica (en Garin, 1986: 66).

Lorenzo Valla, en su muy humanista defensa del uso de la lengua latina, busca un punto de luminosa concordia con las demás lenguas vulgares. En el prólogo al primer libro de sus *Elegantiae* (finalizadas en 1440) leemos una comparación que muy pronto adquirirá un denso significado: «Así como una gema no afea el anillo de oro en que está engastada, sino que lo adorna, de igual modo nuestra lengua aporta esplendor a las lenguas vernáculas, no se lo resta» (Valla, 2000: 77). Algo más adelante, en el mismo prólogo, Valla se lamenta por el triste destino de la latinidad, lo que achaca a que «los restantes lectores no han entendido ni entienden los libros de la Antigüedad, como si tras la caída del imperio romano ya no fuera apropiado ni hablar ni saber latín, dejando que el descuido y la herrumbre apaguen aquel esplendor de la latinidad» (p. 79).

Francisco Rico (1993: 17-18) recupera la figura de un humanista portugués, Pedro Nunes, cosmógrafo atento a los problemas que se derivaban de la navegación.

Cuenta Rico que, mientras Nunes trabajaba un su *Libro de álgebra*, compuso este epigrama, donde alaba las bondades de la gramática, de nuevo a través de la luz:

Tú que arrostras sin miedo las fatigas,
aplícate dispuesto a la gramática,
madre que nutre todos los saberes,
y si logras la dicha de alcanzarla,
por entre las marañas de las ciencias,
tendrás al fin la luz a que aspirabas.

La luz, el resplandor, han quedado circunscritos al ámbito literario y gramatical. El final de Cola de Rienzo parece estar presente en la memoria de los humanistas, de manera que los modelos serán, ahora sobre todo, Dante y Petrarca. La serie sigue encontrando acomodo en el recuerdo por la Antigüedad romana, transformado en una obsesión por fijar por escrito la admiración hacia una seminal *generación* de autores que han *devuelto a la luz* la elegancia, el estilo, el buen escribir, el saber, convertidos ahora en las armas contra las que combatir un horizonte de oscuridad medieval que aún, en las primeras generaciones de humanistas, se siente cercano.

La idea se extiende por todo el periodo. La recoge, por ejemplo, Lapo da Castilgionchio, quien escribe al Cardenal Orsini las siguientes palabras:

Tú has salvado del olvido y del silencio a muchísimos sabios, volviendo a hallar las obras que antes permanecían en la ignorancia. En efecto, para no mencionar a los muchos ya conocidos cuyas obras en gran número has vertido al latín, has devuelto a la luz a muchísimos de los que no sabíamos ni siquiera el nombre (en Garin, 1986: 44).

A la devolución a la luz –sintagma cuyo uso solidifica en casi todos estos testimonios– se le apareja aquí un matiz importante: el de la traducción, convertida en un recurso más para combatir esa ignorancia que, en tantas ocasiones, se identifica con las tinieblas o la oscuridad.

En Poggio Bracciolini, y en la leyenda que generó con su muerte, hallamos la cristalización perfecta de esta nueva postura. En sus *Historiae de Varietate Fortunae*, recoge el testimonio de uno de sus viajes a Roma. Cuando contempla las ruinas de la ciudad antigua, le invade la nostalgia por un imperio romano cuya capital, «que fue floreciente y admirable para todo el mundo, está hasta tal punto desolada, arruinada y

cambiada respecto de lo que fue su primitivo esplendor» (en Garin, 1986: 39). El recuerdo por la Roma no vivida sigue latente en Bracciolini, quien trata de restituir su herencia mediante la búsqueda incesante de códices y manuscritos. Entre otros, recupera el *De rerum natura*, de Lucrecio, o los libros de arquitectura de Vitrubio. En *De Rerum Italicorum Scriptores* cuenta cómo en 1416, en mitad del Concilio de Constanza, aprovechó para visitar el cercano monasterio de Saint Gall, en la actual Suiza. Revolviendo y disfrutando entre los manuscritos del monasterio, descubrió un ejemplar completo –con todo lo que ello supuso de simbólico y representativo– de las *Institutiones oratorias* de Quintiliano.

La descripción es un alegato, a la vez hermoso y conmovedor, en pos de los libros y el saber: «Aquellos libros, efectivamente, estaban en la biblioteca, y no como lo exigía su dignidad, sino como en una tristísima y oscura cárcel, en el fondo de una torre en la cual no se habría encarcelado ni siquiera a los condenados a muerte» (en Garin, 1986: 42-3). Seguramente la escena tiene un punto de exageración y no podemos estar seguros de hasta qué punto los libros se encontraran en aquellas penosas circunstancias. Pero lo que no deja de interesarnos es la intención de Bracciolini por mostrar la necesidad de que los clásicos se vivificaran, salieran de la cárcel en que se encontraban, rodeados de una oscuridad que les arrebatava su dignidad. El movimiento humanista dotó a los libros de los clásicos, en su actualizado interés por ellos, de un estatuto similar al que se está dando al propio ser humano, una *dignitas* que, para poder irradiar su luz, necesita ser sacada de la oscuridad carcelaria de un lugar físico y real –en tanto que muchos de esos códices estaban literalmente escondidos–, pero también de la oscuridad del desconocimiento y la ignorancia, que suponía el no aplicarlos como guía moral de la propia vida.

Cristóforo Landino, perteneciente a una generación posterior a la de Bracciolini, dedica un Canto fúnebre a Poggio, escrito en sintonía con los cánones quattrocentistas de encomio cívico, insistiendo sobre la idea que el mismo Bracciolini conformó en su relato de los códices de Saint Gall. Escribe Landino que Poggio habría contribuido a «sacar a la luz los monumentos de los antiguos, para no dejar que tristes lugares encerrasen tantos bienes, se atrevió a desplazarse hasta los pueblos bárbaros y a buscar las ciudades escondidas en las cimas de los montes Lingonicios» (en Garin, 1986: 42). El aura de leyenda, casi aventurera, es evidente y apuntala de manera muy eficaz el esfuerzo por traer a la luz a los autores antiguos.

El elogio fúnebre no se detiene aquí y recurre a la mitología para ilustrar el descubrimiento del *De Rerum Natura*:

Y te devuelve a ti, ¡oh Lucrecio!, a la patria y a los conciudadanos después de tanto tiempo, Pólux pudo arrancar de las tinieblas del Tártaro a su hermano, cambiándose por él; Eurídice siguió las melodías de su esposo, destinada a volver de nuevo a los negros abismos; Poggio, en cambio, saca de la oscura calígene a hombres tan grandes hasta el lugar donde habrá eternamente una clara luz. Una mano bárbara había sumido en la negra noche al maestro de retórica, al poeta, al filósofo, al docto agricultor; Poggio consiguió devolverles una segunda vida, liberándolos con arte admirable de un lugar infame (en Garin, 1986: 43).

Landino –que no vacila en intensificar términos que viene manejando toda la tradición humanista, contraponiendo a la «oscura calígene» una eterna y «clara luz»– introduce una variante que interpreta la mitología a partir de la pareja luz/oscuridad que venimos estudiando. Poggio es comparado con Orfeo o el dioscuro Pólux, dos mitos que tienen en común el haber rescatado de la fúnebre oscuridad del Hades a sus seres queridos, sin haber podido alcanzar, sin embargo, la plenitud de sus deseos: Orfeo no pudo resistir a mirar atrás justo antes de abandonar el Hades, lo que supuso la vuelta de Eurídice «de nuevo a los negros abismos»; en cuanto a los Dioscuros, unidos por estrechísimos lazos fraternales, una versión del mito los hermana solo por vía materna, resultando Cástor mortal y Pólux inmortal: a la muerte del primero, Pólux le pidió a Zeus, su padre, compartir su don inmortal con su hermano, y desde entonces los dos se turnan en ocupar el Hades y el lugar correspondiente a las divinidades, de manera que la figura de Pólux se erige como aquella que rescata el alma de su hermano de la oscuridad.

Landino, al comparar estos dos mitos con la figura de Poggio, ejerce una lectura de los mismos en clave luminosa, algo que, lo iremos comprobando según avance el trabajo, se repetirá una y otra vez en el imaginario renacentista: si ellos no consiguieron *devolver a la luz* de manera completa al amado o al hermano, Poggio sí que fue un héroe luminoso, capaz de devolver una «segunda vida» a aquellos –los clásicos– a quienes «una mano bárbara había sumido en la negra noche».

Paolo Cortesi escribe un *De hominibus doctis*, uno de esos tratados biográficos que tanta fortuna adquieren en el Renacimiento, donde se recopilan las vidas de una

serie de personalidades de la cultura italiana, y sobre cuya importancia ya advirtió Jacob Burckhardt al escribir que

las gentes de Florencia empezarán entonces a encontrar gran placer en describirse a sí mismas, envolviéndose al hacerlo en el merecido fulgor de su gloria intelectual; quizá la cúspide de su autoconciencia la alcanzarán, por ejemplo, al explicar la supremacía artística de Toscana sobre el resto de Italia, no como obra de un talento autóctono de particular genialidad, sino como resultado de su esfuerzo y de su amor al estudio (2004: 295).

En el tratado, Cortesi compone una encendida dedicatoria a Lorenzo de Medici, donde podemos leer:

Estoy acostumbrado, ¡oh magnífico Lorenzo!, a alabar los eminentes ingenios de nuestros contemporáneos, ya sea en las grandes empresas, ya sea, sobre todo, en esos estudios que volvieron a sacar a la luz desde las tinieblas. Ciertamente es que, al haberse liberado finalmente Italia de la larga opresión de los bárbaros, una muchedumbre increíble se ha dedicado al cultivo de todas las grandes artes (en Garin, 1986: 80).

Traemos este pasaje de Cortesi, no como un ejemplo más de una idea que ya hemos tratado con amplitud, la de los estudios que ven la luz después de estar inmersos en las tinieblas, sino interesados en un matiz último, el de la «muchedumbre increíble» dedicada a las artes, a los estudios luminosos. En relación con el total de la población, es muy posible que Cortesi exagere, pero si atendemos a su trasfondo, a lo que hay detrás, nos daremos cuenta de que la luz, en su combate contra las tinieblas, ha pasado a formar parte, a ser propiedad de una «increíble muchedumbre» de artistas y humanistas, que no dudan en esgrimirla como bandera.

Los anhelos patrióticos de Cola di Rienzo han quedado ya disueltos en una luminosidad volcada hacia las artes y hacia los patronos que han posibilitado su desarrollo³². No significa esto un retroceso en el combate que se libra contra el mundo medieval, sino un comprensible cambio en el matiz que adquiere el símbolo por parte de un colectivo, el de los escritores, los humanistas, que desarrollarán su actividad dentro de un marco concreto, deslindado en buena parte de los intereses de Rienzo: la consolidación de las ciudades estado. Sobre todas ellas, Florencia, cuya paulatina

³² Sobre el patronazgo, *Cfr.* Hollingsworth (2002) o Wackernagel (1997: 201-355).

aparición en los diferentes testimonios que hemos recogido nos da una idea de su rol como centro del pensamiento y el arte renacentista.

LA FLORENCIA DE ORO

Marsilio Ficino iniciaba así la ya citada carta a Pablo de Middelburg:

Alabanzas a nuestro siglo, que es de oro, por sus áureos ingenios.

Marsilio Ficino a Paolo di Middelburg, físico y astrónomo insigne.

Aquello que los poetas cantaron un día sobre las cuatro edades, de plomo, de hierro, de plata y de oro, nuestro Platón, en *La República*, lo refiere a las cuatro naturalezas de los hombres, diciendo que en la índole de unos esta congénito el plomo, el hierro en la de otros, en otros la plata y en otros el oro, Y si, por tanto, hay una edad que hemos de llamar de oro, es sin duda la que produce en todas partes ingenios de oro. Y, que nuestro siglo sea así, nadie lo dudará si toma en consideración los admirables ingenios que en él se han hallado. Este siglo, en efecto, como áureo, ha vuelto a traer a la luz las artes liberales ya casi desaparecidas, la gramática, la poesía, la oratoria, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y el antiguo sonido de la lira órfica. Y eso en Florencia (en Garin, 1986: 65-66).

Lo de menos, porque no suena a nuevo y ya nos hemos detenido sobre ello, es que aparezca de nuevo la idea de una vuelta a la luz de las artes liberales. Lo importante es que, desde el propio periodo, se haya desterrado ya el aura de nostalgia que envolvía muchos de los testimonios anteriores. En la carta de Ficino no existe ya el anhelo de volver a los valores de una Antigüedad que permitiría un mejor *siglo*³³, porque esta ya existe, ya se está viviendo.

No podemos, sin embargo, quedarnos aquí. Chastel habla de la «leyenda» médica, a la que define como una «ficción [que] puede ser fecunda si no se toma como principio de explicación histórica y se considera como una peripecia significativa»

³³ No está de más reproducir la advertencia que, al respecto, hace José Lara Garrido sobre la noción de siglo: «Antes del Siglo XVIII el término *siglo* en la expresión *Siglo de Oro* tiene el alcance del *saeculum* clásico, esto es, no corresponde a un demarcado término cronológico sino a una indefinida *aetas*, cualquier época unificada por modos de vida y comportamientos» (Lara Garrido, 1997b: 29).

(1982: 19). Más que ficción, tendría sentido hablar de construcción histórica, entendida desde un papel legitimador. A poco que se rasque sobre el término –igual da Edad o Siglo de Oro–, veremos que se inserta a la perfección dentro de la serie terminológica que venimos rastreando, en una especie de bisagra, o punto de apoyo que consigue que la expresión sirva a la legitimación política de los Medici o de cualquier otro gobernante, pero que, a la vez, permita que la noción pueda justificarse a sí misma, adquirir un significado concreto, casi necesario, gracias a las conexiones que el término presenta con determinados textos que circulaban en el imaginario intelectual de la época.

La idea está ya más o menos expresada y formulada en el Hesíodo de *Los trabajos y los días*, donde leemos:

De oro fue la primera raza de hombres perecederos creada por los Inmortales [...] ellos, contentos y tranquilos, vivían de sus campos entre bienes sin tasa. [...] Una segunda raza, con mucho inferior a la primera, la de Plata, fue después creada por los moradores del Olimpo. Ni en forma ni en espíritu semejaba a la de Oro [...] Y Zeus Padre creó a su vez la tercera raza de mortales hombres, la de Bronce, en nada parecida a la de Plata (1964: 40-41).

Esta concepción de la temporalidad, sin embargo, no es nueva y se remonta, como ha estudiado Harry Levin, a mucho antes, bajo distintas formas (Levin, 1972: 3-31), con un origen común, primitivo a todas ellas, que radicaría para Levin en algo parecido a un *cansancio* de la realidad (p. 8). Aunque en Hesíodo no aparezca la idea cronológica en sentido estricto, esta es dada a entender por la sucesión degenerativa de los hombres.

Ovidio insistirá en esta idea y ya sí que diferenciará entre las diferentes edades, cada una con sus propias características:

La edad de oro fue la creada en primer lugar, edad que sin autoridad y sin ley, por propia iniciativa, cultivaba la lealtad y el bien. No existían el castigo ni el temor [...] Una vez que, después de haber sido Saturno precipitado al Tártaro tenebroso, el mundo estuvo sometido a Júpiter, llegó la generación de plata, peor que el oro, pero más valiosa que el rubicundo bronce [...] Tras esta apareció en tercer lugar la generación de bronce, más cruel de carácter y más inclinada a las armas salvajes, pero no por eso criminal. La última es de duro hierro, de repente irrumpió toda clase de perversidades en una edad de más vil metal; huyeron la honradez, la verdad, la buena

fe, y en su lugar vinieron los engaños, las maquinaciones, las asechanzas, la violencia y la criminal pasión de poseer (1990: 10-12).

El gran referente renacentista será Virgilio, quien abordará la cuestión de la *Edad de Oro* con un matiz distinto. En la cuarta égloga leeremos:

Solo, casta Lucina, atiende amante
al niño que nos nace, a cuyo influjo,
muerta la edad de hierro, una áurea gente
en todo el mundo va a surgir: Apolo,
tu hermano reina ya (2003: 432; vv. 11-15).

Mientras que, en la *Eneida*, los versos quedan más tintados, si cabe, de una considerable intención política, que no se vio libre, por cierto, de la asociación medieval con la figura de Cristo:

Y este varón, ¿lo ves?, ¿el que los dioses
tanto te han prometido, Augusto César?
Casta de un dios, al Lacio el siglo de oro
hará volver, el siglo de Saturno (2003: 651; vv. 1141-1144)

Así, lo que se intentaría recuperar en este ideal que va de Hesíodo a Ovidio sería «una edad de oro en la que los hombres vivirán en armonía, unidos por ideales comunes, o, cuando menos, respetando los ideales ajenos» (Blecua, 2006: 33)³⁴; «un mundo que se bastase a sí mismo, libre de los afeites con que lo habían rebozado el tiempo, el error y las pasiones; terso y brillante, como al salir del divino y natural troquel» (Castro, 2009: 169). Como señalara el propio Américo Castro, este «anhelo» por recuperar la *Edad de Oro* se proyectará en dos direcciones, acaso complementarias: «Una va hacia un pasado quimérico, la edad dorada o de Saturno; otra hacia el presente, con aspiración a hallar realmente algo que pertenezca a esa pura naturaleza» (2009: 169-170), a esos ideales de los que hablaba Blecua.

³⁴ Blecua se refiere en su texto a la recepción de Virgilio, más que a la de Hesíodo. Sin embargo, sintetiza a la perfección un ideal áureo que, en la literatura española –y en la renacentista en general–, vendrá de «las variantes que del mismo ofrecen los autores romanos» (Antelo, 1975: 93).

Si ahora recuperamos la carta de Ficino a Pablo de Middelburg veremos cómo el mito se despliega en la segunda de esas direcciones. De ello fue consciente Gombrich, cuando puso en relación la formulación de la Edad Dorada que aparece en Virgilio con «lo que, a falta de mejor nombre, pudiera llamarse el mito de los Médicis, que hace directamente responsables a esta familia en general y a Lorenzo en particular de esa eflorescencia mágica del espíritu humano que fue el Renacimiento» (Gombrich, 1984: 69).

La idea de Edad de Oro se pone al servicio de la poderosa figura de Lorenzo de Medici, convertido ya en un mito que ha permitido que en su ciudad florezca la majestad de las artes, de manera que, según Castelli, la idea de la *renovatio* cultural «viene ad assumere una precisa fisonomía con l'avvento dei Medici al potere» (1984c: 43)³⁵. Incidiendo en esta idea podemos citar un artículo ya clásico de Juan Manuel Rozas, donde al hablar de la noción de Siglo de Oro apunta que

El mito de la edad dorada, o mejor, el mito de las edades, es siempre producto de una dialéctica, de una estructura, que necesita un antes y un después y un ahora para poder expresarse. El *Siglo de Oro* necesita, pues, para poder gestarse una sensación de decadencia, un siglo de hierro y un deseo de recuperar el esplendor en el presente. Así, desde Hesíodo al crear el tema. (Rozas, 1984: 414)

No es difícil establecer aquí el paralelismo y aplicarlo al funcionamiento de la serie histórica que contrapone la luz de la nueva era a las tinieblas de la Edad Media: la terminología se desplaza de la dualidad luz/tinieblas a la dualidad oro/hierro, deslocalizándose incluso, de manera que, pasado ya el tiempo de esplendor florentino, se desplazará a la Roma del Papa Leon X, que en 1510 parece encarnar el mito del Renacimiento (Chastel, 1982: 443-4).

EL ORO DE FLORENCIA

Explica Alberto Blecua que «*Siglo de Oro*, indica tiempo –siglo– y valor –oro–» (Blecua, 2006: 31). Visto ya el primer término, habrá que preguntarse por el oro que

³⁵ Cfr. Allen (1994: 106-142) para un estudio de la cuestión, relacionado con la matemática del doce como *número fatal*, de la que Ficino se ocupa en su comentario al octavo libro de la *República*.

completa el sintagma. No es nuestro objetivo redescubrir la rueda o la pólvora académica sobre la importancia del oro en la historia, sobre el valor que, desde siempre, ha ido aparejado al metal. Mejor se comprenderá nuestra intención si le damos la vuelta a la ecuación y tratamos de explicar cómo se buscó legitimar ese valor y de qué manera se extiende hacia nuestra *Edad de la luz*.

Siguiendo el hilo conductor que, a partir de los textos de Marsilio Ficino, hemos establecido como guía para nuestro trabajo, trataremos de mostrar la legitimación que de la importancia del metal hará el filósofo florentino, y cómo esta enlaza y justifica la aparición, dotándola de contenido concreto, del término *Edad de Oro*.

Marsilio Ficino publica en 1489 su *De Vita Libri Tres*, los *Tres libros sobre la vida*. Aunque publicados con un intervalo de nueve años entre el primero (*De vita sana*, de 1480) y los otros dos (*De vita longa* y *De vita caelitus comparanda*, de 1489), los tres juntos tienen un marcado carácter unitario (Tarabocchia, 1995: 11). La naturaleza del *De Vita*, como llamaremos al conjunto de los tres libros, tiene un doble carácter: por un lado será una suerte de tratado de medicina que debe no poco a sus truncados estudios médicos y a la herencia intelectual de su padre, médico de los Medici, al que cita con orgullo en el *De vita longa*: «Bajo la sombra nos cubrimos de sopor, de moho y herrumbre. Vivamos bajo el Sol, a la luz, según el consejo que brotaba a menudo de los labios de mi padre Ficino, médico ilustre» (Ficino, 2006: 55); por el otro, sobre todo el tercero de los libros, *De vita caelitus comparanda*³⁶, se constituye como una especie de tratado de astrología redactado bajo los principios de la magia natural³⁷.

³⁶ Kristeller cree «che le preoccupazioni sull'astrologia e la magia appartengano al periodo tardo della sua attività, stimolato da Plotino, Proclo e Giamblico, e come sappiamo adesso dal trattato *Picatrix* di origine araba» (2009: 11). Walker (2003: 3) recoge la idea de Kristeller según la cual este tercer libro sobre la vida sería, en realidad, un comentario a un *Liber Plotini* (concretamente a las *Enéadas*, IV, III, 11), como demostraría cierto manuscrito, donde el texto aparece entre el comentario a Plotino. Walker secunda la idea de Kristeller, pero sostiene que el comentario sería sobre otro pasaje (*Enéadas*, IV, IV, 40-42). El propio Marsilio lo confirma al final de *De vita longa*: «En nuestro comentario a Plotino –libro del que pensamos que debe ser añadido a continuación de esta obra, del mismo modo que deseamos que este libro sea colocado a continuación de aquel otro que hemos compuesto *Sobre los cuidados de la salud de quienes se dedican al estudio de las letras*– hablamos brevemente de estas imágenes y largo y por extenso del favor del cielo» (2006: 86).

³⁷ La citada obra de Walker (2003) es un muy buen acercamiento posible a la cuestión de la magia en el Renacimiento, sobre todo la clarificadora síntesis, esquemas incluidos, en pp. 75-

La cuestión de la magia natural, esto es, del recurrir a la astrología, al influjo de los astros en el hombre, a las imágenes grabadas en talismanes, supuso siempre para Ficino una cuestión delicada. Tanto es así que tuvo que escribir dos apologías para defenderse³⁸ de las posibles acusaciones de herejía o nigromancia, marcando una muy clara diferencia entre la magia natural, que emparentaría con Cristo, presentada como guía para los médicos; y la magia maligna, demoniaca, que perturbaría y perjudicaría la salud de cuerpo y de alma (Ficino, 1995: 296-299).

En el propio cuerpo del *De Vita*, hacia el final del problemático tercer libro, Ficino es consciente de este peligro y trata en dos ocasiones de cubrirse ante posibles ataques, adoptando una aséptica posición de distancia, sobre todo en lo tocante a la fabricación de las imágenes talismánicas. Ocupa hacia ellas una posición meramente descriptiva: «Pero antes quiero advertirte que no debes creer que yo apruebe el uso de las imágenes, sino que me limito simplemente a exponer el tema» (Ficino, 2006: 130); para después marcar distancias, mediante la alusión a los antiguos, ante la posibilidad o veracidad de los usos malignos de la astrología:

Sería en verdad curioso, y tal vez incluso nocivo, exponer qué imágenes fabricaban [los antiguos] y con qué procedimientos para conciliar o para separar los ánimos entre sí, para llevar la felicidad o atraer la mala ventura sobre una persona, una casa o una ciudad. Yo, por mi parte, no afirmo que puedan hacerse tales cosas. Los astrólogos aseguran que es perfectamente posible y enseñan el modo, pero no me atrevo a consignarlo (Ficino, 2006: 141).

Aun con estas precauciones, el *De Vita* se configura como un pequeño vademécum dirigido a los hombres de letras, asaltados con frecuencia por numerosas molestias físicas y psíquicas –desde una concepción del funcionamiento fisiológico del hombre, propia de la tradición humoral galénica, que Ficino pudo heredar tanto de su padre,

84. Junto a ella debemos incluir, en primer lugar, la obra del malogrado Ioan Culianu (1999), además de las de Garin (1981b) y Yates (1983).

³⁸ Walker señala que, significativamente, «when he is trying to defend his own magic, Ficino frequently cites Thomas Aquinas. Now Thomas' position with regard to magic is, in the genuine Works, quite clear. Natural substances, such as herbs and gems, may have certain powers connected with their astrological affinities, and it is legitimate to use these in medicine; but, if letters or characters are engraved on the stones, or invocations and incantations used with the herbs, any resultant effect is the work of bad demons, and the operator has entered into an express or tacit pact with the Devil» (2003: 43).

como de sus primarios estudios de medicina—, entre las que destaca la melancolía que produce la bilis negra³⁹, hasta el punto de que «el influjo de Ficino y su entorno será decisivo para esa *edad de oro de la melancolía* que es el Renacimiento avanzado» (Jalón, 2006: 11).

Los consejos para evitar la melancolía o fortalecer a los ancianos pueden resultar peregrinos, inútiles o incluso peligrosos desde la perspectiva clínica de hoy, pero adquieren pleno significado si se penetra en la visión del mundo y la religión que reproduce Ficino en el libro. Dentro de la panoplia de remedios y preparados que aconseja el florentino, hay uno que se repite con curiosa frecuencia —lo que ya nos debería poner sobre aviso—: el oro, convertido en una medicina infalible para todo tipo de males orgánicos.

Hay un pasaje en *De vita longa* donde podemos leer que

Todos aprecian el oro por encima de cualquier cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción. Está consagrado al Sol a causa de su esplendor, y a Júpiter por su naturaleza templada. Puede, por tanto, templar maravillosamente el calor natural con el humor, preservar a los humores de la corrupción e infundir en los miembros y en los espíritus las virtudes propias del Sol y de Júpiter (Ficino, 2006: 65-66)⁴⁰.

En otra ocasión, en el *De vita caelitus comparanda*, formula una idea parecida:

Es indudable que Saturno tiene alguna relación con el oro. Se considera, en efecto, que la tiene en razón de su peso. Ni tampoco se duda de que el oro, parecido al Sol, está presente en todos los metales como el Sol está presente en todos los planetas y en todas las estrellas (p. 95).

Los tres dones de los Magos de Oriente son también comentados por Ficino, en parecidos términos:

³⁹ Inexcusable no hacer aquí una referencia singular al emblemático *Saturno y la melancolía: estudios de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, escrito a seis prodigiosas manos por Raymond Klibansky, Fritz Saxl y Erwin Panofsky (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991).

⁴⁰ Sobre estos *espíritus*, que son los que permiten que se establezca una influencia que aúna lo corporal y lo espiritual hablaremos con más amplitud a lo largo del trabajo.

el oro, en efecto, la cosa más templada de cuantas existen, representa la naturaleza templada de Júpiter; el incienso, ardiente por el calor de Febo y fragante, representa al Sol; la mirra, en fin, que protege y conserva el cuerpo, representa a Saturno, el más estable de todos los planetas (p. 84).

De la lectura de estos tres párrafos podemos sacar dos conclusiones importantes, que nos ayudarán a entender qué queríamos decir cuando proponíamos que el oro adquiere en Ficino, en el Renacimiento por extensión, un significado concreto. El oro estará relacionado con el Sol, desde su concepción como metal «consagrado al Sol». Más adelante nos ocuparemos de la inagotable simbología solar que aparece en el Renacimiento; bastará decir por ahora que conectar el oro con el Sol equivaldrá a conectar al oro con el astro que representa, en mitad del universo, a la divinidad, reconociéndolo como símbolo del sumo bien platónico.

Este origen solar explicará las características físicas del oro, tanto las obvias, visibles a la vista (resplandor, peso, color), como las que atañen a su mera naturaleza: su presencia en todos los metales explica su ascendente sobre todos ellos, de la misma manera que el Sol ejerce su preeminencia, vivificándolos, sobre todos los seres del universo. Si el oro es el más solar de los metales, será el más perfecto de los metales. Perfección que viene legitimada ideológicamente por la vía de la *filosofía solar*, propia del neoplatonismo, en la que se apoyará gran parte del pensamiento filosófico renacentista –sobre todo el que surge en Florencia alrededor del propio Marsilio Ficino. Así se entiende que sentencias como la que afirma que el oro es «por encima de cualquier cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción», tengan poco de frase hecha o de lugar común, por lo que deberemos entenderlas como afirmaciones fundamentadas en el mismo sistema de ideas que sostiene la filosofía luminosa del Renacimiento.

Los textos de Paracelso, también médico –más joven que Ficino, y con una formación *científica* más completa–, cuyo acercamiento al oro –aunque enraizado en la tradición alquímica medieval, sometido a la influencia por el nuevo espíritu renacentista, en el que no poca culpa tendrá la traducción ficiniana del *Corpus Hermeticum*⁴¹– son otro buen ejemplo de la estimación y el significado que en el

⁴¹ Cfr. para la cuestión alquímica, la enciclopedia de Priesner y Figala (2001), Bachelard (1974: 55-65), Rodríguez (1990: 82-87); para el caso particular de España: López Pérez (2003).

Renacimiento se da al oro. Cuando Paracelso habla de los metales, escribe: «Sin embargo, transformar los cinco metales menores e impuros, es decir: cobre, estaño, plomo, hierro y mercurio, en los metales superiores: oro y plata, no se puede lograr sin una “tintura” o sin “la piedra de los sabios”» (Paracelso, 2001: 182). Aparecen dos ideas que van entrelazadas: la concepción del oro, junto a la plata, como metal superior en la escala jerárquico-simbólica, y la idea de la purificación. La alquimia sería una operación de purificación en la que la materia se vería liberada de la *escoria*, hasta alcanzar un estado de pureza que cristaliza en la llamada *quinta essentia*, la cual «es aquello que se extrae de la materia –es decir, de todo lo que crece y de todo aquello que contiene vida–, es depurado después de toda impureza y de todo lo perecedero, refinado hasta lo purísimo y separado de todos los elementos» (p. 185).

La operación de purificación de la materia entronca directamente con lo que Juan Carlos Rodríguez considera «El elemento determinante de la estructura productiva del *platonismo poético*» (1990: 87): la «Extracción de la Idea oculta en la Materia» o «intento de materializar la “idea” desnuda» (p. 151); un proceso de *purificación* de talla en la relación entre la idea y la materia, que se ejemplifica con la figura del bloque de mármol a la que es necesario extraer, desbrozando las impurezas que le sobran, la estatua de mármol que guarda en su interior. Bachelard hablaba, al hilo del discurso alquímico, de cómo «Si la sustancia tiene un interior, se ha de tratar de *excavarla*. Esta operación se denomina “la extracción o la excentricidad del alma”» (1974: 120). Erwin Panofsky (1989: 45-66) se ha ocupado del proceso de creación artística renacentista en relación con la plasmación de la *idea* platónica. Panofsky explica que la plasmación del objeto artístico tiene lugar de manera muy parecida a la que propone Rodríguez, «extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un “mundo exterior” sólidamente fundamentado» (p. 50). Se asienta así la idea de la necesidad de *extraer*, de buscar lo que se esconde bajo la hojarasca y la coraza, y conseguir hacerlo *material* o *perceptible*.

En el caso de la alquimia paracelsiana, sin olvidar que en el horizonte pervive la idea de que «Desde antiguo, la Filosofía ha intentado separar el Bien del Mal y lo puro de lo impuro» (Paracelso, 2001: 182), el máximo grado de purificación se alcanzará con

el último *Arcanum*⁴², al que llama *Tinctura*. A pesar de su fuerte carga mística, conviene consignarlo:

Tinctura, el último Arcanum, es como el *rebis*, la doble esencia que transforma en oro la plata y otros metales; «tiñe», transforma el cuerpo, le quita su maldad, su rudeza, su primitivismo, y lo transforma todo en un ser más puro, más noble e indestructible.

Entre nosotros, en la Tierra, el fuego del cielo es un fuego frío, rígido y congelado, y este es el cuerpo del oro. Por eso con nuestro fuego no podemos hacer sino disolverlo y hacerlo fluido, igual que el Sol ablanda y hace fluir la nieve y el hielo. Así pues, no se ha dado al fuego el poder de quemar al fuego, porque el oro mismo no es sino fuego. En el cielo está disuelto, pero entre nosotros solidificado (p. 187).

Lógicamente, no nos interesan aquí las resonancias herméticas o místicas, ni el enigma de Paracelso peregrinando por Europa convirtiendo trozos de metal en monedas de oro. Mucho menos la veracidad de su leyenda. Si nos interesan estos textos es por el estatuto de dignidad que Paracelso da al oro, y que ya hemos advertido en Ficino: no es solo que su supuesta formación a partir de los diferentes metales encaje a la perfección con esa dialéctica de extracción de la verdad desnuda de la que hemos hablado antes, sino, sobre todo, lo significativo del resultado final de todo el proceso. El oro se identifica con lo más puro, lo más noble, siempre con un trasfondo fuertemente platónico, que, anota Bachelard, tiene un paralelo proceso de purificación y transformación moral: «¡Cómo purificaría el alquimista la materia sin purificar en primer lugar su propia alma!» (1974: 60). La estrecha relación entre Sol y oro que se genera en la tradición alquímica provocará así que esta genere un continuo e inagotable caudal de imágenes solares en forma de emblemas, jeroglíficos, etc. y diversas representaciones icónicas, como cartas del tarot (Arnoldi, 1965: 529-531).

En Paracelso cristaliza la relación entre alquimia y salud. En una época en que la vieja medicina no daba respuestas a las terribles epidemias que asolaban la Europa de los Siglos XV y XVI, el oro, producto privilegiado de la alquimia, será, en tanto que

⁴² Definido por Jolande Jacobi, en el glosario de términos que acompaña la edición de los textos de Paracelso que estamos manejando, como «todos los llamados “remedios caseros”, cuya acción se manifiesta en el extracto de las virtudes secretas que son inherentes a las distintas hierbas, minerales, metales, etc.; se reconocen mediante un especial saber y se consiguen y obtienen a través de un procedimiento especial» (294-295).

elemento solar y puro, una de las posibles soluciones al problema (Kedrov, 1965: 252-255). Se comprende así que «le soleil, non seulement en tant qu'astre, mais aussi en tant que symbole, a joué un rôle appréciable dans la médecine de la Renaissance», dando lugar a unas «idées médicales héliocentriques» (Brabant y Zylberszac, 1965: 289). La medicina renacentista encuentra así un «mythe de l'or soleil, sorte de substance de jouvence» (p. 289), en el que el oro adquiere un poder terapéutico sin precedentes, por mor de su naturaleza solar.

Desde esta *presencia dorada*, a partir de ese poder y significado del oro, podemos extender las redes de nuestra *Edad de la luz* a campos aparentemente inconexos, pero que adquieren relación y se comprenden después de los textos a que hemos hecho referencia.

Siguiendo con la lectura del *De vita*, ya dijimos antes que existía toda una panoplia de remedios naturales en los que el oro era ingrediente indispensable. Así, escribe Ficino que «Para mantener y afianzar cada uno de los miembros y de las fuerzas, ya sean las del espíritu o las del ingenio», conviene hacer un tipo de compuesto al que llama *triacas*. En los intervalos entre las triacas, se tomarán unas píldoras en cuya preparación no puede faltar un particular toque final: «Añade luego un tercio de dracma de almizcle y otro tanto de ámbar. Prepara, finalmente, bolitas sólidas, vulgarmente llamadas *bocados*, y recúbrelas de oro» (Ficino, 2006: 39). Más adelante habla de unas píldoras, a las que llama «áureas o mágicas», con la propiedad y capacidad de eliminar la pituita, la bilis y la bilis negra, así como de hacer «más sutiles y más limpios los espíritus» (p. 43). En su detallada preparación, entre otros componentes nos encontramos el enlace entre luz, *espíritu*⁴³ y oro:

Cuando estos están constreñidos, los dilatan de tal modo que no generan tristeza sino que más bien disfrutan con la dilatación y con la luz; más aún, los refuerzan de tal modo que no desaparecen, porque están demasiado extendidos. Toma, pues, doce granos de oro, preferiblemente en láminas si es oro puro, media dracma de incienso, de mirra, de azafrán [...] Prepara las píldoras con vino de primerísima calidad (p. 43).

⁴³ En la necesidad de elegir una de las diferentes formas en que se expresa el término, siempre que no se trate de una cita literal, usaremos el término *espíritu* o *espíritus*, tal y como hace Boscán en la traducción de *El Cortesano* (2009: 440).

Para reforzar su constitución, anima a los ancianos a tomar un electuario a partir de la siguiente receta: «Rocía el azúcar con agua de toronjil, es decir, de cidronela, y de rosas. Añade a todo esto muchas hojas de oro. Con el consumo diario de este preparado los ancianos conseguirán una vida más fuerte y más longeva» (p. 63); o las siguientes píldoras: «tomad dos onzas de incienso, una de mirra y media dracma de oro reducido a láminas. Machacad estas tres cosas juntas, reunidlas, mezcladas con vino puro de color de oro para confeccionar píldoras» (p. 84). La juventud puede ser devuelta gracias al metal solar por excelencia, mediante un preparado cuyo último paso consiste en «guarnecerlo todo con siete hojas de oro. Tomad un bocado en ayunas cuatro horas antes de las comidas. Hacedlo todos los días al menos durante un año entero para que así ‘se renueve vuestra juventud como la del águila’» (p. 76)⁴⁴.

Todos estos preparados ganaran en efectividad si se sirven y preparan en los recipientes adecuados: «Es, además, natural que sirva de ayuda verter en las copas llenas de vino, o también en el caldo mismo, oro o plata especialmente abrasados y láminas de oro y de plata, así como comer y beber en vajilla de oro o de plata.» (p. 37).

Tal es el poder terapéutico del oro que Ficino dará una receta para conseguir hacerlo potable, ya que su ingesta es una manera eficaz de que el cuerpo reciba sus beneficios:

Ello no obstante, todos desean que la sustancia durísima del oro sea más sutil y de más fácil penetración [...] Consideran que la mejor solución para ello sería convertir al oro en potable sin necesidad de mezclarlo con ninguna otra sustancia. Y si esto no es posible, quieren que se le consuma triturado y reducido a hojas.

Tendrás oro casi potable con el siguiente procedimiento: recoge flores de borraja, de buglosa, del toronjil que llamamos cidronela. Y cuando la Luna entra en el León o en el Carnero o en el Sagitario y mira al Sol o a Júpiter, cuécelas con azúcar blanco disuelto en agua de rosas y añade con cuidado tres hojas de oro por onza. Bébelo todo en ayunas y con un vino dorado. Bebe igualmente la sopa de capón destilada al fuego o consumida de otra manera junto con julepe de rosas en el que habrás desmenuzado previamente algunas hojas de oro. Apagarás por añadidura con agua purísima de manantial oro incandescente, desmenuzando dentro hojas de oro (p. 66).

⁴⁴ Animal solar por excelencia, como veremos más adelante.

Aparte del enrevesado procedimiento de composición, el pasaje nos muestra la voluntad de hacer del oro una sustancia que pueda fundirse directamente con el cuerpo del paciente, correr por sus venas, para así vivificar el cuerpo –igual que el Sol vivifica la naturaleza– o el alma invadidos de melancolía⁴⁵.

No conviene olvidar que tanto los textos de Ficino como la dignidad del oro son amparados por una pujanza económica que hizo posible el desarrollo de lo que Hans Baron ha llamado el «humanismo cívico florentino» (Baron, 1993), a la base del cual encontraremos la aparición de los primeros circuitos capitalistas, propiciados por las emergentes burguesías⁴⁶. Hay un pasaje de la *Cronica* florentina de Giovanni Villani, en el que el oro se convierte en el principal valedor, en este caso, de la dignidad y el poder de una ciudad. Se trata del pequeño episodio sobre “Come di prima si feciono in Firenze i fiorini dell’oro” (Villani, 1991: 279-281, donde Villani. explica la formación del florín de oro: en 1252, durante el periodo de paz que siguió a las victorias de las tropas florentinas ante Pisa y Siena, «la cittade montò molto innistato e in ricchezze e signoria, e in gran tranquilo» (p. 280). En esa coyuntura de tranquilidad y riqueza

los banqueros de la ciudad emitieron una bella monedita de oro, estampada en su reverso con el nombre latino de la ciudad, *Florentia*, y en el anverso su emblema, la flor de lis. Era el famoso *fiorino d’oro* que llegó a ser internacionalmente conocido como la flor, la Florencia o el florín (Hibbert, 2008: 18).

Después de la descripción *material* de la moneda, puesta, apunta Villani, bajo la advocación de San Juan Bautista, pasa a contar una «bella novelleta», cuyas noticias le llegaron al cronista florentino gracias a un tal «Pera Balducci, discreto e savio» (Villani, 1991: 280), mercader florentino del barrio de Oltrarno.

⁴⁵ Cfr. Gambin (2010), donde estudia la cuestión, ya con un matiz diferente al puramente terapéutico y armónico del *De Vita*, en *La Dorotea*.

⁴⁶ En este sentido, Cfr. la relación que establece Kedrov entre la concepción renacentista de la alquimia y la aparición de los primeros circuitos capitalistas, estructuradas amabas a partir del deseo de acumulación de oro/capital. Los alquimistas «surtout soucieux de trouver un procédé permettant d’obtenir artificiellement de l’or [...] Conséquence directe du développement de l’économie marchande, le rôle de l’or s’accroît. Désormais il est le symbole de la richesse et de la puissance. Poussés par le désir de thésauriser, les hommes partent à la conquête de l’or [...] L’apparition de cette seconde orientation dans l’alchimie est intimement liée au développement de la rente en numéraires, et plus encore au capital marchand de la période suivante» (1965: 246-247).

Según la historia que narra Villani, la circulación de los florines fue tan intensa durante la época que acabaron llegando al Rey de Túnez, quien por entonces gozaba de una estrecha relación con los pisanos, enemigos declarados y antiguos de los florentinos. Los pisanos, preguntados por la ciudad que emitía dichas monedas, dieron al rey una respuesta lapidaria, llena, dice Villani, de envidia y desprecio: «Sono nostri Arabi fra terra», expresión que Villani interpreta como un «nostri montanari», los montaraces de los pisanos, hombres rústicos, agrestes. No hay que hacer un gran esfuerzo para imaginar cómo debió sentar en el refinado ánimo florentino el desprecio pisano.

El Rey de Túnez pregunta entonces a los pisanos cuál es el nombre de su moneda de oro, cosechando solo silencio. Ante el mutismo pisano se dirige entonces a Balducci. Es el momento perfecto para el contraataque florentino. Balducci contesta «mostrando la potenza e la magnificenzia di Fiorenza, e come Pisa a comparazione non era di potere né di gente la metà di Firenze, e che non avevano moneta d'oro, e che il fiorino era guadagnato per gli Fiorentini sopra loro per molte vittorie» (p. 281), sumiendo así en vergüenza a la camarilla pisana.

Más allá del enfrentamiento político regional, la historia demuestra que el oro, ya en 1348 (si tomamos la precaución de poner en una condescendiente cuarentena la veracidad de la historia), se ha convertido, a través de la moneda que los florentinos disfrutaban a costa de los pisanos, en el mejor signo del esplendor florentino. Junto al demográfico, los dos argumentos que Villani esgrime con rotundidad para justificar la superioridad de Florencia sobre Pisa tienen que ver con el oro que más tarde Ficino legitimará como metal metafísicamente superior a los demás: la posesión o no de una moneda de oro, cuyo derecho al uso solo se *gana* después de sucesivas victorias militares⁴⁷.

⁴⁷ Un ejemplo muy parecido y acaso más significativo todavía sobre cómo el oro, desde el sentido burgués del comercio, legitima la preponderancia de una ciudad lo recuerda Fernando Checa Cremades, con motivo de la entrada triunfal de Carlos V a Brujas. En la miniatura conservada de uno de los cadalsos colocados con motivo de la celebración, «Sobre Júpiter y Juno se representa a Brujas en su triunfo; de su cabeza salen rayos de oro que iluminan a diecisiete escudos de los diecisiete estados cristianos». En mitad del programa, Checa repara en la aparición de «las figuras de un hombre –la Ganancia– y una mujer –Mercancía– [que] representan los dos pilares sobre cuyo reino ha alcanzado Brujas su esplendor y poderío sobre los diecisiete estados cristianos. Se trata de una alegoría de la riqueza obtenida mediante el

No es de extrañar que la historiografía florentina marque con frecuencia la fecha de creación del florín como el inicio simbólico del poderío económico de la burguesía florentina que, a la postre, desembocará en el florecimiento de las artes, la pintura y la literatura. La (nueva) *Edad de Oro* tendría un origen simbólico y real en la propia moneda de oro florentina, con lo que el concepto deja de ser un lugar más o menos común al que acudir dentro de la tradición clásica que se está recuperando en el Renacimiento, para convertirse en una noción forjada a partir de unas coordenadas claras y concretas para el imaginario del hombre –del hombre culto, al menos– del Renacimiento. El concepto sirve así para legitimar a los gobernantes que están haciendo posible la vuelta al periodo de esplendor: una *Edad de Oro* será una edad igual al metal, esto es, una época más perfecta y luminosa, capitaneada por Lorenzo de Medici, por el papa León X, o por los propios artistas que también están forjándola, esto es, capitaneada por toda una serie de personalidades que, junto al tiempo que están viviendo, se consideran a sí mismos –frente a los bárbaros, los escolásticos, los ignorantes (los medievales, en suma)– igual que ese oro que les obsesiona y al que tratan de dotar de un significado concreto: luminosos, nobles, indestructibles, ajenos a la maldad, destilados puros del Bien.

comercio y el poder; du Puy no recata su entusiasmo al alabar a los ricos y poderosos como más perfectos y cultivados que los pobres y que, por ello, pueden servir al Príncipe de mayor ayuda. Las ciencias, las virtudes, los honores y los privilegios acuden “como los hijos a la huida de la madre” por medio de la riqueza. Aparecen aquí los temas eje del programa: la interacción del poder político con la obtención de la riqueza, en paralelo a la Fortuna como virtud comercial. Las afirmaciones de du Puy son una llamada de atención a la unión entre burguesía comerciante y realeza como base del provecho material» (1987: 213).

1.2.2. EL CASO ESPAÑOL: DE NEBRIJA A CERVANTES

LUZ E IMPERIO: UN RESPLANDOR ANTES NUNCA VISTO

En la península, el recorrido de la serie luz/oscuridad/tinieblas será paralelo al que acabamos de trazar en la cultura italiana, con un cierto desfase cronológico, debido a las peculiaridades que la penetración del Renacimiento tuvo en España, cuyo inicio se coloca, siquiera a nivel simbólico, en 1481, con las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija (Rico, 1996: 9)⁴⁸. Una figura como la del Marqués de Santillana es buen ejemplo del desfase. Como declara en su *Proemio e carta al Condestable Don Pedro de Portugal* (López de Mendoza, 2002: 501-512), en 1449 había leído a Petrarca y a Boccaccio (p. 505). En un momento del texto, al referirse a la dignidad de la poesía, «de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa» (p. 503), Iñigo López de Mendoza escribe:

Afirmalo Casiodoro en el libro *De varias causas*, diciendo: todo resplendor de eloquencia e todo modo o manera de poesía o poetal locucion e fabla, toda variedad de honesto hablar hovo e houieron començamiento de las Diuinas Escripturas (p. 504).

El pasaje, comparado con el trayecto humanista que hemos realizado hasta ahora, adquiere un contraste evidente. La luz, el resplandor de la elocuencia, de la sabiduría, que en Petrarca y su descendencia humanista entroncaban con la recuperación de la Antigüedad clásica y el modelo ciceroniano, se leen todavía por parte del Marqués de Santillana desde una óptica sacralizada que explica la naturaleza de esos *brillos* por su origen en «las Diuinas Escripturas». A su muerte, Pero Díaz de Toledo escribe del Marqués en elogiosos términos, igualmente luminosos, deseando que «la olvidança, madrastra de la memoria, é discurso de tiempos, non trayan en tiniebra la lumbre é clandor de las grandes virtudes deste caballero» (1892: 248)

Hacia 1481, el protonotario Juan de Lucena escribe su *Carta exhortatoria a las letras* (1892: 209-217), donde hace una encendida defensa del estudio de las letras.

⁴⁸ Evidentemente la cuestión es muchísimo más compleja, pues no hay que olvidar que a lo largo de todo el Siglo XV ya comienzan a existir indicios de modernidad en las letras castellanas, debidos sobre todo al contacto con los humanistas italianos en las dos direcciones del viaje. *Cfr.* Soria Ortega (1956), Gómez Moreno (1994), Ynduráin (1994), Maravall (1996) o Gargano (2012).

Hacia el final del texto pone sobre la mesa la necesidad de recuperar el latín perdido. Bajo el aserto de «studia la Reina, somos ahora estudiantes» (p. 216) que, de algún modo, justifica la empresa intelectual, Lucena proclama que «La muy clara ninfa Carmenta letras latinas nos dió [sic]; perdidas en nuestra Castilla, esta diua serena las anda buscando. Si al su resplandor miramos todos por ellas, non puede ser que non las hallemos» (p. 216). Comprobamos que en Juan de Lucena la idea de la lengua latina que es necesario recuperar está unida ya al resplandor que permitirá reconocer las provechosas letras a cuyo estudio incita con la carta.

La lección humanista deberá esperar, para estar asimilada y mínimamente aquilatada, a la figura de Antonio de Nebrija. Igual que Petrarca en el ámbito italiano, Nebrija nos servirá de símbolo y primera figura honoraria de nuestro recorrido luminoso. Su estancia en Italia será decisiva para el desarrollo posterior del humanismo español y de la reflexión sobre la propia lengua⁴⁹, ya desde la emblemática declaración que figura al inicio de su *Vocabulario Español-latino*, de 1495:

en edad de diez y nueve años io fue a Italia, no por la causa que otros van, o para ganar rentas de iglesia, o para traer fórmulas de Derecho civil y canónico, o para trocar mercaderías, mas para que por la ley de la tornada, después de luengo tiempo restituiesse en la possession de su tierra perdida los autores del latín, que estaban ia, muchos siglos avía, desterrados de España (Nebrija, 1989: a. ii, v.).

La declaración de intenciones de Nebrija, que ha sido alumno del Real Colegio de España de Bolonia, es ya pareja al núcleo de los manifiestos humanistas que antes hemos recogido. Su programa intelectual buscará la restitución de esos estudios «desterrados de España», latinos en el caso del *Vocabulario*. Será el prólogo a la *Gramática*, de 1492, el que enarbole la bandera luminosa, declarando a Isabel la Católica: «I así, después que io deliberé, con gran peligro de aquella opinión que muchos de mí tienen, sacar la novedad desta mi obra de la sombra y tinieblas escolásticas a la luz de vuestra corte» (Nebrija, 1981: 102).

⁴⁹ Cfr. Rico (1978c), y los textos de *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España* (García de la Concha, 1996).

Nebrija reproduce el clásico ataque humanista contra la ignorancia⁵⁰, contraponiendo la oscuridad escolástica con la luz de la corte de la «muy esclarecida reina» Isabel la Católica, a quien va dirigida una obra que se define desde una «conclusión muy cierta: que siempre la lengua fue compañera del Imperio» (p. 97). La luz se pone así al servicio de un proceso de legitimación política, que se quiere ver unida al florecimiento intelectual, en una recuperación de «la metáfora de la *translatio imperii* junto a su acólito, la *translatio studii*» (Navarrete, 1997: 37)⁵¹. El uso de la propia luz encuentra en Nebrija una justificación teórico-lingüística. En el capítulo que trata del orden de las partes de la oración escribe Nebrija:

Entre algunas partes de la oración ai cierta orden casi natural y mui conforme a la razón, en la cual las cosas que por naturaleza son primeras o de maior dignidad, se an de anteponer a las siguientes y menos dignas [...] y así diremos por conseqüente: *el cielo y la tierra, el día y la noche, la luz y las tiniebras, y no por el contrario, la tierra y el cielo, la noche y el día, las tiniebras y la luz* (1981: 205).

El lugar común y casi atemporal adquiere en Nebrija, en el contexto de sus estudios gramaticales, una dimensión concreta que lo emparenta con la comunidad humanista europea, separándolo del uso que del tópico había hecho el Marqués de Santillana: ya no se trata de ir al Casiodoro que fija el canon del brillo retórico en las Escrituras, sino de traer a España, como pretende Nebrija, la luz de la lengua y los saberes eruditos.

Desde ahí se entienden obras posteriores en muy poco tiempo a la *Gramática*, como el *Arte de poesía* de Juan del Encina. Escrito en 1496, en el texto de Encina emerge ya la conciencia del origen italiano de la nueva energía poética que los poetas españoles, claro, han vivificado: «Assí que concluyamos luego el trovar aver cobrado sus fuerças en Italia, y de allí esparzídolas por nuestra España, adonde creo que ya florece más que en otra ninguna parte» (Encina, 1996: 14). Poco después, en la misma *Arte de la poesía*, reflexionando sobre la necesidad de que el poeta disponga de una parte importante de ingenio personal para dedicarse a la poesía, Encina reproduce la contraposición entre bárbaros y estudiosos que ya ha invadido Europa, funcionando como bisagra, de nuevo, la imagen de la luz:

⁵⁰ Cfr. Rico (1978c).

⁵¹ Cfr. en realidad, pp. 29-50 y Maravall (1986: 216-220).

Assí que aqueste nuestro poeta que establecemos instituyr, en lo primero venga dotado de buen ingenio. Y porque creo que, para los medianamente enseñados, está la verdad más clara que la luz; si oviere algunos tan bárbaros que persistan en su pertinacia, dexados como incurables, nuestra exortación se enderece a los mancebos estudiosos, cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas (pp. 16-17).

El humanismo español se consolida a partir de la semilla plantada por Nebrija a su vuelta de Italia, gracias en gran parte al hermoso y emocionante ejemplo de lo que Rico llama «la tropa de maestros humildes, grises que –a jornal de los municipios o de los señores, en la universidad o en las casas eclesiásticas– hizo seguramente más que cualquier otra facción por la siembra del Renacimiento en España» (1978c: 100-101). Brota así la idea de una época luminosa que ha traído de nuevo un saber –una vida– que, después de estar perdido, fructifica y comienza a aparecer en los principales humanistas españoles.

Ambrosio de Morales es, tal vez, la figura que mejor representa la continuidad del legado humanista. Profesor de la Universidad de Salamanca, nombrado cronista de Castilla, no solo se dedica a escribir un *Discurso sobre la lengua castellana*, sino que tiene una profunda preocupación histórica. Recoge el testigo de la *Crónica* de Florián de Ocampo y demuestra un profundo interés por la arqueología, encauzado en las *Antigüedades de las ciudades de España*⁵².

Hay un pasaje del *Discurso sobre la lengua castellana*, escrito en 1543, que marca muy bien una senda que ya es humanista de pleno derecho:

La historia romana y mucho de la antigüedad latina y griega hablan ya hermosamente y con propiedad y limpieza el castellano en los libros de Pedro Mexía, de cuya mucha doctrina y gracia en el decir harto sería bueno que yo bien gustasse sin que me atreva a alabarla como meresce. Ya las cosas antiguas de España, sacadas de las tinieblas y escuridad en que estaban, tienen mucha luz, no solamente con la diligencia increíble del Maestro Florian de Ocampo, sino también con su copioso y agudo género de decir, donde la abundancia diferenciada con una sutileza cuerda y muy medida, atavía prudentemente el lenguaje (Morales, 1951: 58-59).

⁵² Cfr. la cuestión de las «antigüedades nacionales» en Maravall (1986: 413-423).

El pasaje es transparente. El tono de Morales es muy parecido al del llanto fúnebre de por Bracciolini, en el que Landino recordaba todos aquellos monumentos antiguos que el difunto Poggio había recuperado para la luz del saber. Los humanistas españoles comienzan a ser presa de esa fiebre por la arqueología que, como tantas otras cosas, tuvo su primer gran pico en la figura de Petrarca.

Poco después, Morales reflexiona sobre cómo la lengua española ha seguido el sendero imitativo de la italiana y pone sobre la mesa un nombre clave, el de Garcilaso: «Y no fuera mucha gloria la de nuestra lengua y su poesía en imitar el verso italiano, si no mejorara tanto en este género Garcilasso de la Vega, luz muy esclarecida de nuestra nación» (p. 60). Dos cosas que, además se unirán entre sí, aparecen aquí: primero, la concepción de Garcilaso ya como norma cierta de la poesía española, desde muy poco después de su muerte, superando a esos modelos italianos en los que ha forjado su poética; y, segundo, la imagen de un Garcilaso convertido en *luz* de la nación. Nebrija, al sacar su obra, esto es, su *Gramática* de las oscuridades escolásticas, lo que estaba haciendo, dentro de esta lógica humanístico política, era sacar a la lengua española de dichas oscuridades escolásticas, haciéndola a la vez luz y *compañera del imperio*. Convertir a Garcilaso, gracias a sus poemas, en la forma más perfecta de la lengua, supone convertirlo, a la vez, en la forma más perfecta de luz nacional, en espacio de cruce donde convergen identidad nacional y lengua literaria.

Las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, publicadas por Fernando de Herrera en 1580, suponen la consolidación y forja definitiva de un Garcilaso convertido ya en «príncipe de esta poesía en nuestra lengua» (Herrera, 2001: 278). Las *Anotaciones*, auténtica enciclopedia de la poética renacentista, lo convertirán, además, en príncipe luminoso⁵³ de la poesía española, recuperando y consolidando la idea que hemos estudiado en Ambrosio de Morales. Francisco de Medina, humanista sevillano perteneciente al círculo de Juan de Mal Lara, se encarga de escribir un prólogo a la obra. Recoge Medina la idea nebrisense de la lengua compañera del imperio: «Siempre fue natural pretensión de las gentes virtuosas procurar estender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios» (Medina, 2001: 187); «i veremos estenderse la magestad del lenguaje español, adornada de nueva i admirable pompa, hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraron las banderas de nuestros exércitos»

⁵³ Cfr. Keniston (1922: 401-434).

(p. 203). Con un matiz: en España nuestra lengua es aún (frente al optimismo de Nebrija) «tan descompuesta i mal parada, como si ella fuese tan fea que no mereciesse más precioso ornamento o nosotros tan bárbaros que no supiésemos vestilla del que merece» (p. 189)⁵⁴.

Más adelante, diagnosticando la situación lingüística de España, y encontrando en poetas y predicadores la mejor esperanza para elaborar ese «precioso ornamento» que merece la lengua, Medina opina que «no es gran maravilla que aviendo tan poco que sacudimos de nuestras cervices el yugo con que los bárbaros tenían opresa la España», «los buenos espíritus» hayan «atendido con más fervor a recobrar la libertad de la patria que a los estudios de ciencias liberales, que nacen i se mantienen con el ocio» (p. 194), por lo que será comprensible que «no esté desbastada de todo punto la rudeza de nuestra lengua» (p. 194). Los bárbaros impidieron que, en particular, se desarrollara un adecuado estudio de la retórica⁵⁵, de manera que incluso aquellos que, en el pasado

se preciaron de escrevir i hablar bien, dieron consigo en no pequeños defetos, como quien en la oscuridad de aquellos siglos andava a ciegas sin luz de l'arte, que es más guía cierta que la naturaleza. Espessáronse tanto las tinieblas d'esta inorancia que aun no les dexaron conocer bien las voces de nuestra pronunciación ni las letras con que se figuran (p. 194).

El Maestro Francisco de Medina ha reproducido al pie de la letra la humanista contraposición entre luces y tinieblas, aplicándola al caso español. Será Garcilaso, «príncipe de los poetas castellanos» (p. 197), protagonista del libro que está prologando, una de esas excepciones que supieron escapar de las tinieblas de la ignorancia, como queda demostrado en unas obras donde «el arreo de toda la oración está retocado de lumbres i matices que desprenden un resplandor antes nunca visto» (p. 197). Para Medina, Herrera, con su comentario a la obra de Garcilaso o con su *Relación de la guerra de Cipro i de la vitoria naval del señor don Iuan de Austria*, entre «algunas de muchas obras que tiene compuestas en todo género de versos» (2001: 202), conseguirá

⁵⁴ Cfr. para dicho contraste la segunda nota al pie que Reyes y Pepe insertan al texto de Medina (p. 187).

⁵⁵ «Aquellas dotrinas cuyo oficio es ilustrar la lumbr e i discurso del entendimiento» (p. 194).

comenzar «a descubrir más clara la gran belleza i esplendor de nuestra lengua, i todos encendidos en sus amores la sacaremos [...] del poder de los bárbaros» (p. 202).

Garcilaso y Herrera son, para Medina, dos ejemplos prominentes del funcionamiento que venimos explicando: la luz de los estudios, frente a la oscuridad de la ignorancia, parte de la misma noción humanista que hemos analizado en los casos del humanismo italiano, solo que aquí se ven acarreados de un henchido valor nacional, centrado en el proyecto imperial que, desde Nebrija, piensa la lengua española como un instrumento de expansión nacional, en paralelo a las formulaciones que los humanistas florentinos utilizaban para legitimar su propia ciudad.

Desde ahí entendemos que en las *Anotaciones* Herrera incide sobre la cuestión, rebajando la carga patriótica e intensificando el programa erudito. Así, justifica su empresa comentarista en su intención de «abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia», de modo que, aunque «No soy tan temerario que espere ver mucho en tanta niebla [...] oso prometer que será de algún provecho a los que están agenos de la inteligencia d'esta arte» (Herrera, 2001: p. 264).

En dos momentos de los comentarios, Herrera señala directamente la naturaleza concreta de esa ignorancia. Uno de ellos es el caso italiano, donde después de la «felice i gloriosa edad de Augusto» entra la «bárbara pero belicosa nación de los godos», «destruyendo los sagrados despojos de la venerada antigüedad». La pérdida de los valores de la Antigüedad desembocó en que «fue poco a poco oscureciendo i desvaneciéndose en la sombra de la inorancia la eloquencia i la poesía con las demás artes y ciencias» (p. 204).

El segundo momento se ve referido al ámbito español, y el balance es parecido al que hace Francisco de Medina. La necesidad de combatir a los musulmanes hizo que los españoles no pudieran dedicarse al estudio con la dedicación que merecía, con lo que

quedaron por la mayor parte agenos de su noticia i apenas pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad en que se hallaron por tan largo espacio de años. Mas ya que an entrado en España las buenas letras con el Imperio i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia, aunque la poesía no es tan generalmente onrada i favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza i felicidad que pueden poner

justamente invidia i temor a los mismos autores d'ella, [Uno de ellos es el Marqués de Santillana, cuyos sonetos son] dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo (p. 278).

Herrera introduce al Marqués de Santillana en un periodo que es aún de «sombra i confusión», previo a la llegada de Nebrija, de Garcilaso, de Boscán o de Gutierre de Cetina.

Pedro Simón Abril, humanista de la segunda mitad del siglo, gramático y pedagogo, escribe en 1589 unos *Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñarlas*, con prólogo dirigido a Felipe II, en el que leemos:

Y pues vuestra majestad, por merced particular que Dios ha querido hacernos, tiene la suprema potestad temporal en la mayor parte del mundo, los que desean ver las buenas letras quitadas del barbarismo en que hoy están puestas, y reducidas a su antigua luz y perfición para mayor bien de la república, de necesidad han de acudir a vuestra majestad a dalle aviso de esto, como a quien solo en la tierra tiene poder y autoridad para poner remedio en ello (Simón Abril, 2007: 221).

Si quitamos el polvo de retórica católica e imperial, de omnipotencia regia que comienza a acumularse sobre el texto, el pasaje de Simón Abril reproduce fielmente el esquema humanista de las letras luminosas puestas al servicio del «mayor bien de la república» frente a la amenaza bárbara.

Traspassando un poco nuestro arco temporal y entrando ya en el Siglo XVII, Juan de Robles escribe, en 1631, una *Primera parte del culto sevillano*, donde se sintetiza la vuelta al resplandor literario después de la Reconquista, que leíamos en Medina y Herrera. El ejercicio de la pluma permitió que escritores como Fray Antonio de Guevara o Pedro Mexía diesen «alegres principios a la elocuencia con sus obras en prosa, y Garcilaso con las suyas en verso, con cuyo ejemplo y la comodidad de la paz salieron tras ellos clarísimos soles» (Robles, 2007: 360).

Según transcurre el Siglo XVI y avanza el reinado de Felipe II, esta luz humanista de los estudios y las letras se comienza a estatificar y a convertir en un lugar común que se verá orillado, vaciado del significado concreto que hemos tratado de ejemplificar aquí. Un primer vaciado vendrá de la mano de la «cultura del barroco» (Maravall, 1980), en un proceso que partiría, acaso a nivel simbólico, del Concilio de

Trento y encontraría extensión en toda la Contrarreforma⁵⁶, con la consiguiente «re-sacralización» de una sociedad, de una cultura en la cual «los signos no son signos en sí, sino que son signaturas que llevan dentro la sustancia divina» (Rodríguez, 2008: 166). El mejor ejemplo lo encontramos en la *Rhetórica en lengua Castellana*, que Miguel Salinas, fraile de la orden de San Jerónimo, escribe en 1541. Antes del cuerpo del texto, en la preceptiva dedicatoria a Felipe II, escrita en forma de epístola, Salinas declara el motivo por el que ha compuesto su obra:

Para que del todo no se pierdan las ciencias parece ser justo que de nuevo salgan a la luz muchos libros, con tal presupuesto que sean todos buenos y cathólicos. Si esto no fuera y de muchos años se uvieran cansado los hombres de escrevir, ¿qué sería de nosotros?, ¿qué luz tuviéramos ni qué camino lleváramos en este valle? (Salinas, 2007: 124).

Basta comparar este texto con el prólogo a los *Apuntamientos*, de Simón Abril, que hemos comentado antes. Lo que en Abril, siendo ser un texto incluso posterior al de Salinas, se encontraba más cerca del lugar común humanista –casi cien años después del nebrisense prólogo al Renacimiento que fue la *Gramática Castellana*– no lo encontramos en Salinas. Bajo los mismos parámetros del discurso inicial dirigido a Felipe II, aunque cronológicamente el texto sea posterior, en Salinas esta luz está sufriendo, en los prolegómenos de Trento, una mutación, no tanto por lo que de religioso puede tener la noción, sino por el matiz que se le aplica a la luz que deberían traer los libros: el modelo ya no es el de la Antigüedad clásica, sino el de la catolicidad. La luz, como en la Edad Media, se entiende ahora desde una palabra que no es en absoluto inocente dentro del imaginario cristiano: «este valle» es el valle de lágrimas del tránsito del hombre por el mundo, a la espera del mundo verdadero que llega después de dicho tránsito⁵⁷.

Los libros y las ciencias, además de que deban ser «buenos y cathólicos», servirán de luz para el camino por el valle mundano, es decir, solo como guía por un camino que no tiene más valor que el del destino al que se pretende llegar. Desde el

⁵⁶ Cfr. los cuatro volúmenes de la monumental *Historia del Concilio de Trento* (1981), de Hubert Jedin. Para una introducción más sucinta y puesta al día, Cfr. Prosperi (2008).

⁵⁷ Donde, esta vez sí, espera el verdadero valle de, por ejemplo, la Virgen, como nos enseña Gonzalo de Berceo en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* (2003: 3-6).

punto de vista que venimos trabajando en este apartado de nuestro trabajo, la luz ya no es un foco apuntando a la Antigüedad, que vertebra el programa de los *studia humanitatis*, dando lugar a un periodo histórico nuevo. Funciona ahora como una lámpara atemporal encendida por los «muchos libros» que guiarían al hombre a través de un recorrido ahistórico que sería siempre el mismo, sin nada que recuperar o que devolver a la luz desde oscuras mazmorras o tenebrosas ignorancias: el del tránsito del hombre por el valle de lágrimas de la vida terrenal hacia la vida eterna y verdadera.

El segundo de los vaciados viene como consecuencia de un cambio en la reflexión sobre la lengua, tal vez en sintonía con la idea que lanza Francisco Rico al hablar de un humanismo ya crepuscular, cuyo propio éxito acabó por acarrear su condena, pues una vez alcanzado su objetivo «la filología clásica deja de ser el motor principal de la cultura y se convierte para siempre en una técnica auxiliar de la historia y de la crítica literaria, sin influir salvo en una parva medida en el rumbo de otros saberes» (Rico, 1993: 94). Del seminal propósito de Nebrija por forjar una lengua *compañera del imperio* –basado en la necesidad de mirar atrás y restituir lo *hurtado a la luz*, lo que se encontraba en la bárbara sombra del lenguaje– se pasa a una intensificación del interés por el desarrollo y perfeccionamiento de la lengua. La mirada se dirige más a lo que está por venir, en el desarrollo de la lengua por sí misma, que a lo que hay que recuperar (García Dini, 2007: 52-54).

Así entendemos un poema que, en 1651, lejos ya del arreo luminoso de los Petrarca o los Nebrija, Gerónimo de San Josef intercala en su *Genio de la Historia*, hablando de la evolución de las lenguas:

Renacerán muchas cosas / de las que murieron ya, / i morirán las que viven / cediendo
a la lei fatal. / Los vocablos que oi más brillan, / toscos mañana serán; / si así lo
quisiere el uso, / que es el dueño del hablar. / Como la selva cada año / viste follage
galán / mudándose nuevo adorno / que después ha de mudar. / Así del lenguaje
antiguo / la ya envejecida edad / con belleza de vocablos / siempre reflorecerá. / Y al
modo que el joven tierno / lozanea su beldad, / el nuevo estilo, que oi nace, / triunfa, i
reina sin igual (San Josef, 2007: 382)⁵⁸.

⁵⁸ Citaremos según este modelo abreviado las largas tiradas de versos de composiciones líricas que no son exactamente nuestro objeto de estudio, como las de este epígrafe. En los restantes casos, cuando nos encontremos ante secciones de más de tres versos, las reproduciremos en su disposición tipográfica normal.

La aparición de un concepto decisivo en la historiografía lingüística, el de *uso*, introduce un cambio en la concepción de esa lengua que debería correr de la mano al curso de nuestra *Edad de la luz*. En los primeros momentos, con Petrarca, con Nebrija, con los príncipes del humanismo, la búsqueda del esplendor en los estudios, en la ciencia, en las letras que se rescataban de la ignorancia, no tenía nunca la conciencia de una posible caída posterior, de un regreso de la oscuridad.

En los versos de San Josef, la idea del renacer se torna en algo cíclico que alcanza a los propios vocablos. La vuelta a la luz no es ya un absoluto, sino un mero ciclo, en el que «los vocablos que hoy más brillan / toscos mañana serán». Lo que en Nebrija y tantos otros fue apasionado proyecto intelectual y vital se transforma casi en un trámite por el que deberá pasar el lenguaje. La capacidad de resplandor de la lengua era antes cifra y enseña de la lucha contra unas tinieblas que condensaban la imagen de un mundo medieval con el que se trataba de romper; ahora, en cambio, está más cerca del lugar común, del significado vacío, que del anhelo humanista por legitimarse a partir de la luminosa Antigüedad clásica.

EDAD DE ORO / EDAD DE HIERRO: DON QUIJOTE COMO CODA

Algo parecido sucede también en España con la idea de la existencia de un *Siglo de Oro*⁵⁹, término que, como explica Lara Garrido (1997: 31), «aparece de forma intermitente y excepcional durante los siglos XVI y XVII».

⁵⁹ El «marbete *Siglo de Oro*», como lo llama Lara Garrido (1997b: 23-56), ha sido, con frecuencia, objeto de discusión y análisis en la tradición historiográfica española, reciente y clásica, dando lugar a «demasiados quebraderos de cabeza ideológicos y estéticos a los españoles de todos los tiempos» (Rozas, 1984: 425). A partir de las principales aportaciones y reflexiones sobre la cuestión, trazaremos aquí un breve resumen de las diferentes posturas [Aguilar Piñal, (1972), Pfandl (1933: VII-X y 1942: 31-34 [a pesar del título]), Maravall (2006: 169-228), Blecua, (2006: 31-88), López, (1979), Abad Nebot, (1980), Rozas, (1984), Pelorson, (1984), AA.VV., (1995), Jover Zamora (1996), Lara Garrido, (1997b: 23-56); López Estrada y Wardropper, (1981 y 1983); Béhar (2012b)], poniéndolas en relación con lo que venimos llamando durante este trabajo *La Edad de la luz*.

Deslindada de la reflexión historiográfica hecha *desde dentro*, esto es, la conciencia del español del XVI y XVII de vivir, efectivamente, un *Siglo de Oro*, los diferentes estudios coinciden en señalar que el término comenzó a hacer fortuna en el siglo XVII. Luis José Velázquez, en sus *Orígenes de la poesía castellana*, publicados en 1754, y Luzán, en la segunda edición de *Del Origen y progresos de la poesía vulgar*, de 1789, reproducen el modelo histórico

El significado político será uno de los ejes en torno a los que giren las apariciones de la edad dorada en la literatura española del periodo. En 1529, Hernán López de Yanguas escribe una *Farsa de la concordia*, con motivo de la firma de la Paz de Cambrai entre el rey francés Carlos I y el emperador Carlos V. En un momento de la obra leemos: «J. ¡Oh, qué edad, / qué tiempo de caridad, / es llegado a nuestra España! / T. Cada cual en su cabaña / terná gran seguridad. / M. Ya es tornada / otra vez la edad dorada, / Saturno ya resucita, / la plata y cobre se quita, / la de hierro es acabada.» (López de Yanguas, 1967: 117). López de Yanguas se apropia del término para celebrar la firma del tratado de armisticio, que inauguraría una edad en la que la paz sería marca dorada de estabilidad.

Bienvenido Morros detecta ya en Garcilaso alguna alusión a la vigencia y revitalización del término. En la segunda égloga, Garcilaso dedica unos versos al nacimiento en 1507 del tercer Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo: «Un infante

artístico de Vasari. Velázquez arriesga a dar incluso una datación concreta: el *Siglo de Oro* sería la tercera de las edades, desde el reinado de Carlos V al de Felipe IV (Velázquez, 1797: 141).

A partir de ahí, la crítica se ha dedicado a buscar límites cronológicos y a rastrear cómo ella misma se ha acercado al concepto tratando de afinar los elementos del sintagma, siempre bajo el mismo horizonte: el de la época de mayor esplendor cultural y literario de la historia de España (así, según la misma lógica, el primer tercio del Siglo XX se habría ganado el derecho a ser calificado como *Edad de Plata* [Mainer, 1981]). Incorporando siempre bajo el ala del término a la literatura del XVI y a la del XVII –dos literaturas tan distintas como la renacentista y la barroca–, la crítica irá variando sus preferencias entre *Siglo* y *Edad* de oro. Ludwig Pfandl conseguirá que el término *Edad de Oro* adquiera cierta fortuna (que ha llegado incluso hasta hace poco tiempo: Soria Olmedo (2008) ha reunido algunos de sus textos sobre el periodo bajo el título de *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, insistiendo en el uso del término en la introducción del volumen [p. 11]), hasta que en la posguerra se consolide la opción *Siglo de Oro*, a partir, sobre todo de la tutelar influencia que en los estudios filológicos españoles ejercerá la figura de Dámaso Alonso. El panorama seguirá así hasta que, sin demasiado éxito, la colección *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico, proponga en 1981 y 1983 (los tomos de Renacimiento y Barroco, coordinados respectivamente por Francisco López Estrada y Bruce W. Wardropper) la solución de los *Siglos de Oro*, aplicando –con la consiguiente corrección de Lara Garrido, quien habla del término como «un pecado de lesa cultura» (1997b: 56)– un criterio estrictamente cronológico para, con una definición distinta, seguir hablando de lo mismo.

La relación con el concepto propuesto por nosotros será, por tanto, tan solo tangencial, sobre todo en lo que se refiere a la crítica posterior a la época. Si, como hemos dicho, nuestro término tiene más que ver con la conformación de un mosaico *desde dentro* de la época, las diferentes polémicas taxonómicas del periodo –que, además, no coinciden del todo con la nuestra– nos interesarán solo en tanto que utilizan y reproducen *desde fuera* un término producido desde unas coordenadas ideológicas y culturales concretas, más cercanas al XVI que al XVII.

se vía ya nacido, / tal cual jamás salido d'otro parto / del primer siglo al cuarto vio la luna; en la pequeña cuna se leía / un nombre que decía: 'Don Fernando'» (vv. 1279-1283). Es cierto que el sintagma no aparece de manera explícita, lo que hace a Morros proponer dos posibles interpretaciones: «'desde la Creación (*del primer siglo*) al nacimiento de Cristo (*al cuarto*)...», aunque no cabe descartar la interpretación 'desde la edad de oro (*del primer siglo*) a la de hierro (*al cuarto*)'» (Morros, 2007: 282), esto es, la escatológica cristiano-medieval o la de la mirada renacentista, vuelta a la Antigüedad clásica.

Si la poesía de Garcilaso se ha entendido siempre como la primera gran manifestación de la producción poética renacentista, será lógico pensar que el trasfondo será el de la recuperación del mundo clásico en lugar del escatológico cristiano. Hay un dato que reforzaría nuestra opinión: aparte del indudable eco virgiliano, para la época de redacción de la égloga, entre 1533 y 1534 (Lapesa, 1985: 187), Garcilaso habría leído (Keniston, 1922: 124; Altolaguirre, 1989: 124-129) la traducción que en 1534 Juan Boscán hizo de *El Cortesano*, del conde Baltasar Castiglione, publicado en 1528 por la emblemática imprenta veneciana de los herederos de Aldo Manuzio. Su cuarto libro (escrito en 1525: diez y cinco años después, respectivamente, de la primera y segunda redacción del texto)⁶⁰, es un tratado amoroso en el que «l'autore è ormai lontano, nella finzione scenica e nella storia política» (Ossola, 1987: 34). Una «traccia di frattura» (p. 50) que lo sitúa, en relación con el «cuadro idealizado de la sociedad italiana del Renacimiento» (Morreale, 1959: 109) que mostraban los tres primeros libros, «en un espacio de nostalgia: la gran mayoría de los interlocutores han muerto, la corte de Urbino se ha extinguido y el propio Castiglione ha pasado de laico a eclesiástico» (Soria Olmedo, 2008: 120)⁶¹.

En dicho cuarto libro, durante el coloquio patrocinado y propiciado por Leonor Gonzaga, duquesa de Urbino, Otavián Fregoso, duque de Génova, se refiere a lo mejor que el cortesano perfecto que se está tratando de construir en la obra podría darle a su

⁶⁰ Cfr. Pozzi (1994: 27-33).

⁶¹ Cfr. Ossola (1987: 27-42) y su idea de entender *El Cortesano* en parte como un *retrato* constituido a partir de «assenze concentriche» (p. 29) que situarían al lector ante un texto *referido* a otro espacio y otro tiempo, en un juego de distancias que darían, según Ossola, la auténtica clave de lectura del texto, la profunda *cornice* del libro: «non narra dunque un'azione ma commenta un'assenza: non innesca un *procedimento*, ma evoca una *memoria*» (p. 28).

príncipe: «y esta es la buena manera de gobernar y reinar como es razón, la cual sola bastaría a hacer a los hombres bienaventurados, y restituir otra vez al mundo aquella edad de oro, que fue, según se escribe, en el tiempo en que reinó Saturno» (Castiglione, 2009: 395).

Quedan selladas así la noción de edad dorada y la celebración de la necesaria y deseada aparición de una figura pública que consiga y permita alcanzar a sus súbditos el estado de arcádica paz que adquirirían las caracterizaciones clásicas de dicha Edad de Oro. En Garcilaso, por tanto, aunque no desarrollada en exceso, la idea de una edad dorada aparece de nuevo con una profunda dimensión política, propiciada por la aparición de un personaje público que vendría a culminarla o a representarla. Según avanza el siglo, la noción se irá uniendo al programa político-religioso de los Austria, adquiriendo sus mismos matices. Tenemos un buen ejemplo en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, escrita 1609. En el séptimo libro un santo con dones proféticos hará un vaticinio a Alfonso VIII de Castilla: sobre Fernando V y Juana de Castilla leeremos «Que de tu sangre el último Fernando / la hermosa doña Juana, que anticipo / a cuantas vio la Edad de Oro reinando / al duque de Austria la dará a Filipo» (Lope de Vega 2003: 270); llegando a la culminación pretendida por el propio Lope en el elogio a Felipe III, rey en el momento en que escribe el texto, de quien escribe «corre, tiempo veloz, pasa, camina, / llegue sabio en la paz, fuerte en la guerra, / rayo al hereje vil, cuchillo al moro, / el Tercero Filipe al Siglo de Oro» (p. 271).

En una *Relación* de las fiestas que la ciudad de Toledo hizo por el nacimiento de Felipe III, en 1605, la Edad de Oro pasa a identificarse con una institución a la vez, regia y católica, como demostrarían los siguientes versos, en los que, de alguna manera, se vuelve al círculo escatológico: si la edad es dorada, luminosa, lo será porque el rey pilotará «la nave de la Iglesia militante»:

[...]Y tú, niño gigante, pues ya pesa / en tus débiles hombros filipeos, / la nave de la Iglesia militante, / el cetro de dos mundos crece apriesa, / para que oprimas bárbaros tifeos, / y bajas la cerviz del moro Atlante; / armado de diamante, / Godofre sobre el polo de Calisto / te ofrece alegre la famosa espada, / libertad del pirámide de Cristo, / Júpiter español, tu edad dorada / de tantas esperada, / llegue con santa paz de abuelo y padre [...] (*Relación*, 1605: Fol. 37V).

La noción de Edad de Oro no se quedará solo en este significado político y religioso. Aunque menos frecuente, podemos rastrear en *La Galatea* una interpretación despegada del halago regio. Cervantes pone boca de Calíope el siguiente elogio al escritor Marco Antonio de la Vega:

La sabia frente del laurel honroso / adornada veréis de aquel que ha sido / en todas ciencias y artes tan famoso / que es ya por todo el orbe conocido. / Edad dorada, siglo venturoso, / que gozar de tal hombre has merecido: / ¿cuál siglo, cuál edad ahora te llega, / si en ti está Marco Antonio de la Vega? (Cervantes, 1993: 337).

No serán estas las únicas manifestaciones de la *Edad de Oro*, no todo es optimismo filípico. Ya Juan de Arce de Otálora escribirá a mitad del siglo XVI unos *Coloquios de Palatino y Pinciano*, en los que echa de menos los estudios públicos «como lo hacían los romanos, pagando del erario público a los maestros», ya que «Si en este tiempo hubiera los maestros públicos y salarizados que había en los siglos pasados, poca fuera la ventaja. Pero ya pasó esa edad dorada» (Arce de Otálora, 1995: 362).

Francisco de Aldana, en las octavas que dedica a Felipe II, introduce un matiz decisivo en comparación incluso con textos posteriores cuando escribe «¡Oh miserable edad que contraponés / al primer siglo de oro este malino! / Tantos Dionisios das, tantos Neronés, / en vez de un Justiniano, un Constantino» (1997: 419; vv. 641-644). Es cierto que la queja al siglo podemos insertarla en la preocupación devota por la coyuntura europea y española, que se encuentra, como quiere explicar Aldana a Felipe II, en el punto de encuentro de varias amenazas político religiosas a las que el monarca deberá hacer frente; sin embargo, Aldana introduce una cuña en el término: ya no se vive en la Edad de Oro, ya no se tiene esa confianza, pues comienza a haber una perturbación, una vaga idea de que el esplendor se está perdiendo, se está comenzando a opacar, en sintonía con la conciencia de decadencia que comenzará a pesar sobre la sociedad española. El propio Aldana refuerza dicha idea cuando, de nuevo, aparezca la noción de *Siglo de Oro*, pero ya muy alejada de un momento histórico concreto –mitificado o no, es lo de menos– y aplicada esta vez a una concepción de intemporalidad, escatológica, como corresponde al nacimiento de Cristo: «¡Oh siglo de oro, edad de las edades, / que al Rey nos dio de las eternidades» (Aldana, 1997: 323; vv. 551-552).

Como marca del final se comprende el paso del oro al hierro, del optimismo renacentista al pesimismo barroco. Bastará con recordar el tono casi himnico de

Marsilio Ficino cantando a los Medici y compararlo con el parlamento de Don Quijote al encontrarse con los cabreros: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna» (Cervantes, 2004: 133). Américo Castro hace notar, a raíz de la manera en que Cervantes entiende el término, «el cruce de ideas, las contradicciones y los vaivenes de aquella época frondosa, de la que forma parte Cervantes» (2009: 172), y que, de alguna manera, marcaría el contraste de este con el optimismo ficiniano de la carta a Pablo de Middelburg. Efectivamente, Don Quijote no se refiere aquí a la edad de oro como algo que se esté viviendo, o como un horizonte que se intentara traer al presente, sino, desde una «ambigüedad cervantina [que] puede resultar filosa» (Rodríguez, 2003: 165). Don Quijote alude a un ansia por el oro que Rodríguez enlaza con el «oro que llega de las Indias y que lo domina todo [...] en el interior de ese primer mercado capitalista que lo asfixia todo y por todas partes» (p. 165). El personaje de Cervantes habla desde una conciencia desencantada, ya no pensando en algo que esté por venir, sino en algo perdido, turbio, donde el oro parece dejar de ser el metal solar, hermoso y puro por el que se desvivían los alquimistas, o la noble moneda que sirvió a la ciudad de Florencia para adquirir su dignidad urbana en forma de florín.

La Edad de Oro, la conciencia de esplendor, se han perdido de una forma que Gracián, ya bien entrado el XVII y sin un mínimo de nostalgia arcádica, sintetiza con contundencia en el *Oráculo manual y arte de prudencia*: «Floreció en el siglo de oro la llaneza; en este de hierro, la malicia» (Gracián, 1984: 209).

1.3. La luz y las artes

«Sin duda es aquella divina ciencia de la Óptica la que saca a la luz desde las profundas tinieblas aquello que está escondido». Después de las páginas que acabamos de dedicar al tema no resultará extraña al lector la cita de Athanasius Kircher que Fernando Rodríguez de la Flor pone al frente de su *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (2009: 5). Aunque Kircher comienza a escribir su obra científica bien entrado ya el siglo XVII y, por tanto, lejos de los límites que hemos marcado para nuestro trabajo⁶², hay en el aserto del sabio alemán un hilo –casi un metahilo luminoso, si queremos decirlo así– que nos permitirá seguir con nuestro recorrido a través de lo que hemos llamado *La Edad de la luz*.

Kircher recoge una fórmula que, como vimos, había comenzado a perder gran parte de su lustre originario y la aplica a la «divina ciencia» de la «óptica». El interés por la óptica en tanto que ciencia no es algo nuevo para el siglo XVII⁶³, pero hemos recogido las palabras de Kircher porque, bajo la capa del lugar común, se encuentra la siguiente estancia de nuestro luminoso mosaico. Más que el lugar común de la pareja luz/tinieblas y su ya suficientemente estudiada lógica histórica, lo que nos interesa es

⁶² Puntualiza con tino Rodríguez de la Flor que, en ese XVII en el que Kircher da a la luz su obra óptica, en el ámbito del saber hispánico «el campo de lo fenomenológico aparece sujeto a una fuerte moralización que, en sus versiones más extremas, tratará de desautorizar y reducir a nada la relación que pueda existir entre sentidos y mundo» (Rodríguez de la Flor, 2009: 9).

⁶³ Graziella Federici Vescovini, en sus *Studi sulla prospettiva medievale* (1987) se ha dedicado a estudiar cómo ya desde el siglo XIII hay una preocupación por la óptica entendida como ciencia de la visión. Federici establece dos influencias capitales: el magisterio de Giovanni Buridano en la escuela parisina (p. 4), así como las traducciones al latín de las obras sobre la teoría de la visión de Avicena y Alhazen (pp. 89-136).

que hace referencia a una ciencia que sacará a la luz aquello que está escondido a través, precisamente, de la propia luz, convertida ya, y esto será lo significativo y lo que trataremos de demostrar en este apartado, en una mera herramienta de trabajo.

Si en la pareja de términos luz/oscuridad vimos cómo la luz se *secularizaba*, desde su significado escatológico, compañero de la parusía, será lógico pensar que en el ámbito de las artes plásticas exista una transformación semejante gracias, entre otras cosas, a esa luz que, siguiendo a Kircher, la óptica utilizará para, en requiebro semántico, traer a la luz algo que estaba escondido entre tinieblas: un nuevo paradigma artístico, sostenido en la luz

1.3.1. LA PINTURA: EL TIMÓN DE LA LUZ

EL NUEVO PARADIGMA ARTÍSTICO: LA NUEVA INVENCION

Que los paradigmas pictóricos medieval y renacentista son dos mundos diferentes es una obviedad que puede detectar cualquiera que ponga, una al lado de otra, una reproducción de cualquier pantocrátor bizantino con, por ejemplo, la *Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes*, que Masaccio pintó en la florentina iglesia de Santa Maria Novella. Banalidad será también afirmar que en esa contraposición se compararían no solo dos obras pictóricas, sino los dos mundos distintos desde los que han sido producidas.

Lo que tal vez no resulte tan banal para nuestro trabajo sea deslindar esos dos paradigmas pictóricos y tratar de estudiar qué papel ocupa la luz en cada uno de ellos, sumando así, como dijimos, una tesela más a nuestro brillante mosaico.

Habría que comenzar nuestro recorrido por el gran salto artístico que llevó del arte medieval al renacentista, recordando a Alois Riegl, quien a finales del siglo XIX acuñó un término que hizo fortuna en la historiografía del arte, y que a nosotros nos va a interesar, aunque sea tangencialmente: el de «voluntad de arte [Kunstwollen]» (Riegl, 1980: 1-9, 1992: 15-31 y 307-310). La *Kunstwollen* respondería a un intento por parte de los artistas de abordar la creación *de manera distinta* a los paradigmas anteriores, y que, para Riegl, sería independiente de la técnica material, y de los avances en la misma. Dicho intento estaría englobado «en lo que llamamos la respectiva cosmovisión (también en el sentido más amplio de la palabra): en la religión, la filosofía, la ciencia, en la política y el derecho, soliendo sobresalir generalmente una de las formas de expresión mencionadas sobre las otras» (Riegl, 1992: 308).

Aunque Riegl, con su *Kunstwollen*, utilizado para abordar el supuesto primitivismo del arte paleocristiano, tratara de romper del todo con la metodología histórica positivista y, por tanto, renegara de cualquier explicación histórica (o materialista) para la evolución artística, nos interesa que en párrafos como el que acabamos de citar asuma, en la forja de esa «voluntad de arte», la consonancia de diferentes aspectos de lo que él llama la cosmovisión.

De Riegl nos interesará la idea de que la diferencia entre el arte medieval y el renacentista no consistió tanto en la adquisición de nuevas aptitudes, materiales, o técnicas por parte de los artistas, como en un cambio de paradigma. Habrá una mutación en la concepción y producción del fenómeno artístico que comenzará a surgir a partir del siglo XIII, para llegar a su culminación en los siglos XV y XVI. Siguiendo a Ernst H. Gombrich, y enlazándolo con las tesis de Riegl, ambos vieneses, por cierto, que más nos interesan, podemos afirmar que «Los cambios de estilo como los descritos por Vasari no se basaban solo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo» (Gombrich, 1970: 26).

Gombrich nos da una pista acerca de dónde podemos obtener un muy buen resumen de las características de este nuevo paradigma: la figura de Giorgio Vasari, al que se puede considerar el gran recopilador de las teorías ortodoxas del arte renacentista, en ese libro fundacional que fue la primera edición de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores de nuestro tiempo*⁶⁴. Antes del cuerpo biográfico de la obra, dedica Vasari un pequeño tratado al arte de la pintura, donde escribe que es necesario «tratar de que todo lo pintado no parezca artificioso, sino vivo y con volumen real, y esto es el auténtico dibujo y la auténtica invención que se reconocen a los que los han trasladado a las pinturas juzgadas como buenas» (Vasari, 2004: 71).

Con este consejo a los artistas, Vasari elabora a la vez un ejercicio de crítica de arte, explicitando cuáles serán los nuevos cánones por los que deba regirse la pintura: frente a lo «artificioso» —que, evidentemente, estará referido al arte gótico, como veremos a continuación— se buscará conseguir aquello que parezca «vivo», que asemeje tener, en el plano del lienzo, un «volumen real». Vasari explicita en este pequeño pasaje un principio que comenzó a forjarse en el Trecento⁶⁵ y que ahora se ha consolidado

⁶⁴ Publicado en dos versiones, la primera de ellas en 1550 (la *torrentina*), la segunda en 1568 (la *giuntina*). La edición que manejamos reproduce la primera de ellas.

⁶⁵ Sin que nos preocupemos por caer en el juego anticipatorio de buscar el origen puro y único, pensamos, con Francastel, que sea «naturalmente arbitrario querer fijar el momento en que un sistema reemplaza a otro» (Francastel, 1975: 53). Sí podemos traer aquí, a modo de ilustración, un pasaje de Petrarca, citado por Eugenio Battisti (1990: 47). Cree el historiador italiano que probablemente iría dirigido a algún alumno de Giotto, especificando que «Para L. Venturi se trataría de fragmentos de un proyectado tratado de pintura incluido en *De Remediis utriusque fortunae*». Dice así Petrarca: “Tú te diviertes con los pinceles y los colores, de los que te agrada

como el principio rector al que todo artista deberá aplicarse para que sus obras «sean juzgadas por buenas»⁶⁶: el de la imitación de la realidad en la pintura.

Estos dos elementos –imitación de la naturaleza, que es el que en realidad nos interesa en este apartado del trabajo, y juicio– no van a ser otra cosa que signos de la aparición de un nuevo modelo de sociedad, parejo a la naciente burguesía de las ciudades estado italianas, que ha producido la subjetividad del individuo, desde Petrarca. La aparición de este *hombre nuevo*⁶⁷ trae consigo un nuevo interés por el mundo que le rodea, que iremos desgranando a lo largo del trabajo en tanto que se vaya acercando a nuestro hilo luminoso, pero que, por el momento, podemos sintetizar con Giulio Carlo Argan, cuando relaciona el arte del Renacimiento con

Una sociedad que cree en el valor de los fenómenos reales y presentes es una sociedad activa en la que cada uno vale por lo que hace y no por misteriosas investiduras transmitidas. Es la sociedad que en su vértice no tiene ya al soberano sino al burgués que ha conquistado la *signoria* a base de fuerza, ingenio o incluso, fraude; y, en los niveles inferiores, a los comerciantes, artesanos, al *popolo minuto* en fin. Esta sociedad de personas que deciden y actúan singularmente está interesada en conocer

su vistosidad y el artificio y la variedad, y la ingeniosa disposición. Mientras tanto, el aspecto como vivo de las figuras muertas y los movimientos que parecen hacer inmóviles a aquellas imágenes, y las figuras que parecen salir del muro, y las facciones de los rostros que respiran, te mantienen tan pendiente que casi esperas que salgan voces de allí, y aquí está el peligro, puesto que especialmente hombres de gran ingenio han caído en él, de modo que por donde un hombre sencillo pasa sin detenerse, con una breve expresión de alegre sorpresa, un hombre de ingenio permanece allí, encantado, suspirando y adorando”».

⁶⁶ Salta aquí el resorte del paralelo casi inmediato con la misma idea en el campo de la literatura, cuya más precisa formulación en la literatura española de la época tal vez la dé Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. No se trata solo de la insistencia –más que coincidencia– en la dimensión temporal que aparece en estas dos obras *codificadoras*, sino también de la necesidad y posibilidad del juicio: «porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega, 2006: 133). No entraremos, por supuesto, a discutir el matiz –casi claroscuro– que hay entre el vulgo que acudía al corral de comedias y el Cosme de Medici, Duque de Florencia, al que Vasari dedica las *Vidas*. Pero sí que nos interesa recalcar la aparición de un juicio externo, civil, frente al sacralizado del arte medieval, *Cfr.* García Montero (1984).

⁶⁷ *Cfr.* la “Carta a la Duquesa de Soma” que Boscán incluye al principio del segundo libro de sus poemas, con su insistencia en el concepto de *novedad*: «Porque la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa, y aun sin ella» (1995: 83).

objetivamente: la naturaleza, lugar de vida y fuente de la materia del trabajo humano, *la historia*, que da cuenta de los movimientos y de las consecuencias de la acción, el *hombre* como sujeto del conocimiento y de la acción (1987: 100).

La naturaleza, el mundo, será uno de los descubrimientos del hombre renacentista que más impacto tendrán sobre la configuración del nuevo paradigma de las artes plásticas. Frente a un universo perceptible que, en el siglo XIII, todavía es considerado «estrecho, reacio, transitorio, caduco» (Duby, 1983: 111), en el hombre del Renacimiento tiene lugar una «vuelta a la realidad, el “redescubrimiento” de la naturaleza [cuyo estudio] constituía una prueba de libertad intelectual» (Chastel y Klein, 1977: 134). Un descubrimiento que, además, tendría la marca peculiar de ese sujeto que está apareciendo justo en ese momento, de manera que la visión de esa naturaleza será a partir de «una impresión visual subjetiva [que] había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado» (Panofsky, 1999: 48).

La nueva forma de volcarse hacia la naturaleza no nos interesa ahora tanto en una dimensión relacionada con la conformación de un nuevo modelo del mundo, como por las consecuencias que tendrá en el nuevo paradigma artístico renacentista.

Tatarkiewicz, por ejemplo, ha descrito así uno de los «síntomas» del proceso de secularización⁶⁸ que sacude la sociedad en el cambio desde la Edad Media hacia el Renacimiento: «Otro de estos indicios fue el creciente estudio de la naturaleza, empezándose a dibujar animales y plantas. Al principio dichos dibujos habían de ilustrar los tratados científicos, pero no tardaron en pasar al terreno del arte» (1991: 37)⁶⁹.

Nos encontramos ante una conexión entre el arte y el ansia de una representación empírica que deje constancia de la nueva realidad en la que «Ya no se cree que el pintor debe operar “a partir de la imagen ideal de su alma”, como había afirmado Aristóteles y mantuvieron Tomás de Aquino y el maestro Eckhart, sino a partir de la imagen óptica de su ojo» (Panofsky, 1975: 183). De ahí que, como explica Nicco-Fasola, aparezca la

⁶⁸ Cfr. el amplio trabajo de Blumenberg sobre el término en la primera parte de *La legitimación de la Edad Moderna* (2008: 13-124).

⁶⁹ Un arte que, explica el propio Tatarkiewicz «ya antes de la aparición del Renacimiento y el Humanismo [...] se había vuelto más profano, más independiente de la teología, de las formas y reglas tradicionales, y de la iconografía vigente» (1991: 37).

necesidad y el anhelo del pintor de convertir su arte en ciencia, dejando de lado su faceta de artesano⁷⁰. En la confluencia de esas dos vertientes el «Scopo dell'arte come della scienza è conoscere e rendere conoscibili le *opere di natura*, e qui sta il fondo della loro unità» (Nicco-Fasola, 1984: 10).

Fernando Marías, al hablar de El Greco, distingue entre una fase bizantina y otra occidental, donde el elemento diferenciador lo marcaría la manera de aproximarse a la naturaleza: «Su punto de partida, de alejamiento del convencionalismo de la pintura tardobizantina [...] fue la aceptación de la naturaleza como punto de arranque del arte [pero siendo una naturaleza impuesta] en su individualidad más que en lo genérico y universal» (Marías, 1991: 7-9).

El énfasis, por lo tanto, se hace en un horizonte pictórico que tendrá como referencia una imitación, una relación con la naturaleza, que parece ser nueva o, al menos, no haber existido en el arte inmediatamente anterior. Cabrá preguntarse entonces cuál era el modelo previo de representación pictórica y en virtud de qué principios dejó de lado la representación empírica de la naturaleza que parece ser ahora la principal preocupación del paradigma artístico renacentista.

Como ya hemos apuntado, la imagen medieval del mundo es una imagen sacralizada, en la que «La sociedad humana se concibe [...] como una imagen, como un reflejo de la ciudad de Dios» (Duby, 1983: 21), de tal manera que el arte va a insertarse siempre dentro de un funcionamiento simbólico de interpretación del mundo, en el que cada cosa tiene su lugar exacto (Lewis, 1980: 7-9), y que remite siempre a la divinidad, determinando por completo el sistema estético y artístico de la Edad Media (Eco, 1999: 68-99; Gilson, 2007: 316-317).

El arte se entendería bajo los mismos parámetros simbólico-sacralizadores que marcan la visión medieval del mundo, ayudando a reproducirla:

Lo que llamamos arte tiene como única función hacer visible la estructura armónica del mundo, disponer en el sitio que corresponde un cierto número de signos. El arte fija, el arte transpone en formas simples, para que aquellos que están en el primer grado de iniciación puedan percibir los frutos de la vida contemplativa. El arte es un

⁷⁰ Recordemos aquí el gesto de orgullo que supone, en el *Autorretrato* de Durero, el que sus manos aparezcan vestidas con los blancos guantes que representarían dicho cambio de estatus.

discurso sobre Dios como la liturgia y la música. Al igual que ellas, el arte se esfuerza por eliminar lo inútil, despejar el terreno, abstraer los valores profundos disimulados tras el tupido cuerpo de la naturaleza y de la Sagrada Escritura. Revela el armazón del edificio ordenado que es la creación (Duby, 1983: 105).

Duby explica muy bien la diferencia que nos interesa resaltar: al ser un discurso sobre Dios, que busca trascender la naturaleza, el arte de la Edad Media no necesitaba prestar una atención, llamémosle veraz, a la naturaleza, al mundo en tanto que representación fidedigna o empírica de la realidad (entre otras cosas porque la visión empírica dependía de la aparición de un *sujeto* que, lo sabemos ya, todavía no había tenido lugar). El mundo no necesitaba ser representado, porque la única representación veraz necesaria era aquella que leía correctamente los signos del mundo en tanto que libro, es decir, la lectura del mundo que remitiera, en última instancia, al Dios medieval⁷¹.

Desde esta perspectiva podemos entender la afirmación de Víctor Nieto y Fernando Checa, cuando escriben que

El carácter simbólico religioso de su figuración negaba el valor del arte como instrumento de representación de la naturaleza: esta aparece tratada como referencia, alusión y símbolo de un mundo trascendente que se expresa en el plano figurativo, sin renunciar el valor opaco del soporte y rechazando toda posibilidad de que este se convierta en escenario o en una ventana abierta hacia la naturaleza (1989: 67) .

Para la pintura medieval «toda representación estaba ligada al dogma cristológico, sobre el cual descansa la jerarquía social del Universo [de manera que] Cuando el pintor bizantino decora una iglesia, dispone los signos en un orden que reproduce la disposición sobrenatural del mundo» (Francastel, 1975: 59).

El cambio de paradigma que ya se había asentado en la época de Vasari queda, por tanto, explicado. Si la visión del mundo ha sufrido un marcado proceso de secularización, de desacralización, el arte, en tanto que producido –y reproducido– por esa misma visión del mundo, abandonará su antiguo sistema de representación por uno en el que «se produzca la sustitución de la ideología bizantina de lo eterno por la

⁷¹ Cfr. el monumental repaso del motivo que hace Curtius (1989: 423-489; especialmente las páginas que dedica al tema de “El libro de la naturaleza”, pp. 448-457); así como Foucault (1972: 26-52) y Blumenberg (2000). Asimismo, Cfr. ahora, García Única (2011: 83-116; 209-239).

ideología de la historia» (Argan, 1987: 7), esto es, de lo concreto, de lo enmarcado en el tiempo, de lo atento al mundo.

Al pintor del Renacimiento no le interesará ya una obra pictórica que cumpla con los requisitos de las alegorías medievales, o mejor, tendrá una preocupación distinta: la de pintar el mundo, esa naturaleza distinta y nueva que brota ante sus ojos –veremos en su momento la imagen que Galileo elabora acerca del *Libro de la Naturaleza*–, rompiendo con la «concepción trascendentalista y simbólica del mundo medieval» para aplicarse a un sistema en el que «el espacio se determina por lo que contiene [y donde] todo se *refiere* a un punto externo al cuadro: es la visión de la naturaleza desde un punto en el que nuestra visión justifica su valor y existencia» (Nieto y Checa, 1989: 67-68).

Podemos entender ahora en su pleno significado ciertas reflexiones que los humanistas italianos harán sobre el nuevo paradigma y su relación con la naturaleza. Michael Baxandall en *Giotto y los oradores*, recoge algunos de estos testimonios. El primero es de Coluccio Salutati, quien escribe:

Me parece que Cecilio Balbo pensaba de sus imágenes lo mismo que nosotros cuando hacemos pinturas y esculturas en recuerdo de nuestros santos y mártires, siguiendo nuestra fe con rectitud. No creemos que sean santos ni dioses, sino imágenes de Dios y de los santos [...] mientras tengamos en cuenta que aquella pintura está hecha por la mano del hombre y no es algo divino, sino la representación de la providencia divina [...] ¿quién puede criticarles con justicia? (en Baxandall, 1996: 95).

En el texto de Salutati es ya perceptible la conciencia del cambio de paradigma, en la referencia a la «mano del hombre», que ha dejado de ser algo divino para ser una representación. El santo de la pintura no es otra cosa que la representación de un santo, y no el *santo en sí mismo* del sistema simbólico de la pintura medieval.

El segundo ejemplo que nos presenta Baxandall es el de una hermosa carta de Manuel Crisoloras. Crisoloras repara en el hecho de que disfrutemos mucho más de «la melena de un león de bronce si está bien desplegada», que de la visión al natural del propio león, debido a que «en las imágenes no admiramos tanto la belleza de los cuerpos como la belleza de la mente del artista» (Baxandall, 1996: 123). Dejando de lado la reminiscencia del ideal platónico que sin duda esconde la afirmación, aparece aquí el soporte del nuevo paradigma artístico. Cuando Crisoloras ve el león de bronce,

ya no ve también, y a la fuerza que marca el mapeado alegórico medieval, al Jesucristo/León de los bestiarios medievales. Frente a eso ha aparecido la posibilidad, en palabras de Baxandall, de «disfrutar de la delicadeza de la forma y del arte» (p. 96); un disfrute que será mayor cuanto más cercana sea la obra de arte a la realidad que pretende copiar y que, por tanto, dependerá del talento y la capacidad del artista en tanto que sujeto ejecutor de la obra.

Cristóforo Landino hace un pequeño repaso por los mejores artistas de la nueva tradición en su comentario a la *Commedia*, donde insiste en cuál es el nuevo mérito de los artistas:

Juan de Florencia, llamado Cimabue, fue el primero en redescubrir los contornos naturales y la verdadera proporción, que los griegos llaman *Symetria*; él dio vida y animación a las figuras inertes de sus predecesores, con lo cual consiguió una gran fama; y la hubiera conseguido mucho mayor de no haber tenido a un sucesor tan noble como fue Giotto, florentino, coetáneo de Dante [...] Stefano [Fiorentino] es apodado “simio de la naturaleza”⁷² por lo bien que consiguió representar todo lo que quiso (en Garriga, 1983: 192).

En certeras palabras de Stoichita, referidas a Cenino Cennini, lo que aquí se está escenificando, en definitiva, es «el hecho de que el Trecento había conquistado ya una visión de la imagen como copia de la realidad, mientras que para la mentalidad bizantina la imagen era calco de otra imagen» (Stoichita, 1999: 53).

LA PERSPECTIVA: LA INVENCION LUMINOSA DEL NUEVO ESPACIO

Una vez establecido, esbozado, más bien, cuál es el nuevo paradigma artístico, pictórico, que surge en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, acerca del cual coincidimos con la apreciación de Francastel según la cual «el paso de la Edad Media al Renacimiento se explica finalmente no por el refinamiento de las técnicas o de los sentidos, sino por una transformación de las relaciones humanas» (1975: 94), y por

⁷² Vasari (2004: 127) reproduce esta comparación de Stefano con un simio: «Su imitación de la naturaleza, tan viva y auténtica, le valió el sobrenombre de "simio de la naturaleza"», cuyo origen estaría en el *Liber de origine civitatis*, recogiendo, probablemente, un apodo que correría en clave admirativa por los ambientes artísticos de la ciudad.

extensión, sociales, será el momento de preguntarnos cómo conseguir alcanzar la mayor y mejor expresión de ese paradigma.

Aquí es donde entra en juego una de las propuestas que sostenemos en nuestro trabajo, y que tratará de seguir respondiendo a la pregunta de por qué dedicar un capítulo a la historia del arte en una tesis que trata sobre la luz en la poesía española del siglo XVI. Lo que intentaremos demostrar es que la aparición de esa poética luminosa en los versos españoles del Renacimiento no es un hecho aislado, sino una tesela más en un mosaico luminoso que surge como producto de toda una serie de cambios a nivel ideológico, social y cultural, y que funcionará, salvando todas las distancias posibles, de manera paralela en la poesía y en la pintura. En las siguientes páginas procuraremos mostrar cómo la luz va a convertirse en una de las herramientas fundamentales que los pintores y los arquitectos utilizarán en su objetivo de abordar la práctica artística desde el nuevo paradigma.

En el caso de la pintura, la luz, gracias a los procesos de desacralización que tienen lugar en el cambio de agujas de la Edad Media al Renacimiento, va a poder desgajarse del sistema alegórico medieval, transformándose en uno de los elementos que sostendrán la posibilidad de crear un espacio pictórico volcado hacia la imitación de la naturaleza dentro del lienzo. El objetivo será, como explicó Vasari, dotar a la pintura de volumen y realidad, algo que se podrá conseguir gracias a varios instrumentos: la perspectiva, la composición y el uso del color.

Estudiaremos estos instrumentos a partir, sobre todo, de la serie de textos teóricos que generan ambos, centrándonos en comentar el papel que en ellos adquiere la luz. Lógicamente, será necesario hacer referencia a las obras pictóricas que se construyeron a partir de ellos, pero trataremos siempre de poner el foco de nuestro análisis en el papel que se otorga a la luz en los textos, en cómo funcionará y en cómo desde ahí podremos comprender su función en el cambio de paradigma artístico que trae el Renacimiento.

Comenzaremos con la perspectiva⁷³, definida así por Tatarkiewicz:

⁷³ No vamos a ocuparnos, en este trabajo, de abordar las cuestiones técnicas, derivadas de los problemas geométricos que presenta el estudio de la perspectiva. Nos interesa más lo que esta representa y significa que su funcionamiento geométrico concreto. Para un estudio razonado y minucioso de la misma, aparte de los textos emblemáticos que son las concisas pero suficientes

La perspectiva es, como es sabido, un fenómeno óptico que consiste en que la imagen de las cosas percibidas disminuye o empequeñece con la distancia, deformándose según la localización de estas con relación al ojo. No obstante, puede entenderse la perspectiva en sentido amplio o estricto. En sentido estricto, la perspectiva es un fenómeno puramente geométrico, que depende exclusivamente de la distancia y de la situación del objeto contemplado. En cambio, en el sentido amplio del término, la perspectiva depende también del aire que se halla entre los ojos y el objeto, que causa un cambio de color y menor nitidez del objeto contemplado. Esta segunda perspectiva se llama pictórica, y no es tan estable ni calculable como la geométrica (1991: 72-73).

Como ya dijimos al citar el libro de Federici Vescovini, el interés por la perspectiva no es algo exclusivo del Renacimiento. Desde hacía tiempo sus problemas habían interesado a filósofos y científicos de diversas tradiciones. Tatarkiewicz apunta cuál será la diferencia entre ambas:

También los estudiosos medievales, los árabes y escolásticos, se habían ocupado de la perspectiva, pero solo la trataban como un problema físico, mientras que para el Renacimiento fue una cuestión pictórica. Si antes se trataba de la *perspectiva naturalis*, que no era más que sinónimo de la óptica, ahora el problema era la *perspectiva artificialis*⁷⁴, la perspectiva "aplicada" (1991: 73).

La clave será la noción de *cuestión pictórica*, y cómo se conciba y desarrolle esta durante el Renacimiento. Es lugar común consignar que la perspectiva renacentista alcanza carta de naturaleza gracias al famoso experimento que Filippo Brunelleschi realiza con sus dos *tablas*, relatado por Manetti en su *Vida de Brunelleschi* (en Garriga, 1983: 173-8); y por Vasari en las *Vidas* (2004: 254)⁷⁵. En síntesis, se trataba de un

explicaciones de Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (1999) y los dos capítulos que Klein dedica al tema en *La forma y lo inteligible* ("Pomponio Gáurico y su capítulo «De la perspectiva»" y "Estudios sobre la perspectiva en el Renacimiento" [1982: 215-254; 255-268]), recomendamos el trabajo de Martin Kemp, *La ciencia del arte* (1990: 15-110), donde encontramos el que tal vez sea el mejor y más actualizado desarrollo de la cuestión que hemos podido manejar para este trabajo.

⁷⁴ Cfr. también Damisch (1997: 11-14).

⁷⁵ Cfr. también Argan (1987: 14-17) donde, por cierto, explica que, para él «el primer intento de aplicación de la perspectiva a la visión fue llevado a cabo, hacia 1430, por Fray Angélico: la grada de la *Anunciación* del Museo del Gesù en Cortona puede en efecto considerarse casi como un tratado de perspectiva aplicada y, en particular, sobre la relación entre perspectiva y luz».

dispositivo formado por dos pequeñas tablas de apenas 30 centímetros: en una de ellas pintó el baptisterio de San Giovanni de Florencia, célebre edificio de la ciudad, e hizo un pequeño orificio justo donde se supone que estaba el punto de fuga de la representación⁷⁶; la otra tabla era un espejo, de manera que si se colocaban una frente a la otra y se miraba por el orificio de la primera, la impresión era la que describe Manetti: «al mirarlo, con los otros detalles ya contados de la plata bruñida y de la plaza, etc. y del punto, parecía que se estuviera viendo el propio San Giovanni de verdad; yo lo he tenido en las manos, lo he visto muchas veces en mis días, y puedo testimoniarlo» (en Garriga, 1983: 174-5).

La descripción de Manetti, con ese rotundo final en el que el sujeto se erige en prueba y testimonio, ya no de la palabra divina, sino de un hecho civil, artístico, es reveladora. El logro de Brunelleschi confirma lo que hemos desarrollado en los apartados anteriores: la imitación de la realidad a través del arte alcanza tal punto de perfección en el artificio de Brunelleschi, que causaría un asombro absoluto en cualquiera que mirara a través del juego de tablillas. No es que a Manetti se le antoje una vista del baptisterio más o menos semejante a la experiencia real⁷⁷, con un buen grado de ejecución artística, sino que parece que se estuviera viendo «de verdad»⁷⁸.

Con todo, los dos detalles clave que nos preocupan son otros. El primero es el del espejo, convertido en instrumento indispensable para apreciar el hallazgo de Brunelleschi. No porque la superficie del espejo reproduzca en las dos dimensiones la realidad tridimensional –sería una trivialidad señalar eso– sino porque el espejo pasa a

⁷⁶ Baste esta explicación sobre qué sea el punto de fuga: «La perspectiva, en cambio, se basa en reglas matemáticas y en dos principios fundamentales: el tamaño de los cuerpos disminuye en profundidad y las líneas de un cuadro convergen en un solo punto, el punto de fuga, situado en una línea horizontal que determina la altura desde la que el espectador mira la imagen» (Ferrari, 2005: 46).

⁷⁷ Francastel (1984: 169-172) matiza el valor de objetividad del perspectivismo renacentista, explicando que no hay que creer en un valor absolutamente objetivo de dicho sistema porque «el mundo exterior no está regido por leyes que lo hacen girar alrededor de cada uno de nosotros; y no solo tenemos dos ojos, sino que cada uno de esos ojos es móvil» (p. 170).

⁷⁸ En este sentido, Kubovy (1996: 18, 33) y Damisch (1997: 370) insisten en la relación de la perspectiva con la moderna experiencia del *espectador*. Categoría interesante en tanto que receptor de la imagen desde sus propias dimensiones y no desde los presupuestos inamovibles de la representación medieval.

ser la herramienta que permite al pintor florentino demostrar su propuesta de representación pictórica, desprovisto de cualquier tipo de valor simbólico. Se trata de un muy buen ejemplo del nuevo significado y papel de la luz en el arte renacentista, convertida ahora en instrumento desprovisto del valor religioso del arte bizantino, gracias a cuyas leyes, «a la relación entre sombra y luz» que permite el espejo⁷⁹, Brunelleschi ha podido explicitar las de la perspectiva en un ejemplo práctico.

El segundo detalle tiene que ver con la apertura del orificio visual justo en el lugar que ocupa el punto de fuga de la lámina pintada. Con esta maniobra, Brunelleschi ha conseguido construir su tabla de manera que se reproduzcan las condiciones de observación de un sujeto colocado en un punto determinado de la plaza del Duomo florentino. Algo que solo ha podido hacer gracias a la composición en perspectiva del lugar⁸⁰. ¿Por qué este interés nuestro por una ciencia puramente geométrica? Porque la perspectiva podrá definirse como una «ciencia de transmisión de los rayos luminosos» (Klein, 1982: 217), que, en palabras de Panofsky, nos permitirá asistir «al nacimiento del espacio moderno» (1975: 203).

Un par de tablillas de apenas treinta centímetros de lado nos permiten asistir, en su inmóvil enfrentamiento especular, al nacimiento de una nueva concepción pictórica del espacio, gracias a una ciencia basada en los rayos luminosos.

Nos ocuparemos así, en primer lugar, de la parte más *técnica* de la *perspectiva luminosa*, a partir del que puede considerarse como el primer texto que explicita y teoriza una nueva conciencia pictórica que se venía dando desde, aproximadamente, un siglo antes, y en la que «el autor no se limita ya a ofrecer preceptos técnicos para la buena ejecución, sino que enuncia los principios y describe los procesos de ideación de la obra de arte» (Argan, 1987: 99): el tratado sobre la pintura de Leon Battista Alberti.

⁷⁹ *Cfr.* Stoichita (1999: 66) y, más adelante en el trabajo, los consejos de Leonardo a los jóvenes pintores. Más adelante volveremos sobre el tema a cuentas de la poesía religiosa.

⁸⁰ Para la geometría concreta de este tipo de construcciones perspectivas a un nivel técnico, *Cfr.* Alberti (1991: 84-88).

Alberti⁸¹ tiene terminado en 1435 un tratado sobre la pintura, *De Pictura*, escrito en lengua latina; un año después acomete una traducción a la lengua toscana⁸². Las dedicatorias de ambas versiones hablan por sí solas. La versión toscana va dirigida a Brunelleschi, al que Alberti trata con reverencia de discípulo, reconociéndole «un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes» (Alberti, 1999: 65); la latina, a Giovan Francesco Gonzaga, Príncipe de Mantua, «porque he sabido que te deleitas de modo máximo con estas artes liberales, pues con ellos entenderás [con los tratados que le dirige], cuando ocioso los leas, cuánta luz y doctrina he aportado con mi gobierno e industria» (p. 67). Como podemos comprobar, la dedicatoria destaca por una insistencia sobre la luz y su relación con el saber, que el propio Alberti aplica al ámbito concreto de la pintura.

En primero de los libros del *De pictura*, Alberti esboza una teoría de la visión procedente de la tradición árabe de Alhazen:

empecemos por la opinión de los filósofos, quienes dicen que las superficies se miden mediante ciertos rayos, casi ministros de la visión, que por esto se llaman visivos, pues por medio de ellos los simulacros de las cosas se imprimen en los sentidos. Pues estos mismos rayos, que velozmente se mueven entre el ojo y la superficie vista con su propia fuerza y con una admirable sutileza, penetrando el aire y otros cuerpos raros o transparentes, en cuanto tocan algo duro y opaco, se detienen puntual e instantáneamente (1999: 71).

Esta concepción de la visión, basada en el choque de los rayos luminosos contra los cuerpos opacos sostendrá teórica, e incluso fisiológicamente, la definición que Alberti dará de la pintura: «la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representada artísticamente con líneas y colores sobre una superficie dada » (p. 79) para así conseguir dibujar y pintar un cuadro que funcione como una «ventana abierta» (p. 85).

⁸¹ Es significativo el siguiente apunte de Hubert Damisch: «La perspectiva de los pintores fue descubierta en un lugar y un momento determinados, y por un hombre especialmente: un hombre que no era pintor, y que sin duda no podía serlo, ya que el sentido último del relato del origen exigía que fuera de la raza de los constructores» (1997: 75).

⁸² Salvo alguna puntualización, seguiremos aquí la traducción que hace Rocío de la Villa (1999) de la versión latina.

La idea de la ventana abierta, y la de la intersección en un plano determinado de la pirámide visual –esto es, la de la reproducción de una visión concreta, establecida en un punto determinado del espacio, como hacía la tablilla de Brunelleschi–, traerán como consecuencia la creación en el cuadro de un espacio tridimensional, abierto e independiente. Un nuevo espacio, en contraste con la negación de las tres dimensiones que configuraba el plano figurativo medieval «como un ámbito trascendente y metafísico, referido a lo sagrado», que desembocaba en un espacio de una dimensión irreal, no natural, trascendida (Nieto Alcaide, 1978: 14), de modo que «el escenario en la pintura gótica no se ofrece como una ventana abierta, sino como una *caja cerrada*, hermética y visualmente diferenciada de la realidad que establece una *desvinculación* entre la escena y cualquier referencia a un entorno natural» (p. 62).

En realidad, el *enfrentamiento* entre la noción del cuadro como un ente cerrado o hermético (también, claro, en la interpretación) y la posibilidad de representación como una ventana, no será más que una consecuencia del enfrentamiento que vendrá librándose en los inicios del Renacimiento entre la visión escolástica, «aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en torno al centro de la tierra, es decir, en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste» (Panofsky, 1999: 46-7), «representación concreta del universo compartimentado de Dante» (Francastel, 1975: 120); y la visión de un mundo que se ha comenzado a abrir hacia el vértigo de la infinitud⁸³, dando lugar a una perspectiva «che nel Quattrocento essa è indissolubile, non dalla pratica o dalla scienza, ma dalla visione dell'universo geoméricamente idealizzato che si traduce in rapporti di necessità, volti a ricostruire nel sistema del quadro la divina perfezione del cosmo» (Nicco-Fasola, 1984: 29-30).

La luz va a convertirse así, en tanto que elemento central que soporta la construcción perspectiva, en elemento *liberador*, propiciatorio para la expansión de un espacio pictórico renacentista en el que «la ficción del espacio unitario y absoluto de Bizancio ha desaparecido por completo» (Francastel, 1975: 64). Será el instrumento de trabajo y composición que deberán utilizar los pintores a la hora de ejecutar sus obras

⁸³ Cristalizada en la figura y la obra de Nicolás de Cusa, magistralmente estudiados por Ernst Cassirer en su *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (1951: 21-67).

para conseguir «racionalizar la representación del espacio» (Kubovy, 1996: 17), hasta el punto de constituir «el verdadero espacio» (Argan, 1987: 103).

Frente al espacio gótico, unívoco y adimensional, Alberti propone un sistema perspectivo en el que, como explica Paul Hills,

entendía el cuadro como intersección de una pirámide de rayos de luz que tenía su foco en el ojo y su base en los objetos vistos, lo cierto es que ponía el énfasis en cómo debía el pintor elegir esta intersección, buscando una distancia específica, un centro fijo, y una determinada posición de las luces (1995: 27).

La luz –el trabajo con los rayos luminosos visivos en que se basa la perspectiva– se convierte para Alberti en un instrumento de trabajo que deberá saber modelar, utilizar, aplicar y trabajar según las necesidades de la composición pictórica concreta de la que se esté ocupando, adquiriendo la luz, con el espacio que genera, una profundidad de matices y posibilidades de la que carecía en el espacio pictórico del gótico.

Hacia 1480, Piero della Francesca, quien «fue un gran estudioso del arte, y valía tanto para la perspectiva, que nadie le superaba en los asuntos relativos al conocimiento de Euclides» (Vasari, 2004: 304), escribe su tratado en lengua vulgar *De prospectiva pingendi*. Compuesto bajo la poderosa huella que había dejado la aparición de los tratados de Leon Battista Alberti, *De prospectiva pingendi* interesa más al dibujante puro y duro, o al estudioso de los diferentes matices constructivos geométricos de la pintura y el dibujo, que a la naturaleza de un trabajo como el nuestro. Es un tratado puramente matemático, geométrico, en el que «tractaremo de quella parte que con line angoli et proportioni se po dimostrare, dicendo de puncti, linee, superficie et de corpi» (Della Francesca, 1984: 64). ¿Por qué nos ocupamos de él en nuestro trazado luminoso a través de la perspectiva? Porque si leemos entre líneas su introducción –descartamos el grueso del tratado, dedicado solamente a demostraciones geométricas– podremos sacar alguna conclusión de interés.

Piero della Francesca insiste en el papel del ojo «perchè gli è quello im cui s'aprestano tucte le cose vedute socto diversi angoli» (p. 63) y, en consecuencia, en la idea de los rayos luminosos que, desde el ojo hasta los objetos, propician la posibilidad de la visión y del juicio dimensional: «uno termine nel quale l'occhio describe co'suoi raggi le cose proportionalmente et posse in quello giudicare la loro misura: se non ci fusse termine non se poria intendere quanto le cose degradassaro» (pp. 64-65). Si a esto

le añadimos que para él la pintura no se entiende sin la perspectiva, «la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de onni quantità per forza de linee» (p. 129), podremos llegar a la conclusión de que en Piero della Francesca se ha consolidado ya una noción de la perspectiva como ciencia geométrica, independiente de cualquier otro tipo de configuración simbólica del cuadro. Los rayos de luz, visivos, se confirman como uno de los instrumentos que servirán al dibujante para juzgar y ponderar las distancias que luego tendrá que reproducir, perspectiva mediante, en su obra. La perspectiva, en tanto que ciencia luminosa, encuentra su absoluta carta de naturaleza –si aún no la tenía– en el *De prospectiva pingendi*.

Leonardo da Vinci fue la figura que, seguramente, con más atención estudió la aplicación de la luz en tanto que herramienta de trabajo en la pintura del Renacimiento italiano. Un repaso a los fragmentos y anotaciones que conforman el *Tratado de pintura*⁸⁴ es, además de una deliciosa e instructiva clase de arte, un perfecto resumen del estado al que la *cuestión artística luminosa* había llegado a lo largo del Siglo XV y principios del XVI.

Ya desde el principio, desde el epígrafe “Que comprende la ciencia de la pintura”, detectamos la importancia que el juego luz/sombra tendrá en Leonardo, cuando escribe que

Los científicos y verdaderos principios de la pintura determinan, en primer lugar, qué sea un cuerpo dotado de sombra y qué sea sombra primitiva y sombra derivada, y qué sea luz, es decir: tinieblas, luces, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, movimiento y reposo (Da Vinci, 1986: 36)⁸⁵.

⁸⁴ A pesar de su intención de componer un libro orgánico y organizado, lo que nos ha llegado ha sido solo una selección de sus innumerables notas. Nosotros seguimos la edición de González García (1986) y la traducción que Diego Antonio Rejón de Silva hace en 1784 (1985).

⁸⁵ Repetirá la idea en diversas anotaciones: «Segundo principio de la pintura es la sombra, pues por ella se fingen los cuerpos; de esta sombra daremos los principios y con ellos procederemos a modelar la dicha superficie» (p. 33-4); «El pintor ha, pues, de estudiar la ciencia de las sombras, compañeras de la luz, mas no el escultor, pues la naturaleza auxilia a sus obras, como también a las cosas corpóreas: sin luz son todas de un mismo color, pero una vez iluminadas son de variados colores, a saber: el claro y el oscuro. La segunda gran ciencia que el pintor requiere entraña una sutil investigación, y es esta situar las sombras y las luces según sus cabales

La luz, y su juego con la sombra, tan característico del estudio y el arte de Leonardo, se ha convertido ya en uno de los principios que habrá que dominar y conocer en el arte de la pintura.

Dentro de esa reflexión, y ya en el cuerpo del *Libro de pintura*, Da Vinci ofrece una de las definiciones menos técnicas y, a la vez, más contundentes y reveladoras de la perspectiva: «La perspectiva es brida y timón de la pintura» (p. 111). Perspectiva que se va a convertir en eje –en brida y timón– de la reflexión sobre la pintura, hasta convertirla en la más importante de las disciplinas:

De entre todos los estudios de las causas y razones naturales, más deleita la luz a los contempladores. De entre las grandes cosas de las matemáticas, más preclaramente ensalza el ingenio de los investigadores la certeza de la demostración. La perspectiva, pues, ha de ser preferida a todos los humanos discursos y disciplinas (p. 95-96).

Da Vinci juega con la identificación entre Cristo y la luz para justificar cuál será su objeto de estudio: «Pues bien, si el Señor, Luz de todas las cosas se digna iluminarme, trataré de la luz» (p. 96). La perspectiva es ya, para Leonardo, literalmente, la ciencia de la luz, y como tal explicita su fundamento en la percepción visual:

La pintura se fundamenta en la perspectiva, que no consiste sino en el exacto conocimiento de los mecanismos de la visión, mecanismos que tan solo entienden de la recepción de las formas y colores de todos los objetos situados ante el ojo por medio de una pirámide (p. 114).

Sigue utilizando la noción de la percepción a partir de la pirámide visual y, tal vez de una manera algo poética, pero a la vez fuertemente significativa de la importancia que la luz ha cobrado como instrumento en la pictórica renacentista, profundiza en el mecanismo que permite esa visión. Mecanismo, claro está, formulado a partir de la luz y su papel físico:

En el instante en que la luz se hace, queda el aire colmado por las infinitas imágenes que causan los distintos cuerpos y colores que en su seno se disponen; y el ojo se convierte en su blanco y piedra imán [...] El aire está lleno de infinitas líneas rectas y

cualidades y cantidades. En las obras del escultor es la naturaleza quien por sí mismo se encarga de situarlas» (pp. 85-86).

radiantes que, cortándose entre sí y entretejiéndose sin confusión, ofrecen a cualquier cuerpo la justa forma de su causa (pp. 122-125).

El ojo es un imán para las imágenes luminosas formadas mediante las «líneas rectas y radiantes», en un párrafo que nos figura un aire lleno de luces que se entretejen y llegan a nuestra vista, sin más condicionamiento que el de la pura geometría⁸⁶.

El interés de Leonardo por la luz (y la sombra) es tal que le lleva a escribir los *Seis libros sobre la luz y la sombra* (pp. 159-217), de carácter eminentemente técnico. En ellos que se encarga de estudiar los usos de la luz y la sombra, sus cruces, sus condiciones para el dibujo, a partir de unas pocas premisas básicas:

Sombra es privación de luz. Parécenme las sombras ser de grandísima necesidad para la perspectiva, pues sin ellas los cuerpos opacos y sólidos serían entendidos malamente [...] Sombra es carencia de luz y mera obstrucción de los rayos luminosos por los cuerpos densos; la sombra es de la naturaleza de las tinieblas. La luz es de la naturaleza de la claridad. La una oculta: la otra revela. Siempre están unidas a los cuerpos en mutua compañía [...] Luz es la que desaloja las tinieblas; sombra es la carencia de luz; luz primitiva es la que se encarga de iluminar los cuerpos sombríos (pp. 163, 167, 170).

La luz será, para Da Vinci, no solo un instrumento *interno* de trabajo al propio cuadro, compositivo y constructor del mismo, sino también un aliado formidable a la hora de abordar el día a día de la creación artística. En el apartado dedicado a la práctica de la pintura, Leonardo aconseja sobre las condiciones luminosas que debería tener el estudio del pintor. Por ejemplo, sobre la necesidad de tener una buena iluminación en el cuarto de trabajo, escribe que «El pintor que finge del natural debe disponer de una ventana que se pueda subir y bajar. La razón es que, en ocasiones, tú querrás concluir cerca de la luz algo que estés dibujando» (p. 367), matizando incluso que «una luz grande y alta, y no excesivamente intensa, tornará muy gratos los detalles de los cuerpos» (p. 368).

Cenino Cennini, en el *Libro del arte*, ya había advertido que «conviene que cuando dibujes la luz sea suave, y el sol te ilumine por la izquierda: y con esta

⁸⁶ A lo largo del trabajo veremos como las dos nociones adquieren, en ámbitos muy distintos, un importante protagonismo: la geometría en la imagen ya aludida del Libro de la Naturaleza del que habla Galileo; y el imán como uno de los símbolos que Marsilio Ficino o León Hebreo utilizarán para caracterizar la fuerza atractiva del amor.

precaución empieza a ejercitarte en el dibujo, tratando un poco cada día para que no te fatigues ni te envicies»; o que el artista debería tener presentes las peculiaridades del lugar en aquellas obras que deba realizar cerca de fuentes de luz natural:

Si por casualidad ocurriese que, al dibujar en una capilla o pintar en un lugar poco a propósito, no te diera la luz del lado que desees, ni puedas mejorarla, da relieve a tus figuras o dibújalas guiándote por la que entre por las ventanas existentes en dichos lugares. Y así, siguiendo la luz, venga de donde venga, da relieve y volumen a tu dibujo, como ya se ha dicho (1986: 38).

Leonardo da Vinci recoge estos consejos y, en su tratado, se detendrá también en especificar cuáles deben ser las mejores condiciones de iluminación. La procedencia de la luz

ha de venir del Norte, por que no varíe. Si la luz recibes desde el mediodía, mantén la ventana cubierta con un paño, de suerte que el sol, que la ilumina durante todo el día, no cambie. La altura de la luz ha de estar dispuesta de forma que todo cuerpo proyecte en el suelo una sombra tan alta cuanto es su propia longitud (pp. 368-369).

Paolo Pino, pintor veneciano de mitad del siglo XVI, recogerá la lección de Leonardo y escribirá algo parecido en su *Diálogo sobre la pintura*, de 1548:

Sobre la luz, la última parte y alma del colorido, os digo que para la imitación de lo verdadero os conviene disponer de buena luz, que provenga de una ventana alta y que no tenga reflejos del sol u otra luz. Esto para que las cosas que reproduzcáis se manifiesten mejor y más agradadamente, y además las pinturas posean más fuerza y relieve; y a este propósito asentiría con el pintor que eligiera la luz de oriente, por ser el aire más templado y los vientos menos insalubres (en Garriga, 1983: 269).

El espejo, que en Brunelleschi fue imprescindible para llevar a cabo el experimento del baptisterio de San Giovanni, será también para Leonardo instrumento de verificación y auxilio para el pintor, gracias a las propiedades físicas de las leyes de la reflexión luminosa:

Cuando quieras ver si tu pintura está toda ella de acuerdo con lo que has copiado del natural, toma un espejo y haz que se refleje en él la cosa viva, y compara el reflejo con lo que has pintado [...] Si ves que el espejo, por medio de lineamientos, sombras y luces, hace que parezcan las cosas destacadas, y teniendo tú entre tus colores sombras y luces más intensas que las del espejo, no hay duda de que, si sabes componer bien tu

pintura, parecerá que es una cosa natural vista en un espejo grande (Da Vinci, 1930: 181).

Mediado el siglo XVI, Giorgio Vasari explicitará en el pequeño tratado *De la pintura*, que incorpora a sus *Vidas*, el papel ya predominante de la perspectiva en la práctica pictórica del Renacimiento: «Nuestros viejos artistas, verdaderos amantes del arte, resolvieron el problema de los escorzos por medio de líneas trazadas en perspectiva, luego se perfeccionó hasta llegar a la verdadera maestría con la que se hacen hoy en día» (Vasari, 2004: 73). Al igual que en Leonardo, la preocupación por la orientación y dirección de la luz será un elemento más del cuadro, una herramienta de trabajo, racional y basada en la experiencia empírica de la construcción en perspectiva, que trata de prestar atención a «las proyecciones de las sombras, que son las sombras que proyectan unas figuras sobre otras cuando la luz les da justo encima» (p. 74).

De la misma manera se ocupa de

los cuadros iluminados por los rayos del sol o de la luna o de un fuego de iluminaciones nocturnas, porque proyectan sombras crudas y cortadas. Y debe tenerse cuidado también al representar la cúspide de un edificio, donde la luz da de lleno, y se pintará con armonía y suavidad (pp. 74-75).

Giovanni Paolo Lomazzo, en 1584, ya avanzado el XVI, resumirá los presupuestos de la tratadística luminosa perspectivista en el primer libro de su *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*:

Pintura es arte que con líneas proporcionadas y con colores semejantes a la naturaleza de las cosas, siguiendo la luz perspectiva, imita la naturaleza de lo corpóreo de tal modo que no solo representa sobre el plano el grosor y el relieve de los cuerpos sino incluso su movimiento, y expone visiblemente ante nuestros ojos muchos afectos y pasiones del ánimo (en Garriga, 1983: 312).

La «explosión del realismo espacial que trajo consigo la invención de la perspectiva artificial» (White, 1994: 114) se ha consolidado ya en el marco del escenario tridimensional, de la ventana que Leon Battista Alberti quería abrir en sus cuadros, con una consecuencia inapelable: «El Renacimiento descubrió la autonomía y la unidad de la luz» (Francastel, 1975: 120).

LA COMPOSICIÓN: LA RUPTURA DE LA CAJA FUERTE

Regresemos ahora al *De pictura*, a su segundo libro, y fijemos nuestra atención en la invención de esa «ventana» al mundo, nuevo objetivo del paradigma pictórico. En este segundo libro leemos que «circunscripción, composición y recepción de la luz hacen pintura» (Alberti, 1999: 94). Dejando de lado la circunscripción, que sería todo aquello que tiene que ver con el dibujo, el trazado de los perfiles y volúmenes, nos interesan los otros dos elementos: composición y recepción de la luz.

Así define Alberti la composición⁸⁷:

La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una «historia». Pues el ingenio merece mayor alabanza en una «historia» que en un coloso. Por tanto, en esta composición de superficies deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia. (pp. 97-98).

La idea de que la pintura debe *contar* una historia supone un avance casi revolucionario que, en palabras de Baxandall, convierte el *De pictura* en un «libro humanista» de pleno derecho:

Primero: *De Pictura* es un libro humanista en el sentido material de que está escrito en el latín humanista. Segundo: *De pictura* está escrito como licencia humanista, es decir, un tratado sobre pintura se consideraba como algo aceptable dentro del concepto general que los humanistas tenían de la educación liberal. Tercero: está escrito según las habilidades características de un tipo identificable de lector, a saber, el humanista. Y cuarto: una parte importante del libro así como su concepto de la pintura es, obviamente, fruto del sistema y situación del humanismo retórico en 1435 (1996: 176).

La necesidad de que el pintor organizara el espacio pictórico convierte la composición en un paralelo de la retórica (pp. 175-202). El orden entre cuerpo, miembro y plano sería un equivalente al que en el discurso literario conforma su composición en periodos, cláusulas y frases. Se establecerá una gramática propia de lo pictórico, donde la imagen

⁸⁷ Cfr. Puttfarken (2000, especialmente: 53-59; 69-96).

lejos de constituir una suerte de duplicado de una realidad dada y percibida, era una suerte de “relevo”, de lugar de enlaces; un lugar materialmente constituido y poseedor de sus propias leyes, y, a la vez, un lugar imaginario [...] Una composición pictórica es una organización, o mejor, en el sentido propio del término, una “configuración” (Francastel, 1966: 295).

Casi cien años después del texto de Alberti, Giorgio Vasari recoge la misma idea de configuración que ha asomado en el *De la pintura*:

teniendo en cuenta que la composición no es otra cosa que distribuir el lugar en donde colocar las figuras, con los espacios que estén en armonía con la impresión de la vista y no sean deformes, y que el campo de color no quede ocupado en un lugar y vacío en otro (2004: 70).

Vasari hace recuento de algunos de los procedimientos técnicos necesarios para una adecuada composición pictórica. La armonía de los espacios y el campo de color deberán cumplir una serie de condiciones para que la *historia* no se resienta y desarrolle su poder de perdurabilidad. Una capacidad para hacernos presentes a los que ya no están –sean hombres o, incluso, dioses– que la convierte en la mayor de las artes (Alberti, 1999: 89-90). En la consecución de los objetivos ligados a la noción de composición albertiana la luz volverá a tener, como en la perspectiva, un papel destacado.

Una primera preocupación será la de la correcta disposición y distribución de las figuras sobre la superficie pictórica. Para conseguir narrar esa *historia* que se pretende sobre el cuadro, llamando la atención sobre unas figuras y no sobre otras, dotándolas de una acción concreta en el desarrollo del cuadro, además de la pura geometría perspectiva en la que el pintor deberá variar los tamaños de las figuras según las necesidades de la obra⁸⁸, el trabajo con los volúmenes será indispensable.

Este trabajo con los volúmenes, al cabo, será un trabajo sobre la tridimensionalidad y la necesidad de representarla entre los límites que fijan las dos

⁸⁸ En este sentido, un ejemplo paradigmático sobre el que varios autores han centrado su atención es el de *La flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca. En el cuadro –dotado, por cierto, de un punto de fuga muy bajo, centrado en el verdugo que azota a Cristo– la figura del Cristo azotado, que se supone debería ser la principal –y, por tanto, más amplia ante el espectador–, aparece a la izquierda y de un tamaño manifiestamente menor que los tres personajes de la derecha: según la tradición interpretativa, Federico, Duque de Urbino, junto a dos de sus consejeros.

dimensiones. Pierre Francastel delimita las motivaciones de dicho trabajo de representación cuando explica que:

Al considerarse la acción humana como ligada no ya a la gracia divina sino a leyes universales encarnadas en reglas abstractas, la visualización del universo se halla necesariamente colocada bajo la dependencia no ya de la acción moral, sino de los cuadros racionales del pensamiento práctico [...] No es el descubrimiento de textos antiguos, accesibles pero no tomados en cuenta, lo que ha determinado el impulso de la proyección matemática de los cuerpos sobre el campo figurativo de dos dimensiones, sino la práctica, ya corriente, de comportamientos en función de los cuales el hombre se sitúa en el universo mensurable. En resumen, se descubre que lo real coincide con la racionalidad y no ya con la revelación (1969: 183) .

No es baladí la referencia de Francastel al universo mensurable. Hemos visto ya con suficiente amplitud que de ahí deriva la idea de una pintura no situada ya en el campo de lo trascendente, sino el campo de lo medible. La obra de arte tiende puentes a la experiencia concreta de un hombre que está reconquistando las representaciones de la realidad, a todos los niveles.

La preocupación por los volúmenes mensurables tiene consecuencias luminosas. Su aparición produce en los cuadros una profusión de cuerpos, pensados y pintados como tales en su literalidad. Una de las *pruebas* que demostrarán la existencia en los cuadros de cuerpos *reales* será el juego con las sombras proyectadas, a través del uso de la luz, ya desde Brunelleschi incorporada a la categoría de las cosas mensurables (Francastel, 1975: 124).

Viktor Stoichita ha sido quien, probablemente, mejor ha explicado la aparición en la pintura renacentista del interés por la sombra, sobre todo en tanto que manifestación tangible de la veracidad corporal de lo representado en los cuadros, recalcando la noción de *placer* que los pintores *quattrocentistas* encontraban en la aplicación de su nuevo descubrimiento. Ocupándose de *La huida a Egipto*, pintada por Giovanni di Paolo en 1436, Stoichita habla de las sombras que los animales proyectan, motivadas por el Sol del extremo superior izquierdo del cuadro, «sombras en las que Giovanni di Paolo parece insistir con evidente placer, mostrando todo su saber

pictórico, típico de un artista de la época en el descubrimiento de la perspectiva» (Stoichita, 1998: 51)⁸⁹.

Explica Stoichita⁹⁰ que este interés por la sombra, en tanto que proyección de la realidad física, contrasta con el carácter «(onto)lógico» de la imagen medieval, debido al nulo interés que esta prestaba a la corporeidad (pp. 48-49). La cuestión no es tanto que se estudie la sombra «solo cuando la perspectiva es descubierta», sino saber que la sombra –esto es, la luz– comenzará a dar señas en la pintura renacentista a partir de una atención a la corporeidad. Una realidad concreta, palpable, en la que los cuerpos ocupan un lugar digno por sí mismos: será la luz el instrumento que demuestre su solidez, su presencia real.

La luz marca el corte con la composición pictórica medieval. Hay un momento del segundo libro del *De pictura* en que Alberti arremete contra un tipo concreto de figuración: «No menos es de vituperar, lo que veo a menudo, que los hombres pintados en un edificio parecen como encerrados en una caja, en donde apenas pueden sentarse acurrucados» (1999: 101).

En este fragmento, Alberti carga contra los pintores que no saben –o no quieren– aplicar las leyes de la perspectiva y la proporción, a la hora de configurar su composición de un modo armónico y realista. La imagen de un hombre que, en un edificio, parece acurrucado, nos da la idea de un cálculo erróneo de los volúmenes en el plano, de una inarmónica proporcionalidad de las figuras. Hace inverosímil la *historia*, la narración, la composición.

Pero hay algo más contra lo que Alberti se está revolviendo. La idea de los hombres «como encerrados en una caja» nos recuerda, en el similar uso de los términos, a la distinción que Nieto Alcaide hacía entre el mecanismo de caja cerrada, hermética, de la pintura gótica, y el aire abierto del lienzo renacentista. Esta distinción, de la que ya

⁸⁹ Más adelante explicará que «Podría citar aquí una serie de ejemplos tanto italianos como septentrionales que demuestran el evidente placer y la maestría con que los pintores se dedicaban a ejercitar estos nuevos valores de la ejecución de las formas» (p. 71). *Cfr.* aquí, para los diferentes motivos iconográficos del Sol en la tradición renacentista, Arnoldi (1965).

⁹⁰ Recuerda los pasajes del “Purgatorio” en la *Commedia*, donde Dante se asusta al descubrir que no puede abrazar a algunas de las almas que encuentra en su peregrinaje (II, vv. 79-81), o que Virgilio carece de sombra (III, vv. 16-21).

Alberti es consciente, esconde un trasfondo mayor que el puramente referido a la técnica pictórica: es, de nuevo, el enfrentamiento entre dos mundos. La pequeña condena de Alberti, lo que parece apenas una mirada desdeñosa hacia pintores *inferiores* o más torpes, esconde, en realidad, un anhelo de superar el viejo paradigma pictórico medieval, el viejo mundo medieval. La luz será, al igual que sucedía en el campo historiográfico, uno de los instrumentos que se usen para marcar y justificar el cambio de paradigma.

Si queremos entender el papel que la luz tiene dentro del sistema pictórico bizantino y, por tanto, cómo afectará la condena de Alberti al viejo sistema de representación, será necesario aclarar primero cuál sea el papel de la luz dentro de las peculiaridades de la estética medieval⁹¹.

Umberto Eco ya advirtió una «sensibilidad innata» hacia un «gusto por el color y por la luz» (1999: 58) en el pensamiento estético medieval, que para Edgar de Bruyne (1959: 23-25) tendría tres fuentes principales: una griega, marcada por el neoplatonismo en sentido fuerte, de Platón al Pseudo Dionisio, pasando por Plotino⁹² y Proclo; una latina, que llegaría por la vía bíblica y la del neoplatonismo agustiniano; y una tercera judeo árabe, a partir de la doctrina de autores como Suhrawandi, Afarabí, Avicena, Algazel o Alhacén.

Dejaremos de lado por un momento la cuestión cromática, sobre la que volveremos un poco más adelante, y trataremos de justificar de dónde viene la preocupación y lectura de la tradición lumínica por parte del pensamiento medieval. Para eso debemos partir de la concepción de la propia estética medieval, intentando trazar un esbozo general del programa estético, antes que prestar atención al abanico

⁹¹ Serán varios los textos que utilizaremos, referencias literales aparte, para fundamentar nuestro acercamiento a la teoría de la luz en relación con la estética medieval: el capítulo, fundador, que Edgar de Bruyne dedica a la “Estética de la luz” en el tercer tomo de sus *Estudios de estética medieval* (1959: pp. 9-37); el que Umberto Eco dedica a “Las estéticas de la luz” en *Arte y belleza en la estética medieval* (1999: 58-67); el tomo que Tatarkiewicz dedica a la estética medieval en la *Historia de la estética* (1989); las páginas que Gage escribe sobre la metafísica de la luz en *Color y cultura* (1993: 70-78) y el pequeño texto, recientemente traducido y editado en España, de Hans Sedlmayr, *La luz en sus manifestaciones artísticas* (2011: 31-38).

⁹² Cfr. Bultmann (1948: 33-36). [Agradecemos a Andrés Soria Olmedo su ayuda con la traducción al español del texto de Bultmann, originariamente publicado en alemán].

casi infinito de matices que presenta el problema en su desarrollo cronológico⁹³ (Bruyne, 1959: 14).

Quizá el punto de partida nos lo dé un autor *ajeno* a la tratadística medieval de la belleza, pero que siempre estuvo atento a la importancia y al papel de la luz en la historia de la pintura occidental, como Ernst H. Gombrich. En un texto titulado “El legado de Apeles”, Gombrich escribe que, en la pintura medieval, «la belleza casi se identificaba con el esplendor» (1982: 25). Esta identificación de belleza y esplendor no es una afortunada simplificación, sino todo un programa metafísico del arte basado en la idea de que «El esplendor de la materia es una participación del esplendor de Dios» (Bruyne, 1959: 29). La asociación entre la luz y la divinidad no es algo que nos encontremos por primera vez en el pensamiento medieval. Antes al contrario, se trata de una identificación que «venía de lejanas tradiciones. Desde el Bel semítico, desde el Ra egipcio, desde el Ahura Mazda iraní, todos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz» (Eco, 1999: 62) hasta las sólidas tradiciones platónicas⁹⁴, bíblicas y árabes.

¿Qué será entonces lo que diferencie y caracterice a la luz medieval, en su unión de divinidad y belleza? Umberto Eco encuentra una solución en la lectura de San Buenaventura y sus reflexiones sobre la metafísica de la luz. Para el profesor italiano «La luz se le presenta, en efecto, como *forma substancial*⁹⁵ de los cuerpos en cuanto

⁹³ El más importante y que sí comentaremos será el de la conocida distinción entre los tres términos relacionados con la luz en la estética medieval: *lux*, *lumen* y *splendor*, que conocerá un amplio desarrollo en toda la posterior tratadística de la luz. Básicamente, la *lux* será la fuente luminosa en sí; el *lumen* la luz irradiada desde esa fuente luminosa y el *color* el efecto que provocará el choque de la luz contra un cuerpo opaco que impida su irradiación. *Cfr.* para las variaciones, interpretaciones y definiciones, además de las referencias de la nota precedente y Hills (1995: 17-18), algunas de las intervenciones de la tercera jornada del congreso *Le Soleil à la Renaissance*, celebrado en Bruselas en abril de 1963 (VV. AA., 1965: 297-312).

⁹⁴ No solo platónicas, sino griegas, en general. *Cfr.* en este sentido, Bultmann (1948), especialmente pp. 12-13, donde explica cómo la contraposición griega entre luz y oscuridad, que no constituiría un dualismo ético al modo establecido por la religión iraní a que hace referencia Eco.

⁹⁵ Tatarkiewicz, al hilo de San Alberto Magno, coincide con Eco y amplía el razonamiento: «Y como para el Estagirita “forma” significaba la esencia de las cosas, la tesis albertiana afirmaba que las cosas gustan, y por tanto son bellas, cuando en su aspecto, en su materia, se hace ver y resplandece su esencia [...] Siguiendo esta idea, definía la belleza como el resplandor (*splendor*) de la forma en las diversas partes de la materia proporcionalmente construidas. O, como

tales; determinación primera que la materia adopta al llegar a ser» (pp. 65-66)⁹⁶, de tal modo que

cuanto más la penetra, la materia se vuelve más luminosa y dilatable, los cuerpos se hacen más finos, ligeros, puros, luminosos. Por el contrario, cuanto más se opone a la luz, tanto más disminuye su capacidad de dilatación y movimiento, y los cuerpos se vuelven más opacos, densos, pesados, limitados, compactos, oscuros. (Sedlmayr, 2011: 34-35)

La ecuación se completa si a esto sumamos las aseveraciones de Roberto Grosseteste en el *Hexamerón*: «La luz es, en cuanto principio de color, la belleza y ornamento de todo lo visible» (en De Bruyne, 1959: 30); o de San Buenaventura: «La luz es lo mejor, lo más bello y agradable de las cosas corporales» (en Tatarkiewicz, 1989: 249; In Sap., 7 10). La luz se ha convertido, en palabras de Eco, en «principio de toda belleza» (1999: 66). De esta manera, podríamos hablar de un triángulo estético medieval, a cuya base estarían la divinidad y la forma sustancial, y en cuyo vértice nos encontraríamos la noción de resplandor de la que nos hablaba Gombrich.

A partir de aquí se puede entender la aparición del paradigma medieval de la *caja hermética, cerrada*. Como ha insistido Nieto Alcaide (1978: 58), «el espacio en el que se mueven los actores de las composiciones es la *ficción de un ámbito sagrado*». El ansia de trascendencia simbólica, esto es, de que la pintura consiga *saltar* hacia el ámbito de lo sagrado, en un momento en el que no ha despuntado aún el interés renacentista por la naturaleza como tal, hará que el espacio pictórico no se preocupe por la *verosimilitud* artística. Si, como hemos estudiado ya, uno de los instrumentos de dicha verosimilitud era la perspectiva, en tanto que ciencia de la luz, el espacio pictórico

claridad (*claritas*) [si usamos el termino al que recurre Santo Tomás de Aquino] de la forma que trasluce (*supersplendet*) de las partes materiales de las cosas. En otra ocasión dijo Alberto que la belleza consiste en el brillo (*resplendentia*) de la forma. La forma de las cosas decide sobre su unidad, por lo que la belleza produce la unidad. Con esta interpretación aristotélica de la forma, la tesis de que la belleza reside en la misma dejaba de ser una expresión propia del formalismo» (1989: 253).

⁹⁶ «La luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, tanto celestes como terrestres...La luz es la forma substancial de los cuerpos, que poseen más real y dignamente el ser cuando más participan de ella (II Sent., 12, 2,1, 4; II Sent., 13, 2, 2)» (en Eco, 1999: 65-66).

medieval no recurrirá a dicha ciencia y usará la luz de una manera radicalmente distinta. Como explica Paul Hills:

A medida que la pintura deja de prestar atención a la narración o a la meditación para describir símbolos trascendentales, el espacio, la luz y el tiempo pierden su importancia primaria, de la misma manera que la configuración del tono y la significación formal de la iluminación se van alejando progresivamente de su significado original [de manera que] terminarán por ser absorbidos dentro de la estructura inamovible del tema (1995: 16).

No resultará complicado entonces establecer cuál es el criterio luminoso escondido tras la negación medieval de las tres dimensiones pictóricas, contra el que arremete Alberti. Si, como explica Hills, hay un giro artístico hacia los «símbolos trascendentales», la pintura medieval centrará su foco en la noción central de su estética: el *splendor* divino, del que toda belleza, todo cuerpo participa. En el arte bizantino «la luz, bajo la forma de fondos de oro o de un azul intenso, funciona por primera vez como el elemento mismo de la idealidad» (Damisch, 1997: 31). Idealidad que no debemos entender en el sentido platónico, sino enfrentada o, mejor, desprendida, del concepto de verosimilitud. Umberto Eco, en el capítulo que dedica a «La luz y el color en la Edad Media» en su *Historia de la belleza* (2004: 98-123), llama la atención sobre las miniaturas medievales, en las que «la luz parece irradiar de los objetos, que son luminosos en sí mismos» (p. 100). Gombrich también repara sobre la peculiar iluminación de los manuscritos cuando explica que

En la miniatura otoniana de un Sacramentario de Minden encontramos indicios claros de que la luz estaba concebida como si emanase del resplandor central, y aunque el efecto no es del todo consecuente con la verdadera dirección de los rayos, transmite la impresión de iluminación divina (1982: 31).

Se comprende así, por ejemplo, aquel placer con que los primeros pintores renacentistas atendían a las sombras, sobre el que hablaba Stoichita. Placer del que ahora comprendemos la lógica: en la representación medieval no existe un interés por la sombra, las sombras no aparecen proyectadas en el suelo, porque la representación bidimensional –plana y sin intención de conformar la *ventana* de Alberti– no necesita generarlas y, por tanto, se preocupa por la luz de una manera distinta. La sombra no se entiende como producto de un foco externo de luz que dibuja, conforma y da autonomía al espacio, es decir, no desde una dimensión válida solo por sí misma en tanto que

instrumento de la ciencia perspectiva, sino «como una simple disminución de la luz más que como su complemento en el mundo material» (Hills, 1995: 24).

El énfasis luminoso de la pintura medieval vendrá más de dentro que de fuera, más del resplandor sagrado que de la racionalización desacralizada de la perspectiva⁹⁷. Si la luz en el Renacimiento adquiere una dimensión mensurable, en la pintura medieval esa dimensión carece de todo sentido porque en lo infinito y lo eterno, en el reino celestial al que remite el mosaico, la tabla o la miniatura, no existe el tiempo, no existe el espacio, no hay nada que medir y, por tanto, no hay razón para un luz que dé cuenta de las relaciones reales del mundo con sí mismo. La pintura medieval desarrolla por eso un interés obsesivo por utilizar la luz que trata de mostrar el *splendor* divino de las figuras que se representan.

Gombrich ha señalado que los «medios de expresar el *splendor* adquirieron un nuevo sentido para la Edad Media cuando la fórmula fue traducida del blanco al oro, perdiendo así algo de la diferenciación en favor de un efecto general del esplendor» (1982: 25). Se explica así la aparición de mosaicos con pequeñas piezas de cristal que titilan y devuelven reflejada una luz exterior; el afán por destacar las siluetas de los personajes gracias a colores brillantes por sí mismos; o, sobre todo, el uso del oro en mosaicos o retablos, buscando su poder para reflejar el esplendor divino.

Si alguien contempla alguno de estos mosaicos y después busca una lámina de la *Trinidad* de Masaccio, percibirá un abismo de significado entre uno y otro: entre una figura rodeada de pequeñas piezas luminosas y doradas de San Marcos en Venecia, y el fresco de Santa María Novella, podemos trazar la misma diferencia que hay entre el espacio irreal de lo sagrado y una composición de proporciones perfectas y *humanas* –

⁹⁷ Conviene aclarar algo ante nuestra insistencia en esta diferencia: nuestra explicación luminosa de esta quiebra entre la representación pictórica medieval y la renacentista no significa que, en la pintura del Renacimiento se ignorara el carácter simbólico de la luz en el arte religioso. Los santos seguirán apareciendo con su aureola luminosa; encontraremos natiuidades en las que el niño irradie una luz propia hacia el resto del cuadro; anunciaciones en las que la luz funcionará como signo del milagro de la encarnación, etc. La diferencia con respecto al paradigma medieval, creemos, estará en que los nuevos pintores sabrán distinguir entre los dos ámbitos: el iconológico y el figurativo, consecuencia de la autonomía conquistada por la representación plástica gracias a su interés por la naturaleza y por representarla a través del arte. El artista medieval, en cambio, no *podía* hacer esa diferencia porque para él todo era espacio sagrado y, por eso, debía atenerse a las reglas estéticas del *splendor*, de la *claritas* a la hora de utilizar la luz. Cfr. Meiss (1945), sobre todo pp. 179-181.

incluso en el Cristo protagonista de la obra—, que no solo es muestra de un espacio real y verosímil, sino que se halla tan bien encajada en el muro de la iglesia que llega a parecernos una prolongación *real* de la misma.

Este cambio, por tanto, no es una simple cuestión de procedimiento pictórico, un puro elemento técnico o de composición artística, sino, en realidad, un cambio en la visión del mundo. Como hemos dicho ya en varias ocasiones, se trata de pequeñas piezas de un amplio mosaico luminoso del que iremos estudiando sus diferentes zonas y que viene determinado por una transformación global, a nivel ideológico y social, como bien resume Paul Hills:

La revolución comercial creó una nueva clase social que valoraba una formación matemática: la Iglesia estaba perdiendo el monopolio de la enseñanza, y estas transformaciones sociales no se encuentran tan alejadas del tema que nos ocupa como pueda parecer, ya que si la mística se manifiesta mediante la luz que nos ciega, la luz que sea capaz de informar sobre medidas y cantidades será la que sepa apreciar el mercader (1995: 83).

Así, en el Renacimiento la luz se hace literal, objetiva, mensurable, independiente y valiosa por sí misma.

LAS JOYAS DEL ABAD SUGER: LA LUZ DE LO SAGRADO

El interés medieval por la luz, a partir de las teorías estéticas del *splendor* o la *claritas*, desembocó en un interés por el brillo en sí mismo. Desde ahí, como ya hemos visto, se explica la aparición de vivos colores en la pintura (tablas, mosaicos, etc.), el uso de pequeños cristales a modo de pequeños espejos, o el énfasis que se hizo en el oro como materia prima para la configuración de los mosaicos.

En este sentido hay punto de interés que entronca directamente con la luz y las manifestaciones artísticas: el interés por las joyas y los metales preciosos. Para estudiarlo disponemos de la edición que Erwin Panofsky hizo del *Libro de Suger, Abad de la Iglesia de Saint-Denis*, escrito a comienzos del siglo XII. La obra es un memorial que el Abad Suger escribe sobre las reformas que, bajo su dirección, se hicieron en la iglesia de la abadía francesa de Saint-Denis, primer gran ejemplo de arquitectura gótica.

A lo largo del memorial hay una constante que llama con frecuencia la atención del lector: la minuciosidad con que explica el gasto en materiales preciosos, así como la colocación y función de estos durante las reformas de la iglesia.

La primera tarea que se propone Suger será la decoración de la iglesia, abordada en términos que ya no nos son ni desconocidos, ni faltos de significación: «dado el deterioro que produce el tiempo en las antiguas paredes y la ruina que amenazaba en algunos lugares, [la primera tarea] fue mandar levantarlas con cuidado y pintarlas convenientemente con oro y metales preciosos»⁹⁸ (Abad Suger, 2004: 59). El oro se convierte en protagonista del programa decorativo de la iglesia. Las hojas de la puerta principal, por ejemplo, representaron «mucho gasto, y más que desembolsamos para su dorado, como convenía a un pórtico noble» (p. 63).

No toda la preocupación lumínica de Suger va a ser dorada. Habrá una auténtica fascinación por las brillantes y luminosas piedras preciosas, de todos los tipos. Las descripciones, en ese sentido, son minuciosas y detallistas⁹⁹. En el frontal dorado del altar «que se levanta delante de su cuerpo sagrado, estimamos haber empleado unas cuarenta y dos marcas de oro, gran abundancia de piedras preciosas, jacintos, rubíes, zafiros, esmeraldas, topacios, y también una hilera de grandes perlas de diferente tamaño» (p. 71). Cuando los trabajos acometen el crucifijo principal de la iglesia –de oro, por supuesto– se encuentran con un problema de materiales:

De ahí que buscamos nosotros mismos por nuestro entorno y a través de nuestros mensajeros abundancia de perlas y piedras preciosas, y preparamos material de aderezo en oro y piedras preciosas lo más hermoso que pudimos hallar [hasta que] unos monjes de tres abadías de dos Órdenes –a saber, del Císter y de otra abadía de la misma Orden, y de Fontevrault– entraron en nuestro habitáculo contiguo a la iglesia y nos ofrecieron en venta una cantidad tal de piedras preciosas que no esperábamos

⁹⁸ Análogas motivaciones son descritas por Michael Camille (2005: 44-45) a propósito del «relicario gigante» que fue construido en su palacio real por orden de Luis IX, donde junto a una supuesta corona de espinas original, «los canteros, escultores y pintores crearon un interior que refleja la luz como un diamante de múltiples facetas [gracias a] El brillo de los muros de las vidrieras, las estatuas doradas de los 12 apóstoles en los pilares, y los medallones narrativos pintados sobre fondos de cristal y plateados para captar cada destello de luz».

⁹⁹ *Cfr.* Eco (2004: 105-123), especialmente los testimonios y descripciones que recoge de la época.

encontrar ni en diez años, a saber, jacintos, zafiros, rubíes, esmeraldas y topacios (p. 75).

Suger describe con profusión «tan sagrado ornamento», en el que se ha usado «gran cantidad de piedras y gemas» y «alrededor de ochenta marcas de oro fino» (p. 77). A los dos lados de los paneles en torno al altar mayor –construidos de tal manera «que el altar entero pareciera por todas partes de oro»– había dos candeleros a los que «para evitar que fueran robados a la primera ocasión añadimos jacintos, esmeraldas y varios tipos de piedras preciosas; y dimos la orden de buscar cuidadosamente otros para añadirlas» (p. 77).

Todo adquiere el resplandor y el brillo de las piedras preciosas, y todos los elementos de la renovada basílica coinciden en una obsesión por el fulgor que para Gombrich, incluso, «penetra muy hondo en nuestra naturaleza biológica» (1998: 15). El cáliz, perdido hacía tiempo, es reemplazado por otro: «dorado de ciento cuarenta onzas de oro, adornado con piedras preciosas, a saber, jacintos y topacios» (p. 93). La tumba, el relicario de los santos patronos de la iglesia (monjes enterrados en ella y, sobre todos ellos, la figura de San Dionisio), «exige que nosotros, hombres desgraciados, que sentimos y mendigamos su protección, nos esforcemos por cubrir sus santísimas cenizas con todo el material valioso posible, es decir, con oro refinado y abundancia de jacintos, esmeraldas y otras piedras preciosas» (p. 121).

Lo más interesante del texto de Suger, además de dar constancia de un interés minucioso y casi obsesivo por el esplendor en las descripciones que hace de las reformas que dirigió, es que en el memorial podemos encontrar la justificación estético–metafísica que sostiene la continua presencia de joyas y piedras preciosas, trascendiendo el puro adorno, la intención decorativa. Esta justificación del uso de las joyas y su resplandor aparece en dos momentos puntuales del memorial, así como en los versos que el propio Suger compuso para el programa de la nueva basílica. Un primer esbozo lo encontramos precisamente cuando el abad intenta añadir una explicación al significado de tan desatado brillo, gracias a la escritura. Escribe Suger:

Y porque la mucha riqueza de este material, oro, piedras preciosas y perlas no es fácilmente reconocible por el tácito sentido de la vista sin una descripción, y como esta obra solo cobra significado para los letrados y resplandece con el brillo de las jubilosas alegrías, mandamos confiarla a los trazos de la escritura (p. 79).

Es cierto que Suger, en este pasaje, explica que solo a partir de la Escritura, esto es, de los versos que acompañan todo el aparato *decorativo* de la basílica, se puede entender el significado último de lo que pretende conseguir con su reforma. Concediendo tal aseveración, sobre la cual no vamos a entrar a discutir aquí, hay algo que a Suger se le desliza: la idea de que la riqueza brillante de ese material, aunque no lo complete, sí que participa –porque de otro modo, bastaría con esculpir los versos en los muros del edificio– de ese significado que «resplandece con el brillo de las jubilosas alegorías». Ahí está, explicitada, la clave para comprender el interés medieval por los resplandores. Es evidente que dicho interés no será algo nuevo o privativo del pensamiento medieval, pues como ya señalara Gombrich: «El uso de lo precioso y lo resplandeciente como metáfora para lo divino, desde luego, es casi universal en el arte religioso» (1998: 16). No solo religioso, podemos añadir: todas las civilizaciones han sido siempre fascinadas por el oro; pensemos, por espigar un ejemplo al azar y, además, bien contado, en la hermosa narración que hace Pietro Citati (2011: 13-17) sobre el amor por el oro de la civilización escita, «venerado, invocado e implorado como un dios» (p. 13). Lo que sucede en el pensamiento estético medieval es que «El amor por las piedras, por el esmalte, por el cristal y por todas las materias traslúcidas, que siempre habían fascinado a los jefes bárbaros, encontraba aquí su justificación litúrgica» (Duby, 1983: 135).

Es un hecho que Suger tenía, también, que justificar de alguna manera el excesivo dispendio en materiales preciosos que hubo de afrontar su comunidad para reformar la basílica de la abadía. Detrás de eso, sin embargo, funciona la idea de que una piedra preciosa no es un mero objeto decorativo, sino un elemento más del juego alegórico medieval, de modo que «el monumento, la pieza de orfebrería, el decorado esculpido, son una glosa, una elucidación del mundo» (Duby, 1983: 106). Si, como vimos antes, el resplandor era *forma substancial* de los cuerpos y participación del resplandor de la divinidad, el papel de estas joyas no será otro que el de, a partir de esa forma primera que tienen como cuerpos, remitir a la divinidad. En ese sentido se pregunta Georges Duby: «¿Cómo admitir que el habitáculo de Dios no esté inundado de claridades si, como se lee en la Epístola de San Juan, como se repite en el Credo, Dios mismo es la luz?» (1981: 48).

El propio Suger, en su texto más revelador y sintético sobre la cuestión, lo explica así:

Por eso, cuando de vez en cuando la belleza de la casa del Señor o el esplendor multicolor de las piedras preciosas me alejan, por el placer que producen, de mis propias preocupaciones, y cuando la digna meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes, trasladándome de las cosas materiales a las inmateriales, me parece que resido en una extraña región del orbe terrestre, que no llega a estar por completo en la faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y que, por la gracia de Dios, puedo trasladarme de un lugar inferior hacia otro superior de un modo anagógico. (p. 81).

El modo anagógico da carta de naturaleza al resplandor de las joyas y justifica su acumulación por toda la iglesia. Las gemas participan efectiva y realmente de la esencia divina, del resplandor verdadero de la divinidad, que ha sido lo que les ha conferido sus peculiares características. Por eso permiten esa suerte de trance místico que Suger decía sentir cada vez que contemplaba las joyas que adornaban y culminaban su proyecto, porque la filosofía del Abad, explica Gombrich, «apoyaba una aprehensión de lo sobrenatural en términos de símbolos sensibles», gracias a la cual «era posible que el fulgor actuara como metáfora del reino de la luz» (1998: 16). Duby lo explica así: «Para Suger, que las amaba, las piedras preciosas, cristalización de la luz divina, anticipaban los esplendores de un universo verdadero, aún oculto tras las opacidades del mundo sensible, opacidades que se descubrirían tan solo el día del juicio final» (1983: 326). Duby encuentra la expresión justa: el amor medieval por las joyas no es otra cosa que veneración por una luz divina encapsulada, disponible a la vez que misteriosa, atrayente a la vez que insondable. Una manifestación privilegiada de la red de alegorías divinos que es el mundo medieval¹⁰⁰.

Recordar ahora todo lo que explicamos sobre el oro y los metales preciosos, a partir de los *Tres libros sobre la vida* de Marsilio Ficino, supondrá admitir que hay una diferencia casi abismal entre las dos maneras de concebir el uso y el papel de las piedras preciosas. Diferencia que, insistimos sobre eso porque pensamos está en el fondo de nuestro trabajo y del interés que este pueda tener, no se refiere a un ámbito reducido y de un interés relativo –cuando no nulo– como puede ser el de las joyas, sino que pone sobre la mesa el enfrentamiento entre dos visiones del mundo radicalmente diferentes.

¹⁰⁰ Baste recordar, por ejemplo, la minuciosidad del *Lapidario* de Alfonso X que, por cierto, servirá de base, desde otra perspectiva, para no pocas de las especulaciones astrológicas y mágicas renacentistas.

Pese a lo que pueda parecer, de Suger a Ficino, de las catedrales a la pequeña villa de Careggi, el mundo ya es otro y la luz también se ha convertido en otra. La primera gran diferencia está en el papel activo del hombre hacia la joya. Suger nos ha demostrado el carácter alegórico de la joya medieval, esto es, un carácter inamovible y fijo, siempre el mismo, en el que el hombre no tendría ningún papel *activo* sobre ella, dedicándose a admirar un resplandor que, en su esencia, remitía a Dios. En la cosmovisión cerrada e inamovible de la Edad Media no se podía operar sobre el orden del mundo. En la Florencia del humanismo renacentista, como vimos en los consejos de Ficino a la hora de construir los talismanes –para un uso, recordemos, privado, orientado en sus beneficios hacia el sujeto que los poseyera–, el hombre, en tanto que artífice, tiene la posibilidad de operar sobre el mundo, de orientarlo hacia sus necesidades.

Y en ese orientarlo hacia sus necesidades, la luz adquirirá un camino inverso al del significado alegórico medieval. ¿En qué sentido hablamos de camino inverso? En que el *splendor* que caracteriza la estética de las joyas en la Edad Media venía dado desde dentro *hacia fuera*, se irradiaba una luz concebida como *forma primera* del cuerpo, constitutiva de la belleza. En el caso renacentista la luz llega a la joya *desde fuera*, en forma de irradiaciones que descienden desde los astros hasta el metal precioso, de manera que, por las propiedades del «gran animal» que es el universo, pueden controlarse para obtener determinados efectos beneficiosos. Evidentemente, esta relación benéfica se basará en la identificación básica entre divinidad y luz, aunque sin la marca que supone el entenderla como forma sustancial dentro de las dimensiones de un universo cerrado.

EL COLOR: LA ARMONÍA DE LAS LUCES

Salgamos ahora de Saint-Denis y su esplendor para retornar al *De pictura*, con los requisitos que, para Leon Battista Alberti, eran exigidos por la *composición* del cuadro, por su historia. Hay un momento del tratado, en el segundo de los libros, en que podemos leer:

Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la “historia”. No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la

Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaré imitar esta abundancia de rayos áureos antes con colores que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte (1999: 111).

Se trata de uno de esos párrafos en los que, más allá de la opinión del propio Alberti sobre su ejercicio artístico, o más allá del consejo a otros pintores que quisieran seguir sus pasos, se condensa la ideología artística de todo un proyecto de civilización. La fuente clásica de la pintura sobre la que especula Alberti es una Dido más cercana a la iconografía pagana, que al Virgilio cristiano de Dante. Lo revelador, para nosotros, es la condena a aquellos que usan el oro en sus composiciones «sin miramiento alguno».

Si leemos el párrafo con atención, nos daremos cuenta de que no estamos ante una simple condena de Alberti al oro, ante un interés por restarle valor –basta con fijarse en la descripción que hace de Dido–, sino de que ya no le sirve, como pintor, la característica principal del paradigma artístico medieval basado en el *splendor*, esto es, en la luz como forma substancial de la materia. Recordando la explicación anagógica que Suger daba a la profusión de oro y gemas¹⁰¹ en su basílica, resultan incluso chocantes las opiniones de Alberti, pues, como bien señala Gombrich, «hay una importante diferencia entre Suger, con su experiencia inmediata de la radiosidad divina en el esplendor de sus relicarios, y Alberti, con su amor a la pureza» (1998: 16). Ese exceso de oro que condena es tal que «heriría en la vista» de quien observara el cuadro. Dice, literalmente, que él no cree que el uso sin freno del oro en la pintura sirva para darle a esta la majestad que merece. Para el pensamiento medieval, afirmar tal cosa equivaldría a la temeraria afirmación de que la luz divina, primera forma del oro –o de la piedra preciosa–, sería perjudicial a la vista.

Es evidente que en Alberti no hay ningún tipo de voluntad iconoclasta, aunque sí podemos aceptar que no es, precisamente, un artista muy apegado a las jerarquías y a los intereses del cristianismo. Lo que sucede es que a Alberti, uno de los *príncipes* del

¹⁰¹ Contra las que tampoco arremete Alberti: antes al contrario, explica que «Así, cuánto contribuye la pintura a las honestísimas delicias del ánimo y al decoro, se puede ver de varios modos, pero máximamente en que nunca darás con algo tanpreciado, cuya asociación con la pintura no lo haga mucho más caro y gracioso. El marfil, las gemas y otras cosas preciosas semejantes se hacen más preciosas en manos del pintor» (1999: 89).

nuevo mundo renacentista, ya no le sirve un paradigma artístico del *splendor*, producido por la ideología medieval. No es ya ni el suyo, ni el de los humanistas, entre otras cosas porque el Renacimiento rechaza de plano la lectura anagógica del mundo defendida por Suger (Francastel, 1969: 215), ya que «el arte se encuentra ahora en un contexto cultural en que una expectación suscitada y denegada puede hacerse por sí sola expresiva de valores» (Gombrich, 1998: 16).

Un rechazo que no solo se articula en un nivel de teoría y práctica pictórica. Baxandall ha señalado con perspicacia el cambio en el vocabulario humanista de la luz con respecto a la riqueza de términos escolásticos como un ejemplo más de este cambio de agujas en la concepción luminosa: «un sustantivo como *resplendentia* o *refulgentia*, un verbo como *supersplendeo* o una locución como *perfusio coloris* ya no le estaban permitidos al humanista» (1996: 33). Un puente se tiende desde la condena en el abuso del oro por parte de Alberti al cambio del léxico luminoso en los humanistas. El de un paradigma de la luz que ya no sirve a los pintores.

¿Qué es, entonces, lo que sirve ahora? Algo cuya formulación nos es ya de sobra conocida. Alberti explica cómo resolverlo en la representación de Dido: lo que haría sería imitar el metal precioso «antes con colores que con oro». Ahí está el nuevo paradigma: el oro, los metales brillantes no le interesan como medio para llegar a la divinidad, a partir de ese resplandor que participa desde su forma substancial de la belleza divina. Estos metales, ahora, deberán ser correctamente *imitados*. Hasta tal punto es así, que poco a poco cambian las exigencias que los patronos hacían a los pintores, de manera que «se podía pedir que una tabla tuviera fondos representativos y no dorados» (Baxandall, 2000: 40). El buen artista debe ser capaz de usar su capacidad de imitación del oro para ponerla al servicio de su composición, de su *historia*: «Si un objeto es de oro deberá *representarse*, no acudir a su simple *presentación*, utilizando para ello colores, lo mismo que con ellos se representan las columnas de mármol, los árboles, las telas y las carnaciones» (Nieto Alcaide, 1978: 98).

Aquí es donde, de nuevo, detectamos el cambio de la luz. Alberti se da cuenta de que el espacio pictórico medieval, el uso que hace de la iluminación, es irreal, no se corresponde con la realidad objetiva –en paralelo a lo que vimos en relación a la aparición de la perspectiva– que se pretende representar. Se hará necesario entonces recurrir a nuevas herramientas, a una nueva luz, cuya concepción parte de la

observación de la naturaleza, se integra en el mundo y no encuentra aposento en la ficción del espacio irreal bizantino¹⁰²: «En realidad, discernimos por la misma naturaleza cuán odioso es pintar una obra oscura y horrenda, y cuanto más entendemos, más nos esforzamos en que la mano gane gracia y belleza. Pues por naturaleza todos amamos las cosas claras y brillantes» (1999: 110).

Alberti explicita la nueva noción de la luz en las artes plásticas cuando escribe que el pintor «se empeña en imitar solo las cosas que se ven a la luz» (p. 69). Luz como auxilio, como herramienta objetiva en la que apoyarse para conseguir la «revelación de la forma» (Gombrich, 1982: 62); y que, en la definición de Alberti, ha perdido ya todo rastro de la concepción medieval: «Unas luces son las de las estrellas, como el Sol o la Luna o la estrella de la mañana; otras, de las lámparas y el fuego» (1999: 78).

Esa nueva y luminosa herramienta tendrá que ver con un uso racional, adecuado, del color, ya que, señala el propio Alberti: «la mayor admiración del artífice está en los colores» (p. 111); colores¹⁰³ que van unidos de manera indisoluble a la luz:

Los filósofos dicen que nada es visible si no está revestido de luz y de color. Hay, entonces, una gran conjunción entre los colores y la luz en el acto de la visión, lo que comprendemos porque, cuando falta luz, esos mismos colores se desvanecen y, al volver, los colores se restauran vigorosos con la luz. Siendo esto así, debemos tratar, por tanto, primero de los colores. Luego investigaremos de qué modo los colores varían bajo la luz (p. 76).

¹⁰² Nieto Alcaide y Checa aportan un matiz importante a esta concepción de la luz real o irreal. Cuando hablan de Paolo Uccello, afirman que en su pintura «la luz y el objeto alcanzan un acentuado nivel de *irrealidad*. Lo cual no supone, sin embargo, el entender la luz como fenómeno metafísico y simbólico a la manera de como aparece en la pintura medieval, sino como el efecto de lo que pudiéramos denominar *luz escénica* [...] a modo de escenificación teatral. Y la luz tiene este sentido también» (1989: 81). Esta luz escénica, aunque *irreal*, sigue entrando dentro del nuevo paradigma en tanto que está puesta al servicio de un proyecto pictórico escénico que también se preocupa por desmarcarse del círculo cerrado del paradigma representacional de la Edad Media.

¹⁰³ Para las teorías sobre el color en sí mismo desde el Renacimiento, su relación con la herencia artesanal de la Edad Media, sus consideraciones técnicas, definiciones, herencia aristotélica, desarrollo etc., *Cfr.* Kemp (1990: 282-302), Edgerton (1969) y el amplio repaso histórico de Gage (1993).

El párrafo vuelve a ser paradigmático por cómo la luz se desmarca del sistema medieval. Si, como explica Gombrich, «En la vida y en el arte la distribución de la luz y la sombra nos ayuda a percibir la forma de las cosas. La presencia o ausencia de reflejos nos informa sobre la textura de su superficie» (1982: 17), la luz, aliada con el color, va a aplicarse ahora como un instrumento independiente en la búsqueda del manejo científico de los colores¹⁰⁴, de la imitación, de la consecución de esa búsqueda de vida y volumen de la que hablaba Vasari, y que Panofsky ha calificado de «novedad distintiva» del Renacimiento (1975: 220). Novedad en la que, frente al antiguo paradigma del *splendor*, se optará «a la hora de realizar una lectura del patrón seguido por la luz [por] distinguir cuatro conjuntos diferentes de variables: la orientación de las superficies, su tonalidad, su matiz y las sombras que se habían proyectado sobre ellas» (Hills, 1995: 63).

Una parte del *De pictura* –y de posteriores tratados renacentistas– puede leerse como un tratado sobre el uso de la luz y el color, a partir de la relación *científica*, empírica, que se establece entre ambos. Por ejemplo, reflexiona Alberti sobre la necesidad, para el pintor, de

conocer de modo muy diligente las luces y las sombras, y advertir que el color es más claro y brillante en la superficie que alcanzan los rayos de luz, mientras que ese mismo color se vuelve oscuro al ir desapareciendo la fuerza de la luz. Y, finalmente, hay que advertir cómo las sombras corresponden a la parte opuesta de la luz (1999: 109).

Esta distinción entre sombra y luz la vimos ya en algunos de los textos de Leonardo da Vinci. Alberti, por su parte, concibe aquí la luz como un instrumento –creemos que esta es la palabra clave– para graduar el color, para establecer matices. Un instrumento que es necesario saber utilizar porque

para evitar la censura y merecer la alabanza, en primer lugar hay que conocer de modo muy diligente las luces y sombras, y advertir que el color es más claro y brillante en la

¹⁰⁴ Gombrich (1970: 47-51) y (1982: 18) explica que las gradaciones de color e intensidad a partir de la luz se presentan ya, aunque de modo rudimentario, en la antigüedad clásica: habla del dominio que Plinio atribuía a Apeles en el uso de los toques de luz; así como del uso de dichas variaciones de iluminación en vasos o mosaicos de las villas romanas, etc., para mostrar cambios en el volumen de los cuerpos.

superficie que alcanzan los rayos de luz, mientras este mismo color se vuelve oscuro al ir desapareciendo la fuerza de la luz (p. 109).

El juego de luces y sombras será fundamental para el pintor porque permitirá manifestar «en qué lugar las superficies sobresalen o se hundan, o cuánto se inclina cada parte o se dobla [así como] que las cosas se vean con el máximo relieve en sus pinturas» (p. 108). El uso del color será decisivo para conseguir dotar de viveza y verosimilitud a esos efectos de luz y sombra, renunciando al resplandor y optando por conseguirlo a partir de una adecuada combinación de los colores, ya que con «esta contrabalanza, por así decirlo, de blanco y negro, los relieves que surgen se hacen más evidentes » (p. 109). Para conseguir el equilibrio de ese contrapeso, Alberti explicará que «También quiero que los pintores eruditos pongan toda su industria y arte en la disposición del blanco y del negro, y que empleen todo su ingenio y diligencia en la buena colocación de ambos» (p. 108).

Insistiendo en el criterio de observación de la naturaleza, elabora una explicación más precisa:

Esto puedes aprenderlo muy bien de la naturaleza y de las cosas mismas. Cuando luego las hayas dominado de modo perfecto, entonces cambiarás el color con un poco de blanco, que aplicarás en su lugar correspondiente tan levemente como puedas y añadirás en el lado contrario un negro semejante (p. 109).

Tanto es así que incluso el oro, con cuya condena comenzábamos, se podrá representar con buena mano y un buen conocimiento de las propiedades luminosas: «Finalmente, esta composición de blanco y negro tiene tanta fuerza que, usada con arte y destreza, muestra esplendidísimas superficies áureas, argénteas y vítreas» (p. 110)¹⁰⁵.

Leon Battista Alberti, por tanto, se convierte en el primer tratadista del Renacimiento que deja por escrito, de manera contundente y efectiva, una teoría sobre el uso adecuado de la luz a nivel pictórico, en el que esta, aplicada al ámbito de lo cromático, estará al servicio de la composición. difuminados o intensificados gracias al

¹⁰⁵ Advirtiendo, eso sí, contra todos aquellos que hicieran un uso indiscriminado del blanco y el negro, para lo cual propone con ironía «que el color blanco fuera para los pintores mucho más caro que las preciadas gemas» y que «sería provechoso que el blanco y el negro se hicieran con las perlas que Cleopatra hacía licuar con vinagre, para que los pintores se volvieran muy avaros, pues sus obras serían más agradables y próximas a la verdad» (p. 110).

tratamiento lumínico, aplicado solo en el grado necesario para conseguir una ejecución fiel a la realidad.

Si Alberti es el primer gran tratadista que codifica estas preocupaciones teórico-prácticas, Leonardo da Vinci será el que mejor las ponga en práctica. Se ha insistido mucho en el magistral uso que Leonardo hizo de luces y sombras¹⁰⁶ en su pintura. Una reflexión que llegó hasta sus apuntes. En ellos encontraremos también la preocupación de Leonardo sobre la luz, en relación con el uso del color.

Los ejemplos prácticos sobre el uso del color y la luz son abundantes en las páginas del *Tratado de pintura*, refiriéndose a su uso en casos concretos: cómo da la luz en el rostro, cómo representar los reflejos de la luz circundando las sombras, los reflejos de la luz en la piel, etc. Todo esto siempre bajo la advocación de una regla que formula en el siguiente epígrafe:

DE CÓMO LA BELLEZA DE UN COLOR HA DE RADICAR EN SUS LUCES

Pues vemos nosotros que la cualidad de los colores es aprehendida por medio de la luz, debemos suponer que donde más luz exista, allí se juzgará con más acierto la cabal cualidad del color iluminado, y que donde existan tinieblas, allí el color no se teñirá de esas tinieblas. Conque tú, pintor, no olvides mostrar la verdad de los colores sobre las partes iluminadas (Da Vinci, 1985: 253).

En este pasaje de Leonardo, se recoge la idea de que la percepción que nos va a llegar de los colores dependerá de la luz y, además, de una «verdad de los colores», absolutamente extraña a la noción medieval del brillo que saliera desde ellos mismos –verdad divina, podríamos decir–, y que deberá ser mostrada a los espectadores del cuadro, solo en tanto que esa verdad responda a la realidad, a «la experiencia, maestra de sus maestros» (p. 95).

Leonardo se preocupa por explicar –y sus obras quizá sean las mejores explicaciones que nos legó– los procedimientos más adecuados para alcanzar la verdad de los colores. El tratado está lleno de estos consejos. Por ejemplo, para conseguir un contraste agradable entre colores que se encuentran próximos, aconseja usar «la misma regla que observan los rayos del sol, cuando componen en el aire el arco iris», de

¹⁰⁶ Cfr. Castelli (2011: 86-90).

manera que «para representar una grande oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra» (Da Vinci, 1985: 46-47). Si lo que se quiere es dotar a los colores de viveza y hermosura, Da Vinci aconseja un uso particular de uno de los colores que constituían para Alberti la base de la poética luminosa de la pintura: «Siempre que quieras hacer una superficie de un color muy bello, prepararás el campo muy blanco para los colores transparentes, pues para los que no lo son no aprovecha nada» (p. 47)¹⁰⁷.

Una suma, en fin, de belleza cromática, que dependerá de la luz: «Todo color es siempre más hermoso en la parte iluminada que en la sombra, porque la luz vivifica y demuestra con toda claridad la naturaleza del color, y la sombra la oscurece y apaga, y no permite distinguirlo bien» (p. 56). En definitiva, Leonardo da Vinci estima que, «la belleza de un color debe estar en la luz» (p. 56).

Para cuando Vasari codifique en sus *Vidas* el paradigma artístico del Renacimiento, las preocupaciones sobre la luz, y su capacidad para trabajar el color a partir de los matices que esta pueda darle a aquel, se han asentado por completo. Si Alberti no cargaba de lleno contra el paradigma medieval, sino a partir de su ironía, bromeando sobre los hombres acurrucados y las perlas de Cleopatra, Vasari será mucho menos condescendiente y, claro, menos fino, ganando en contundencia su ataque al paradigma medieval, en lo que él llama «con placer, el estilo de Giotto»:

En ese estilo se suprime el perfil que rodeaba completamente las figuras y los ojos, que parecían de endemoniados, los pies rectos y de punta, las manos afiladas, la ausencia de sombra y otras monstruosidades de aquellos bizantinos, y se dio más gracia a las cabezas y mayor suavidad a los coloridos (Vasari, 2004: 198).

Llama la atención el ataque frontal y directo contra un *enemigo artístico* identificado y delimitado, con el deje, además, casi despectivo hacia «aquellos bizantinos» que, si hemos de creer a Vasari, pintaban unas figuras grotescas, con manos afiladas o pies rectos. Pero hay algo que llama más la atención y es un hecho mucho más decisivo.

¹⁰⁷ El propio Leonardo repetirá esta valoración de Alberti cuando escriba que «el uno es oscuridad, el otro luz, esto es, el uno privación de luz, y el otro generativo de ella; pero no obstante yo siempre cuento con ellos, porque son los principales para la pintura, la cual se compone de sombras y luces» (1985: 57-58).

Vasari concibe la ausencia de sombra como toda una *monstruosidad* y los ojos de las figuras bizantinas como ojos de endemoniados.

Esas dos afirmaciones son de una enorme audacia luminosa. Menos la de la sombra, que al cabo participa de los descubrimientos perspectivos y compositivos que daban al cuerpo una entidad real en el cuadro; y muchísimo más la de los ojos, porque da la vuelta a la teoría del *splendor* medieval, muy posiblemente sin que el propio Vasari se lo propusiera o fuera consciente de ello. Al interpretar en esas condiciones la mirada bizantina, seguramente Vasari hacía referencia al espacio que delimitaba el perfil que rodeaba unos ojos pintados con esos brillos que irradiaban una luz y fulgor que, para el paradigma renacentista, resultaban ya irreales¹⁰⁸; de ahí, en la exageración, su condena. Pero con esa condena, Vasari invierte los términos medievales, porque tacha de demoniaco algo que, en su origen, era forma substancial de la belleza divina: el brillo bien delimitado de los ojos.

Frente a lo demoniaco de las figuras bizantinas, Vasari defiende un paradigma que, en el caso de Giotto, dio suavidad a los coloridos de las figuras. Paradigma que enuncia en el pequeño apartado que dedica a describir el arte de la pintura¹⁰⁹, donde color, luz y sombra deberán fundirse en una armonía que recuerda a la composición musical:

Por esto y para lograr el efecto querido en la pintura, los colores deben utilizarse con tanta unidad que sombras y luces tengan armonía perfecta y no dureza disonante y separaciones desagradables, a excepción de las proyecciones de sombras, que son las sombras que proyectan unas figuras sobre otras cuando la luz les da justo encima. Y en estas aún se debe poner cuidado en pintar con suavidad y unidad, porque de otra

¹⁰⁸ No por casualidad, escribe Vasari, en la estela del Da Vinci que se ha detenido en observar y reproducir los efectos luminosos de la naturaleza, que «la pintura no deja elemento alguno que no sea ornato y plenitud de todas las excelencias que la naturaleza les ha concedido, dando al aire su luz y sus tinieblas, con todas sus variedades e impresiones» (p. 38).

¹⁰⁹ En una definición que insiste en la importancia de la gradación de colores para conseguir el volumen que da la verosimilitud al lienzo: «La pintura es una superficie cubierta de campos de colores sobre tela, madera o pared, en torno a diversos lineamientos, que deben circundar las figuras a través de un buen dibujo. Un pintor con buen juicio debe mantener el centro del plano con colores claros y los fondos y extremos con colores oscuros, y entre unos y otros colores medianos degradados entre lo oscuro y lo claro, y, al unirse estos tres campos, todo lo que hay entre un lineamiento y otro resalta y aparece destacado y con volumen» (p. 70).

forma no se logra el efecto deseado y la pintura parece más un tapiz o un naipe que carne, paños y otras cosas dulces, finas y delicadas. Así como el oído se resiente ante una música disonante y ruidosa, se resiente también la vista al contemplar colores demasiado cargados o muy crudos. El color demasiado vivo ofende al dibujo, y el demasiado apagado, pálido y dulzón parece de cosa muerta, vieja y quemada; pero el color unido, entre lo encendido y lo apagado, es perfecto y gusta al ojo lo mismo que una música unida y armoniosa gusta al oído (p. 74).

La luz se ha transformado ya para la normativa renacentista en una cuestión de suavidad, de matiz, de gusto, cuya aplicación será necesaria si el artista quiere que su pintura no parezca «tapiz o naipe», es decir, superficie plana, hermética, sino la carne o el paño que se pretende ofrecer al espectador del cuadro.

Para terminar nuestro recorrido por lo más luminoso del arte renacentista, nos fijaremos en las opiniones de Lomazzo, que en su *Trattato* recoge la tradición renacentista de la luz y el color. En un momento determinado afirma que el color expresa dos cosas:

el color de la cosa natural o artificial [y] la otra es la luz del sol o de otra cosa que ilumina aquellos colores. Y puesto que el color no es visible sin la luz, ya que según los filósofos no es otra cosa que la última superficie del cuerpo terminado opaco y compacto expuesta a la luz, es necesario que el pintor, deseando ser un óptimo colorista, sea un expertísimo y sagacísimo investigador de los efectos producidos por la luz al iluminar el color (en Garriga, 1983: 316).

Efectos de luz que han corrido ya por toda Italia, desgajándola de su antiguo valor de resplandor medieval¹¹⁰ y convirtiéndola, ya de manera definitiva, en una aliada del color, de la representación verídica de la realidad:

Otra importantísima consideración hemos de tener constantemente ante los ojos siempre inseparable de esta otra de la templanza, y es la de situar siempre los colores más vivos en las figuras principales, como mayores y más destacadas, y en las

¹¹⁰ Tanto es así que Lomazzo da al lector una nómina de autores que han sido maestros en su uso, lo que nos confirma que el canon renacentista de la luz pictórica es ya algo sólido, firme, impuesto: «En la observación de esos efectos de la luz con el color fueron milagrosos y sobresalientes Rafael de Urbino, Leonardo da Vinci, Antonio da Correggio y Tiziano, los cuales con tanta sagacidad, prudencia y arte imitaron el color junto con la luz que sus figuras parecen más bien naturales que artificiales» (p. 317).

segundas, como más lejanas, apagarlos un poco por la degradación de la luz, y proceder así sucesivamente hasta que, perdiéndose del todo los contornos, se pierda la luz y al no poder verse no se pueda tampoco colorear (p. 323).

La caja fuerte que, siguiendo a Nieto Alcaide, era el espacio pictórico medieval, ha sido abierta limpiamente, sin necesidad de ganzúas o dinamita. Para ello ha bastado un sencillo pero poderoso instrumento. Dejemos que sea el maestro Cennini (1988: 38) quien con sencillez nos lo resuma, igual que si aconsejara a alguno de sus jóvenes discípulos, y cierre nuestro paseo por este museo de la luz. A la hora de la verdad de la pintura renacentista «El timón y la guía de esta técnica son la luz del sol, la luz de tu ojo y tu mano».

1.3.2. LA ARQUITECTURA: DE LAS VIDRIERAS DE SAINT DENIS A LAS VENTANAS DE LEON BATTISTA ALBERTI

Cuenta el arquitecto Alberto Campo Baeza que para dar a los directores de CajaGranada una idea del proyecto –presentado bajo el título de *Impluvium de luz* al concurso convocado por la entidad– que tenía pensado realizar para la construcción del nuevo edificio de la caja de ahorros, guste más o guste menos, convertido hoy en una de las principales edificaciones modernas en el imaginario urbano de los habitantes de la ciudad, llevó a los directores del banco a la catedral de Granada. Allí, explica Campo Baeza (2000: 51-53), aparecieron «asombrosas coincidencias», «profundamente arquitectónicas» entre los dos edificios. Entre ellas, «por supuesto, la misma Luz».

El testimonio de Campo Baeza es interesante por dos razones, aparte de la cercanía al edificio mientras escribimos estas líneas¹¹¹. En primer lugar, porque esta reflexión de un arquitecto moderno –con un mayor o menor acarreo de misticismo o «embujo», como él mismo dice– trata de legitimar su propuesta fijándose en la catedral de Granada, edificio que se sitúa (Nieto Alcaide, 1978: 132-33) en la encrucijada entre la aparición del nuevo paradigma arquitectónico renacentista –con su correspondiente componente luminoso– y la «persistencia de la ideología conservadora» propia del gótico, encrucijada en la que la luz tiene un papel central¹¹².

En segundo lugar, porque pone de manifiesto uno de los axiomas principales de la arquitectura –o, al menos, de la reflexión moderna sobre la arquitectura–, el papel central de la luz en su oficio. En palabras del propio Campo Baeza: «*Architectura sine Luce Nulla Architerctura est* [...] En definitiva, ¿no es la luz la razón de ser de la Arquitectura? ¿No es la historia de la arquitectura la de la búsqueda, entendimiento y dominio de la luz?» (2000: 18-21)¹¹³.

¹¹¹ Cercanía que se extiende también, apenas cincuenta metros, a la sede de la antigua Universidad de Granada, donde leíamos la inscripción con que comenzábamos el trabajo: *Ad fugandas infidelium tenebras hec domus literaria fundata est*.

¹¹² Cfr. además, Nieto Alcaide (2002).

¹¹³ Cfr. Valero (2004: 5-15). Recuerda la misma Valero (p. 59) la célebre afirmación de Proclo según la cual «el espacio no es sino sutilísima luz».

La luz es para los arquitectos una *materia prima*. Por eso no podíamos dejar pasar la oportunidad de ampliar nuestro mosaico con una de las artes que más relacionadas están con la luz y que, además, conecta y completa los presupuestos de cambio que hemos manejado al hablar de la pintura.

Comenzaremos con un texto que ya hemos manejado antes: el memorial que el Abad Suger escribe sobre la construcción de la basílica de Saint Denis. Suger detalla cómo, en cierto modo, la basílica se convierte en un libro, gracias a las inscripciones en verso que manda grabar en diferentes estancias del edificio¹¹⁴, las cuales desarrollan y explican, de manera alegórica, el programa arquitectónico del templo. En las puertas, por ejemplo, nos encontramos con los siguientes versos, dirigidos al visitante:

Quienquiera que seas, si deseas ensalzar la gloria de las puertas, / Que no te deslumbre el oro ni el gasto, sino la labor de la obra. / La obra noble brilla, pero que esta obra que brilla con nobleza / Ilumine las mentes para que siguiendo las verdaderas luces / Lleguen a la luz verdadera, donde Cristo es la Verdadera Puerta. / La puerta dorada define de esta manera esta luz interior: / La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasando por lo material / Y primero sumida en el abismo, resurge a la vista de esta luz (Abad Suger, 2004: 65).

Como ha explicado Panofsky (2004: 38-40) estamos ante un ejemplo perfecto de la teoría de la iluminación anagógica, sobre la que ya nos extendimos a la hora de hablar de las joyas: lo material es una forma de ascender hacia una inmaterialidad que, de otra manera, no podría alcanzarse.

Lo relevante aquí es la definición que hace del interior de la basílica, del supuesto soporte *físico* de esa elevación anagógica: la iglesia es, físicamente, una «luz

¹¹⁴ En un movimiento que sería complementario, gemelo, a la estupenda definición que de la *Commedia* hizo Georges Duby, cuando escribió que esta «puede ser considerada también como una catedral, la última. Dante la funda sobre lo que le habían revelado los predicadores dominicos de Florencia de la teología escolástica, tras haberla aprendido ellos mismos en la Universidad de París. Este poema, como las grandes catedrales de Francia, ¿no conduce acaso por grados sucesivos, según las jerarquías luminosas de Dionisio el Areopagita y con la intercesión de San Bernardo, de San Francisco y de la Virgen, hasta el amor que mueve las estrellas?» (1966: 202). En ese sentido, Panofsky ha dejado escrito que «La catedral del gótico pleno pretendía materializar en su imagería la totalidad del conocimiento cristiano, teológico, moral, natural e histórico, situando cada cosa en el lugar adecuado y suprimiendo aquello que no lo encontraba» (2007: 45).

interior». Que el Abad Suger defina el espacio de la iglesia como una luz interior nos hace pensar que existirá, en contraste con esta, una luz exterior, distinta, además, a la que se forma, a la que percibimos cuando entramos en la iglesia. Decimos distinta, porque si fuera la misma, de la misma naturaleza, no habría necesidad de entrar a la iglesia: cualquiera podría recorrer el camino anagógico a plena luz del día, o en su propia casa, en su propio palacio, en su propia fortaleza. Lo que Suger está poniendo aquí de manifiesto no es otra cosa que la aparición, en la arquitectura gótica, de un espacio arquitectónico paralelo al de la pintura bizantina. Un espacio irreal, construido con una motivación eminentemente simbólica, en el que la luz será un instrumento clave, pero solo a partir de su transformación en algo distinto a la pura luz natural. En palabras de Nieto Alcaide:

La luz aparece como un símbolo a través de la ficción de un sistema de *iluminación no-natural*; es decir, mediante un sistema que la representase desprovista de su condición *de medio físico* imprescindible para percibir la realidad de una manera objetiva y que, en cambio, proporcionase una referencia simbólica de lo sagrado (1978: 13-14).

La luz de las catedrales góticas adquirirá el tinte de lo sagrado, en busca de una «concepción figurada del espacio» (Nieto Alcaide, 1978: 37). En este sentido, la referencia de lo sagrado será la de la *Jerusalén celeste*¹¹⁵ (Nieto Alcaide, 1978: 55; DUBY, 1966: 20; Camille, 2005: 41), ya que, repitiendo unas palabras de DUBY que ya citamos antes: «¿Cómo admitir que el habitáculo de Dios no esté inundado de claridades si, como se lee en la Epístola de San Juan, como se repite en el Credo, Dios mismo es la luz?» (1981: 48).

El ansia luminosa del gótico tiene que entenderse siempre desde el anhelo por convertir el edificio religioso en una *Jerusalén celeste* en la tierra, buscando la máxima *claritas*, la máxima luminosidad posible. El arte gótico ideará por eso una serie de novedades arquitectónicas que deberíamos entender como soluciones al programa luminoso sobre el que habrían de construirse los templos góticos. Estos deberían basarse en un «Arte de claridad y de irradiación progresivas» (DUBY, 1981: 133), en el que «El

¹¹⁵ Se entiende así «la catedral como una imagen de la Jerusalén Celestial, la Ciudad Divina descrita por San Juan Evangelista en el Evangelio y por San Agustín en el Evangelio y por San Agustín en *La Ciudad de Dios* como el destino final del elegido, el que alcanza la salvación» (Trachtenberg, 1990: 275).

desarrollo de estos resultados técnicos vino determinado por la exigencia de configurar el sistema espacial simbólico de la catedral gótica» (Nieto Alcaide, 1978: 26).

El memorial de Suger resulta, al respecto, de una claridad ejemplar. Escribe el abad:

Al comienzo de nuestra administración habíamos mandado retirar de en medio de la iglesia cierto obstáculo, que hacía que la iglesia estuviera cortada en el centro por un muro oscuro, para que la hermosa longitud del templo no se viera ensombrecida por tales barreras. (Abad Suger, 2004: 89)

En este párrafo la reforma podría leerse simplemente como una maniobra necesaria para enseñorear estéticamente el recinto sagrado, sin ningún tipo de pretensión adicional. Sin embargo, a poco que uno recuerde páginas anteriores del memorial o, mejor aún, se fije en los versos del epitafio a Dionisio, la reforma adquiere todo su sentido:

Una vez que la nueva parte de atrás se añade a la frontal, / La nave brilla iluminada en su medio. / Pues brilla lo brillante que se une a lo brillante / Y brillará el noble edificio al que atraviesa la nueva luz, / Que se levanta aumentando en nuestro tiempo, / Siendo yo, Suger, el responsable mientras se llevaba a cabo (p. 67).

Eliminado el muro, la iglesia se ha constituido en un espacio luminoso. Efectivamente, la nave se constituye en un espacio diáfano en el que todo brilla, atravesado, dice Suger, por una «nueva luz». Como bien señala Panofsky:

«la fórmula *lux nova* tiene sentido en referencia a la mejora de las condiciones reales de iluminación, a la que ha dado lugar la “nueva” arquitectura; pero al mismo tiempo recuerda la luz del Nuevo Testamento en oposición a la oscuridad o ceguera de la Ley Judía» (2004: 38).

La luz que baña la nave gótica no es, así, otra cosa que el esplendor divino de Dios, para cuya aparición se harán las reformas que sean necesarias en el plano ideal de las construcciones religiosas, buscando una «*desmaterialización* visual de los elementos constructivos del edificio» (Nieto Alcaide, 1978: 27) que permita inundar de luz el mismo. Por eso se tratará de aligerar toda la *armadura estructural* del edificio, reducirla a una estructura despojada, que consiga «también el llamado efecto diáfano que está calculado en la estructura gótica para crear dobles caparazones visuales que rebajen ópticamente la solidez estructural» (Trachtenberg, 1990: 275).

Georges Duby ha descrito con elegancia la síntesis de esta arquitectura luminosa:

En París, las partes elevadas de la Santa Capilla no son nada más que una trampa aérea tendida para apresar todos los rayos. Los muros desaparecen. Por todas partes, la luz penetra un espacio interior que se ha vuelto perfectamente homogéneo [...] Más tarde, el maestro Gaucher suprime todos los tímpanos del portal de la fachada y los reemplaza por vidrieras. Los rosetones florecen por doquier, diseminándose hasta alcanzar el armazón de los contrafuertes. Círculos de perfección, símbolos de rotación cósmica, éstos representan el flujo creador, la procesión de la luz y su retorno, aquel universo de emanaciones radiantes y de reflejos que describe la teología de Dionisio. [...] La catedral desarrolla en la verticalidad, en un juego de persuasiva inteligencia, una geometría construida a partir de la luz (1983: 189).

El espacio luminoso se completa con el papel de las vidrieras. Papel que será doble (Nieto Alcaide, 1978: 39): por un lado, aunque no nos interese demasiado aquí, está el desarrollo iconográfico que en ellas se explicita¹¹⁶ y que tendría más que ver con la narratividad de la tradición hagiográfica medieval. En segundo lugar, está el papel que la luz juega a través de dichas vidrieras. Su coloreado será uno de los elementos que, con un «grado de control [...] absolutamente estudiado y sofisticado» (Valero, 2004: 81), y articulado con el resplandor de las joyas y piedras preciosas de la iglesia, conseguirá crear

«un espacio-luz sin referencias al origen y la variabilidad de la luz solar, espacio que se percibirá inmutable permanentemente, lejos de la ambigüedad del avance o retroceso de las sombras con el discurrir del movimiento solar: se alcanzará la representación del pensamiento en la tierra, el universo espacial de la otra vida» (Valero, 1999: 108).

Luz de la vidriera que en el gótico se lee, como no podía ser de otra manera, en clave de alegoría cristiana, dando así una razón más para justificar su uso, basándose en

¹¹⁶ *Cfr.* Nieto Alcaide, 1998. Pierre de Roissy, canciller del cabildo de la catedral de Chartres, escribe, hacia 1200, que «Las vidrieras que están en la iglesia y por las cuales se transmite la claridad del sol, significan las Sagradas Escrituras, que nos protegen del mal y en todo momento nos iluminan»; un tal Durand, obispo de Mende, escribe que «Las vidrieras son las escrituras que esparcen la claridad del sol verdadero, es decir de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de los fieles» (en Nieto Alcaide, 1978: 9, 46).

el dogma de la encarnación (Nieto Alcaide, 1978: 48; y Meiss, 1945), relación detallada por San Bernardo¹¹⁷:

Como el esplendor del sol atraviesa el vidrio sin romperlo y penetra su solidez en su impalpable sutileza, sin abrirlo cuando entra, y sin romperlo cuando sale, así el Verbo de Dios penetra en el vientre de María y sale de su seno intacto»; o por trovadores como Rotebeuf: «Lo mismo que se ve el sol cada día / que en la vidriera entra, sale y se aleja, / sin romperla mientras pasa y pasa, / así os digo que queda sin mácula / la Virgen María» (en Nieto Alcaide, 1978: 48)¹¹⁸.

Cabría esperar, en el tratamiento de la luz arquitectónica, un movimiento paralelo al del tránsito de la pintura gótica a la pintura renacentista, del mundo medieval al mundo renacentista. Cambio que, en efecto, se produce, con una *literalización* de la luz en cuanto a su papel como herramienta arquitectónica parecida a la que se introduce en la pintura con el nuevo uso de la perspectiva y el color.

La obra en la que mejor se percibe este cambio es el *De Re Aedificatoria*, escrito por Leon Battista Alberti –*timón y guía* de todo nuestro recorrido artístico luminoso– y presentado al Papa Nicolás V en 1452, aunque no fuera publicado hasta 1485 (Rivera, 1991: 7). A la base del libro hay una concepción de la arquitectura¹¹⁹ según la cual esta no es solo una disciplina o un oficio, sino el único ejercicio creador capaz de ser ordenador del mundo, del cosmos, convirtiéndose así en un instrumento de función social (p. 20).

Alberti dedica el séptimo libro del tratado a “La ornamentación de los edificios religiosos” (1991: 279-327). En dicho libro, hay un momento en que Alberti se refiere a

¹¹⁷ Traducida por Nieto Alcaide (1978: 48) y Meiss (1945: 176).

¹¹⁸ El símbolo pasará incluso a la pintura de las anunciaciones renacentistas. Baste recordar ahora la *Anunciación* de Van Eyck, donde, junto a una representación del espacio alejada del principio compositivo bizantino, encontramos que el rayo de luz divina atraviesa una vidriera antes de llegar a la Virgen; o la *Anunciación* de Filippo Lippi en la que un vaso de cristal, representante de la pureza de María, es atravesado por la luz sin destruirlo, sin romper su esencia (Stoichita, 1997: 83-86).

¹¹⁹ *Cfr.* para la arquitectura del humanismo Wittkower (1978, especialmente, para nuestro trabajo, pp. 441-459).

una cuestión de mero orden práctico, como es el grosor que deberían tener los muros de la iglesia, para decir:

Quien piensa que los muros del templo hay que levantarlos de un enorme espesor, para conferirle dignidad, se equivoca. En efecto, ¿quién no censurará un cuerpo cuyos miembros sean excesivamente gordos? Añade que la luz, un factor de comodidad, se esfuma por el espesor de las paredes (p. 306).

Puede parecer que Alberti está formulando algo cercano a los presupuestos que, en el arte gótico, hicieron que los muros perdieran solidez y consistencia, en favor de la construcción etérea de las vidrieras. Sin embargo, esta percepción se disipa cuando Alberti expone y justifica sus razones: censura que el *cuerpo* de la iglesia tenga unos miembros «excesivamente gordos», es decir, censura que la construcción no cumpla con las leyes de la armonía en las que basa su arte arquitectónica: «la belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto» (p. 246). Aquí detectamos ya el cambio tan radical que se ha producido entre las dos concepciones estéticas, medieval y renacentista. La concepción de la belleza se ha desvinculado de cualquier reminiscencia teológica, preocupada solo por la armonía, la dignidad, del *cuerpo* en sí que es la iglesia¹²⁰.

Junto a esto, hay una frase definitiva, que ahonda en la ruptura de ese vínculo: si, en la *Jerusalén celeste* rodeada de joyas y brillos que era una catedral, la luz se entendía como forma substancial de la divinidad, y a partir de ahí se estructuraba todo su simbolismo y uso, en el ideal del templo albertiano la luz ha pasado a convertirse en «un factor de comodidad». Que Alberti transforme la luz en un factor de comodidad es un acto casi revolucionario en nuestro rastreo por la función de lo lumínico, porque ha borrado de un solo golpe, en una sola frase, toda la tradición anagógica medieval que no

¹²⁰ Hasta tal punto es así que, cargado de pensamiento neoplatónico y vuelto hacia la naturaleza, defiende, frente a la planta en cruz, una planta circular para el templo: «Y, en efecto, unos templos son de planta circular, otros cuadrada, otros por último de planta poligonal. Es obvio que la naturaleza se complace sobre todo en los de planta circular, si partimos de las cosas que se mantienen, se generan o se transforman por obra suya. ¿A qué voy a referirme al globo terráqueo, a los astros, a los árboles, a los animales y sus cubiles, elementos todos ellos que la naturaleza quiso que fueran circulares? Y observamos también que se complace en las formas hexagonales. En efecto, las abejas, los abejorros y cualquier tipo de insecto no han aprendido a hacer las celdas en sus construcciones sino hexagonales» (p. 288). *Cfr.* Wittkower (1968: 9-38),

podía concebir la luz en su pura literalidad de fenómeno físico. Para Nieto Alcaide, tal revolución solo ha sido posible a partir de la crisis del sistema feudal y de la aparición, como sabemos, de una ideología laica, burguesa, aunque, eso sí, «no anticristiana» (Nieto Alcaide, 1978: 86).

Alberti no solo concibe la luz arquitectónica desde dicha perspectiva, sino que la convierte en uno de los instrumentos a partir de cuyas (nuevas) cualidades diseñar los edificios sagrados. Se preocupa de que haya siempre la adecuada entrada de luz al templo y de las soluciones técnicas que se deben aplicar ante eventuales dificultades arquitectónicas:

En las columnatas más compactas se dificulta el paso, la visibilidad y el paso de la luz a consecuencia de la estrechez de los intervalos. Por esa razón se ha ingeniado un tercer tipo intermedio, elegante, que subsane los defectos de los dos anteriores, que procure comodidad y resulte preferible a los demás. (p. 292).

Explica que él es «más partidario de que el acceso al templo sea muy luminoso, y de que el interior de la nave no resulte nada triste»; o detalla cómo deberán ser los ventanales¹²¹: «de dimensiones medianas y estar muy elevados, con el fin de que a través de ellos no puedas ver más que el cielo y de que ni los oficiantes ni los fieles aparten sus mentes lo más mínimo de la divinidad» (p. 311). Con esto, la referencia espiritual se sitúa en el exterior de la iglesia –el cielo–, sin que haya una separación entre el espacio sacro y la realidad exterior, permitiendo que la luz natural sea un nexo entre la naturaleza, de donde se ha obtenido el modelo para la planta circular, y el espacio de oración.

La luz servirá a la «aplicación práctica» (p. 257) que siempre tendrá en mente Alberti, gracias a que ahora se enfoca a «la atención por la representación de la realidad» (Nieto Alcaide, 1978: 85) que, como ya vimos al hablar de la pintura, es pareja a la aparición del nuevo paradigma artístico renacentista.

Cuando hable de la basílica, «que participa de la naturaleza misma del templo» (p. 316), dirá que para que circule el aire «en ese lugar son muy aconsejables, en mi

¹²¹ Valero (2004, 57) apunta que la aparición de la imprenta «permite a la vidriera abandonar su carga didáctica literal para acoger otros significados más abstractos y se convierte en un elemento complementario a la arquitectura, como la pintura. Vuelve a existir el vano ahora como un gran lienzo en el que pintar».

opinión, unas delgadas láminas de cobre o de plomo, iluminadas –por así decir– con un gran número de pequeños orificios, a través de los cuales pase la luz y se renueve la atmósfera con la circulación del aire» (p. 320).

La decoración de los templos (p. 307) se basaría, para Alberti, en que «la pureza y la sencillez del color les resultan a los dioses tan sumamente agradables como la pureza y la sencillez de la vida». Explica Battisti (1990: 60-1) «que la polémica antigótica del Renacimiento se desenvuelve esencialmente en esta búsqueda de pulcritud». Por eso

lo más apropiado será, bajo techo, un revestimiento interno hecho de mármol o de vidrio en forma de lastras o de taraceas; en el exterior, y conforme a la costumbre seguida por los antiguos, se preferirá un revestimiento de cal con relieves sobre él. En ambos casos habrá que tener cuidado para procurarles, a relieves y cuadros, el lugar apropiado y más conveniente (Alberti, 1991: 307-8).

Relieves y cal, pureza y sencillez, muy lejanos ya del resplandor hiriente y cegador del oro, de la orgía de gemas, joyas y demás piedras preciosas que contribuían a hacer del espacio del templo un lugar cerrado herméticamente a la naturaleza y al tiempo¹²². La luz en sí misma se ha convertido, incluso en el templo, habitáculo de lo sagrado, en puro elemento definidor del espacio¹²³, paralelo a la aparición de una «devoción docta [de] origen clásico» (Battisti, 1990: 61).

Junto a las reflexiones sobre el espacio sagrado, Alberti dedica numerosas páginas del tratado a la arquitectura civil, tanto en un nivel público, como en el nivel privado de los edificios particulares¹²⁴. Las especificaciones que hará Alberti sobre la

¹²² Matiza Nieto Alcaide (1978: 85) que «el oro y la luz como valores simbólicos no pierden completamente su vigencia, pero quedan reducidos exclusivamente a símbolos aislados perdiendo el papel predominante que habían tenido en el desarrollo del espacio pictórico».

¹²³ Lo que no significa que Alberti renuncie a las luces artificiales, pero incluidas siempre desde su paradigma constructivo: «en mi opinión, las luces de los templos deben poseer majestuosidad; cosa que no reside en la diminuta llamita de las velas que utilizamos hoy en día. Poseerán, no lo niego, belleza, si se ofrecen a la vista conforme a un plan establecido, si se extienden ubicadas en lámparas a lo largo de las cornisas; pero agrada mucho más la solución de los antiguos, quienes hacían arder en los candelabros llamas olorosas en el interior de jarrones de cierto tamaño» (p. 315).

¹²⁴ No podemos olvidar que Alberti es el autor de un *Della familia*, donde teoriza sobre dicho espacio de lo privado.

luz en estos edificios públicos no serán muy diferentes de las que ya hemos visto para los templos, subordinadas todas al principio de la comodidad. En los lugares públicos de reunión «hay que procurar en especial que no falte absolutamente ninguna de las comodidades, como vías de acceso, entradas de luz, espacio, etc.» (1991: 212). Lo significativo es que han desaparecido las diferencias luminosas entre los dos tipos de edificios, la luz es una, desacralizada, y como tal deberá utilizarla el arquitecto, ya se ocupe de construir una iglesia, un convento o la casa de campo de un comerciante.

Igual que en la iglesia, en las construcciones civiles las ventanas han perdido el valor simbólico de la vidriera, y solo «sirven para dar acceso a la luz [...] en función del uso que se hace del lugar y de la anchura del muro, de modo que no dejen pasar ni más ni menos luz que la necesaria» (p. 87-8). Las estancias de las casas serán construidas siempre buscando la máxima comodidad de sus habitantes. Dicha comodidad, para Alberti, dependerá, entre otras cosas, de la luz que las habitaciones reciban en cada estación¹²⁵, a través de «los huecos que se hayan practicado con el fin de obtener luz, [los cuales] de ningún modo hay que construirlos a baja altura. Porque la luz se percibe con el rostro y no con los pies» (p. 88).

La casa entera, para Alberti, debe llenarse de luz, lo mismo que proclamaba para el templo:

Por lo demás, el entero aspecto de la casa y su modo de la casa y su modo de presentarse, elemento que contribuye siempre a conferir belleza a cualquier edificio, deben ser, siempre en mi opinión, absolutamente luminosos por todas partes y perfectamente visibles. Es menester que reciba muchísima luz, sol a raudales, brisas saludables en abundancia en medio de una atmósfera radiante (p. 375).

Llegando incluso la luz a condicionar y acompañar la vida íntima de la familia –como hacía el escritorio de Nürenberg del que nos hablaba Burke. La luz se ha hecho,

¹²⁵ «Hay que considerar de antemano también con qué intensidad penetrará el sol en el interior de la casa, y las ventanas deberán construirse más grandes o más pequeñas en función de la estancia de que se trate. En efecto, en los aposentos de verano convendrá hacer huecos amplios y en todas direcciones, si están orientados al norte, o, si lo están al sur y expuestos a los rayos del sol, bajos y no amplios, puesto que aquéllos dejarán pasar más libremente las brisas, éstos estarán menos expuestos a los rayos del sol; y por el continuo lucir del sol estará suficientemente iluminado ese lugar, en que las personas se reúnen más por la sombra que por la luz. En las estancias de invierno, por el contrario, estarán expuestos directamente al sol, si son amplios, pero no lo estarán a los vientos contra los moradores cuando estén de pie» (p. 88).

también, íntima, privada: «Añade que la mera contemplación de las llamas y de la luz que se desprenden del hogar es, como dice la gente, compañía sumamente agradable para los padres de familia que conversan en torno al hogar» (p. 454-5).

La casa de campo, «orientada al punto por donde sale el sol del equinoccio» (p. 226), participará de las mismas obsesiones por la entrada de luz, ajustada además a las peculiares características de la vivienda rústica, en la que sus moradores «extraen del campo tan a fondo la entera alegría de la luz, de la brisa, del espacio y del paisaje» (p. 239). Frente a la autoridad alegórica divina de la Edad Media, los antiguos marcarán ahora el papel que la luz desempeñará en estas casas de campo donde disfrutar del «sol y la brisa»:

Las ventanas –dice Marcial– orientadas a la dirección donde soplan los vientos invernales dejan pasar un sol cristalino y una luz sin mácula. Y los antiguos consideraron que el pórtico debe estar situado mirando al mediodía, por el hecho de que –en su opinión– en verano el sol, al tener una órbita más alta, no lanza sus rayos, mientras que sí lo hace en invierno (p. 233).

Todo allí se orienta hacia la luz, vivificante regalo de naturaleza¹²⁶. El cobertizo se orientará al mediodía para que «la familia pueda pasar al sol también en ese lugar los días festivos del invierno» (p. 227); los ancianos habrán de disfrutar de espacios donde «puedan conversar al sol del invierno» (p. 231). Incluso los animales serán tenidos en cuenta en esta distribución lumínico espacial, ya que «El buey se pone contento al ver la luz. La mula enloquece si se la tiene en un lugar templado y oscuro» (p. 228). La luz recorre toda la casa, desentendida del valor metafórico que adquirió en la Edad Media (Nieto Alcaide, 1978: 87), y puesta al servicio de la comodidad del hombre que la habita.

Adquirirá también, la luz, un carácter que podríamos llamar cívico, en paralelo al proceso de desacralización que viene sufriendo en los diferentes campos que hemos estudiado. Hay un momento en que Alberti habla también de la función que la luz debería tener en los edificios públicos, de la misma manera que ha hecho en los

¹²⁶ Chastel (1982: 163-164) habla de una carta de Ficino a Valori, donde flotaría el recuerdo de la descripción que de las villas hace Alberti.

privados¹²⁷. Los paseos, por ejemplo, deberán orientar sus estancias «dejando pasar la mayor cantidad de luz que les era posible» (p. 362); las termas deberán ser construidas teniendo en cuenta desde dónde y hacia dónde llega la luz del Sol, que deberá ser distinta en cada uno de sus recintos (pp. 366-8).

Incluso las cárceles tendrán varios niveles de alojamiento de delincuentes, que variarán según la gravedad del delito, hasta llegar a un tercer nivel, donde las tinieblas se constituyen para el reo en una condena –como lo fueron para los libros, recordemos, de Bracciolini– de tal magnitud que Alberti incluso se apiadará del excesivo castigo que sería encerrarlo en una gruta subterránea:

el tercero, en la que son encerrados los más grandes criminales, indignos del cielo y del trato con las personas, bien para ser ajusticiados en seguida, bien para mantenerlos en las tinieblas y la suciedad. En este último caso, si hubiere alguien que procurara encontrar un tipo de cárcel consistente en una gruta bajo tierra o un lugar semejante a una tumba horrorosa, esa persona buscará un castigo para el criminal por encima de lo que exige la ley misma o el sentido común de los seres humanos (p. 223).

Hasta aquí, creemos haber demostrado la pertinencia de hablar de una *Edad de la luz* renacentista, infiltrada incluso en la propia naturaleza del adjetivo. La lucha por la interpretación del símbolo se ha extendido a todos los campos de la actividad humana: historiografía, pintura, arquitectura, orfebrería, vida cotidiana, instrumentos científicos. En todos ellos la luz ha mutado de significado, se ha configurado de manera distinta a como lo venía haciendo en el mundo medieval, debido al cambio producido en la propia estructura histórica. Es momento ahora de estudiar la pieza privilegiada –para nosotros– del mosaico: la poesía española del siglo XVI.

¹²⁷ Hyman (1990: 352) recuerda, en sintonía con estas propuestas de utilidad de Alberti, el ejemplo de Michelozzo en la construcción de la Biblioteca de San Marco, donde la bóveda de cañón «no era sino una unidad en un esquema de tres naves planificado para los requisitos funcionales de una biblioteca –luz y compartimentos para los escritorios– que se satisfacía con las columnas pero no con un muro».

Segundo Capítulo.

Luz y poesía metafísica

2.1. Marsilio Ficino y la filosofía neoplatónica de la luz

2.1.1. MARSILIO FICINO: *AMICO LUCIS*

«Amo ante todo la luz», escribía Marsilio Ficino en el opúsculo *Quid sit lumen* (2004b: 337). Como su sentencia, la vida de Marsilio Ficino, ese «sabio bondadoso y amable [...] que, medio en serio, medio en broma, moldeó su vida sobre la de Platón», como lo definió Erwin Panofsky (2008: 189), arrastra consigo un inevitable aire entre lo legendario y lo exagerado, casi lo desmedido, favorecido en gran parte por él mismo y los testimonios que fue dejando en su copiosa correspondencia; y en parte por los testimonios biográficos que muy pronto provocó su figura¹²⁸. Detengámonos en dos de las leyendas que surgieron al calor de dicha figura. La primera aparece en el fragor del enfrentamiento que en los últimos años del siglo XV protagonizaron en Florencia Marsilio Ficino y fray Girolamo Savonarola¹²⁹. Parece ser que el monje ferrarés hizo correr por la ciudad un rumor que, a la vez, funcionaba como una velada acusación de

¹²⁸ Para la biografía de Marsilio Ficino, *Cfr. Marsile Ficin* (Marcel, 1958. Incluye, además, la considerada primera biografía de Marsilio Ficino, a cargo de Giovanni Corsi: *La vita di Marsilio Ficino*, pp. 679-689); *The scholastic background of Marsilio Ficino* (1984: 35-88) y *Per la biografia di Marsilio Ficino* (1984c), de P.O. Kristeller, incluidos en el primer volumen de sus *Studies in Renaissance thought and letters* (1984); *Documenti ignoti per la biografia di Marsilio Ficino* (Viti, 1986); y el conciso cuadernillo de Cesare Vasoli, *Marsilio Ficino* (2009).

¹²⁹ Paolo Viti (2006) se ha ocupado de la relación entre las dos figuras y sostiene, creemos que con razón, que se trató de un enfrentamiento situado más allá de lo doctrinal (lo platónico). Se trató, en realidad, de una pugna por la visibilidad y el poder cultural, en mitad de una Florencia en la que las luchas entre los partidarios y detractores de los Medici costaron, por ejemplo, la vida del íntimo amigo de Ficino, y partidario de la facción médica, Bernardo del Nero.

idólatra herejía sobre Marsilio Ficino¹³⁰: en la villa que este tenía en Careggi –donada, precisamente, por Cosme de Medici– una pequeña lámpara permanecía encendida día y noche bajo una estatua de Platón (Marcel, 1958: 254; Castelli, 1984b: 27)¹³¹.

La otra la refiere Baronius en sus *Annales*, y la recoge Bertrand Schefer (1998: 7) en la introducción a su edición de *Quid Sit Lumen*; así como Raymond Marcel en su biografía intelectual del florentino (1958: 578-579). Según la leyenda, el día de la muerte de Marsilio Ficino, cuando ya anochecía, su amigo Michele Mercati recibió una peculiar visita. Mientras leía, Mercati escuchó el galope de un caballo que se aproximaba a su ventana. Al mismo tiempo, lo que parecía ser la voz de Ficino le gritaba «¡Es verdad Michele, todo es verdad!». Mercati, conmocionado, se asomó a la ventana mientras llamaba al amigo muerto. Bajo esta se encontró a un hombre vestido de blanco, a lomos de un caballo igualmente blanco¹³². A pesar de las súplicas de Mercati al supuesto Ficino, hombre y caballo desaparecieron. Al parecer, Ficino había prometido a Mercati que, cuando muriera, daría a su amigo Michele una señal que confirmara uno de los ejes de su pensamiento filosófico: la inmortalidad del alma.

¹³⁰ Eugenio Garin (1981: 137-138) relata cómo Ficino, a la muerte de Savonarola, se tomó cumplida venganza con el monje ferrarés en la no firmada «escandalosa “Apología contra el anticristo de Ferrara”», donde Ficino, para Garin auténtico autor de la apología, sostenía «que en la persona de Savonarola había tomado carne, no un demonio, sino toda una legión entera». «Raras veces», afirma Garin, «pudo contemplarse en tan breve espacio de tiempo una tal cantidad de injurias lanzada contra la memoria de un difunto». La apología es recogida por Kristeller en el segundo tomo del *Supplementum ficinianum* (1976: 76-79).

¹³¹ Castelli recoge un pasaje de Pacifico Burlamacchi, autor de una *Vita* de Savonarola, donde se explica que «un singularissimo huomo, domandato Marsilio Ficino, Canonico del Duomo [...] di continuo tenea una lampada accesa dinanzi all’immagine di Platone, tanto li era affetionato» (1984b: 27). Por su cercanía a Savonarola, no es descabellado concluir que Burlamacchi se haga eco de la leyenda propagada por el monje. antes que de una confirmación ocular, que no aparece en las demás fuentes coetáneas sobre Ficino. No deja de recordar a aquel *Sancte Socrates, ora pro nobis*, que se atribuía a Erasmo.

¹³² Descrito así por el Pseudo Dionisio (2002: 163), al que traducirá Ficino: «Los caballos [...] si son blancos significan el resplandor y lo emparentado lo más posible con la luz divina». También Platón, en el *Fedro*, hablará del que, en el carro del alma, «ocupa el lugar preferente [el cual] es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco de color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra» (1997: 360; 253d).

No es accesorio recuperar aquí estas dos leyendas. Las dos calaron lo suficiente como para ser tomadas por verdaderas, e incluso recogidas como tales en testimonios escritos de la época. Ambas condensan a la perfección dos de las principales preocupaciones filosóficas que ocuparon a Marsilio Ficino. La supuesta aparición que presencia Mercati vendría a ser una culminación legendaria a la preocupación de Ficino por la inmortalidad del alma, argumento al que dedica su mayor obra, la *Theologia platonica de immortalitate animorum*, publicada en 1482 y dedicada a Lorenzo de Medici.

Del otro lado, lo que en un principio pudo entenderse como un sibilino ataque de Savonarola, visto ahora, con la distancia que dan más de quinientos años, se convierte en un hermoso símbolo que puede dar sentido a gran parte de la tradición cultural de occidente. Platón y la luz. El maestro y el símbolo. Platón fue, efectivamente, el maestro intelectual de Ficino, a la traducción de cuya obra dedicó la mayor parte de sus esfuerzos, hasta el punto de convertirlo en guía vital y cultural de la Florencia de su época. La luz, el símbolo al que le cabe el más alto honor en el corpus del filósofo, ya que «Entre las páginas más bellas escritas por Ficino deben alinearse las muchas que dedicara a la luz» (Garin, 1981: 155). Tan cierta es la afirmación de Garin, que el propio Ficino se dio a sí mismo una hermosa definición en el capítulo XIV de su *De Lumine*, al declararse como un «amico lucis» (2002: 248).

Asumió Ficino tan profundamente su rol de *amigo de la luz*, que convirtió a esta en eje de toda su propuesta filosófica, «continuamente presente» en su pensamiento, desde sus primeros escritos juveniles (Rabassini, 2002: 5). Ficino será, y así ha quedado fijada su figura, el mayor «amico lucis» de la cultura renacentista europea.

2.1.2. MARSILIO FICINO: ¿*PATER PLATONICAE FAMILIAE*?

Este rol luminoso no se entiende separado de la posición que Pico della Mirandola le atribuyó como «Pater Platonicae Familiae» del círculo florentino. Para llegar a los textos más emblemáticos de su producción luminosa, el «díptico filosófico» (Rabassini, 2006: 255) que forman *De Lumine* y *De Sole* –dos pequeños tratados que publica en septiembre de 1492¹³³, a los cincuenta y nueve años, ya casi al final de su vida intelectual– es necesario conocer o, al menos, apuntar sus líneas maestras, el recorrido que trazó el llamado neoplatonismo renacentista, así como el papel que Marsilio Ficino desempeñó en su desarrollo.

La historia del neoplatonismo florentino es, en realidad, la historia de una legitimación, a varios niveles: la del propio Marsilio Ficino, como *capitán cultural* de la Florencia médica; y la de la afirmación ideológica de la naciente burguesía. Recuperemos ahora un texto sobre el que ya hemos escrito en el capítulo anterior: la carta que Marsilio Ficino envía a Pablo de Middelburg, en la que afirma que uno de los felices acontecimientos de la *Edad de Oro* que se estaba viviendo en Florencia era el hecho de que «se ha vuelto a sacar a la luz del día a la sabiduría platónica» (en Garin, 1986: 66).

De creer el entusiasmo de Ficino, el panorama histórico del platonismo y de la propia figura de Marsilio aparecería limpio y sin contradicciones. Gracias a su traducción de Platón –calificada por Ciliberto (2009: 5) como «uno snodo fondamentale del pensiero moderno», cuyo influjo directo sobre la filosofía europea se extendería hasta bien entrado el siglo XVIII¹³⁴– se habría desterrado una ignorancia secular, debida sin duda al desconocimiento de la sabiduría platónica. Ficino, como un arqueólogo de la

¹³³ No deja de resultar curioso que uno de los más lúcidos precursores de los estudios ficinianos, Giuseppe Saitta, dedique a estas obras apenas un párrafo en su monografía sobre *La filosofía di Marsilio Ficino* (1923): «Prima del 1493 scrisse i due opuscoli *De Sole* e *De lumine*, che dedicò a Pietro dei Medici. Di essi il Ficino sente il bisogno di parlare in varie lettere ai suoi amici, perchè contengono le sue intuizioni mistiche, a cui teneva molto, e sono un documento notevolissimo delle condizioni dell'astronomia di quei tempi» (p. 34).

¹³⁴ Explica Hankins (1986: 288) que el Platón de la traducción ficiniana será el que lean figuras como Tasso, Ben Jonson, Milton, Racine, Leibniz, Spinoza, Berkeley, Kant, Rousseau o Coleridge.

filosofía y el pensamiento¹³⁵, habría contribuido así a la llegada de esa nueva *edad dorada* de la que hace partícipe a Pablo de Middelburg, y que Eugenio Garin –y, con él, los organizadores del célebre congreso que conmemoró los quinientos años de la traducción platónica de Ficino– cifró en la expresión «il ritorno di Platone» (Garfagnini, ed., 1986), (Garin, 2009).

Sin embargo, a poco que apliquemos la lupa sobre la historia del platonismo florentino, veremos que comienzan a aparecer distintos matices. En primer lugar, y más importante, no es Ficino quien redescubre a Platón o, al menos, no de manera absoluta. Eugenio Garin, en sus *Studi sul platonismo medievale* se encargó de desterrar esta idea. Explica Garin (1958: 1-11) que, en la Edad Media, Platón sí que era conocido, leído y estudiado. Bien es cierto que, hasta que se desencadenara aquella hermosa caza del códice por parte de los primeros humanistas, solo se conocían algunos de los diálogos platónicos: el *Menón*, el *Fedón* y, sobre todo, los presupuestos físicos del *Timeo*, tan trabajados ya en el Siglo XIII por la escuela de Chartres.

Aunque el conocimiento de Platón fuera, efectivamente, parcial e indirecto –a través, por ejemplo, de Cicerón o San Agustín¹³⁶, así como «de filósofos árabes y neoplatónicos que transmiten directa o indirectamente el pensamiento de Platón» (Agamben, 2006: 133)–, no era imposible conseguir sus manuscritos, traducirlo. Garin (1969: 265-267) llega incluso a afirmar que daba la sensación de no existir en la época un excesivo interés por Platón. Paulatinamente, con el correr del tiempo y la aparición de las nuevas condiciones políticas y sociales, se desarrolló un interés por el *otro* Platón, el moral y político (Garin, 1958: 4-8) de la *República*, que comenzó a ser traducida fervorosamente, ya desde 1402, gracias a Manuel Crisoloras¹³⁷; en 1423,

¹³⁵ Recordemos la idea de Petrarca como una suerte de *primer* arqueólogo, debido a su afán por recuperar manuscritos y restos de la antigua civilización romana, así como la posterior extensión de este interés a las filas humanistas, según los presupuestos que estudiamos en el capítulo anterior.

¹³⁶ Figuras de las que Petrarca será embajador destacado ya desde el siglo XIV, asimilando su lección en textos como el *Secretum* o las *Epistolae familiares*, y proyectándola desde ahí a todo el posterior espacio renacentista.

¹³⁷ Para las numerosas traducciones de la *República* en el siglo XV, *Cfr.* Turchetti (2007: 179-180).

añade Saitta (1923: 46)¹³⁸, tuvo lugar la llegada a Venecia del primer manuscrito completo de los diálogos platónicos.

No hay un simple redescubrimiento de un Platón perdido, desconocido hasta ese momento. Lo que encontramos es un cambio en el acercamiento a Platón, una nueva lectura, que atendía a nuevas necesidades, generadas por las nuevas condiciones culturales, políticas, ideológicas, de la bisagra entre el fin del mundo medieval y el comienzo del nuevo mundo renacentista. Garin (1969: 83-86) y Cesare Vasoli (1999: 11-18) coinciden, a partir del *topos* renacentista de la *renovatio* temporal, en afirmar que ese paso hacia el Renacimiento tiene lugar en un mundo convulso, consciente de estar viviendo una crisis.

El mundo renacentista no es un mundo armónico, sereno. La crisis, la tensión, la conciencia de estar viviéndolas, no son sino consecuencias de la aparición de una nueva clase social que toma conciencia de sí misma. Frente a los dominios del señor feudal, en las pequeñas ciudades estado italianas aparecerá una incipiente burguesía mercantil y, con ella, una nueva forma de mirar y concebir el mundo. Sobre esta idea incidirá José Luis Abellán (1979: 20), al afirmar que «el pensador humanista se halla necesariamente vinculado al nacimiento del capitalismo». José Antonio Maravall, por su parte, hablará también del parentesco entre las nuevas condiciones sociales y económicas que trae la burguesía, desplazando un poco el acento al afirmar que «el Renacimiento es una cultura de ciudad: por quienes la producen, por sus destinatarios, por sus temas, por sus manifestaciones, es una cultura urbana. Coincide con un periodo de desarrollo pujante de las ciudades, en el orden económico y demográfico» (1984: 51-52).

Robert Klein, en un comentario a *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt, apunta que

El nuevo espíritu, del cual hace un retrato tan impresionante *La civilización del Renacimiento*, es en gran parte el espíritu del patriciado capitalista en sus orígenes, cualquiera que sea el país en que se desarrolla. Es cierto que los hombres que crearon el Renacimiento no eran forzosamente patricios o gente de su círculo, y que el parecido de las estructuras económicas en las ciudades puede ser compatible con profundas diferencias en la fisonomía cultural [...] Pero la conciencia del mercader,

¹³⁸ Cfr. en realidad, pp. 46-52, para el resumen que hace Saitta del platonismo *preficiniano*.

ante el que se abrían unas posibilidades materiales y morales como ante ningún tipo humano de las sociedades anteriores, dejó su huella indiscutible en el talante, realista hasta el triunfalismo, en todo el Quattrocento (1982: 192-193).

Andrè Chastel (1982: 19) habla en este sentido de cómo «El Renacimiento en Florencia representa, un poco antes que en otros lugares, el paso de una sociedad jerárquica, fundada en los servicios, a una sociedad fundada en otro tipo de intercambios, definidos por el contrato». Juan Carlos Rodríguez (1990: 66), por su parte, sitúa esta relación entre la nueva cultura y la aparición de las burguesías «en la lucha de clases del momento: en la necesidad de la burguesía, de establecer como eje social a la jerarquía de las almas frente a la jerarquía de las sangres del feudalismo»¹³⁹. La idea de la jerarquía de las almas traerá consigo toda la reconocible temática renacentista de la *hominis dignitate*¹⁴⁰, de la *virtù*¹⁴¹, del desarrollo del comportamiento cortesano, frente al caballeresco propio del feudalismo, sobre los que volveremos más tarde. Pero, sobre todo, nos interesa ahora el centro de gravedad hacia el que se ha desplazado la nueva jerarquía social: el alma. La *obra mayor* de Ficino y, probablemente, la culminación del neoplatonismo renacentista, la *Theologia Platonica*, se ocupa, precisamente, de teorizar teológicamente sobre la inmortalidad del alma, «dottrina platonica prima che christiana» (Kristeller, 2009: 14) en lo que, para Eugenio Garin «è spesso una sorta di commento perpetuo alla sua lettura dei platonici di cui si alimenta senza posa, integrando e approfondendo le altre scritture volte a chiosare e illustrare le pagine del “divino” Platone» (2009: 6).

¹³⁹ Explica Rodríguez al respecto que «el “alma” renacentista no es ya una cualificación más de la “sangre”, sino un valor absoluto y autónomo, una “imagen” completamente distinta que se opone a la noción de “sangre” como se oponen las relaciones sociales mercantiles a las feudales» (1990: 80).

¹⁴⁰ Cfr., por ejemplo, el capítulo que, con el mismo nombre, dedica Rico a la cuestión en *El pequeño mundo del hombre* (2005: 107-124).

¹⁴¹ «Una virtù totalmente humana y terrenal [...] los tratadistas de la *nobilitate* demolían y anulaban la concepción de una nobleza de la sangre. De manera casi insensible, se iba difundiendo la idea de que la persona humana es siempre igualmente digna, igualmente santa» (Garin, 1986: 68).

Aunque no será, ni mucho menos, el único eje filosófico renacentista, y admitirá numerosos matices¹⁴², el neoplatonismo, así leído, será uno de los instrumentos que la nueva burguesía utilizará para definirse. Por eso, explica Juan Carlos Rodríguez que «toda producción ideológica (poética en concreto) desde esta determinante neoplatónica no sea otra cosa que el proceso de constitución de la noción de alma bella» (1990: 89).

Visto así, es difícil discutir que el *descubrimiento platónico* del que, entre líneas, presumía y se atribuía Ficino, es menos un ejercicio individual que la respuesta –o la construcción de un inventario de soluciones, desde la alta filosofía a la vida cotidiana: volvamos a recordar nuestro viejo escritorio de Nürenberg– de una sociedad *nueva* a sus *nuevas* necesidades.

Ferrara, 1438: si hubiera que jugar con un momento simbólico¹⁴³ para dar inicio al neoplatonismo renacentista, tampoco tendría que ver con Ficino ni, en un principio, con Florencia. Hay que desplazarse en el mapa un poco más al norte, hasta llegar a la corte de los duques de Este en Ferrara, en cuya catedral se celebró el Concilio que trataba de reunificar las Iglesias de Oriente y Occidente¹⁴⁴. Las crónicas refieren la fascinación que invadió a los ferrareses que acudieron a la puerta de la catedral –muy cerca, por cierto, de donde hoy una estatua conmemora a Fray Girolamo Savonarola– para contemplar el solemne ingreso de los participantes. Suntuosos vestidos de vivos colores, tejidos y motivos nunca vistos antes por la gente del norte de Italia. Entre la delegación bizantina, un personaje sin el que, tal vez, no se entendería nuestra *historia*

¹⁴² De hecho, conviene señalarlo, el aristotelismo no se deja de lado durante la época. *Cfr.* por ejemplo, el sólido repaso que Kristeller da a “La tradición aristotélica” (pp. 52-72) y a “El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano” (115-149) en *El pensamiento renacentista y sus fuentes* (1993); así como los intentos humanistas de conciliar, de alcanzar una concordia entre las diferentes tradiciones filosóficas, representados por el propio Ficino, Pico della Mirandola o Erasmo: *Cfr.* Soria Olmedo (2008: 74-83).

¹⁴³ Momento que, por supuesto, nos servirá para orientarnos y que, además, no se entendería sin las traducciones de la *República* platónica de las que hablamos antes, ni sin la presencia de una nutrida comunidad griega que, poco a poco, va llegando a toda Europa. Entre esa comunidad destaca la figura señera de Manuel Crisoloras, profesor de griego en el *studio* florentino desde 1360 (*Cfr.* Garin, 1969: 144, 270), cuya llegada a Florencia fue saludada, ya lo vimos, con luminosa efusividad por parte de Leonardo Bruni.

¹⁴⁴ Para el concilio, *Cfr.* los dos volúmenes de las actas del congreso *Firenze e il Concilio del 1439*, editados por Paolo Viti (1994).

luminosa: Giorgio Gemisto Pletón, funcionario de justicia de la corte de Mistra y convocado al concilio por el propio emperador¹⁴⁵. Maestro en la academia neoplatónica de Mistra, allí fue profesor de otro de los personajes claves del Renacimiento, el futuro Cardenal Bessarion. Tenido por uno de los hombres más sabios de su tiempo, sus dotes para la filosofía y la retórica resultaban casi irresistibles, de modo que no tardó demasiado en convertirse en «un mito, che si è creato e diffuso nel primo Rinascimento» (Bertozzi, 2008: 171). Un mito, añadamos, platónico y, añadamos también, político (Garin, 1983: 89). Marco Bertozzi explica (2008: 172-173) que, ante la amenaza turca y la situación política de Constantinopla, Pletón intentó llevar a cabo una reforma política¹⁴⁶ –acompañada de un significativo trasfondo religioso¹⁴⁷– de marcado carácter helénico. Gemisto pretendía articular la identidad territorial del imperio a partir del renacer de una conciencia griega, cuyos fundamentos deberían radicar en la filosofía platónica, sobre todo en los presupuestos de la *República*.

Ya en el viaje de Constantinopla a Venecia, camino de Ferrara, Pletón tuvo una compañía singular, la de Nicolás de Cusa, príncipe de la Iglesia romana, con quien parece ser que pudo conversar –probablemente mediante algún tipo de intérprete, ya que ninguno de los dos hablaba la lengua materna del otro– interesándose por la fortuna del pensamiento platónico en la península italiana, con resultado no demasiado esperanzador, como más tarde vería confirmado (Woodhouse, 1986: 132-133). Pero fue a su llegada a Italia cuando Pletón se convirtió en el principal y mejor heraldo del platonismo. Resulta curioso comprobar (Gentile, 1994: 814) que Pletón intervino una sola vez en el concilio durante las primeras sesiones celebradas en Ferrara, ya que, a las pocas sesiones, se llegó a prohibir la intervención de los laicos. El concilio no fue una reunión entre filósofos. La relación entre ellos no pasó de las conversaciones y contactos mutuos que pudiera permitir el poco tiempo libre que dejaban las largas sesiones del concilio, dedicadas a cuestiones religiosas y políticas (Marcel, 1958: 139-140).

¹⁴⁵ Sobre la figura de Pletón Cfr. Masai (1956), Woodhouse (1986) y Garin (1958: 153-219).

¹⁴⁶ Los textos políticos no nos han llegado de manera directa a nuestros días ya que Scolario, patriarca de Constantinopla entre 1460 y 1465, mandó destruir las páginas *políticas* de las Leyes.

¹⁴⁷ Para Garin (1981: 294) «No existe la menor duda de que Gemisto Platón pretendía restaurar en Morea una religión solar».

Otra cosa eran lo que podemos llamar las *sesiones privadas*: encuentros en palacios con motivo de algún banquete, reuniones en los jardines de casas pertenecientes a miembros de la burguesía interesados en un saber diferente al del *studio*, veladas vespertinas o nocturnas dedicadas al estudio, el diálogo, la discusión o la divulgación de cuestiones de mayor calado filosófico. Será en este marco, tan cercano al que unas décadas después se convertirá escenario de tratados como *El Cortesano* o *Los Asolanos*, donde Pletón comience a desplegar –y a fascinar con ella a los italianos– su sabiduría platónica. Raymond Marcel (1958: 140-142) y Marco Bertozzi (2008: 174-175) dan noticia de los primeros. Uno de ellos fue celebrado en Ferrara por el médico y filósofo de corte aristotélico, Hugo Benzi, en honor de la legación griega desplazada al concilio. Contó con la presencia del marqués de Ferrara, Nicolás III de Este y, aunque no sea nombrado explícitamente en ninguna de las crónicas, es de suponer que también asistiera Pletón.

Cabe imaginar que el ambiente fuera más distendido y amable, regalado y relajado, que en las sesiones conciliares. Parece ser que, por fin, se discutió de filosofía. Se sacaron a colación ciertos pasajes aristotélicos sobre los que los griegos no parecían estar del todo de acuerdo, probablemente porque percibieran que el conocimiento aristotélico de los latinos venía, en gran medida, de fuentes indirectas. Aunque un hijo de Hugo Benzi transformó el relato del encuentro en una victoria filosófica de los italianos, parece ser que la delegación griega, cortésmente, no quiso entrar en mayores controversias. Bertozzi explica que, a raíz de esa discusión, Pletón comenzó a percibir que «se Aristotele era compreso in modo del tutto insufficiente, Platone doveva essere ancora meno conosciuto» (p. 175).

La amenaza de la peste terminó con los días estenses del Concilio, trasladado a principios de 1439 a la ciudad de Florencia. A su llegada, los griegos fueron saludados en su propio idioma por Leonardo Bruni (Marcel, 1958: 145). El cambio de sede conciliar fue providencial para el rumbo del neoplatonismo florentino. Cosimo de Medici era el representante florentino en el concilio, por lo que no sería de extrañar que ya hubiera escuchado antes a Pletón, o que al menos supiera de su talento platónico. Una vez que el concilio se ha trasladado a Florencia, los lazos entre Pletón, Cosimo de Medici y el platonismo, se estrechan con más fuerza. Nace ahí un nuevo mito, el de la Academia Platónica de Florencia, concebida a partir del encuentro de Cosimo con Pletón y, con el tiempo, encomendada a Marsilio Ficino.

Mito que también habrá que matizar. Pletón se convierte enseguida en un personaje central de la cultura filosófica florentina. Los patricios de la ciudad se disputan su presencia en sus casas y jardines, y el filósofo griego no defraudará. Detecta que Platón es muy poco conocido, y peor entendido, así que comienza a dictar aquí y allá una suerte de cursos informales, de pequeñas conferencias sobre la doctrina platónica, que entusiasman a un auditorio ávido de un conocimiento platónico que acabará siendo adoptado como una «mode néo-platonicienne» (Chastel, 1996: 9). Será en Florencia donde Pletón, convaleciente de una enfermedad, escriba en 1439 el emblemático *De differentiis*¹⁴⁸, donde analiza las diferencias existentes entre la doctrina aristotélica y la doctrina platónica, para concluir «a beneficio dei suoi amici italiani (a cui andava, é ovvio, tutta la sua simpatía), che sostenevano la superiorità di Platone» (Bertozzi, 2008: 175).

Aunque Pletón permaneció en Florencia solo hasta el final del concilio, en 1440, fecha en la que regresó a Mistra –donde moriría y de donde ya no saldría hasta que una expedición comandada por el condotiero Segismundo Malatesta rescatara sus restos y los depositara en el templo Malatestiano de Rimini–, su estancia en la ciudad del Arno acabó por convertirse en uno de los episodios decisivos del Renacimiento italiano. En la configuración del escenario neoplatónico no conviene olvidar que Cosimo de Medici, a pesar de cierta –tampoco demasiada, parece ser– formación humanística, más que un sabio o un erudito, fue un hombre astuto, inteligente, sobre todo en lo que se refería a las cuestiones económicas o políticas (Field, 1988: 10-11). Este olfato político de Cosimo fue un factor decisivo para que el gobernante médico se erigiera en uno de los principales valedores de Pletón durante la estancia florentina de este. Gentile (1994: 820-821) y Vasoli (1999: 36-43) coinciden en relacionar el acercamiento de Cosimo de Medici a Pletón como una maniobra política. El platonismo que traía de Mistra –como luego sucederá con Marsilio Ficino– era una perfecta herramienta de legitimación política de la *jerarquía de las almas* de la que habla Rodríguez. Cosimo vio en las raíces platónicas del sistema político que proponía Gemisto una posibilidad inmejorable para

¹⁴⁸ Traducido en la monografía de Woodhouse (1986: 192-214), y que desencadenaría la respuesta de Scholarios en defensa de Aristóteles, los ataques de Trapezunzio (llamándolo *segundo, tercer o incluso cuarto Platón*), la feroz ofensiva de Trebisonda, su principal enemigo, así como posteriores contraataques por parte del propio Pletón y de su discípulo Bessarion, siempre desde la comparación enfrentada entre pensamiento platónico y pensamiento aristotélico.

afianzar el poder del *principado civil* bajo el que pretendía sostener su poder. Un principado civil en el que, además, el poder religioso se vería seriamente recortado en favor de los intereses civiles. En su acercamiento a Pletón –y después a Ficino–, Cosimo buscó su propia legitimación como líder político de la ciudad al tratar de construirse como un reflejo de la figura platónica del filósofo gobernante¹⁴⁹.

El papel de Marsilio Ficino como *Pater Familiae Platonicae* queda así matizado y corregido en cierto modo¹⁵⁰. Evidentemente, no se trata de poner en duda una figura como la de Marsilio Ficino, a la que tanto debe este trabajo y que, a la postre sí que será figura clave y central, no solo en el foco neoplatónico florentino, sino en toda la cultura europea, extendiéndose, sobre todo a partir del *De amore*, «sur un plus d'un siècle de poésie, de littérature et d'art européens» (Marcel, 1996:49). Lo que hemos tratado de poner de relieve es, por un lado, la necesidad de establecer una serie de precauciones ante los testimonios de los propios interesados; y, por otro, demostrar que la aparición del platonismo ficiniano, de su vertiente luminosa, no es una operación aislada y espontánea, sino que podemos encajarla como una pieza más –probablemente, la más importante o, al menos, la más relacionada con nuestro trabajo– dentro del mosaico luminoso que tratamos de construir en el capítulo anterior.

¹⁴⁹ Como veremos que hizo Ficino con el joven Lorenzo.

¹⁵⁰ Incluso el futuro Cardenal Bessarion, discípulo de Pletón, era ya protagonista central del *revival* neoplatónico antes de que apareciera Ficino (Vasoli, 1999: 33-34).

2.1.3. ACADEMIA PLATÓNICA: ENTRE FICINO Y LOS MEDICI

El impacto de Pletón fue tal que, años después de la muerte del sabio griego, apunta Marco Bertozzi, Marsilio Ficino, en el prólogo a su traducción de las *Enéadas* de Plotino, escribió de Pletón no solo que su voz ardiente inspiró a Cosimo de Medici la idea de crear, en cuanto la ocasión fuera favorable, una *Accademia*, sino que todos los que lo conocieron o lo leyeron lo tuvieron como *casi otro Platón*: «Quasi Platonem alterum» (Bertozzi, 2008: 176). Las palabras, sin duda sinceras, que Ficino dirige a Pletón le sirven además para situarse como el heredero de la sabiduría platónica. A esas alturas de su vida, Ficino se había convertido ya en la referencia indiscutible de la Academia Platónica de Florencia¹⁵¹, fundada por Cosimo de Medici y puesta en manos de Marsilio¹⁵².

La historia del encuentro entre Cosimo de Medici y Ficino también está teñida de ciertos ribetes legendarios: se supone que Cosimo habría elegido a Marsilio desde niño para materializar el ambicioso proyecto de dar cuerpo a una academia al estilo platónico en la ciudad de Florencia. Las investigaciones biográficas (Marcel, 1958: 179-234; Kristeller, 1984) demuestran lo que de leyenda existe en tal afirmación, pero como agudamente señala Eugenio Garin, «l'evidente inverosimiglianza trasforma il racconto in un manifesto» (2009: 9), y desde esa perspectiva debemos entenderla. El joven Marsilio, a pesar de mostrar una inclinación al platonismo desde el inicio de su

¹⁵¹ Sobre la cuestión de la naturaleza de la Academia florentina, ya desde la obra fundacional y monumental de Della Torre (1902), y hasta hace bien poco (Hankins, 2007), se ha venido debatiendo hasta qué punto nos encontramos ante una entidad institucional o semi-institucional. Chastel (1996:8) señala que en la época de Ficino ya existía una *Accademia* formada por peripatéticos, aristotélicos, etc. La Academia ficiniana sería más un símbolo establecido bajo la advocación de Platón que una organización académica reglada como tal (Marcel, 1958: 149-152). Panofsky (2008: 189-190) la define como «una “sociedad” sin formalismos que era una combinación de círculo, seminario de investigación y secta, más bien que una Academia en el sentido moderno de la palabra». Para una nómina detallada de los *miembros* de la Academia Cfr. Della Torre (1902: 654-800).

¹⁵² Hankins (1990 y 2007), en su intento de matizar y clarificar las supuestamente estrechas relaciones entre Cosimo de Medici y Pletón, ha propuesto que una de las acepciones del término *Accademia* remite al conjunto de textos del corpus platónico, de manera que la *inspiración académica* que Pletón legara a Cosimo y que le llevaría a fundar la Academia sería la adquisición por parte de Cosimo de un códice con las obras de Platón en griego que, tiempo después, daría a Ficino para su traducción al latín.

formación intelectual, comenzó, como tantos estudiantes de la época, por recibir una educación escolástica, aristotélica (Kristeller, 1984; 2009: 8-9), bajo la tutela del maestro Nicolo di Iacopo Tignosi, «resoluto peripatético» según Della Torre (1902: 497), aunque con mucho aprecio intelectual por Argiropoulos, después de cuyo magisterio es probable, en opinión de Garin, que «el aristotelismo enseñado en Florencia fuese algo ya completamente distinto del aristotelismo escolástico» (1981: 141).

A Tignosi, Ficino le reconocerá haberle enseñado que la filosofía era el camino adecuado para encauzar sus inclinaciones personales (Torre, 1902: 500-501). En esos primeros años de estudiante se interesa por la filosofía de Lucrecio (Garin, 1981: 141), y conoce el platonismo de Cicerón, llegando a componer en 1455, sin conocer todavía el griego, unas *Institutiones platonicas*, dedicadas a Cristóforo Landino, perdidas hoy y que recibieron numerosos ataques (Marcel, 1958: 197-198). Marcel (pp. 203-234) y Della Torre (1902: 523-526) sostienen que la influencia de ciertos amigos de su padre contrarios al paganismo, sumada al fracaso de las *Institutiones*, hace que de 1459 a 1462 Ficino sea mandado a estudiar medicina a Bolonia, donde habría dejado de lado por un tiempo a Platón, un poco por no fiarse del todo en explicitar su devoción platónica, y un poco por el ambiente universitario aristotélico de Bolonia. Kristeller (1984: 196), por su parte, afirma que los indicios de dicha estancia boloñesa son escasos y nada concluyentes, descartándola.

Aunque en una carta a Lorenzo el propio Ficino explica que su padre le presentó a Cosimo de Medici en 1452 (Torre, 1909: 529), ocasión en la que ya le habría dicho al futuro patrón que «philosophatus sum», el propio Della Torre (pp. 529 y ss.) y Marcel (1958: 238) coinciden en el otoño de 1459 como la fecha del decisivo encuentro con Cosimo de Medici. Por mediación del padre de Marsilio, a la sazón médico de los Medici, Ficino y Cosme vuelven a encontrarse. El Medici se vería fascinado por el entusiasmo, el conocimiento, el interés por la ciencia y la curiosidad de un Marsilio Ficino que contaba ya –o tan solo– con veintiséis años. El mito cuenta que el propio Cosme dijo al padre de Ficino algo parecido a esto: «Tú, Ficino, viniste al mundo para

cuidar de los cuerpos; tu hijo Marsilio, en cambio, nos ha sido enviado para curar las almas» (Marcel, 1958: 238)¹⁵³.

Cosme verá en el joven hijo de su médico la figura perfecta para consolidar ese proyecto político de raíz platónica que le había hecho acercarse a Pletón. Ficino tendrá en el interés de Cosme, no solo a un segundo padre que le hizo *renacer* (Marcel, 1958: 160), sino también la posibilidad de encontrar un protector que le sostuviera económicamente y le permitiera continuar con sus estudios platónicos. Si ese protector, además, era el más importante de los patricios florentinos, el pacto, la legitimación de las aspiraciones de cada uno gracias al otro, se torna perfectamente comprensible¹⁵⁴, pues no hay que olvidar que «Con Ficino aparece el literato de corte, ya no maestro de universidad, sino al servicio de un señor que se sirve de él, no solo para dar lustre a su propia casa, sino también, y sin la menor duda, para dar cima a objetivos más sutiles de propaganda política» (Garin, 1981: 139)¹⁵⁵.

Con el soporte de Cosme, Marsilio abandona sus demás estudios y se dedica a estudiar griego, probablemente con el maestro Castilionensis (Kristeller, 1984c: 200), para así poder alcanzar una comprensión directa del platonismo, que le faltó cuando se dedicó a las *Institutiones platonicas*. En 1463, Marsilio ya ha recibido de Cosme de

¹⁵³ Uno de los testimonios que aduce Marcel para dicho episodio sería la biografía de Corsi, donde leemos: «Tu, inquit, Ficine, corporibus, at Marsilius hic tuus animis medendis coelitus nobis demissus est» (Corsi, 1958: 682).

¹⁵⁴ Proceso de legitimación que, forzoso es decirlo, supondrá una determinada manera de leer y acercarse a Platón, lo que provocará que Ficino no sea un lector absolutamente fiel de Platón (Ciliberto, 2009: 6), de modo que «Il binomio Ficino/Platone costituisce pero un caso a parte, paragonabile forse soltanto a quello Tommaso d'Aquino/Aristotele. E come il sistema aristotelico aveva subito un processo di globale rifondazione e trasformazione per mezzo del filtro del tomismo, la stessa cosa avviene per il platonismo» (p. 12).

¹⁵⁵ «Por lo demás, la parcial falta de prejuicios en materia religiosa que acompañó a la difusión de la moda platónica bajo la protección y estímulo de los Médicis, no puede dejar de contemplarse como vinculada a las confrontaciones políticas entre Florencia y Roma, que estallaron con singular violencia tras la abortada conjura de los Pazzi. Pero tales enfrentamientos adoptaron casi siempre la forma de crítica refinada de restringidos círculos de intelectualidad aristocrática, más que la de un sólido compromiso moral» (Garin, 1981: 140).

Medici la villa de Careggi¹⁵⁶, a las afueras de Florencia¹⁵⁷, así como una casa cerca de la biblioteca de Florencia. Había llegado el momento de ponerse a trabajar sobre Platón.

El trabajo de traducción y comentario platónico de Ficino fue constante durante toda su vida intelectual, en las traducciones en sí mismas, en exposiciones públicas, y en la intensa actividad epistolar que desarrolló durante toda su vida. Todo ello bajo la protección, más o menos intensa, más o menos amistosa, de los Medici (sobre todo, de Cosimo y Lorenzo). Eugenio Garin afirma que el ficiniano retorno de Platón, no puede limitarse estrictamente al *corpus* platónico, sino que en realidad se trata de una

straordinaria biblioteca di pensatori che egli [Ficino] mise insieme, illustrò e commentò e impose in una precisa interpretazione della tradizione filosofica, del nesso filosofia-religione, del filosofo sacerdote e mago, in un grande progetto di riforma spirituale (2009: 7).

De la consolidación, en suma, de toda una tradición de textos, diversos en su comunidad, sobre los que Ficino erigirá su edificio intelectual. Nos vamos a limitar ahora a señalar solamente las fechas y las traducciones más importantes en relación con la filosofía de la luz, que tendrán expresión privilegiada, como dijimos, en los opúsculos *De Lumine* y *De Sole*.

En 1463, apenas iniciada la traducción de los textos platónicos, Cosme pide a Marsilio Ficino que interrumpa dicha traducción para ocuparse de otro texto: el *Corpus Hermeticum*, cuyos manuscritos trajo desde Macedonia un monje llamado Leonardo di Pistoia (Gentile, 1999: 19). Ficino se pone manos a la obra y termina la traducción relativamente rápido, aunque no fuera publicada hasta 1471, adquiriendo una formidable difusión a partir de entonces (Yates, 1983: 34-35). Hasta los estudios de

¹⁵⁶ Villa que acabó siendo el centro físico del neoplatonismo florentino. Convertida en un lugar armónico –lejos de la inestable Florencia de las luchas políticas–, Ficino trabajaba allí, y allí recibía la visita de amigos y estudiosos que lo acompañaban en debates platónicos, exposiciones, ceremonias conmemorativas de la muerte de Platón, pequeños conciertos, representaciones del debate platónico que dio lugar al *Banquete*, etc.

¹⁵⁷ El profesor Cesare Vasoli, en noviembre de 2011, mientras nos acompañaba en un paseo por el centro de Florencia, nos contaba, mitad con ironía, mitad divertido, que la villa pertenece hoy al Hospital de Careggi: del médico del alma había pasado a los médicos del cuerpo.

Isaac Casaubon a finales del siglo XVI¹⁵⁸, los textos herméticos fueron atribuidos a Hermes Trismegisto, divinidad de origen egipcio (Kristeller, 1993: 75), de manera que el pensamiento renacentista estaba «convencido de disponer, gracias a estos, de un misterioso y precioso documento que contenía a un mismo tiempo un compendio de la sabiduría, la filosofía y la magia del remotísimo Egipto» (Yates, 1983: 23). No nos interesa tanto que Ficino cayera en la trampa temporal de los textos, como que de ahí pudiera obtener una serie de ideas que posteriormente serán centrales en su filosofía luminosa: la idea de la *Prisca theologia*, sobre la que volveremos después; la centralidad del hombre en la estructura del universo¹⁵⁹; una sabiduría «presentada bajo una envoltura formal admirable en la que se conjugan poesía y profecía», que consiguió conquistar «a todos aquellos espíritus que anhelaban una religión desvinculada de la rigidez de las fórmulas y la cerrazón de las autoridades tradicionales» (Garin, 1981: 142); así como un importante desarrollo de los cultos solares, que volverá a encontrar en 1489, cuando termine la traducción del *De Mysteriis*, de Jámblico.

En 1484 –dos años después de haber dado por finalizada la *Theologia Platonica*– dedica a Lorenzo de Medici la traducción de del *corpus* platónico completo. Se han culminado así las dos grandes empresas intelectuales de la madurez ficiniana. Durante el tiempo empleado en la traducción y los comentarios, Ficino se ha empapado de todo el pensamiento platónico, desmenuzándolo, estudiándolo e incorporándolo a su propio proyecto filosófico. Así, ha podido ocuparse de varios pasajes sin los que no se explica su posterior filosofía de la luz (Fleury, 2001: 115): la analogía entre el Sol y el Bien, expuesta en la *República* (Platón, 1992: 332-333; 508a-509d); el mito de la Caverna (Platón, 1992: 338-346; 514a-520a); y las teorías sobre el amor del *Banquete*, a partir de las cuales escribirá la que, probablemente, fuera su obra más difundida: el *De*

¹⁵⁸ Demostrándose, en palabras de Frances Yates, «que tales escritos no fueron hechos en tiempos remotísimos por un sacerdote egipcio de gran sabiduría, como fue creencia generalizada en el Renacimiento, sino por varios autores desconocidos, probablemente griegos todos ellos, y que contienen elementos de la filosofía popular griega, una mezcla de platonismo y estoicismo, combinada con algunas influencias hebraicas y, probablemente, persas» (1983: 19).

¹⁵⁹ «L' ermetismo, dopo la traduzione ficiniana, era dilagato in Italia, diventando sì una moda, ma dimostrando anche di rispondere a profonde esigenze reali: non era soltanto il gusto egizio trionfante, ma soprattutto una gnosi con forti accenti antropocentrici» (Garin, 2009: 11).

Amore, que, como veremos en el cuarto capítulo, conoce varias versiones a partir de 1469.

Entre 1490 y 1491 completa la traducción de dos obras que no nos resultan nuevas: la *Theologia Mistica* y el *De Divinis Nominibus*, del Pseudo Dionisio. Textos que ya corrían en la Edad Media –recordemos, sin alejarnos mucho de nuestro mosaico luminoso, cómo el Abad Suger basó el programa entero de la Iglesia de Saint Denis en los versos del Pseudo Dionisio– y que Ficino, en su traducción y comentario, tratará de acomodar a su propia lectura de Platón, tomando distintas proposiciones dionisianas en la configuración de su propia teoría luminosa.

Un año después, en 1492, culmina un trabajo que venía realizando desde 1484, justo después de terminar la traducción platónica: la traducción de Plotino. Fue Pico della Mirandola, a quien ya conocía y quien ya se había convertido en su discípulo, quien le propuso traducir a Plotino. El joven Pico lanza la idea de que, después de haber traducido a Platón, la traducción de Plotino sería más que conveniente, ya que este era quien con mayor profundidad había comentado a Platón (Torre, 1902: 616). Así, no sin ciertas precauciones (Marcel, 1958: 503-504), termina la traducción de las *Enéadas* plotinianas, donde la luz se convierte en protagonista principal de un sistema filosófico en el que Ficino encontrará no pocos asideros.

No ha sido nuestra intención hacer un repaso por las fuentes luminosas de las que se va a nutrir el pensamiento de Ficino, entre otras cosas, porque ya lo han hecho otros de manera absolutamente convincente y minuciosa (Vasoli, 1988: 65-77; Rabassini, 2002 y 2006; Reynaud y Galland, 2008: 207-236). Lo que nos interesaba, con este pequeño recorrido era, una vez enmarcada mínimamente la figura de Marsilio Ficino dentro del espacio del neoplatonismo renacentista, espigar algunos momentos significativos de su trayectoria intelectual, que nos ayuden a situar y comprender la aparición de sus dos principales textos sobre la luz.

Basta ahora con volver a la fecha de publicación del díptico luminoso formado por *De Lumine* y *De Sole* para comprobar que estos no surgen de la nada. No es casualidad que, aunque existan algunos opúsculos previos que podamos considerar *primeras versiones* de ambos tratados, estos textos aparezcan solo en su forma definitiva cuando Ficino haya traducido ya todo el corpus platónico y se encuentre trabajando de lleno sobre las *Enéadas*.

La reflexión del filósofo florentino sobre la luz no puede, por tanto, entenderse como un mero ejercicio de retórica especulativa sobre un tema universal, tratado a lo largo de toda la historia del pensamiento –occidental y oriental–; así como tampoco debe reducirse a la mera comparación de la luz con la divinidad. No en vano, ya advertía Umberto Eco que era «demasiado fácil» asumir la idea de que «Todo concepto filosófico, tomado en su sentido más genérico, explica cualquier cosa» (Eco, 1999: 188).

Trazando esta pequeña filiación de los textos de Ficino, basada en sus fuentes y en su evolución histórica, hemos comprendido que los textos luminosos de Ficino nacen de un cruce entre el camino intelectual emprendido por el propio Marsilio Ficino, ya interesado en el platonismo desde sus primeros escauceos, tan mal recibidos por la comunidad intelectual de la Florencia del 55, hasta el momento en que «ha interpretato tutta la sua vita come un destino» platónico (Bertozzi, 2008: 177); y un platonismo sobre el que, buscando su propia legitimación, se va a lanzar una incipiente burguesía, con la dinastía de los Medici a la cabeza, construyendo así un imaginario propio que llega incluso a convertirse en moda en la Florencia del Renacimiento.

La luz –y no es gratuita la comparación– será el nudo en que se encuentren esos dos caminos. Intentemos desatarlo.

2.1.4. EL SISTEMA FILOSÓFICO DE MARSILIO FICINO: *PRISCA THEOLOGIA* Y DIGNIDAD DEL ALMA

Que la luz ocupa un papel de viga maestra en el pensamiento de Marsilio Ficino es algo que los principales estudiosos dedicados o a su obra han dejado claro desde hace tiempo. Sin embargo, y a la inversa, no podremos entender dicho papel si antes no damos cuenta, aunque sea en esbozo, de algunos de los rasgos que marcaran el *pensamiento filosófico* –por seguir a Paul Oskar Kristeller, el primer maestro que se ocupó de estudiarlo sistemáticamente– del florentino.

Habría que comenzar explicando la posición de Marsilio Ficino dentro del panorama intelectual de la época. Para Kristeller dicha posición se encontraría «en un lugar diferente en la vida intelectual del periodo» (1970: 58). No podemos perder de vista la tal vez algo restringida visión que Kristeller tiene del centro de la vida intelectual, asociada al movimiento humanista que él circunscribe –frente a Garin– a aquellos estudiosos dedicados a los *studia humanitatis*: «una mayoría de los cuales trabajaba bien como maestros de humanidades en las escuelas secundarias o en las universidades, bien como secretarios de príncipes o de ciudades» (1993: 41)¹⁶⁰; aunque sí matizará que «Ho sempre insistito che il Ficino non è un umanista puro nel senso che abbiamo definito, ma non ho mai negato che tra l'altro fu anche umanista e che la cultura umanistica rappresenta un aspetto importante della sua formazione» (2009: 6). En efecto, Marsilio Ficino va a tener una posición un tanto *excéntrica* en torno a los centros oficiales del saber de la época. Sabemos que no llegó a finalizar estudios universitarios –Kristeller, incluso, pone en duda la aventura universitaria boloñesa–, y que salió bastante poco de Florencia. Contrasta, pues, con un Pico que viaja por toda Europa, y le trae noticias del alcance que su nombre ha obtenido en París. Ficino no va a trabajar nunca como profesor en el *Studio* florentino –aunque sí conservará allí ciertos amigos–, ni va a acercarse laboralmente a ningún tipo de institución académica, situadas en las antípodas de lo que suponía la Academia Platónica de Careggi.

¹⁶⁰ El propio Kristeller (2009: 6) recordaba que «Ho sempre insistito che il Ficino non è un umanista puro nel senso che abbiamo definito» a lo largo de sus estudios sobre los humanistas italianos.

La política le interesó relativamente poco –y, por supuesto, mucho menos que sus estudios sobre el platonismo–, sobre todo si la entendemos como el ejercicio civil que representaban los cancilleres, en los que aquella corría paralela a las aspiraciones morales, intelectuales y vitales del humanismo italiano, y que tan bien estudiados fueron por Eugenio Garin en su estudio sobre “Los cancilleres humanistas de la república florentina de Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala” (1981: 73-105)¹⁶¹. Aun así, en 1468 traduce a lengua vulgar la *Monarchia* de Dante. El Dante de Ficino es entendido en clave platónica¹⁶², en un momento en el que la ciudad de Florencia se indignaba con el papa Pablo II, que había roto la paz firmada poco antes (Marcel, 1958: 326-334). A pesar de su demostrada lealtad a los Medici, la posición de Ficino no dejó de tener cierta ambigüedad: durante la conjura de los Pazzi contaba con amigos y miembros de la Academia en la facción antimedicéa. En mitad de las tensiones, Ficino pondrá parte de su empeño intelectual, escribiendo diversas cartas al Papa y demás personalidades políticas de la época (Torre, 1902: 607-611), en busca de un equilibrio, una concordia que trajera la paz a la ciudad. Cuando los Medici pierden de manera definitiva el poder en la ciudad con la llegada de Carlos VIII de Francia, Ficino –que tenía amigos franceses– se siente satisfecho porque no se hayan destruido antiguos códigos y testimonios (Marcel, 1958: 533-534).

De esta postura de Ficino ante los acontecimientos políticos, más que las implicaciones biográficas o el rastreo de sus fidelidades y ocupaciones laborales, nos queda la idea de que el filósofo buscó –y en gran parte la obtuvo– una cierta

¹⁶¹ *Cfr.* la figura de Salutati y la importancia que tuvo para Garin: «La consecuencia inmediata de nombrar Secretario de una gran República a un admirador de Petrarca, embebido de cultura clásica, apasionado y afortunado buscador de textos antiguos, fue conferir una impronta de originalidad a las formas, y, a través de las formas, a todas las manifestaciones de la vida política de tan gran país; y al mismo tiempo, esa decisión estableció un estrecho vínculo entre una corriente cultural poderosamente renovadora, y una vocación "civil" muy concreta. Quien aborda el estudio de la cultura florentina de finales del siglo XIV y comienzos del XV no puede menos que asombrarse ante la importancia del compromiso político: las "letras" van siempre unidas a una concepción del mundo, a una visión de las tareas que incumben al hombre como ciudadano» (1982: 24).

¹⁶² Así, por ejemplo, es como lo lee Cristóforo Landino en su célebre comentario a la *Commedia*, mucho más cercano a los presupuestos neoplatónicos del Renacimiento que a, como veremos, la lógica medieval que produce los textos de Dante. *Cfr.* Simon Gilson (2005), especialmente pp. 97-160 para la interpretación *cívica* de Dante, y pp. 163-230 para el comentario de Landino.

independencia a la hora de abordar sus estudios platónicos. Esto se tradujo, por ejemplo, en que Ficino nunca se viera envuelto en las disputas académicas entre escolásticos, aristotélicos y humanistas, tan propias de las universidades italianas. Nunca se pronunciará de manera acusada o continuada contra el aristotelismo o el escolasticismo, lo que le permitirá centrarse con tranquilidad, sin necesidad de amoldarse a los moldes institucionales o académicos, en sus traducciones y comentarios, convirtiéndose en «métaphysicien d'un genre nouveau» (Vasiliiu, 2001: 102), cuya huella original, diversa (Kristeller, 1988: 7-8) imprime sobre una tradición que no era, ni mucho menos, desconocida.

Esta independencia, unida a su voraz curiosidad intelectual, hará que se aplique sin ningún tipo de tapujo ni de complejo a dos campos del saber con cierta dosis de heterodoxia, dos tradiciones que podrían traerle algunos problemas: la astrología y la vieja tradición de la *Prisca Theologia*. Sobre la primera, que le provocó algún que otro quebradero de cabeza, ya apuntamos algo cuando hablamos del oro, y volveremos sobre ella más adelante y con algo más de profundidad.

Más atención merece ahora la tradición de la *Prisca Theologia*. Heredada de Gemisto Pletón, la idea de la *Prisca Theologia*¹⁶³ asumía la existencia de una tradición de saber, verdadero y antiquísimo, que se había ido transmitiendo, de manera más o menos subterránea, a lo largo de la historia. La genealogía comenzaría con el mismo y legendario Hermes que habría escrito el *Corpus Hermeticum* y continuaría con figuras como Zoroastro, Orfeo, Pitágoras y Platón. Una cadena de teólogos que habrían traído a la tierra la verdad, la escritura o la ciencia, más o menos opacadas en unos velos –de ahí, por ejemplo, el revivir del interés por los jeroglíficos egipcios– que sería necesario retirar para acceder a esa suprema sabiduría (Garin, 1983: 74-75).

Más allá de que la constitución de dicha cadena funcionara a un nivel simbólico antes que a un nivel histórico (Allen, 1998: 25), y de las variaciones operadas sobre la misma (Hanegraaf, 2012: 45-47)¹⁶⁴, la cadena de la *Prisca Theologia* va a ser

¹⁶³ Cfr. para Ficino y la *Prisca Theologia*, Walker (1954), Yates (1983: 26-36), Garin (1983), Allen (1988: 1-49), Viti (1994), Gentile (1999), Vasoli (sobre todo, 1999: 11-50; aunque también 2006: 3-29) o Hanegraaf (2012: 28-42).

¹⁶⁴ Explica Hanegraaf que en una primera versión de la cadena, la que aparece en la introducción al *Pimander* hermético (1463), Ficino propone, bajo la fuerte influencia de Proclo, seis filósofos: Hermes, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras, Filolao y Platón, aunque, enseguida,

determinante en el pensamiento filosófico de Marsilio Ficino. De su firme adhesión a esta cadena –que, no en vano, termina en Platón– podemos extraer algunas consecuencias que nos ayudarán a comprender el sistema ficiniano.

En primer lugar, está la propia naturaleza de la tradición filosófica que implica la *Prisca Theologia*. Ya un primer síntoma de la orientación que puede interesarle a Ficino lo detectamos en que, la primera vez que hace referencia a esta *Pia Philosophia*, se apresura a consignar la puntualización de San Agustín, según la cual Moisés sería más antiguo que Hermes Trismegisto. ¿Qué significa poner a Moisés al inicio de la cadena, mostrándolo como mucho más antiguo que el propio Hermes Trismegisto? Legitimar la tradición platónica, emparentándola con el cristianismo.

Si existía una tradición de sabiduría y religión que se ha extendido durante toda la historia –en un desplazamiento geográfico que recordaría al tópico de la *translatio studii* (Allen, 1988: 41)– el cristianismo, en cuanto religión verdadera, no puede ser ajeno a dicha tradición. Si la verdad se ha transmitido a aquellos que han sabido leerla a lo largo de los tiempos, la religión cristiana deberá incardinarse como uno de los modos de leer dicha verdad. La noción misteriosa de la sabiduría será así «an important and complex term in Ficino's lexicon, for it bespeaks a conception of truth and of Access to truth that is both abstract and figurative, classical and Renaissance, pagan and Christian» (Allen, 1984: 41). Se consiguen así unificar, en un mismo cuerpo doctrinal y sapiencial, las dos grandes tradiciones culturales a las que se consagró un Ficino que nunca abandonó su fe: cristianismo y platonismo, llevando «a sus últimas consecuencias el programa madurado por Cosme el Viejo en tiempos del Concilio: el renacimiento de un Platón cristiano» (Garin, 1981: 175). Un sincretismo en el que Ficino tratará de «ricercare un fondamento razionale della religione cristiana in tutta la sapienza degli antichi» (Saitta, 1923: 8). Desarrollará este intento de conciliación en dos obras: el *De Christiana Religione* (terminado en 1474¹⁶⁵) y la *Theologia Platonica*. Cristianismo y

puntualiza que según San Agustín, Hermes vivió algunas generaciones después de Moisés. Posteriormente, después de haber trabajado sobre los *Oráculos Caldeos*, en el comentario al *Filebo* (1469) y en la *Teología Platónica* (1474), hará desaparecer a Filolao e introducirá al mago Zoroastro como el fundador de la *Prisca Theologia*, quedando la cadena formada por Zoroastro, Hermes, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras y Platón.

¹⁶⁵ No conviene olvidar que en 1475 Ficino culmina una crisis espiritual (Torre, 1902: 567) que le llevaría a ordenarse sacerdote en 1473 (Marcel, 1958: 335-336), obteniendo ciertos beneficios eclesiásticos de mano de los Medici (Kristeller, 2009: 10). El *De Christiana religione* sería así,

platonismo ya no serían para Ficino dos fuerzas enfrentadas sino, al contrario, dos formas diferentes de revelar una misma verdad¹⁶⁶. De esta manera el cristianismo pasaría a entenderse «come principio di una rinnovata “pia philosophia” sulla quale fondare il ritorno ad una pacifica unità sacrale, o la sostanziale trasformazione del cristianesimo in una «religione» sapienziale di evidente ispirazione neoplatónica» (Vasoli, 1999: 46)¹⁶⁷.

Además de emparentar las dos tradiciones, Ficino se aseguraría así –al menos en apariencia, porque dicha lectura de la religión cristiana no dejaba de despertar ciertos recelos– protección ante posibles acusaciones de herejía¹⁶⁸ por parte de sectores menos abiertos¹⁶⁹, o directamente contrarios a su figura o a la de sus protectores –recordemos a

en palabras de Garin (1999: 11), «la sua professione di fede per l’ingresso nel sacerdozio», de tal modo que ahora «Da sacerdote cristiano, dentro la Chiesa, egli voleva avviare il rinnovamento dottrinale». Tan significativa y, digámoslo, ambigua es esta situación, que Garin (p. 12) recuerda una carta de Pietro Delfin al Prior Guido Lorenzi –editada por Kristeller en el segundo tomo del *Supplementum Ficinianum* – donde «Entrato nella “casa degli angeli” (*domus Angelorum*), il Delfin aveva visto i sedili del coro occupati da laici, l’oratorio mutato in un ginnasio (*oratorium in gymnasium mutatum*), il posto assegnato al sacerdote per celebrare la messa, presso l’altare, preso da un *philosophus*; invece delle preghiere e delle salmodie, una scuola per secolari» (1976: 233).

¹⁶⁶ Cfr. en este sentido el Sócrates platónico y cristianizado que se esforzará en mostrar Ficino: Allen (1988: 145-147), Marcel (1958: 625 y ss.).

¹⁶⁷ Conviene detenernos un poco y hacer aquí una aclaración importante sobre esta asimilación o adaptación entre cristianismo y *Prisca Theologia*, porque tiene poco que ver con la adaptación al cristianismo que, por ejemplo, hace Dante de Virgilio en la *Divina Commedia*, o la lectura figural, escatológica, que la Edad Media hacía de la luz de Cristo. Aquí los diferentes sabios que cita Ficino no se leen como antecedentes de Cristo o de los Evangelios porque el camino es el inverso. Cristo y la religión cristiana se insertan en un *continuum* espiritual en el que la doctrina platónica no es subsidiaria al cristianismo, en un paradigma vertical, sino que conforma un paradigma horizontal: están al mismo nivel porque comparten un mismo conocimiento que será necesario desvelar e incluso destilar, hasta alcanzar el grado correspondiente de pureza, de religión sin adherencias, común a todas las tradiciones. En palabras de Erwin Panofsky: «Ficino no reconoce diferencia esencial entre la autoridad de las fuentes cristianas y no cristianas [...] el mito “pagano” no es tanto un paralelo tipológico o alegórico como una manifestación directa de la verdad religiosa» (1975: 267).

¹⁶⁸ Yates recuerda (1983: 87) que Santo Tomás había condenado duramente los textos herméticos, debido al papel que en ellos desempeñaban los demonios.

¹⁶⁹ Cfr. Field (1988: 127-136) para el modo en que, por ejemplo, Argyropoulos abordaba la cuestión de los *arcana*, alejada, para él, de la *Prisca theologia*, y referida a un conocimiento

Savonarola–, provocadas por el fervor con que se dedicaba al estudio de los textos platónicos y herméticos. Una vez más, el camino global del neoplatonismo y el personal del propio Marsilio se cruzan entre sí, se legitiman uno al otro.

La *Prisca Theologia* permitirá a Ficino introducir y desarrollar algunos temas que ya palpitaban en el imaginario renacentista, sobre los que él aplicará su particular lectura y que nos irán apareciendo, poco a poco, a lo largo de nuestro trabajo. La figura de Hermes¹⁷⁰, por ejemplo, delata la proximidad a la civilización egipcia, tan cercana a los cultos solares que tanta fortuna adquirirán en el Renacimiento, con dos extremos a cada lado de la cuerda solar, el *De Sole* ficiniano y *La ciudad del Sol*, de Fray Tomasso Campanella, terminada ya en 1602. Si seguimos espigando al azar algunos de los motivos nos encontraremos con que en la lira –un laúd, propone Kristeller (2009: 11)– que Marsilio Ficino utilizaba en los cantos que se entonaban en Careggi había incrustado un medallón con la figura de Orfeo¹⁷¹, en justa consonancia con el valor decisivo que Ficino otorgaba a la música para la *salud* del alma. Zoroastro, en virtud de su papel como *primer mago* de la tradición platónica –en realidad, al colocarlo al inicio de la cadena, lo que hace es dotar al resto de esa *sabiduría* de una pátina mágica (Hanegraaf: 2012: 46-47)–, será uno de los referentes que Ficino tomará para los apartados del *De Vita* en que se dedique a explicar los efectos beneficiosos en el hombre –y, efectivamente, no contrarios a la religión, porque el tronco de sabiduría del que proceden Zoroastro y el cristianismo sería el mismo– de una magia natural que buscará cómo *dominar* una naturaleza que, en la Edad Media, era una entidad cerrada e inabordable.

entendido, no como oculto, sino en una dimensión integral, un edificio del saber que iría desde Sócrates hasta Aristóteles.

¹⁷⁰ Cfr. Festugière (1990).

¹⁷¹ Para la importancia que Orfeo adquirió en el Renacimiento Cfr. *Los misterios paganos del Renacimiento*, de Edgard Wind (1998: 63-86). Para el Ficino que se acerca a los *Cantos Órficos*, Cfr. Klutstein (1987). Cfr. también Walker (2003: 19-20) para los testimonios sobre la figura de un Ficino *músico*, acompañado de «his *lyra orhpica*», y pp. 60-63 para la relación de la musicalidad órfica con la presencia italiana de Gemisto Pletón. Asimismo, Cfr. Chastel (1982: 200-201) y Voss (2002), para completar las cuestiones sobre la música en Marsilio Ficino.

Esta idea de la filosofía oculta, casi cifrada, que habría que desvelar, unida a la posición *excéntrica* con respecto al núcleo universitario de la época, marcarán las peculiaridades de la concepción que Ficino tendrá del universo. Eugenio Garin defiende que

Para Ficino filosofar no significa comprender racionalmente algunos aspectos de la experiencia, inventar instrumentos lógicos cada vez más perfeccionados o redescubrir el valor y el sentido de los comportamientos humanos. La auténtica filosofía es algo muy distinto, a saber: sorprender el fondo misterioso del ser, captar su secreto, y a través de un conocimiento que está más allá del saber científico, llegar a comprender el significado último de la vida liberando al hombre del horror de su condición mortal (1981: 143).

André Chastel (1996: 53-57) ahonda en la peculiaridad de este acercamiento a la filosofía y señala el carácter estético de que estaba dotada la doctrina teológica de Marsilio Ficino, renunciando a la dialéctica y apostando por la elevación poética (p. 53), que «make much of what he wrote peculiarly his own, imaginatively and aesthetically so if not always philosophically» (Allen, 1984: XII). En efecto, el edificio cosmológico y religioso que construye a lo largo de su obra tiene poco que ver con el férreo sistema tomista. Citando de nuevo a Eugenio Garin: «La originalidad de Ficino reside precisamente en convertir toda realidad en ritmos de luz y de amor, en esta visión poética del mundo, y aquí se debe entender el término poesía infinitamente rico en significado y posibilidades» (1981: 151).

Lo *poético* del sistema ficiniano debe entenderse en un contexto donde el modelo del universo medieval ha comenzado a resquebrajarse¹⁷², a dejar de ser una entidad compacta, con partes fijas y bien delimitadas. Ficino explicará ese nuevo universo, a través de una filosofía que «se expresa y procede mediante símbolos, imágenes y figuras» (Garin, 1981: 150). Quien más penetrante ha sido y mejor ha explicado ese procedimiento –aunque sin llegar a calificar de poético el pensamiento de Ficino– ha sido Paul Oskar Kristeller. En el recorrido que hace por *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, publicado en 1953, se ocupa del uso que Ficino hace del simbolismo, en el cual la luz tendrá un papel central. Mientras que en Platón y Plotino el símbolo era una manera de hacer clara a la intuición un concepto abstracto, en

¹⁷² Cfr., de nuevo, el trabajo de Cassirer sobre Nicolás de Cusa.

Marsilio Ficino el uso del símbolo está fundado en relaciones reales entre las cosas existentes (1988: 87 y ss.), acercándose a la semejanza analógica que Foucault consideraba «probablemente diferente» a la medieval y que, «asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio», así como trata «de ajustes, de ligas y de juntura» (1972: 30)¹⁷³. Cesare Vasoli explica que el énfasis que Marsilio Ficino hace sobre la centralidad de la luz es «oscillante tra la misura del simbolo e la presentazione di un modello cosmico costituito “realmente” dalle “forme” luminose e dalla loro virtù fecondatrice» (1988: 64-65). La luz se convierte así para Ficino casi en un argumento de discurso metafísico, de persuasión, que puede ser aplicado tanto a los fenómenos sensibles como a los inteligibles, que Vasoli llega a calificar como «jeu de l'incertitude», que se juega, por ejemplo, entre «Dieu *lui-même* (assimilé à la lumière, ou appelé Père de la lumière) et una *image-forme-manifestation-révélation-présence* uniquement de celui-ci» (2001: 103), lo que hace pensar a la propia Vasoli que la elección de tal símbolo como central en el pensamiento ficiniano pueda tener que ver con el hecho de que este sea, a la fuerza, «un signe d'amour ou d'élection structurale» (p. 105). Matton (1981: 35) habla de una doble función epistemológica de la luz en el pensamiento ficiniano: como la escala que, veremos, estructura su sistema ontológico hasta llegar a la divinidad, y como símbolo privilegiado, cuyo uso asegura la coherencia de todo su corpus doctrinal.

Formulado así este uso del símbolo, puede remitir a la tradición medieval de la lectura alegórica del mundo, donde dichas relaciones reales entre las cosas existen de manera efectiva debido a que cada una de ellas lleva en su propia esencia una «sustancia divina» (Rodríguez, 2008: 166), lo que haría que el mundo admitiera solo una lectura en la que el Libro de la Naturaleza fuera un reflejo, escrito también por Dios, de las Sagradas Escrituras. Sin embargo, y aquí encontramos una prueba más de que el sistema del mundo medieval está siendo demolido, hay una diferencia abismal entre las dos *prácticas simbólicas*. Si el sistema medieval se construye de manera *unidireccional*, siempre apuntando hacia esa sustancia divina impresa en cada uno de los elementos del universo, en el sistema propuesto por Ficino habrá una conexión entre los diferentes elementos del mundo *entre sí*, recuperando el viejo tema alejandrino que califica al universo como un «gran animal» (Chastel, 1996: 50), en el que todas sus partes estarán

¹⁷³ En realidad, *Cfr.* todo el seminal trabajo “La prosa del mundo” (1972: 26-52).

relacionadas entre sí, remitiendo la una a la otra, en una red tejida gracias a la simpatía universal que todo el universo tiene hacia sí mismo. El mundo se ordena así desde una perspectiva horizontal, abierta, paralela a la apertura de la caja hermética de la que hablábamos al ocuparnos del cambio de paradigma artístico. El neoplatonismo renacentista, con Ficino a la cabeza, escribirá un libro del mundo distinto al de la Edad Media. La luz será una de las tintas de este nuevo libro.

Esta nueva visión, poética y abierta, tiene un par de implicaciones significativas. Una visión más estética que sistemática del universo arrastra una primera consecuencia, más o menos lógica y previsible, que enlaza con lo que acabamos de resumir, y se suma sin demasiada dificultad a la doctrina cristiana, rebajando la carga pagana que destila la cosmología ficiniana: la idea de que el universo es una obra de arte, la mayor jamás creada, a cargo del mejor y mayor artista –«gran Maestro» dirá Fray Luis– que pueda existir: Dios (Chastel, 1996: 65-66).

La segunda implicación es más conflictiva, pero más hermosa. Si todas las partes del universo están relacionadas entre sí de manera tan simbólica como *real*, se hará necesario acceder al conocimiento de dichas relaciones y actuar sobre ellas. La mera idea de poder *manipular* el universo trae aparejada una de las principales conquistas renacentistas, que tiene mucho que ver la aparición de ese sujeto libre que es necesario producir según la lógica ideológica de la naciente burguesía. Kristeller señala que Ficino recogerá el motivo humanista de la dignidad del hombre, haciéndole asumir una «dimensione cosmologica e metafisica nuova», en «un prolungamento metafisico e cosmologico della dignità umana» (2009: 14). Dios, creador del universo, aceptando la noción de creador desde una perspectiva estética, va a crear al hombre a su imagen y semejanza. El hombre va a estar dotado de una capacidad creadora, en el mundo, semejante a la que Dios ha ejercido en el universo (Chastel, 1958: 67-69), lo que supondrá ganarse el derecho a ocupar el papel central dentro del universo, de la creación de Dios, como no había disfrutado en ninguno de los predecesores de Ficino (Kristeller, 2009: 14). Por eso, explica Garin, «se presenta al hombre como la criatura excepcional, la viva imagen de Dios en el mundo, y su estrecho parentesco con el Creador le convierte a él en creador, y ser capaz de hacer converger en su persona utilizándolas todas las fuerzas del universo» (1981: 142).

Resuenan aquí los ecos herméticos del Asclepio –no exentos de un fuerte carácter luminoso, por cierto–, que transformarían al hombre en un ser divino, privilegiado dentro de la creación. Visión del hombre que encuentra su mejor expresión en uno de los más hermosos textos del Renacimiento: el emblemático *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola (2000). Yates lo interpreta como

una defensa de la dignidad del hombre entendido como mago, es decir, en cuanto operador dotado del divino poder creativo, y el poder mágico necesario para desposar cielos y tierra se fundamenta en la herejía gnóstica de que el hombre ha sido, y puede volver a serlo gracias a su intelecto, el reflejo de la mens divina, un ser divino (1983: 135).

Pico inicia su *Discurso* reflexionando «acerca de la superioridad de la naturaleza humana» (2000: 97), que le ha valido ganarse una posición central dentro de la creación: «Te he colocado en el centro del mundo para que desde allí puedas examinar con mayor comodidad a tu alrededor qué hay en el mundo» (p. 99). Posición justificada, entre otras, por las siguientes razones:

El hombre es mediador entre las criaturas, igual a los seres superiores, soberano de los inferiores; intérprete de la naturaleza por la perspicacia de sus sentidos, por la capacidad inquisitiva de su inteligencia, por la luz de su entendimiento [...] situado entre la eternidad inmóvil y el tiempo que fluye y, como dicen los persas, vínculo unificador, o mejor dicho, himno nupcial del mundo (p. 99).

Contrasta la situación del hombre en el centro de la creación que nos presenta Pico con la que Lovejoy describe para el pensamiento medieval, en la que la tierra –y, por tanto, el hombre– ocupa una posición en la que «el centro del mundo no era una posición honorífica; más bien era el lugar más alejado del Empíreo, era el fondo de la creación, en el que se hundían sus elementos más bajos y sus heces» (1983: 128). El hombre ya no es ese ser caído, pecador, peregrino por el mundo sublunar, que encontrábamos en la Edad Media, para convertirse, ahora, en un intermediario entre Dios y el mundo, en el «nudo o himeneo del mundo, en el que se enlazan todos los órdenes de la realidad, todas las gradaciones del ser, la sede en que confluyen el mundo superior y el inferior» (Garin, 1981: 153). La imagen es hermosísima porque ese nudo, además, será luminoso. Pero para proseguir con nuestra argumentación y poder entender después qué papel juega la luz en todo esto, es necesario aclarar esta posición central del hombre o, mejor aún, arrojarle más luz hasta hacerla un poco más nítida.

¿Qué significa que el hombre sea nudo del universo? y, ¿nudo de qué cuerda?, ¿qué *ata* el hombre en ese universo donde disfruta de una posición de privilegio? La *cuerda* a la que nos referimos no va a ser otra que *la gran cadena del ser* de la que hablaba Lovejoy en su ya clásica obra de 1936. La define así:

El resultado fue la concepción de un plan y estructura del mundo que, durante la Edad Media y hasta finales del siglo XVIII, aceptarían sin discutirlo muchos filósofos, la mayoría de los científicos y, de hecho, la mayor parte de los hombres educados: la concepción del universo como la «Gran Cadena del Ser», compuesta por una inmensa o bien –según la estricta, pero rara vez aplicada con rigor, lógica del principio de continuidad– por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente, que escapaba por muy poco a la no existencia, pasando por «todos los posibles» grados, hasta el *ens perfectissimum*; o bien, en una versión algo más ortodoxa, hasta con la clase más elevada posible de criatura, cuya disparidad con respecto al Ser Absoluto se consideraba infinita; y todas ellas se distinguían de la inmediatamente superior y de la inmediatamente inferior en el «mínimo posible» grado de diferencia (1983: 74-75).

Marsilio Ficino va a recoger esta idea de la gradación ontológica de la realidad, que en la Edad Media había hecho una importante fortuna gracias a la influencia de los textos del Pseudo Dionisio, sobre todo su *Jerarquía celeste* (2002: 101-165). En dicha obra, Dionisio reproduce «el principio de la expansividad de la autotranscendencia del “Bien” [convertido] en la concepción esencial de la cosmología neoplatónica» (Lovejoy, 1983: 79). La jerarquía vendría definida como «un orden sagrado, un saber y actuar asemejado lo más posible a lo divino y que tiende a imitar a Dios en proporción a las luces de que recibe de él» (Pseudo Dionisio, 2002: 114). Su manifestación formaría así una cadena que partiría desde la figura misma de Dios, cuya bondad y perfección, esto es, su amor, se iría transmitiendo –en forma de rayo luminoso¹⁷⁴– a través de las diferentes entidades angélicas (serafines, querubines, etc.) hasta llegar al hombre, de manera que la perfección –la luz–, poco a poco se iría diluyendo «Puesto que el orden sagrado dispone que unos sean purificados y que otros purifiquen, que unos sean iluminados y que otros iluminen, que unos sean perfeccionados y que otros perfeccionen, cada cual deberá imitar a Dios en la forma que le corresponde» (p. 117). La luz se convierte en eje de esta estructura de purificación espiritual:

¹⁷⁴ Cfr. en este sentido, Fernández Leborans (1977: 137-138).

Y asimismo los encargados de purificar, con su abundante pureza, hagan a otros partícipes de su propia purificación, y los que iluminan, por tener mentes más claras en forma apropiada tanto para participar de la luz como para difundirla y gozosamente llenos del sagrado fulgor, difundan la luz que les desborda por doquier entre los que son dignos de ella (p. 117).

El hombre, al estar situado en el extremo final de la cadena, vendría identificado con el menor grado de perfección divina, con la luz menos pura. Se constituye así un sistema, un modelo ontológico de la creación, basado en «el enunciado convergente de irradiación luminosa y amor celeste constitutivos del ropaje de un universo en el que percibimos la fuerza creadora y conservadora de toda realidad» (Lara Garrido, 1997: 88).

La Edad Media incorpora esta idea de la cadena del ser del Pseudo Dionisio, aplicándola incluso a la propia organización de la sociedad en estamentos rígidos e inamovibles¹⁷⁵. De esta tradición medieval de la cadena del ser, pero también de la lectura directa del Pseudo Dionisio, al que traduce y conoce bien (Saitta, 1923: 53-54), y de la doctrina de las emanaciones plotinianas, será de donde Ficino recoja la estructura ontológica de su universo, con algunas variaciones definitivas en el intento de conciliarlas (Saitta, 1923: 38). Kristeller ha señalado que, en efecto, en el pensamiento de Ficino «l'intero campo dell'essere è costituito come abbiamo visto in principio di sostanze reali che si trovano insieme in un certo ordine» (1988: 66). Dichas gradaciones van a concebirse de manera distinta a la de la tradición medieval, ya que, en el caso de Ficino, «La importanza delle specie sta essenzialmente nel fatto che ogni specie è sì diversa dall'altra per il suo grado, ma non ammette in sè stessa, cioè fra i suoi individui, altre differenze di grado» (p. 74). Que en el *ser* del hombre no se admitan diferencias de grado, supondrá, por ejemplo, la ruptura con el sistema jerárquico de los lugares naturales e inamovibles de la Edad Media, y de ahí la posibilidad de elaborar una imagen del gobernante filósofo que ocupa dicho puesto en la organización social gracias a sus méritos, sabiduría, conocimientos, que tanto se empeña Ficino en construir cada vez que alude a los Medici.

¹⁷⁵ Cfr. (Duby, 1980). Especialmente pp. 151-158, para la relación del Pseudo Dionisio con la instauración de la estructura social. El propio Pseudo Dionisio la utiliza para justificar el orden de la *Jerarquía eclesiástica* (2002: 167-241).

Más allá de las implicaciones que esto pudiera acarrear, nos interesa acercarnos a otra de las fuentes que, según Kristeller, sigue Ficino para configurar esta cadena del ser: Plotino. De Plotino y su *cadena*, explica Kristeller, Ficino tomará dos aspectos. Por un lado el juego de pluralidad y unidad sobre el que se estructura, emparentado también con la dialéctica entre el movimiento y la quietud (p. 81). Pero es otro el foco que ahora merece nuestra atención. Ficino ha retocado ligeramente la cadena del ser plotiniana, basada en sus diferentes hipóstasis: Uno, Inteligencia, Alma, Materia (*En. V*, 1-2; 1998: 17-48); hasta dejarla como la encontramos, por ejemplo, en *De amore*: «Dios, la mente, el alma, la naturaleza y la materia» (1986: 27)¹⁷⁶. Un solo vistazo a la línea denota, incluso a nivel tipográfico, cuál es el cambio que ha operado Ficino. Ha cambiado la posición del alma racional, del alma del hombre, con respecto al sistema plotiniano,

en parte para hacerlo más simétrico y en parte para asignar al alma humana el lugar privilegiado en su centro, dando así una especie de engaste y sanción metafísicos a la doctrina de la dignidad del hombre, que heredó de sus predecesores humanistas (Kristeller, 1970: 63).

El alma pasa a ocupar el centro del universo, el lugar de paso y confluencia de toda la cadena, lugar privilegiado desde el cual el hombre se relaciona con el universo y puede tratar de manipularlo, estableciendo «a primarily creative relationship to the world» (Allen, 184: 80). En el tercer libro de la *Theologia platonica*, Ficino (2001-2006: 212-247; *Vol. 1*; III, II) define el alma como *nudo y cópula del mundo*, «it is the universal mean», «the true bond of everything in the universe» (p. 243). La noción de alma va a ser así la que ocupe los mayores esfuerzos doctrinales de Marsilio Ficino, que culminarán, como venimos señalando, en la *Theologia*. La obsesión de Ficino por escribir sobre el alma, por definirla lo mejor posible y situarla en el mismo centro de su sistema ontológico, se comprende perfectamente si recordamos que la producción la noción de alma *bella o libre* va a ser uno de los puntales en que va a buscar legitimarse la naciente ideología burguesa.

Esta posición central del hombre en el entramado de la creación se justifica por la naturaleza misma del alma y la relación entre sus diversas partes, sintetizadas y

¹⁷⁶ Para Kristeller (1970: 63) son «Dios, el espíritu angélico, el alma racional, la cualidad y el cuerpo».

explicadas a la perfección por Panofsky (2008: 195-197)¹⁷⁷. Las facultades del alma estarían divididas en dos grupos, constituyendo las llamadas *anima prima* y *anima secunda*: alma superior y alma inferior. El alma inferior estaría al cargo, en sus diferentes facultades, de todas las operaciones que tienen que ver con las funciones fisiológicas y perceptivas. No sería, explica Panofsky (p. 196) «libre», pues estaría sometida a «las sensaciones y emociones inferiores». El alma superior, por su parte, representaría un contrapeso al alma inferior. Formada por Razón (*ratio*) y Mente (*mens*), la primera «coordina las imágenes proporcionadas por la imaginación según las reglas de la lógica», mientras que la segunda «puede captar la verdad por la contemplación directa de las ideas supracelestiales» (Panofsky, 2008: 196), en la cercanía de las instancias angélicas. Entre las dos almas, una orientada hacia el mundo terreno, y otra hacia el mundo celestial, se libra una lucha en la que el peso recae sobre la *ratio*, mientras que la *mens* «tiene que iluminar a la Razón durante el combate». Esta composición es a la vez premio y el castigo para el hombre, colocando al hombre en una posición «al mismo tiempo enaltecida y problemática» (p. 197). Dicha posición explicará toda la temática neoplatónica del alma que, gracias al poder iluminador de la *mens* (p. 198), recuerda su origen divino y trata de ascender a él, viéndose tristemente lastrada por el componente terrenal, inferior, que se lo impide.

Nos gustaría detenernos, siquiera apuntarlos, en otros dos aspectos relacionados con la noción ficiniana del alma. El primero es el de la inmortalidad del alma, tan central en su doctrina filosófica que hasta dará nombre a la *Theologia*, y sobre el que también se extiende en *De raptu Pauli* (1952: 951-955 y 961-963). Cuestión que suponía un *problema* para Ficino en el marco del pensamiento filosófico de la época, debido al ataque de un averroísmo aristotélico que ponía en serias dudas la inmortalidad del alma, no sancionada como dogma de la Iglesia Católica hasta el quinto Concilio de Letrán, celebrado entre 1512 y 1517¹⁷⁸. Dicha inmortalidad la utilizará Ficino (Kristeller, 1988: 207-210) para, de nuevo, justificar su posición de intermediaria: el

¹⁷⁷ De nuevo se hace inexcusable la referencia a P.O. Kristeller (1988), en cuya segunda parte explica con todo detalle y más amplitud de la que aquí disponemos cuál es la concepción que tiene del alma Marsilio Ficino, sus partes, la relación entre ellas, etc.

¹⁷⁸ No en vano, apunta Kristeller (2009: 14), en ese mismo Concilio en que se sanciona el dogma de la inmortalidad del alma, se condena también el averroísmo.

alma tiende siempre hacia Dios –algo que no podría conseguir si no fuera inmortal¹⁷⁹–, anhela reunirse con él pero, a la vez, existe una inclinación natural que la lleva al cuerpo, entrando en él y permitiéndole ejercitar las funciones necesarias para la vida del hombre sin que, por ello, se vea manchada, se degrade. Se establece así una doble inclinación, hacia lo sensible y hacia lo inteligible, propia de su función mediadora.

La otra cuestión tiene que ver con el tipo de relación que el alma establecerá con Dios, con la dirección de dicha relación. Es cierto que hay un proceso de ascensión hacia Dios, hacia la contemplación, una *deificatio* solo propia del hombre, gracias a su papel privilegiado en el *centro* del sistema ontológico (Chastel, 1996: 50-53). El alma deberá prepararse para ello, mediante la moral (Kristeller, 1988: 327) o mediante una vida de conocimiento centrada en el estudio y la filosofía, análoga a la del propio Ficino (pp. 360-363). Sin embargo, esa llegada al máximo conocimiento, hasta la divinidad, no puede conseguirla la conciencia humana por sí misma, sino que debe ser Dios mismo, a través de la noción de *caritas*, como veremos más adelante, quien *conceda* dicha unión, llevando el alma hacia sí, como tendremos oportunidad de estudiar más en profundidad un poco más adelante.

Si hemos tratado de esbozar el sistema de pensamiento ficiniano es porque este será la base a partir de la cual se desarrolle su reflexión sobre la luz. El entramado filosófico sobre el que Marsilio Ficino construye su visión del mundo, del universo, de la relación del hombre con la divinidad, es recorrido casi en su totalidad por el símbolo nuclear de la luz, la cual, en virtud de la concepción ficiniana del símbolo y de las relaciones entre las diferentes partes de la creación, se erige en una entidad con un papel *real* dentro de dicho entramado, superando la mera analogía o su mero uso como recurso didáctico o ilustrativo de los procesos de conocimiento y constitución de la realidad.

¹⁷⁹ Sobre la inmortalidad del alma en Ficino y las diferentes pruebas que este aduce, puede verse un aceptable resumen en *La antropología de Marsilio Ficino* (1991), extracto de la tesis doctoral de Jesús Larrea Barona, leída en la Facultad Eclesiástica de Navarra.

2.1.5. DE LUMINE Y DE RAPTU PAULI: LA FILOSOFÍA FICINIANA DE LA LUZ

Debemos lanzar ahora dos advertencias. La primera tiene que ver con cuál sea la relación entre la luz y el fenómeno religioso que estableceremos y analizaremos. Partir de la identificación entre Dios y la luz es, a la vez que un axioma inevitable, un punto en el que sería estéril quedarse. La tradición espiritual¹⁸⁰, oriental y occidental, está colmada de ejemplos, a lo largo del tiempo, en los que se despliega esta analogía y su complementaria, la oposición entre luz y tinieblas, frecuentemente utilizada por la exégesis cristiana (Deramaix, 2005: 175)¹⁸¹. Hacer un recorrido por dicha analogía hasta llegar a los poemas mejores de fray Luis de León, o a la “Carta para Arias Montano” de Francisco de Aldana, y buscar las filiaciones directas o más o menos literales de dichos poemas con las Escrituras, no es exactamente la labor que nos proponemos porque, sencillamente y por poner un ejemplo, el funcionamiento del *Fiat lux* genesíaco no es exactamente el mismo que el de la *luz no usada*, por muy relacionados que ambos puedan estar, como veremos más adelante.

Lo que buscaremos será una restricción del fenómeno luminoso, bien entendida. Trataremos, como venimos haciendo a lo largo del trabajo, de trazar la línea luminosa que define la poesía renacentista, para, a partir de ahí, ver cómo se modula, se niega, se afina o se asume. Nos interesa así el momento en que, usando la terminología de Blumenberg (2008: 467 y ss.), ya se ha cruzado el «umbral» luminoso hacia el

¹⁸⁰ Cfr. en general Eliade (1974), especialmente pp. 156-221 para la relación con cultos solares y lunares; de igual manera, y aunque su trasfondo sea el del discurso místico de San Juan de la Cruz y Santa Teresa, para un buen repaso de la contraposición luz/oscuridad, día/noche, Sol/Luna, etc. en las religiones primitivas, así como de la Antigüedad y Oriente Fernández, Cfr. Leborans (1977: 99-144), si bien busca tanto la esencia del símbolo que interesa más el recorrido histórico que la explicación y justificación del símbolo, más útil para lo más elemental de lo antropológico que para el estudio de la literatura; Eco (1999: 62); Filoramo (2012) especialmente 133-140. También, una vez más, Bruyne (1959: 9-37).

¹⁸¹ La imagen, como dijimos, es abundantísima. Bultmann habla (1948: 29-33) de cómo ya desde las religiones místicas y la gnosis vulgar hay una imagen de la divinidad que se hace patente como una luz que no puede ser captada de otra manera mas que por su propia revelación o manifestación, con todo el recorrido místico posterior. En la propia Biblia, desde el Antiguo Testamento, pueden espigarse incesantemente testimonios de la asociación entre luz y divinidad (Martín, 2002: 103) : Gén 1,3-4; Éx 24,17; Ez 1,27; Hab 3,4; Is 60, 19-20; Dan 2,23; Sab 7,26; Jn 1, 5-7); como Sol (Mal 4,2; cf. Mt III); como Estrella (2 Pl 1, 19; Ap 22, 16) Fuego (Ex 3,2).

Renacimiento, cuáles son sus implicaciones, y cuáles sus consecuencias. Nos centraremos así en *lo nuevo*, en cómo se ha roto con anteriores concepciones. No nos detendremos en exceso en fórmulas derivadas de las Escrituras o de ciertos Padres de la Iglesia en sí, sino en el papel que ocupan dentro de la obra de Ficino y de los poemas de los que nos ocupemos.

La segunda advertencia, en cambio, salta hacia delante, y tiene que ver con la inexactitud que conlleva hablar de una *poesía religiosa* que trataría solamente de una *luz religiosa*, que, además, llevaría consigo una carga devota que no es exactamente la que nos interesa. En la cosmovisión neoplatónica del mundo no existe la religión como algo desgajado, por ejemplo, del amor mundano. Todo forma parte del todo que es ese gran animal viviente del universo, todo está vinculado entre sí en un sistema dinámico que lleva de una parte a otra, de un amor al otro. Si, a lo largo del trabajo, vamos a separarlo es por cuestiones metodológicas, por la necesidad de construir un hilo, un eje a partir del cual poder desarrollar nuestro estudio. Por todo ello, creemos, es más adecuado hablar en este capítulo de la luz propia de la *poesía metafísica*, eliminando así el carácter *devoto*, o de sencilla identificación, que habría tras el término de *poesía religiosa*.

La primera cuenta del collar de luz que tratamos de enhebrar la constituirá el núcleo duro de la doctrina religiosa de Marsilio Ficino –y de nuestro recorrido por la poética luminosa del Renacimiento. Para ello nos basaremos sobre todo en el *De Lumine*¹⁸², aunque en ocasiones puntuales recurriremos a la *Theologia Platonica*. En torno a ellos, complementándolos, haremos referencia algunos textos más del propio

¹⁸² En lo que se refiere al *De Lumine*, citaremos desde la traducción al francés de Matton, considerara la seminal en los textos luminosos de Ficino. El texto original está en latín y, aparte de en la edición de la *Opera Omnia* (1983: 976-986), lo encontramos en la tesis doctoral de Andrea Rabassini (2002: 216-253); así como en la reunión de los tratados luminosos de Ficino, *Métaphysique de la lumière* (2008: 125-169). Debido a que se repiten ciertos pasajes en uno y en otro, cuando exista coincidencia con la traducción española del *Quid sit lumen*, citaremos a partir de la traducción de Jiménez Manzorro (en Díaz-Urmeneta, 2004: 335-351). De este último texto existen tres ediciones francesas: la que introduce Raymond Marcel como apéndice a la *Theologia platonica* (1970b: 369-378); una de 1998, de Bertrand Schefer; y la que aparece en *Métaphysique de la lumière*. Para el *De Raptu Pauli*, utilizaremos la versión italiana de Eugenio Garin (1952: 931-969), aunque existe también traducción francesa en *Métaphysique de la lumière* (pp. 19-63). La *Theologia Platonica* la seguimos bajo la traducción inglesa de Michael J. Allen (2001-2006), aunque existe también edición francesa a cargo de Raymond Marcel (1970).

Ficino, así como tres de los tratados que mayor calado luminoso tendrán sobre nuestra literatura: *El Cortesano*, los *Diálogos de amor* y *De los nombres de Cristo*¹⁸³.

La preocupación por la luz no es exclusiva del neoplatonismo renacentista y mucho menos de Marsilio Ficino, pues ya venía siendo objeto de estudio de cierta tratadística medieval (Matton, 1981: 33-34). Según Deramaix (2005: 180-181), para cuando Ficino escribe sus tratados luminosos hay cuatro tradiciones filosóficas o espirituales que convergerían en un mismo vértice luminoso: la primera, griega, partiría de Platón y continuaría con toda la tradición neoplatónica de Proclo y Plotino, el Pseudo Dionisio y San Agustín; la segunda sería, explica Deramaix, latina y agustina, desarrollada por la patrística neoplatónica; tercera y cuarta serían la judeo árabe y la cabalística, respectivamente. Vasiliu, además, añade las novedades científicas que surgen durante el siglo XIII sobre el estudio de la luz que llevan a cabo autores como Grosseteste, Bacon o Witelo (2001: 105).

Más allá de filiaciones y herencias, lo interesante será establecer cuál sea la aportación original y plenamente renacentista de Ficino a dicha corriente luminosa¹⁸⁴. Evidentemente, el punto de partida es el que identifica y relaciona a Dios con la luz. Como tendremos oportunidad de comprobar, son numerosos los pasajes en que Ficino desarrolla dicha identificación. Por no salirnos del *De Lumine*, en el cuarto capítulo, ya podemos leer que «Dieu est le *Père des lumières* chez qui il n'existe aucun changement

¹⁸³ Conviene advertir que será ese el esquema que sigamos a lo largo de todo nuestro trabajo: trataremos de asentar las bases luminosas que establezca Marsilio Ficino en sus tratados, *De Lumine* en este apartado, *De Sole* en el siguiente y *De amore* en el último, para después ampliar su influencia luminosa a las otras tres obras. En consonancia con esta propuesta de trabajo, y por lógicas razones de extensión y de naturaleza del mismo, las referencias a los restantes tratados se limitarán a aquellos aspectos necesarios para comprender su relación con esta poética luminosa, sin detenernos en todos aquellos aspectos, igualmente fundamentales, pero que requerirían una extensión, profundidad y profusión bibliográfica que se escapan de los límites de esta investigación –que han acabado por ser, ya de por sí, bastante extensos para el lector– y que, creemos, acabarían por desnaturalizarlo. Para las referencias bibliográficas referentes a dichas cuestiones, remitimos a las ediciones de los *Diálogos de amor* (2002, 2006 y 2008), *El Cortesano* (1994, 2009) y *De los nombres de Cristo* (2008, 2010), así como a la bibliografía secundaria referente a estas obras, a la que recurramos a lo largo del trabajo.

¹⁸⁴ Aunque se refiera al ámbito estricto de la música, podemos hacer extensibles a todo el sistema filosófico de Ficino las palabras de Walker, según el cual, en Ficino «though most or all of the elements of this theory have a long history, his combination of them does produce something new and valuable» (2003: 25).

qui le puisse détruire ou diminuer», para proseguir apuntando que «Dieu, comme le demontre l'intelligence qui est le rayon, est une lumière invisible, infinie –la vérité même de chaque vérité et la cause de tous les êtres– dont la splendeur, ou plutôt l'ombre, constitue cette lumière visible et finie, cause des choses visibles» (1981: 59). Basándose en esta relación, y en el paralelo con la luz visible, Ficino dirá: «Mais parce qu'il est de la nature de la lumière et de la vérité de faire connaître dans leur vérité les choses les unes aux autres» (p. 59). Sin embargo, con todo lo que extraigamos de esta primera definición a lo largo del trabajo, ya hemos apuntado que la identificación entre luz y divinidad, con sus modulaciones correspondientes, es una constante a lo largo de casi toda la tradición espiritual. Será necesario, por tanto, profundizar un poco más, buscar lo específico de la tradición del neoplatonismo renacentista, de la tradición ficiniana.

Andrea Rabassini (2006: 258-261) ha señalado que en Marsilio Ficino persistió una atención hacia el ámbito luminoso desde los primeros años de su formación filosófica. Existe una carta de Marsilio Ficino a su amigo Antonio de San Miniato, fechada en septiembre de 1454, texto que en 1950 Kristeller publicó en el primer número de la revista *Rinascimento*, bajo el sugerente reclamo de haber descubierto *Un nuovo trattatello inedito di Marsilio Ficino*¹⁸⁵. En efecto, la carta podría considerarse, a nivel simbólico, el primer texto de Marsilio Ficino. Ya en esta carta, explica Rabassini, encontramos un interés por el tema del calor y la radiación solar, preguntándose Ficino por la incorporeidad de la luz y la aristotélica concepción de una luz difundida universal e instantáneamente, dentro de los postulados de la tradición peripatética, de la normativa escolástica de la *quaestio physica*.

El mismo Kristeller publicó una obrita ficiniana de 1454, bajo el no menos sugerente título de *Questiones de luce* (1984: 77-79), en la que Ficino, bajo una fuerte influencia del segundo libro del *De Anima* de Aristóteles, insistía sobre los temas de los que muy poco antes (Rabassini, 2006: 260) había hablado a San Miniato por carta. Muy semejantes ambos textos, Rabassini (2002: 5-8) se ha ocupado de estudiar la «sezione dottrinale» de las *Questiones de luce*. Platón no se encuentra ausente –citado, eso sí, con menos frecuencia que Aristóteles (p. 6)-, aunque el conocimiento que denota es aún

¹⁸⁵ También se encuentra en el primer volumen de los *Studies in Renaissance thought and letters* (1984: 139-150).

indirecto, de segunda mano, propio del ambiente aristotélico en que se forma el joven Marsilio (Kristeller, 1984: 54-55). Ni Ficino, ni la luz que aparecen en sus textos parecen ser muy cercanos al proceso que culmina en los tratados luminosos de los noventa.

Rabassini (2006: 261), al hablar del trasfondo aristotélico¹⁸⁶ de estos primeros tratados –bien es cierto que matizado con un temprano interés platónico– advierte de los *huecos* que aparecen en su posterior concepción luminosa. El conocimiento directo de únicamente dos de los textos platónicos (*Fedro* y *Timeo*), lógico, si pensamos que será el propio Marsilio el encargado de traducir todos los demás, explicará la ausencia de motivos solares más allá de la mera radiación física del Sol; y, sobre todo, la ausencia, de «la concezione della “luce-vincolo dell’universo” in analogía con la dottrina dello spirito» (p. 261).

En la enumeración de estas ausencias encontramos una buena pista con la que empezar a hablar de la luz renacentista. Si Rabassini detecta ciertas ausencias en los primeros textos de Ficino –cercaos al pensamiento escolástico, previos a su desarrollo neoplatónico–, su acercamiento a ellas nos permitirá dilucidar qué aporta de nuevo Marsilio Ficino en su reflexión sobre la luz. La carencia más importante que detecta Rabassini en estos textos es la del motivo de la luz como vínculo del universo.

En el undécimo capítulo del *De Lumine*, Ficino escribe que la luz

Et elle ne transmet pas seulement toutes les vertus des étoiles à ce qui est en dessous d’elles, mais elle transporte le Soleil lui-même et les astres vers les choses inférieures, tout comme notre esprit véhicule les forces de notre âme et l’âme elle-même vers les humeurs et les membres. Et de même qu’en nous l’esprit constitue le noeud de l’âme et du corps, la lumière est le lien de l’Univers (1981: 66).

Podemos asumir que en este párrafo se encuentran ya algunas de las principales innovaciones que Marsilio Ficino establece en torno a la luz. La más importante, la noción de la luz como punto de enlace, vínculo entre todos los elementos del universo.

¹⁸⁶ Para Kristeller (1984: 39-41), a pesar de citar a unos cuantos filósofos de la tradición escolástica, en realidad, el único que ejerce en esta época una influencia real sobre Ficino será Santo Tomás de Aquino. Influencia que, explica el investigador alemán, llegará incluso a la *Theologia Platonica*, solo que desprovista del aparataje ideológico tomista y reducida a ciertos términos o a algún resabio del método escolástico de argumentación.

Ficino había recogido ya en el capítulo XI del *De Lumine* la idea de una luz dominadora del universo. Recordando el mito platónico de Er, del décimo libro de la *República* (1992: 488-490; 615d-616d)¹⁸⁷, Ficino escribe que «selon ce que rapporte Platon, [Er] se leva d'entre les morts avait, durant son séjour parmi eux, examiné, grâce à une vision céleste, une lumière cachée aux yeux périssables qui, complètement déployée à travers toutes choses, régissait l'univers» (1981: 63).

Como soporte a la noción de vínculo, retoma la idea de los *espíritus*, en tanto que intermediario entre cuerpo y alma¹⁸⁸. Sobre los *espíritus* volveremos en profundidad más adelante, cuando nos ocupemos de la poesía amorosa, aunque baste ahora dejar una pincelada del propio Ficino. En el tercero de los libros del *De Vita*, explica que el espíritu debería ser «cálido, sutil y luminoso», lo que se conseguirá «si evitas las cosas tristes, densas y oscuras, si utilizas interna y externamente cosas luminosas y alegres, si consigues tomar sobre tu mucha luz tanto de día como de noche» (2006: 99). La afirmación se comprende a la perfección si recordamos el carácter estético, simbólico, del sistema ficiniano: la luz y el espíritu tienen en común, no solo la función de intermediarios, sino su propia naturaleza luminosa.

Nos detendremos un poco más sobre la noción de la luz como vínculo del universo. Al igual que sucedió en la pintura o en la arquitectura, la nueva concepción de la luz nos muestra que, gracias a su particular posición a mitad de camino entre lo celestial y lo terrenal, esta se ha liberado de la dirección unívoca que se le asignaba en la Edad Media. La mera consideración de vínculo del mundo, unida al paralelismo con la noción de espíritu, dota a la luz de un decidido carácter dinámico. La noción de vínculo trae consigo, además, la posibilidad de que la luz atraiga e integre (Díaz Urmeneta, 2004: 97) las diferentes instancias del universo, como también afirma Garin, cuando escribe que «Ficino pasa a mostrarnos que los distintos planos de la realidad en los que

¹⁸⁷ «Cuatro días después llegaron a un lugar desde donde podía divisarse, extendida desde lo alto a través del cielo íntegro y de la tierra, una luz recta como una columna, muy similar al arco iris pero más brillante y más pura, hasta la cual arribaron después de hacer un día de caminata; y en el centro de la luz vieron los extremos de las cadenas, extendidos desde el cielo; pues la luz era el cinturón del cielo, algo así como las sogas de las trirremes, y de este modo sujetaba la bóveda en rotación» (1992: 489-490).

¹⁸⁸ Y que Ficino debería haber leído, según Reynaud y Galland (2008: 229, n. 457) en el *De Insomniis*, traducido por el propio Ficino en 1450, así como en el *Corpus Hermeticum* (X, 17) y en *Sobre los misterios egipcios*, de Jámblico (III, 2).

se desarrolla el ritmo del universo a partir de la fuente divina no son más que reverberaciones y destellos de la luz del Señor» (1981: 150). La imagen de la luz se adhiere así perfectamente al carácter estético y simbólico que para Chastel y Kristeller caracterizaba la doctrina de Ficino, construyendo un sistema de imágenes a las que Díaz-Urmeneta califica de «eficaces», debido a que «son figuras que, en la medida en que se aceptan, van abriendo nuevos caminos y mostrando su fertilidad» (p. 98). Los «ritmos de luz» de los que hablaba Garin atraviesan todo el universo, relacionan unas partes con otras.

Es cierto que Ficino no habla en ningún momento de algo parecido al universo infinito¹⁸⁹ de Giordano Bruno –y que tanto desasosiego causaría después a Pascal¹⁹⁰–, pero se puede aceptar que la imagen de una luz que une todo el universo como un gran vínculo deja una sensación de espacio abierto, semejante a la que percibíamos al analizar el cambio del espacio pictórico bizantino al espacio pictórico renacentista. La luz se nos aparece como nueva, como distinta, porque la visión y la concepción del mundo es también nueva. Lo sugiere Díaz-Urmeneta cuando escribe sobre «la imagen de una luz que todo lo abarca y en lo que todo vive y, así, apunta más acá de la divinidad, a una imagen sublimada del mundo ilimitado», de tal manera que «podemos ver esta condición insondable del universo en la poética de la luz de Ficino» (2004: 97). A medida que la imagen del universo se abre, la luz adquiere, como símbolo –o para Ficino, como realidad– nuevas significaciones, en un proceso que desembocará¹⁹¹ en el heliocentrismo copernicano.

Regresando al pasaje que hemos situado en el origen de nuestra reflexión, nos daremos cuenta de que Ficino pone en relación la consideración de la luz como vínculo del universo, de la creación, con su emisión directa desde los astros, a cuya cabeza irá, por supuesto, el Sol. Sobre la centralidad solar, que en Ficino será antes metafísica que física, nos detendremos más adelante. Queremos ahora insistir sobre el carácter

¹⁸⁹ El universo ficiniano, a pesar del *De Sole*, es aún un universo precopernicano, basado en el modelo ptolemaico de las esferas, como queda demostrado en todo el *De raptu Pauli*, que no es otra cosa que la ascensión del alma a través de las diversas esferas del universo.

¹⁹⁰ «Le silence éternel des ces espaces infinis m'effraie» (Pascal, 1980: 528; 201-206).

¹⁹¹ Aunque, repetimos, para Ficino el universo conserve aún su estructura ptolemaica, como iremos viendo a lo largo del trabajo.

astrológico de que Ficino dota a su sistema luminoso, y del que ya hablamos cuando nos ocupamos del oro. El sistema planetario de Ficino es aún, en su especificidad física, geocéntrico, ptolemaico, sin embargo, dicha centralidad de la tierra en el universo nos permitirá comprender mejor las nuevas características que Ficino concede a la luz en sus diversos tratados. Si volvemos, como decíamos, al pasaje en que Ficino habla de la luz como de *vínculo del mundo*, queda patente que las virtudes de los astros son transmitidas al mundo mediante la luz, de manera que la tierra será concebida, según dicha doctrina, como un punto que será atravesado por las radiaciones que le vienen del Sol, de los planetas o de las estrellas (Vasoli, 1988: 74).

Hay un pasaje en el tercer libro del *De Vita* donde Ficino, al hablar de la creación de los talismanes –que no sería otra cosa que la manipulación material de determinados metales para que reciban mejor la influencia beneficiosa de la naturaleza, en forma de radiación luminosa– expone que «Pueden así captarse en un receptáculo de esta guisa las influencias celestiales y las afines a ellas. Por citar un ejemplo, en el orden solar[se hallarían] entre los metales, el oro, entre las piedras el carbunco o la pantaura» (2006: 124). Hasta tal punto es así, que el uso adecuado de la luz acarreará consecuencias beneficiosas para el hombre:

«por lo mismo, cuando los astrólogos dicen que las luces, esto es, los colores, las figuras y los números, tienen grandísimo poder para predisponer nuestras sustancias materiales a las influencias celestes, no debes negar temerariamente, como ellos dicen, esta afirmación» (p. 135).

Más que los talismanes y su creación, hay ciertos aspectos aquí que resultarán fundamentales para entender la poética luminosa de Ficino. En primer lugar, está la idea del firmamento como fuente de luz, cuyas virtudes benéficas pueden atravesar cualquier tipo de materia, sean los metales o el propio cuerpo humano, de manera que la luz será también para Ficino una respuesta, una forma de paliar de lo que Matton (1981: 44-50), siguiendo a Nietzsche, ha llamado «L'exigence physiologique [...] de trouver un remède à l'angoisse qui l'habitait» y que le lleva a la escritura de los consejos solares y luminosos del *De Vita*.

Lógicamente, la carga de paganismo, de cierta doctrina oculta que pueda rastrearse en este tipo de textos, se disipa si tenemos siempre en mente el axioma del

que partimos en la exposición de Ficino: el de la identificación entre Dios y la luz. Así, en el prólogo que Ficino dirige a Piero de Medici al comienzo del *De Lumine*, leemos:

Pour nous, en effet, le Père céleste éclaira la terre du flambeau de Phébus, Cela fut fait non pas certes pour que nous observions sous une telle lumière des mouches, si j'ose dire, mais pour que nous nous contemplions nous-mêmes, ainsi que notre patrie et notre père céleste, en regardant sous une telle lumière *et dans l'énigme, comme dans un miroir*, les réalités divines que nous sommes appelés à voir un jour, sous une lumière bien supérieure, face á face (1981: 57).

Más allá de la referencia bíblica¹⁹², fácilmente reconocible y que conecta a la perfección con la idea neoplatónica de un conocimiento *velado* que se reproduciría a lo largo de los diferentes eslabones que conforman la cadena de la *Prisca Theologia*, aparece aquí una noción importante. El firmamento servirá –dentro de ese juego de espejos y enigmas, de ese juego de velos que encubren la sabiduría– como imagen de «nuestra patria». Con «patria» va a referirse al cielo, en tanto que residencia de la divinidad y, por ello, origen del alma. Desde allí, el alma descendería al cuerpo, recibiendo a su paso los influjos de los diferentes astros. El papel de la luz como vínculo entre lo espiritual y lo terreno se consolida, amalgamando lo real y lo simbólico: la luz que llega de pleno al hombre, que le afecta realmente, sobre todo la solar; y la luz que, al ser contemplada en los astros, nos remite a la divinidad y a su «luz más excelsa». La luz, nudo en el que todo se condensa, por el que todo circula, se convierte para Ficino en «la chiave interpretativa della struttura reale del cosmo e illuminarne le più intime strutture, le connessioni e i rapporti che ne costituiscono la fondamentale bellezza e armonía» (Vasoli, 1988: 64). Este papel de la luz como vínculo del mundo, clave de interpretación de toda la estructura de la creación, unido al peculiar uso ficiniano del símbolo, conducen a que Díaz-Urmeneta afirme que «la luz no es para Ficino un *fenómeno* que podamos aislar, poner ante nosotros y estudiar sino que es radicalmente *nuestro medio*: la vemos y gozamos de ella porque ella nos ha hecho vivir y vivimos en ella» (2004: 98).

Comprendido y establecido el papel de la luz como vínculo del universo, la siguiente asociación –central en la poética luminosa de Marsilio Ficino– cae por su propio peso. Si el alma, explicaba Ficino, tiene el privilegio de ocupar el centro del universo, y de ser, recordando a Pico, «vínculo unificador, o mejor dicho, himno

¹⁹² Corintios I, 13: «per speculum et in aenigmate».

nupcial del mundo» (2000: 99), «nudo o himeneo del mundo», como recordaba Garin (1981: 153); y si la luz es *vinculo del universo*, deberá existir una correspondencia entre ambas nociones, otro nudo aún más fuerte que ate luz y alma, poniéndolas en relación, aprovechando la circunstancia según la cual, en el Renacimiento, existe un «punto privilegiado», «saturado de analogías»: el hombre (Foucault, 1972: 30-31).

Será en la *Theologia platónica* (2001-2006: 347; Vol. 2; VIII, XIII) donde Ficino, con un hermoso juego de palabras, apriete dicho nudo, comentando que la luz no es otra cosa que un alma visible, pero el alma, sin embargo, es una luz invisible: «Light is nothing other than visible soul (whence all things come to life again because of it) and soul is invisible light». Vasiliu, comentando el pasaje (2001: 101), apunta que no hay en Ficino contradicción en los términos, ni un gusto por la paradoja o la dialéctica – la primera de las luces, en el original latino es *lumen*; la segunda *lux*–, sino que el filósofo «une attraction irrépessible à embrasser, à assimiler et à nous livrer la “sagesse du monde”, à harmoniser autant que possible ses aspects opposés, un désir ardent de ne rien laisser de côté de ce qui pourrait encore illuminer l’esprit» (p. 101). Luz y alma, en la argumentación de Ficino, se atraen entre sí con fuerza, y por eso no hay, como sugiere Vasiliu, retórica en el *Quid* que se pregunta por la luz y acaba hablando sobre Dios y la criatura (2001: 107), porque en realidad, todo está unido, apretado bajo el mismo lazo luminoso.

La unión entre Dios y el alma es para Ficino, en esencia, luminosa (Fleury, 2001: 116), algo sobre lo que el pasaje de la *Theologia Platonica* no deja lugar a la duda: la luz y el alma, los dos vórtices del sistema filosófico de Ficino, son los dos nudos que sostienen el mundo, físico y metafísico, permitiendo conducir el alma hasta la Unidad divina (Fleury, 2001: 117). En uno de los epígrafes del *De raptu Pauli*, opúsculo menos *poético* y con menos carga de paganismo que el *De Lumine* o el *De Sole*, definido por el propio autor en el primer capítulo del texto como un “Dialogo intra san Paulo e l’anima, come a Dio non s’aggiunge sanza Dio. Fede, speranza e carità” (Ficino, 1952: 933), el propio Ficino se ocupa de la “Definición y divinidad del alma”, donde vuelve a insistir sobre el carácter luminoso del alma:

Perché trovando tu ne' corpi lo spirito, nelle tenebre la luce, ne' mali el bene, nella morte la vita¹⁹³, nel tempo l'eternità, nelle cose finite, l'infinito, ricordati che tu se' spirito incorporale, lucido per natura e buono e immortale, capace dell' eterna verità e stabilità e dell'immenso bene (1952: 949).

En virtud de este parentesco, luz y alma deberán correr caminos parejos, hasta el grado de identificarse.

Lo que queremos destacar no es tanto el hecho de que el alma sea luminosa –que también–, sino que se pueda establecer un enlace entre esta y la luz, a partir de la función como nudo o vínculo del universo que cumplen ambas y que, aquí sí, deja traslucir una nueva visión, una nueva concepción del universo, distinta a la de la tradición medieval. Vamos a intentar explicar por qué.

El capítulo XIII del *De Lumine* lleva, en una parte de su título, la siguiente reflexión: «La lumière est pour ainsi dire quelque chose de spirituel et les esprits sont des lumières» (Ficino, 1981: 69). Ficino se interroga aquí sobre cuál sea la naturaleza de la luz, si corporal o espiritual¹⁹⁴. Explica que la luz «est quelque chose de spirituel que de corporel», debido a que «elle se propage instantanément de tous côtés», «remplit sans détérioration les corps diaphanes», y a que «enveloppe les choses sordides sans se souiller». Un poco más adelante (p. 69)¹⁹⁵, afirma que

En la superficie de la tierra la luz derramada en diversas mezclas de los cuatro elementos, especialmente de la tierra, viste formas de diversos colores, como si fueran corpúsculos cuyas diminutas almas son como chispas de luz que les han sido infundidas. Si las apartaras de esas mezclas y colores y las conservaras, verías quizás

¹⁹³ «Terribili sono sopra tucte le tenebre, perché la vita sta nella luce, la luce consiste nella vita» (p. 967).

¹⁹⁴ *Cfr.* la preocupación de la ciencia moderna por dilucidar la naturaleza de la luz, cifrada en la llamada *dualidad onda corpúsculo*, de la que se ocuparon desde Newton a Einstein, o al físico francés de Broglie, premio Nobel de 1929 gracias a sus investigaciones sobre dicha cuestión. A trazos muy gruesos y, seguramente, temerariamente ignorantes, la luz se interpreta según las *necesidades* del fenómeno concreto que se esté estudiando: formada por corpúsculos llamados fotones, o como una onda análoga al sonido. Salvando todas las distancias, la luz renacentista la entiende de un modo parecido, como iremos viendo a lo largo del trabajo.

¹⁹⁵ El párrafo es igual al del original latino del *Quid sit lumen* (2004b: 345), de donde tomamos la traducción.

cómo son las almas racionales separadas de los cuerpos. Pues son una suerte de luces en otro tiempo más confundidas con los cuerpos, pero ahora restituidas a su naturaleza propia y por ello, muy brillantes.

En la *Theologia platonica* se expresará en términos muy parecidos (2001-2006: 21; *Vol. 3, IX, III*): «Substract, I beg you, matter from the light and put the rest aside: suddenly you have soul, that is, incorporeal light, replete with all the forms, but changeable»¹⁹⁶. Ficino recoge así, por tanto, una concepción de la incorporeidad de la luz de raigambre, en primera instancia plotiniana (Vasoli, 1988: 73), pero inserta en una contraposición entre «la identificación de las tinieblas con la *materia*» y «la *luz*, representativa de la Divinidad o de la forma inmaterial, espiritual, que se impone a la *materia*» (Fernández Leborans, 1977: 114). Siguiendo con la cadena del razonamiento, el alma será luz en tanto que hipóstasis de la divinidad. Lo que pasa es que, lógicamente, será una luz distinta a la de la divinidad, ya que es susceptible de ser aún más destilada hasta llegar a la luz infinita y pura de Dios¹⁹⁷.

Esta imagen de una luz que iría ganando en pureza desde la materia hasta la divinidad tiene su origen en la cadena ontológica ficiniana, así como una evidente resonancia dionisiana. En dicha cadena, la luz va a ser ejemplo y presencia real para el funcionamiento de las relaciones entre sus diversos elementos, constituyendo lo que Fleury (2001: 118) ha llamado una «photophanie de l'être». En el quinto capítulo del *De Lumine* (1981: 60), la inteligencia, preguntada por Ficino por cuál sea el origen de la luz, le sirve para trazar la cadena en términos luminosos y escalonados, basándose en los diferentes grados de conocimiento posibles para cada uno de los grados del ser. En

¹⁹⁶ Vasoli (1999: 81) ha insistido sobre la naturaleza proteica del alma «la cui immagine e forma si trasformano incessantemente», como un Jano bifronte «che guarda i due mondi dell'Essere». *Cfr.* Pico della Mirandola, cuando escribe: «¿Quién no se maravillará ante nuestra naturaleza camaleónica? O mejor dicho, ¿quién podría admirar más a cualquier otra criatura? Del hombre dijo con razón Asclepio ateniense que, a causa de su mutabilidad y de su naturaleza, capaz de transformarse a sí misma, estaba representado en los misterios simbólicamente por Proteo» (2000: 100).

¹⁹⁷ «Again substract change from this soul-light. Now you have arrived at angelic intellect, at incorporeal light filled with all the forms but [now] unchanging. Substract from this diversity by menas of which each form is differente from the light and brought into the light from elsewhere, with the result that the essence of the light and of each form is now the same [...] This light shines out infinitely, since it is naturally radiant, and it is neither sullied nor constrained by the admixture of anything else» (Ficino, 2001-2006: 21; *Vol. 3, IX, III*).

el *De raptu Pauli*, Ficino explica que la primera de las luces, la puramente divina, se ve «nelle cose create da lei. Vedila eziandio nelle ragioni delle create cose», aunque «non la puoi in se medesima secondo sua plenitudine assolutamente comprendere», del mismo modo que «vedi el lume del sole negli elementi, ancora lo vedi nelle estelle, ma in sé medesimo non lo puoi guardare» (1952: 957). Por eso para Ficino es necesario, regresando al *De lumine*, «progresser graduellement [para que] nous ne soyons réduits à voir trouble et à être aveuglés par une splendeur excessive» (1981: 60). La ascensión comienza en la vista, la cual «ne t'informe pas suffisamment», «parce qu'elle est une lumière sensible, reçoit et rend une splendeur sensible». De ahí, se pasa al entendimiento: «moi qui suis l'entendement, je suis une lumière intellectuelle, puisque j'ai pour objet la lumière intelligible qui est-ce que je recherche dans tout ce qu'on peut rechercher et que je trouve dans ce qui peut être trouvé». La escalada continúa en la razón, a la que le dice «toi, la raison, tu es une lumière rationnelle et une raison lumineuse». Se llega así al último paso, el de la luz de Dios:

Mais veux-tu atteindre plus commodément la raison de la lumière? Cherche-la dans la lumière de chaque raison: la raison de la lumière se trouve là où est celle de toutes choses. Dans la plus haute clarté, tu découvriras la vérité et la clarté de la lumière, puisque la clarté et la vérité de cette lumière que tu recherches sont identiques (p. 60).

Dios como luz y claridad suprema culmina la escala. Queda así reforzada la noción de la luz como vínculo del universo, ya que esta gradación le hace estar presente en todos los ámbitos del universo, físico y cognoscitivo, terrenal y celestial, lo recorre por entero, vertebrándolo y estructurándolo, difundiendo por todos los aspectos de lo real (Rabassini, 2006: 170). La articulación ficiniana de la luz se funda así sobre una continuidad que va «dalla sua prima fonte invisibile e impenetrabile alle sue manifestazioni nell'ordine della corporeità e della natura terrena» (Vasoli, 1988: 72).

Esta estructura está tan arraigada en Ficino, y le proporciona tan buen rendimiento que le sirve para explicar los fenómenos de la luz natural. En el segundo capítulo del *De Lumine* (1981: 58-59), la propia *lumen*, la luz del mundo, primera en la escala cognoscitiva, se ve sometida a escrutinio en sus diversas gradaciones, en un procedimiento similar –de sustracción, de purificación, de extracción– al que acabamos de ver en las almas o en el conjunto de todas las luces. Parte de la definición de la luz como algo «espiritual», en contraposición a una posible dimensión corporal, para

definirla a partir de *emanaciones espirituales*, de diverso grado, según va entrando en contacto con la materia:

La luz es una emanación en cierto modo espiritual, tan repentina como extendida por los cuerpos –sin alterarlos en su naturaleza–, emanación de un cierto brillo en los cuerpos diáfanos –es decir, transparentes–, emanación de color en los que la obstaculizan, emanación, en todos los cuerpos, de la cantidad, figura y movimiento. Prueba a fundir en uno solo todos los géneros de color, ¿qué será este todo, sino una luz omnicolor, o una luz hecha ya opaca, en la materia de la tierra más sólida y oscura? Quítale la tierra que tiene mezclada, ¿qué quedará a no ser una cualidad, es decir, claridad y acto de transparencia, como el color es acto de lo opaco? Pues el color es luz opaca y la luz color claro, es decir, una cierta floración y pujanza del cuerpo transparente y de los colores, que es monocolor en acto y en potencia omnicolor¹⁹⁸.

Dejando de lado el recurso a la terminología aristotélica de acto y potencia, la gradación neoplatónica vuelve a hacerse presente en la definición de la luz física. La metáfora pictórica a la que recurre aquí Ficino (Deramaix, 2005: 190) le sirve para, a partir de la escala de los colores, establecer una escala de luz susceptible de ir purificándose, de ir quitando las adherencias terrenales que suponen el choque contra los cuerpos opacos –los que detienen el resplandor, el flujo de la luz– hasta llegar a la mayor claridad, hasta su estado más perfecto, debido a su condición como «la première forme [...] elle est si parfaite qu'elle existe non pas en tant que qualité inactive distincte de l'acte, mais plutôt en tant qu'acte très vigoureux» (Ficino, 1981: 63). El espectro del color es, en realidad, el espectro de la opacidad. La materia, los cuerpos, irán opacando la luz hasta llegar al negro. No se trata, por tanto, de que la luz sea “ejemplo” más o menos acertado de lo que sucede con el alma, sino de que ambas comparten naturaleza, les sucede lo mismo, en concordancia con la correspondiente naturaleza –física o metafísica– de cada luz.

Hay, en esta escala luminosa, tanto cromática como metafísica o espiritual, un matiz sin el que no se entiende la culminación y la novedad que trae consigo la poética ficiniana de la luz. Dice Ficino en el noveno capítulo:

En effet les Platoniciens disent que les ténèbres se trouvent à l'égard de la lumière dans le même rapport que le froid à l'égard du chaud ou la noirceur à l'égard de la

¹⁹⁸ Traducción española, en Ficino (2004b: 337-339).

blancheur, de telle sorte que les ténèbres ne sont pas une pure privation de lumière mais une lumière minima ou très opaque; la noirceur, une lumière moins opaque; le diaphane, pour ainsi dire, un certain commencement de lumière un peu plus claire; la couleur, le terme d'une certaine lumière. Si bien que celle-ci s'accompagne en quelque sorte partout d'une certaine couleur. En effet la lumière, soit de l'âme, soit du ciel, est si puissante que les pures ténèbres ne régnet nulle part (pp. 63-64).

Vasiliu (2001: 108-111) ha visto en el concepto de lo diáfano una importante toma de distancia de Ficino con el pensamiento aristotélico, lo que justificaría varias de las interpolaciones que añade al *De lumine* respecto del *Quid sit lumen*, tratando de matizar la raíz aristotélica de la luz. Si para Aristóteles el concepto de lo diáfano es

la seule réponse possible au quid, au i testi de la lumière, et, pareil à celle-ci, il n'avait aucune dimension corporelle or substantielle, mais seulement une détermination de nature, nature commune (*koiné phusis*) à tous les corps, fussent-ils opaques ou transparents.

en Ficino, en cambio, pasa solo a designar «l'une des parties supérieures du ciel, et donc à donner une consistance exquise et luminiscence aux “apparitions” qui en procèdent» (p. 111).

Esta cuestión aporta un matiz que nos interesa, más allá de que una vez más emparente de raíz con los diferentes tipos de luces. Nos referimos al hecho de que la escala luminosa va a cambiar con respecto a lo que veíamos en las *Questiones de luce*, escritas por un joven Ficino, deudor aún de su formación aristotélica. En la obra primeriza, en virtud de la autoridad aristotélica, la luz aparecía según la idea de que «lo contrario de la luz es la tiniebla»¹⁹⁹, lo que llevaría a pensar que la tiniebla, la oscuridad, consistiría en una ausencia total de la luz. En el *De lumine*, en cambio, al adoptar la gradación que acabamos de recoger, hay un matiz que no debe pasar desapercibido: ya no es tanto un juego de contrarios, como un juego de grados (Rabassini, 2006: 289-290). La potencia de la luz es tal que no hay modo de que la oscuridad venza sobre ella. No hay nada que escape a su irradiación, a su fuerza. La tiniebla –física o metafísica– no será otra cosa que luz en grado ínfimo, muy opaco. Siempre, por tanto, habrá luz, la cual «en la filosofía ficiniana, es erigida en fuerza portadora de la belleza, una fuerza

¹⁹⁹ «Preterea contrarium lucis est tenebra, secundo de anima et decimo Metaphysice» (en Kristeller, 1984: 77).

ascendente, opuesta a la sombra de la materia»²⁰⁰ (Soria Olmedo, 1984: 152)²⁰¹. El sistema ficiniano no concibe la ausencia de la luz, elemento vertebrador de toda su estructura.

Este matiz de la perpetua presencia de la luz en el universo, y el desplazamiento hacia un eje fundado en la noción de grado, tienen una consecuencia importante en la poética luminosa ficiniana. Nos referimos a la noción de *expresión*, íntimamente relacionada con la de la extracción de la verdad desnuda, tan importante en el pensamiento platónico del Renacimiento, de la que hablamos a propósito de la alquimia. El apunte que en este sentido hace Juan Carlos Rodríguez, resulta esclarecedor:

nos encontraremos, pues, con que inexcusablemente los animistas platonizados hablarán de que la verdad ha de ser desnuda, de que hay que quitarle toda su materia superflua para que aparezca resplandeciente en sí misma, para que se revele a los ojos humanos en toda su pureza estricta (1990: 153).

Erwin Panofsky también ha estudiado (2008: 209-217) la dialéctica neoplatónica del desnudo. Aunque su análisis tiene lugar desde una perspectiva iconológica, sus conclusiones no pueden ser más reveladoras. Explica el sabio alemán que en el Renacimiento se produce un cambio en las representaciones de la desnudez, desde el «carácter estrictamente eclesiástico» del pensamiento medieval, hacia el «plano secular» quattrocentista (p. 215). Con todo, lo más interesante es el trasfondo que sostiene este cambio iconológico. Para Panofsky

la desnudez como tal, especialmente cuando se la compara con su contraria, llegó a ser entendida como un símbolo de la verdad en un sentido filosófico general [...] y con la aparición del movimiento neoplatónico llegó a significar lo ideal e inteligible por oposición a lo físico y sensible, la esencia simple y «verdadera» por oposición a sus «imágenes» varias y cambiantes (pp. 216-217).

No es de otra manera cómo funciona la luz en el sistema ficiniano, a partir de la noción de expresión o de «manifestation extérieure» como la llama Matton (1981: 37). La cuestión del grado de luz dentro de la cadena es, en realidad, una cuestión de

²⁰⁰ «E' corpi sono ombre di Dio», dirá en *De raptu Pauli* (1952: 965).

²⁰¹ *Cfr.* Chastel (1982: 282-283) para la formulación de dicha idea en clave de términos artísticos.

expresión, determinada por el mayor o menor grado de opacidad, de resistencia de la materia, de búsqueda y obtención de una luz *desnuda*. Leyendo atentamente a Ficino descubrimos que esta noción de expresión recorre los puntos cardinales de su pensamiento lumínico. La luz expresa la unión entre todos los elementos del universo gracias a su papel de *vinculum*, hace resplandecer la armonía del *cosmos* de la que se convierte en indicio (Díaz-Urmeneta, 2004: 97). El hecho de que Ficino decida en el *De Lumine* que no existe la oscuridad, sino un grado mínimo de luz, no hace sino reforzar esta idea de la expresión, como explica Ficino en un pasaje decisivo (1981: 60) y transparente en cuanto a lo que venimos comentando: «La luz [es] una verdad que se despliega al exterior»²⁰². El problema de la materia, de su relación con la luz, de los colores, de lo diáfano, es un problema de posibilidad y capacidad de expresión de la misma luz, emparentada así con esa verdad que se trata de desnudar, de *desvelar*, en su despliegue al exterior.

Esta idea de la *luz expresada* tiene una consecuencia que, a la postre, junto al papel como vínculo de un universo abierto, o a su emparejamiento con la noción de alma que las primeras burguesías están produciendo en su lucha por legitimarse ideológicamente frente al feudalismo, determinará el papel de innovación, de ruptura de nuestro símbolo con respecto a la tradición medieval, sobre todo con la escolástica representada en la figura tutelar de Santo Tomás de Aquino. Según Juan Carlos Rodríguez:

la luz o las lágrimas (el Sol y el agua) platónicos (la *luz* de Herrera o las *lágrimas de Garcilaso*), no son sustancialidades orgánicas, sino que poseen una dialéctica propiamente platónica, animista, esto es, no como “elementos” sino como materializaciones del alma (1990: 70).

Ya Edgard de Bruyne había percibido la posibilidad de establecer este corte fundamental en sus *Estudios de estética medieval*, al hilo de la diferencia entre

²⁰² Traducción española en Ficino (2004b: 341). Díaz-Urmeneta (2004: 98) sugiere que «La metáfora de la luz adquiere aquí una vertiente humanista: la luz es la verdad de las cosas, no la verdad como correspondencia entre cosa y noción, sino la verdad que las forma y las muestra más allá de las limitaciones de lo corpóreo. Es la *mens* humana la que puede alcanzar esta verdad. Así, la verdad será luz íntima, iluminación de la idea en una inteligencia viva que multiplica –difunde y expande– el sentido del cosmos: lo forma, en cierta medida lo inventa y añade nueva fecundidad al universo».

pensadores de la tradición neoplatónica medieval, como Ulrico de Estrasburgo o San Alberto, y el Aquinate, aunque sin llegar a delimitarla de manera clara. Se pregunta De Bruyne: «¿Debemos, pues, concluir que, en la estética de Santo Tomás, la “claritas” (que reemplaza a la “suavitas” agustiniana) vuelve a tomar un sentido formalista, mientras que en Alberto y Ulrico, la “resplendentia” es, ante todo, un valor expresivo?» (1959: 315). Aunque ya hemos hablado en el capítulo anterior de algunas peculiaridades de la luz medieval, la noción de *claritas*, una vez conocido el funcionamiento *expresivo* de la luz en Ficino, dicha noción puede servirnos para comprender mejor la novedad introducida por el filósofo florentino.

En su repaso al concepto de *claritas*, por tanto, De Bruyne (1959: 322-325) apunta que esta «más aún que la proporción, es expresiva del principio organizador que se llama la forma sustancial», con un matiz que será decisivo: «La noción de forma ha de ser entendida aquí en el sentido aristotélico y no en el neoplatónico», esto es, «lo que hace que un ser sea *tal*; gracias a la forma se constituye el individuo en una especie determinada, pero también y ante todo en su ser particular» (322-323). La luz medieval, si seguimos la noción de *claritas* –que, aunque no será la única manifestación lumínica de la Edad Media, sí que será la que mejor nos explique el cambio que ha introducido Ficino con su neoplatonismo– sería una cualidad inherente y orgánica al alma (Rodríguez, 1990: 70).

En el pensamiento medieval, la luz es el sello sustancial que Dios pone al hombre, en tanto que criatura suya, un signo sagrado e inmutable a través del cual leer el orden de Dios en el mundo (Rodríguez, 1990: 66)²⁰³. Frente a la idea del sello divino, inmutable, dirección única en la lectura del orden del mundo medieval, lo que Bachelard llamaba «la monótona explicación de las propiedades por la sustancia» (1974: 24), la luz del neoplatonismo ficiniano está marcada por la posibilidad del movimiento, incluso de la transformación. Lo explica Ficino cuando afirma que

La lumière est la première forme du premier corps. Ainsi elle est si parfaite qu'elle existe non pas en tant que qualité inactive distincte de l'acte, mais plutôt en tant qu'acte très vigoureux, lequel a tant d'efficace qu'elle se propage en un instant à travers toutes choses sans se séparer de sa source (1981: 63).

²⁰³ Cfr. también pp. 95-99

La luz es, sí, primera forma de la divinidad (o del Sol, en el mundo físico, como veremos en el capítulo sobre el *De Sole*), pero ya no es el sello sustancial de la divinidad sobre el Libro de la creación, sino el centro efectivo del mundo. Vínculo que mantiene unido a todo el universo, la luz crea un juego dinámico mediante el cual no solo se relacionan todas sus partes, sino que pueden influir unas sobre otras, permite la manipulación, como demuestra la meditación del último Ficino sobre la magia natural. La luz y el alma son ahora el centro del mundo, cualquiera de sus elementos debe pasar por ese binomio que lo anuda todo. El alma, y con ella la luz que lleva aparejada, se ha convertido en un agente manipulador y, a la vez, proteico, capaz de mirar en diversas direcciones, como quería Pico.

De la misma manera, la luz ya no informa al cuerpo en el sentido medieval, en esa inextricable relación entre cuerpo y alma que entiende a esta –y a su luz– como forma sustancial de aquel. Erwin Panofsky entrevé esta nueva relación en la filosofía de Ficino: «el cuerpo es una forma inherente a la materia, el alma una forma solo adherente a ella» (2008: 195). La idea de la adherencia posibilita que la luz del alma se pueda separar del cuerpo, así como la dialéctica expresiva que acabamos de comentar. La relación ahora debemos entenderla desde la perspectiva que propone Vasiliu (2001: 103, 110): el cuerpo –igual que sucedía con los metales en los talismanes– funciona como un receptáculo de luz.

En esta dirección ha insistido Andrea Rabassini en el capítulo de su tesis doctoral dedicado a estudiar la presencia en Ficino de «Plotino e la luce come “actus illuminantis”» (2002: 121-134). La proximidad entre la fecha de redacción del *De Lumine* y de la traducción de las *Enéadas* nos hace pensar que una estrecha afinidad hermana los dos textos. Del *Quid sit lumen* al *De lumine*, en efecto, hay una diferencia que salta a la vista: la frecuencia con que Ficino cita a Plotino, miembro de la cadena de los *Prisci Theologi* y, probablemente, el platónico que después de Platón mayor influencia ejerza sobre su pensamiento.

Sin la influencia de Plotino no se entiende gran parte del desarrollo que la cuestión de la luz adquirirá en el Ficino del *De Lumine*, que con respecto al del *Quid Sit Lumen* presenta «certaines differences de vocabulaire», «changes subis par la conception ficinienne de la lumière» y «changements dont témoigne cet enrichissement local du lexique» (Vasiliu, 2001: 104). En el capítulo XI del *De Lumine* (1981: 64-66),

Ficino recoge una idea que procede de la cuarta Enéada plotiniana²⁰⁴. Al contrario que lo sucedido con el calor y sus propiedades, escribe Ficino que «La lumière existe donc uniquement en tant qu'acte propre et naturel de ce qui illumine; elle ne devient pas la qualité du corps illuminé et elle se trouve moins dans l'illuminé qu'elle ne l'accompagne» (pp. 64-65). De ahí, explica Ficino, que la luz no sea una cualidad de los cuerpos, ni tenga nada de corporal. Siempre inseparable del *agente* que la produce, «L'acte lumineux, qui se rattache au sel agent, se tient à bon droit entre la substance, qui subsiste en quelque sorte en soi, et la qualité, qui dépend à la fois de l'agent et du patient» (p. 65).

La idea de los *receptáculos de luz* se complementa a la perfección con la concepción de la luz como «actus illuminantis». La luz, según Ficino, no es forma sustancial del cuerpo, sino algo donado, infuso por el cuerpo que ilumina. En el tercero de los *Diálogos de amor*, León Hebreo formulará este mismo paradigma luminoso cuando, a partir de las propiedades físicas de la luz escriba que

Todo esto demuestra que la luz en el cuerpo diáfano o bien en el iluminante no es cualidad o pasión corpórea, sino un acto espiritual que actúa sobre lo diáfano por representación del iluminante y que se separa de él al quitar el iluminante. La luz asiste al cuerpo diáfano de la misma manera que el entendimiento o alma intelectiva al cuerpo, que tiene con ella conexión existente o esencial, pero no se mezcla; no cambia al cambiar el cuerpo, ni se corrompe cuando este se corrompe. Por consiguiente, la verdadera luz es la intelectual, que ilumina esencialmente el mundo corpóreo y el incorpóreo, que en el hombre da luz al alma o vista intelectual (2002: 178).

El paralelismo entre la luz física y la luz del alma vuelve así a funcionar limpiamente. El color que podemos percibir en cualquier objeto, en cualquier cuerpo, no es propiedad suya, es un *acto* del cuerpo desde el que le llega la luz, ya sea una vela, una lámpara, o el propio Sol. Del mismo modo, la luz del alma no es ya algo que sea vea degradado en

²⁰⁴ *Enéadas* (IV, 5, 6-7) (1985: 453-470): «Si la luz fuera una mera cualidad y cualidad de algo, entonces, como toda cualidad reside en un sujeto, habría que investigar en qué cuerpo residiría la luz. Pero si la luz es una actividad dimanada de otro, ¿por qué no ha de existir aunque no haya un cuerpo contiguo, sino una especie de vacío intermedio, si puede haberlo?» (IV, 5, 6, 10-15; 1985: 465); «[la luz] no podrá perecer mientras permanezca en la existencia la fuente luminosa. Y si esta se desplaza, la luz cambia de lugar, no porque se produzca un reflujo o trasvase, sino porque es la actividad de aquella y va en su compañía mientras nada se lo impida» (IV, 5, 7, 5-10; 1985: 467).

su mezcla *informadora* sobre el cuerpo, sino un don divino en forma de rayo luminoso, traspasándolo todo, iluminándolo todo de fuera a dentro. Así, Dios con el alma, el alma con el propio cuerpo, o los rayos de los cuerpos celestes con los cuerpos o los metales usados para fabricar talismanes. Y así también los colores, alejados de la jerarquía esencial adquirida por el pensamiento aristotélico y ahora traspasados de luz y, por ello, más o menos beneficiosos o agradables a la vista²⁰⁵.

El *movimiento* de la luz ya no se establece desde una forma sustancial que se irradia hacia fuera en forma de brillo, del *splendor* que estudiamos en el paradigma pictórico medieval. Que la luz deje de ser forma sustancial equivale a quebrar en buena medida el paradigma interpretativo de la realidad, abandonando la posibilidad de conocer el mundo mediante el sistema alegórico medieval. Ahora todo en el universo es receptáculo, todo recibe las irradiaciones de luz, divina, procedente de los cuerpos celestes, física y desde ahí se manifiesta hacia fuera según la categoría de expresión que acabamos de analizar.

Una buena forma de entender todo esto quizá sea recurriendo a un ejemplo que ya utilizamos, el de las gemas y las piedras preciosas, donde en parte anticipamos este viraje, ahora plenamente delimitado. El cambio se puede cifrar en el paso del relicario al

²⁰⁵ *Cfr.*, por ejemplo, la explicación del gusto por el color verde que leemos en el *De vita*: «La vista desea disfrutar de la luz, de modo que se vea acrecentada y reforzada por medio de esta amiga suya, pero sin llegar por ello a quedar destruida. De hecho, en cualquier color, cuando lo negro y oscuro superan a lo luminoso, el radio visivo no se amplía ni, por tanto, se deleita tanto como querría. Cuando, por el contrario, predominan los colores claros y luminosos sobre los oscuros, el radio de visión, distraído por una cierta voluptuosidad nociva, se extiende hasta abarcar espacios dilatados. Por eso, el color verde, que combina mejor que ningún otro en su justa medida (*temperatus*) el negro con el blanco, es mejor que el uno y el otro y deleita y conserva a un mismo tiempo. Y, además, en virtud de su naturaleza delicada y tierna, resiste, como el agua, sin ofenderlos, los rayos de los ojos, para que no se dispersen yendo más lejos. De hecho, las cosas duras y a la vez ásperas quiebran en cierto modo los rayos, mientras que las muy tenues abren el camino hacia la disolución. Pero las que tienen una cierta consistencia y a la vez una superficie pulida y uniforme, como los espejos, ni quiebran los rayos ni permiten que se dispersen más lejos. Y las que, en fin, además de estas características, son tiernas y blandas, como el agua y los objetos verdes, complacen, no por su blandura, a los rayos líquidos de los ojos. En definitiva, la vista no es sino un rayo encendido por la naturaleza en nosotros en una cierta agua de los ojos y busca una luz templada en un agua que en cierto modo es opuesta a ella. Se alegra, por tanto, con el agua, encuentra deleite en los espejos acuíformes, se recrea en las cosas verdes. Y es indudablemente que la luz del sol presente en los objetos verdes tiene en sí un humor primaveral y un agua sutil plena de una luz recóndita. De aquí se deriva asimismo el hecho de que el color verde, cuando se atenúa, se resuelve en amarillo» (Ficino, 2006: 70-71).

talismán. Si recordamos las palabras del abad Suger sobre las joyas de la abadía de Saint Denis, el resplandor de las gemas no era otra cosa que una suerte de luz divina encapsulada. El sello luminoso de la divinidad que le permitía, en un camino unidireccional, elevarse hacia la contemplación dentro de la catedral, etc. gracias a esa luz, inmutable e inalterable, sustancial.

Para el neoplatonismo renacentista, en cambio, el proceso es ahora inverso. Cuando Ficino escribe sobre la conformación de los talismanes en el *De Vita*, explicita así la consideración del metal y su figura como receptáculos: «Pueden así captarse en un receptáculo de esta guisa las influencias celestiales y las afines a ellas» (2006: 124). Se trata, en realidad, de una manera de *manipular* la naturaleza²⁰⁶, poniéndola al servicio del que efectúa la operación, y rompiendo así una vez más la clausura hermética del mundo medieval. El brillo de una gema, o de una piedra preciosa, no es el brillo de la forma sustancial que Dios ha depositado en ella como sustancia suya. La luz de la joya se explica ahora porque ha sido *captada* desde el agente iluminante y, después, irradiada al exterior, *expresándose* a través del metal, donando a quien sepa recibirlas sus benéficas cualidades:

para poner ya fin a las divagaciones, concluyamos que si los rayos de las estrellas penetran inmediatamente toda la tierra, no es cosa fácil negar que penetran al instante un metal y una piedra cuando se esculpen en ellos imágenes, y que imprimen en ellos dotes admirables o al menos de cualquier género, dado que también en las profundidades de la tierra generan cosas preciosísimas. Y, ¿quién podrá negar que los rayos penetran a través de todas estas cosas? (p. 130).

No otra cosa sucede con las demás luces, físicas o metafísicas. El sello sustancial de la luz medieval se ha roto ya en el Renacimiento. La luz penetra en las piedras preciosas, infundiéndole sus «dotes admirables», de la misma manera que el alma ha penetrado en el cuerpo. Atravesándolo, desde fuera hacia dentro y, también, desde dentro hacia fuera. No es una unión inextricable, una amalgama que forma un todo, sino un juego de transparencias y expresiones. De la misma manera que habrá metales que permitan una mejor penetración de los rayos lumínicos y su posterior emanación, habrá almas que se expresen mejor que otras a través de los cuerpos.

²⁰⁶ Cfr. Culianu (1999: 179-194).

Leído en nuestros términos luminosos, el mundo ha dejado de ser un libro compuesto por sellos de luz, inamovibles y rotundos, un mapa estático y bidimensional. Soria Olmedo, profundizando en la definición que propuso André Chastel de Renacimiento²⁰⁷, habla de la aparición, con el platonismo renacentista, de una «movilidad del universo», que trataría de «integrar la multiplicidad de las facetas intelectuales en un conjunto universal no estático, sino comunicado interiormente, en el cual el lugar de las cosas puede cambiar con cierta facilidad» (1984: 102). Para Juan Carlos Rodríguez, ese movimiento contrastaría con

Esa noción de Cosmos propia del feudalismo [que] albergaba, por ejemplo, en su interior, toda la legitimación de un Orden basado en las diversas «jerarquías de lugares» («lugares naturales», «lugares sociales», etc.), todos ellos hilados entre sí (encadenados en tal «jerarquización» sustancial, inamovible), en cada uno de ellos y en su orden global, de la Voluntad o del Orden de Dios (en forma de escrituras –o de Signaturas–) [de manera que] el Reposo en el lugar propio (o la tendencia a ese reposo, cuando el lugar propio se ha perdido) constituirá el estatus verdadero por excelencia para toda esta sistemática ideológica feudalizante (1990: 213-215).

No es otra cosa lo que ha sucedido con la movilidad incesante de la nueva luz neoplatónica, que comunica interiormente, no solo todo el sistema ontológico ficiniano, sino todo el universo.

Con el neoplatonismo renacentista, a través de su expresión en los tratados de Ficino, la imagen del universo medieval se ha quebrado –y más que se quebrará, como veremos después, con la llegada del sistema heliocéntrico–, la bidimensionalidad luminosa medieval se ha convertido en un sistema tridimensional de rayos luminosos que se entrecruzan, atravesando todos los elementos de la creación. En especial, uno de ellos: el alma, luz y vínculo del mundo.

²⁰⁷ «El fenómeno que se puede considerar como la definición técnica del Renacimiento, es la necesidad de romper los encasillamientos en la vida del espíritu» (Chastel, 1982: 33).

2.2. *Nada digo más dulce que la luz:* poesía metafísica

2.2.1. UN APUNTE SOBRE LA RECEPCIÓN DE FICINO EN ESPAÑA

Si bien el impacto de la filosofía ficinana en la poesía española es de sobra reconocido por la historiografía literaria, no se ha estudiado la historia del recorrido exacto que la recepción que aquella trazó en España, tanto en general, como al nivel particular que aquí nos interesa, el de textos como el *De lumine* o el *De Sole*. Aunque recientemente se ha conocido algún avance significativo en ese sentido, de la mano de Béhar (2010), para quien el inicio de dicha introducción debería establecerse en los primeros años de la década de 1490 (p. 472), es una tarea que aún queda pendiente para la historiografía de las ideas filosóficas en España, y que, lógicamente, se escapa de las posibilidades y naturaleza del presente trabajo.

La resolución de dicha laguna queda a la espera de que sean publicados tres trabajos de Susan Byrne, a los que desafortunadamente aún no hemos podido tener acceso, y que imaginamos resultarán decisivos para la comprensión de dicha recepción, así como un interesante refuerzo a las tesis que estudiamos en este trabajo. El primero sería *On the Question of Ficino in Spain: From Platonic Theology to Philography*, que aparecerá en una obra colectiva sobre Marsilio Ficino de próxima edición, compilada por Valery Rees; el segundo es una reflexión sobre *Ficinian Sun Imagery in Renaissance Spanish Letters*, que debería aparecer en el presente 2013; y la tercera, y

sin duda la que más expectación nos genera, el libro *Ficino in Spain*, que la autora prevé completar en 2013²⁰⁸.

A la espera de dichos trabajos, nos limitaremos aquí a esbozar algunas de las direcciones básicas por las que la filosofía luminosa ficiniana pudo llegar a España, con unas pretensiones más de constatación que de exhaustividad. La primera y más obvia es la influencia que la filosofía ficiniana habría ejercido a través de su texto más difundido, el *De amore*, tanto directamente como a través de tratados de amor tales como los *Diálogos de amor*, de León Hebreo o *El Cortesano*, de Baltasar Castiglione²⁰⁹. La existencia de dicha influencia se ha convertido en lugar de paso obligado de cualquier acercamiento al estudio de la tratadística amorosa. De ella ya dio cuenta Menéndez Pelayo (1974: 485-554), y a ella, por cerrar el arco cronológico de las continuas alusiones a la cuestión, también ha hecho referencia Soria Olmedo (2008: 55-56).

La segunda línea correspondería a la presencia directa en España de libros ficinianos. De nuevo, se trata de un área a la que no se ha prestado una atención monográfica en la tradición crítica española. Como ya señalamos, Béhar hace una primera aproximación a la cuestión, estudiando la recepción de la traducción ficiniana del *Corpus Hermeticum*, bajo el nombre de *Liber de potestate et sapientia Dei*, del que ya existía una traducción al español desde 1485, a cargo de Diego Guillén de Ávila, llevada a cabo en Roma (Gómez Moreno, 1994: 77; Béhar, 2010: 469). Dicha traducción, así como ciertos manuscritos e incunables estudiados por el propio Béhar, permiten a este llegar a la conclusión de que «Hubo, pues, todo un círculo de lectores interesados en ella en torno a la reina Isabel, especialmente en Toledo: Gómez Manrique, Pedro Núñez de Toledo, Ambrosio Montesino» (p. 472). Círculo desde el que, si bien no se lee todavía directamente a Ficino, podemos obtener una buena pista sobre la dirección que toma en España el interés sobre el filósofo florentino. Efectivamente, algunos resultados espigados, sin otra pretensión que la ilustrativa, entre

²⁰⁸ Todo ello según los datos obtenidos de la última versión de su *curriculum vitae* (Byrne, 2013).

²⁰⁹ Sobre este último llegó a escribir Morreale que «fue transmisor del neoplatonismo a la Europa del siglo XVI, tan eficaz o mejor que Marsilio Ficino y León Hebreo, que Ecuícola y Cataneo [sic], que Diaceto y Pietro Bembo» (1959: 149).

algunos catálogos bibliográficos arrojan alguna luz sobre la presencia ficiniana en suelo español.

El monumental catálogo de manuscritos *Iter Italicum*, compilado por Paul Oskar Kristeller (1989), así como la publicación de algunos catálogos de bibliotecas antiguas españolas, dan cuenta de ello: en el archivo de la catedral de Burgo de Osma (Kristeller, 1989: 497) encontramos un ejemplar del original de la traducción hermética, cuyas anotaciones han sido estudiadas por Béhar (2010: 470); un ejemplar de la traducción de Guillén de Ávila se encuentra también en la biblioteca San Lorenzo de El Escorial (Kristeller, 1989: 501), introducida, además, por una carta que recoge Gómez Moreno (1994: 78), y en la que Guillén insiste sobre el carácter «cathólico» tanto del original de «Marsillo», como de su traducción.

Las bibliotecas de ciertas personalidades de la época dan algún rastro más de la presencia española de Ficino. Es el caso de la biblioteca de la María de Austria, hermana de Carlos V, donde encontramos un ejemplar de la edición veneciana de las epístolas de Ficino (Gonzalo Sánchez-Molero, 2005: 310-311); o de la biblioteca de don Alonso Osorio, marqués de Astorga, muerto ya a finales del XVI, poseedor de un ejemplar de la *Opera Omnia* ficiniana (Cátedra, 2002: 372)²¹⁰.

Asimismo, en un conjunto de documentos del XVI (Kristeller, 1989: 558), procedentes de la Biblioteca Nacional, encontramos un *Marsilii (Ficini) de studio matutino*, fragmento perteneciente al *De vita*; así como, en otro paquete, algunas páginas correspondientes a un *Discurso político sacado de los comentarios de Marsilio Ficino sobre La República* (1989: 577); de la misma manera, encontramos una edición de la *Platonis Vita* ficiniana en un ejemplar del siglo XVII conservado en la Biblioteca Nacional (Kristeller, 1989: 557). En el catálogo de los libros que se hallaban en la imprenta sevillana del alemán Jacobo Cromberger, recogido por Clive Griffin (1988), nos encontramos con un libro que, bajo el nombre de «Marsilius ab Ingen», guarde «Posiblemente un libro médico de Marsilio Ficino» (p. 213), que podríamos identificar

²¹⁰ En este sentido, merece la pena tener en cuenta una sugerencia, si bien no escrita ni publicada y por tanto quizá no demasiado acorde a la naturaleza académica del siguiente trabajo, que nos transmitió en el curso de una conversación informal por las calles de Florencia el profesor Cesare Vasoli, según la cual la corte de Margarita de Navarra, profundamente imbuida del neoplatonismo ficiniano (Saitta, 1923: 266; Festugière, 1941: 124-130), habría irradiado su entusiasmo ficiniano hacia el resto de las cortes europeas, incluida la española.

con el *De vita*; Soberanas, por otra parte, descubrió (1988: 400) un ejemplar de una edición valenciana de las *Introductiones Latinae* de Nebrija, en cuya dedicatoria, Ivarra, el editor, da cuenta de una supuesta traducción castellana del *De christiana religione*.

Como podemos percibir, dentro de la miscelánea de textos, los intereses giran sobre todo en torno a los textos que tienen que ver con la traducción del *Corpus Hermeticum*, siempre en su sentido *crístico*, así como con el *De vita*, algo que tendría cierta lógica, visto el interés despertado en España desde la época alfonsí por la temática astrológica, estudiada por Luis Miguel Vicente (2007) y (2011).

La tercera línea correspondería al cruce de saberes y personajes en el espacio hispanoitaliano del Renacimiento, fomentado desde las relaciones que la Corona de Aragón estableció con determinados reinos italianos, sobre todo el de Nápoles, aunque también con la república de Génova. A este cruce podríamos sumar las consecuencias derivadas del Concilio de la Iglesia celebrado en Ferrara, de cuya importancia ya hemos hablado: «Ocasión de más íntimo comercio cultural fueron los Concilios de Constanza (1414) y de Basilea-Ferrara-Florenia (1431-1445), a los que acudieron obispos y doctores españoles, los cuales, sin querer, se impregnaban más o menos del ambiente literario en que tenían que moverse» (Villoslada, 1951: 327). La maraña aquí ha sido también desbrozada solo en parte, pero podemos ofrecer los ejemplos de ciertas figuras que pueden considerarse interesantes a la hora de esbozar un estudio de la recepción ficiniana en España. Raymond Marcel recordaba (1958: 534) una carta de Ficino al cardenal Raffaello Riario, en la que confesaba a su interlocutor, «sobrino nieto de Sixto IV, administrador del obispado de Burgo de Osma y luego obispo, entre otros lugares, de Salamanca, Cuenca y Málaga» (Béhar, 2010: 467), tener correspondientes epistolares «non solo per tutta l'Italia, ma anchora già più tempo in Spagna, et in Francia, in Germania, et in Ungheria» (Ficino, 2001: 1006). Ya el propio Marcel se lamentaba que no hubiera «aucun índice jusqu'à présent ne nous a permis de découvrir ses correspondants spagnols» (1958: 534), lamento que constata Béhar, casi cincuenta años después, apuntando que la identidad «de los correspondientes de Ficino permanece desconocida» (2010: 467).

A pesar de eso, existen algunas figuras que, si bien no sabemos si llegaron a ser uno de esos correspondientes a los que hacía referencia Ficino, nos pueden servir para establecer una mínima red de conexiones con el filósofo florentino. Además de Diego

Guillén de Ávila, Béhar habla (2010: 472) de la misión diplomática que, entre 1485 y 1486, capitanea el conde de Tendilla por los territorios italianos, constando su presencia en Roma y Florencia. Uno de los miembros de la legación, el secretario italiano Antonio Geraldini, se había formado en los ambientes intelectuales florentinos, llegando a dedicar alguna composición lírica al propio Ficino. Para Béhar, el conde de Tendilla, a su vuelta a España pudo ser uno de los introductores del interés por la filosofía de Ficino. Del mismo modo apunta Béhar la importancia de la figura de Pedro Mártir de Anglería, en cuyo epistolario encontramos este encendido elogio a la figura de Ficino: «Ni tendrás por más platónico al huésped de Platón, Marsilio Ficino, ni por más aristotélico a Mirándola, los claros luminares de la filosofía de nuestro tiempo» (1953: 241).

La atención a la formación intelectual de fray Luis de León, acercándonos poco a poco a nuestro objeto de estudio poético, puede darnos también alguna información valiosa sobre el eco ficiniano en España. Álvarez Turienzo (1996: 51) ha señalado que el platonismo luisiano debe mucho al magisterio, directo o indirecto, de dos referentes de la orden agustina que llegaron a ser cardenales de la Iglesia Romana: Egidio de Viterbo y su discípulo Jerónimo Seripando. El primero de ellos conoció personalmente a Marsilio Ficino, como ha estudiado minuciosamente Voci (1986). El segundo, que presumiblemente debió recibir de su maestro la huella ficiniana, «Estuvo en Salamanca por las fechas (1514) en que fray Luis va a ingresar en el convento de San Agustín» (Álvarez Turienzo, 1996: 51). Además, coincidió con Garcilaso en la feliz estancia napolitana de este (Keniston, 1922: 118), dando pie a una «amistad paternal» ampliamente frecuentada por Garcilaso (Rivers, 1974:15)²¹¹, junto a la otros miembros de la llamada Academia Pontiana²¹². En ese mismo sentido, no podemos olvidarnos de

²¹¹ *Cfr.* la carta que el poeta le envía desde Savigliano, en junio de 1536: «No espere v.p. un premio de disculpas por no haberos escrito hasta agora, que una de las cosas en que tengo hecha experiencia del amor que hay entre nosotros es parecerme que no puedo ofender a vuestra paternidad en cosa de las que hago, aunque sea tan mala como haber dejado de escrebiros tantos días. Esta seguridad es tan rara en las amistades como lo son las partes vuestras que fueron causa de nuestra amistad» (Garcilaso, 2007: 361).

²¹² «La Academia Pontiana contaba a la sazón entre sus miembros a Scipione Capece, erudito, jurisconsulto y poeta latino; a fray Jerónimo Seripando, más tarde arzobispo de Salerno y cardenal de Santa Susana; a Antonio Minturno, crítico y poeta, y a Bernaldino Martirano, poeta dramático, traductor de Virgilio y secretario imperial en el Consejo de Nápoles» (Navarro Tomás, 1970: XXIX). El propio Navarro Tomás aumenta, más adelante, la nómina de todos los

una figura como la de Cipriano de la Huerga, Catedrático de Biblia de la Universidad de Alcalá y maestro de fray Luis (Morocho Gayo *et al.*, 1996: 178; Asensio, 2005), quien habría establecido «una conexión, a mi parecer indudable, con el neoplatonismo florentino: con Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y su entorno» (Asensio, 2005: 94).

Si, como vemos, no contamos con demasiados indicios de la manera en que se recibió a Ficino en España, no hay prácticamente ninguno en lo que se refiere a la presencia del *De lumine* y el *De Sole* dentro de nuestras fronteras. En el profundo repaso que Andrea Rabassini hace en su tesis doctoral de los ejemplares de las ediciones *princeps* del *díptico luminoso* que forman ambos, no detecta ninguno que haya podido pasar por suelo español. La única, remotísima, pista a seguir –seguramente infructuosa y más aventurada a vuelapluma que otra cosa– sería el ejemplar de la napolitana Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele III (Rabassini, 2002: 270), hasta 1816 en la Real Biblioteca Borbónica. Sin saber los pormenores del manuscrito, lo único que se puede aventurar, y desde luego no como una afirmación, sino como acaso la única posibilidad de establecer un mínimo referente de la recepción del tratado en nuestra literatura, es que el ejemplar llegara a las bibliotecas reales ya en la época de la dominación española, pudiendo ejercer entonces su influencia *luminosa* sobre el continuo trasiego de poetas y humanistas españoles que residieron o estuvieron de paso por el reino de Nápoles.

De todas maneras, y por dar alguna referencia conclusiva, es presumible que dicho *díptico* se conociera, siquiera marginalmente, aunque no hayamos conseguido seguir su hilo. Joaquín Maristany ha anotado con tino que la poética luminosa de la que nos vamos a ocupar enseguida pudo llegar a fray Luis de manera directa, pues había leído los «dos opúsculos de Marsilio Ficino, *De Sole* y *De Lumine*, citados en el extraño opúsculo luisiano *De utriusque agni typici atque veri immolationis legitimo tempore*, e invocados, en similar contexto, en el exegético curso *In Genesim*» (1996: 353).

Si *físicamente* apenas hallamos alguna huella de los tratados luminosos, a poco que nos asomemos a los versos de los poetas españoles del siglo XVI, percibiremos cómo la luz se extiende sobre todo ellos, igual que, por usar una imagen cara a Leon Battista Alberti, invade las estancias de una casa al abrir sus ventanas.

amigos de Garcilaso en su estancia napolitana, destacando a Bernardo Tasso, Minturno y Tansillo, entre otros (p. XXXI).

2.2.2. LA LUZ NO USADA DE FRAY LUIS DE LEÓN

«Luce autem quid non dico dulcius», «¿Qué no digo más dulce que la luz?» (León, 1992: 337): con esta hermosa declaración de principios –que ha encontrado también hermosas traducciones: «Nada digo más dulce que la luz» (Bell, 1927: 264); «¿Qué cosa más que la luz puede resultar no solo más dulce [...]» (Béhar, 2011: 43)– recordaba Aubrey Bell el «amor a la luz» del fray Luis poeta. Como si a través de dicha declaración, el poeta estuviera formulando uno de los pilares que sostienen parte de su poética, algo que ya advirtieron en cierto modo Estébanez (1972: 285) al identificar la luz como «una de las claves estéticas en la obra de Fray Luis de León»; y Sánchez Zamarreño, quien ha señalado, si bien refiriéndose a *De los nombres de Cristo*, que en fray Luis su imaginería «aspira siempre a lo celeste: la luz, como generadora de imágenes es, en este sentido, paradigmática» (1996: 524). Un pilar que asoma y sostiene uno de sus versos más celebrados, aquel que habla, en la oda “A Francisco de Salinas”, de una «luz no usada». La expresión ha sido tenida siempre como una de las más felices del poeta, de la misma manera que la oda ha sido considerada por la crítica como una de sus mejores composiciones, acaso la mejor, de toda su producción lírica.

Su vida de profesor universitario en Salamanca²¹³ situó a fray Luis muy lejos de ese ideal de serenidad otoñal que en el poema dedicado a Juan de Grial «nos convida / a los estudios nobles» (León, 2006: 77; vv. 16-17)²¹⁴. En parte por un carácter «de natural colérico» (Pacheco, 1985: 70), «claro como el cristal pero también, como el cristal, hiriente y quebradizo» (Álvarez Turienzo, 1989: 3), que hizo que su carrera como profesor universitario no estuviera exenta de tensiones con compañeros y mandatarios universitarios²¹⁵; y en parte por todos los problemas que le acarreó el duro proceso

²¹³ Para la vida de fray Luis, su carácter, vicisitudes, etc. *Cfr.* Menéndez Pelayo (1952b: 285-289), Coster (1921-1922), el buen *Perfil humano e intelectual de fray Luis* que traza Saturnino Álvarez Turienzo (1989: 1-13) y Guy (1989b). Otra síntesis interesante es la de Vossler (1960: 11-18). Para el panorama de la Salamanca universitaria del XVI, *Cfr.* Cuevas (1982: 7-14).

²¹⁴ *Cfr.* frente al poema, el testimonio que recoge Barrientos García (1996: 113), en carta de Fray Luis a Arias Montano: «trabajo en esta atahona ocupado siempre en las letras de que menos gusto, y cada día con más deseo de salir [...] de todo lo que es la Universidad y vivir lo que resta en sosiego y en secreto, aprendiendo lo que cada día voy olvidando más».

²¹⁵ *Cfr.* Bell (1927: 120-155). Barrientos García (1996) hace un buen y detallado recorrido por la actividad y avatares académicos de fray Luis. Alcalá (1996) estudia el papel que sus compañeros de la Universidad cumplieron en el proceso inquisitorial contra su figura.

inquisitorial al que se vio sometido (Alcalá, 1991), y que culminó en casi cinco años de encarcelamiento. Fiel reflejo de que el Renacimiento, a pesar de lo que su arte pueda hacernos pensar, no fue una época de armonía y serenidad, fray Luis, debido entre otras cosas, como insiste Azorín (1921: 104,108), a un «temperamento batallador» y a que «Ha resonado su espíritu al contacto de todos los accidentes y sucesos de su tiempo. El ambiente le domina», lo que daría lugar a un «Fray Luis inquieto, nervioso, ardiente, se nos muestra hondamente preocupado por el problema del tiempo, del conocimiento, de la constitución del mundo», buscó el sosiego –más conquistado que adquirido (Ramajo, 2006: XXIX)– en el estudio, en la religión, en la finca de La Flecha, a donde «se retiraba como a puerto tranquilo» (Llobera, 2001: 17) y en un escogido grupo de amigos, «gloria del apolíneo sacro coro [...] a quien amo / sobre todo tesoro» (León, 2006: 26), dedicados, como él, al trabajo intelectual.²¹⁶

En este ambiente se enmarca la composición de la oda que dedica a su amigo Francisco de Salinas (León, 2006: 21-26), «bella paráfrasis cristiana de la teoría estética de Platón», según apuntaba ya Milá y Fontanals (1884: 283). Salinas, ciego desde niño, estudió Humanidades en Salamanca y vivió en Roma durante veinte años, gracias a la protección del papa Pablo IV y del Duque de Alba.²¹⁷ A su vuelta de Italia pasó a formar parte del claustro de profesores de la universidad salmantina, donde ejerció como catedrático de música y donde escribió una *Vida descansada de Marcial* (Delahaye-Grémois, 2009: 93), y el tratado *De música libri septem*, cuya publicación fue, propone Cuevas (2000: 97), motivo para la redacción de la oda por parte de fray Luis²¹⁸. Allí, presumiblemente, conoció a un Fray Luis que profesaba un vivo interés por la música, lo que para Macrì (1970: 11) constituye un claro rasgo de sincretismo hispano-hebreo,

²¹⁶ Para Llobera (2001: 81-82), el «apolíneo sacro coro» estaría formado por El Brocense, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, Benito Arias Montano y Felipe Ruiz, dedicados a las letras y con los que fray Luis trabó sólida relación. Añade también Llobera al grupo de amigos del poeta a Pedro de Portocarrero, Diego de Olarte, Grajal, Martín Martínez y Pedro Chacón, probablemente este último, indica, el Cherinto del poema “Las Serenas”.

²¹⁷ Cfr. Menéndez Pelayo (1974: 968), Otaola González (1997: 19-32), Cuevas (2000: 97) y Ramajo Caño (2006: 21-22).

²¹⁸ Cfr. la comparativa que hace Delahaye-Grémois entre el tratado de Salinas –que, por cierto, no vacilaba en recurrir a versos de Garcilaso para ejemplificar algunas de sus propuestas, según comenta la misma Delahaye (p. 94)– y la poesía de fray Luis, desde los preceptos retóricos del ritmo y la prosodia.

apunte biográfico que no resulta en absoluto irrelevante en un poema que gravita alrededor de la música, en este caso, la del propio Salinas.

Merece la pena recordar los versos de la primera estrofa, con que se abre el poema:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada (vv. 1-5).

Sin duda, el elemento central del poema es la música de Salinas y los efectos que produce en el alma de Fray Luis. La sabiduría y el talento de Salinas eran tales que, relata Ambrosio de Morales,

Al verlo yo lo mismo cantando que pulsando algún instrumento apoderarse de los ánimos de los oyentes, produciendo en ellos diversas y aun contrarias emociones de alegría y dolor en muy breve tiempo [...] comprendí las grandes excelencias que de la música pregona Pitágoras (en Iglesias Feijoo, 1996: 400).

Los acordes de Salinas hacen que el alma del poeta «torne a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida» (vv. 8-10), recordando, esto es, conociendo al modo de la reminiscencia platónica,²¹⁹ su origen divino. Comienza así una ascensión en la que el alma «traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera» (vv. 16-17), donde Dios, como un gran maestro de música, ordena armónicamente los movimientos del universo en un «son sagrado / con que este eterno templo es sustentado» (vv. 23-24). El alma, al alcanzar tal estado, «navega / por un mar de dulzura y, finalmente, / en él así se anega» (vv. 31-33), y así se mantendrá mientras siga sonando la música de Salinas.

Uno de los grandes debates que la crítica ha sostenido sobre el poema es el de si relata o no una experiencia mística, si Fray Luis fue o no un místico, si la secuencia de

²¹⁹ Cfr. el *Fedón* platónico: «quienes decimos que aprenden no hacen nada más que acordarse, y el aprender sería reminiscencia» (Platón, 1992: 63; 76a).

las estrofas se corresponde con un proceso ascético, etc.²²⁰. Nosotros vamos a estudiar el poema alejando el foco de una polémica que no pretendemos resolver, y acercándolo al de lo que llamamos la poética de la luz renacentista, que no es otra cosa que la aparición de la luz como uno de los símbolos centrales del pensamiento neoplatónico que, con tanta potencia, se extiende por todo el ambiente cultural europeo.

A pesar de que nuestra referencia para establecer el mapa luminoso renacentista están siendo los tratados de Marsilio Ficino en tanto que mejor representante de dicha poética luminosa, no conviene olvidar la situación de «Fray Luis en el laberinto renacentista de idearios», trazado por Saturnino Álvarez Turienzo (1996: 43-62). Más allá de la licencia que se permite Bell cuando afirma que fray Luis «nació platónico» (1927: 265), lo cierto es que la obra del agustino tiene un indudable sustrato neoplatónico que, como hemos dicho poco antes, debe mucho a figuras como Egidio de Viterbo, Girolamo Seripando o Cipriano de la Huerga.

Filiación que no debe de extrañarnos, pues ya Menéndez Pelayo gustaba de insistir en que «Fray Luis trabajó con manos cristianas el mármol de la antigüedad» (1952b: 285). Guy explica que «el agustinismo, muy anterior al triunfo del tomismo aristotélico en el siglo XIII, se ha alimentado siempre de la filosofía helénica y helenística, en su corriente más próxima al cristianismo» (1996: 277), de manera que en fray Luis, aparte del indudable peso de la tradición bíblica –incluso de la escolástica más tomista y académica a la que sin duda se aplicó en sus clases salmantinas–, nos encontramos con que recoge la tradición en la que «las doctrinas platónicas y las neoplatónicas van infiltrando su savia en el cristianismo» (Alonso, 1971: 262), dando pie a la influencia «del Pseudo-Areopagita, acaso la de Plotino» (Cossío, 1936: 96), además de «Pitágoras, Platón, Plotino, los Padres de la Iglesia, los Renacentistas (tal vez de León Hebreo...)» (Guy, 1989: 42), en una nómina que Cilveti amplía a «la tradición pitagórica, el platonismo, Horacio, Virgilio, Boecio, Petrarca, Marsilio Ficino, especialmente por los Proverbios, San Pablo y San Agustín sobre armonía» (1989: 136). Prieto, además, inserta dichas influencias filosóficas con las corrientes líricas propias del Renacimiento:

²²⁰ Para un repaso sobre las diferentes –y opuestas– posturas *Cfr.* Gutiérrez (1976) y Ramajo Caño (2008: 538).

En fray Luis, por ejemplo, alcanza tonalidad de extraordinaria armonía la fusión de valores religiosos y paganos, de saber bíblico y saber grecolatino, que en parte asimila por su lirismo asentado en una lengua poética petrarquesca personalizada (nacionalizada) por Garcilaso (1987: 302-303).

Asimismo, también hemos hablado de la supuesta lectura que fray Luis hizo del *De Sole* y el *De lumine*, de manera que por todo ese “laberinto” en el que al componente platónico se le unen el cristiano, el hebreo y el bíblico (Alonso, 1971: 261-267), pasará la luz como por un tamiz hasta llegar a la «luz no usada» del poema a Salinas, aunque no sin dejar una profunda huella en toda la obra lírica del agustino²²¹.

Tan significativa es la huella de esta poética luminosa, que la propia crítica, ante la poesía de fray Luis, se ha dejado llevar con frecuencia por cierto impulso impresionista, traducido en parecidos términos luminosos: para Fernández Leborans (1973: 53) la poesía de fray Luis «tiende a la armonía, a la paz, al descanso, a la luz»; Félix García habla de una poesía de fray Luis en la que las palabras aparecen «con ritmo y luz», formando un «verso como una explosión de luz» (García, 1951: 1387); Dámaso Alonso, en fin, afirmaba sobre la poesía del agustino que «para hablar de ella harían falta palabras de luz, de nieve, de cristal» (1987: 170).

No podemos olvidar, sin embargo, que, aunque nos estemos ocupando de la poética de la luz, la oda a Salinas es un poema eminentemente musical. Por ello, y para poner ese carácter musical en relación con la poética renacentista de la luz, regresaremos a la figura de Marsilio Ficino. Ya desde su infancia, la música había estado presente en la formación académica de Ficino. Marcel (1958: 168-173) comenta que en la escuela del maestro Luca de San Mignano, donde el niño Marsilio cursó sus primeros estudios, se desarrollaba una metodología muy práctica, basada en música, canciones y juegos con la mitología. Por otro lado, pasado el tiempo, las reuniones de Careggi solían cerrarse con el canto por parte de los asistentes de algunos versos – propios o ajenos–, seguido de una interpretación musical del propio Ficino (Torre, 1968: 800-801), en cuya lira –un laúd, propone Kristeller (2009: 11)– había incrustado, como ya hemos indicado antes, un medallón con la figura de Orfeo, en justa consonancia con el valor decisivo que otorgaba a la música para la *salud* del alma, y con

²²¹ Cfr. Sabido (1992: 295-296; 418-419) para las concordancias luminosas y solares en la poesía original de fray Luis.

la imagen que varios miembros de su círculo neoplatónico, como Poliziano, Lorenzo de Medici, Pannonius o Naldi, habían construido de él como «another Orfeus» (Allen, 1984: 60, n.60).

No por casualidad, Ficino era más aficionado a la música que a las artes figurativas (Kristeller, 1988: 331). El mismo Kristeller (2009: 11) recuerda que Ficino hablaba con entusiasmo de la música que tocaba, y sugiere la posibilidad de que improvisara algunas piezas musicales de las que hoy no quedaría ningún testimonio. Para Ficino la música era más que un pasatiempo vagamente filosófico o que el recuerdo de una educación más o menos esmerada, adquiriendo un papel muy cercano al del rito, mágico o religioso (Walker, 2003: 30). En su sistema filosófico, sin ocupar tantas páginas como la luz, la música tendrá un papel importante en la construcción de la estructura del universo. En la cadena de los *Prisci Theologi* propuesta por Ficino, nos encontramos con los nombres de Orfeo y Pitágoras. Aby Warburg ha señalado el valor real que la figura del primero adquiere en la galería de imágenes renacentistas, constatando que

Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz, tan íntima para el renacimiento de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana (2005: 404).

Justo lo que pretende hacer Ficino con la sabiduría platónica. La huella de Orfeo en Ficino irá más allá de la efigie grabada en la lira y no es en absoluto desdeñable. Ya en 1462 había terminado una traducción de los *Himnos órficos*, en los que el simbolismo de la luz y los cantos al Sol, por cierto, adquieren un amplio protagonismo. André Chastel explica (1996: 189) que el primer y gran poeta que tomarán como referencia los miembros de la academia platónica, capitaneados por Ficino, no será otro que Orfeo, en tanto que este participa de tres *cualidades* centrales de su preocupación filosófica. Con Hermes tendría en común su relación íntima con la naturaleza, la posibilidad de dominarla con su canto; con Eros, el convertirse en poderoso símbolo del amor gracias a su descenso a los infiernos en busca de Eurídice²²²; y con Saturno, planeta e influencia

²²² Cfr. Wind (1998: 63-86).

decisiva para los filósofos²²³, compartiría la desesperación que le provocó el no haber podido salvar a Eurídice.

De las tres vertientes, la que más cerca se encuentra de la filosofía de la música es, lógicamente, la primera. La figura de Orfeo encarnaría (Chastel, 1982: 273-274) el mito del hombre poeta situado en lo más alto de sus poderes. Unos poderes que supondrían la posibilidad de entrar en íntima comunión con la naturaleza, en la posibilidad de, movido por el amor, revelar el poder del alma sobre el universo. Orfeo representaría perfectamente esa alma proteica capaz de manipular la propia naturaleza, y de entrar en sintonía con ella, gracias a estar situada en el lugar más privilegiado del universo, como dejó escrito Pico della Mirandola

El interés por la música, para Ficino y para el neoplatonismo renacentista, no radicará tanto en su capacidad para *manipular* la naturaleza, como en la posibilidad de que, al escucharla, el alma entre en conexión con esta. La música tendría así la capacidad, para el pensamiento neoplatónico, convenientemente pasado por el tamiz del pitagorismo, de hacer que el alma de quien la toca y de quien la escucha entre en conexión con el *anima mundi*, anegándose en ella. De la misma manera que, en la tradición renacentista, manipulando los metales y las formas de los talismanes, se conseguía recibir el influjo benéfico de la naturaleza, tocando determinados acordes, determinadas melodías, se conseguirá dar paz al alma, hacer que la creación revierta ciertos dones benignos sobre aquellos que los perciben.

Juan Carlos Rodríguez ha hablado del «animismo religioso» (1990: 243-285), que caracterizaría la producción literaria de fray Luis de León y que «incide sobre la temática cristiana y la reelabora» (p. 248). En dicha elaboración, Rodríguez habla de «la idea del desprecio del mundo», a través del cual es necesario que el alma ejecute un «salto» (p. 248). El objetivo de dicho salto, en proceso de un carácter marcadamente platónico, será trascender el mundo terreno y llegar a «el *anegamiento*, la fusión con lo Absoluto» (p. 250), que fray Luis, en el nombre *Cordero*, formula en términos absolutamente luminosos al hablar de Cristo: «¿qué resplandores no tendrá de sanctidad y virtud el que está y estuvo desde su principio, y estará para siempre, lançado y como sumido en el abismo de esa misma luz y pureza?» (2010: 573). La música de Salinas se

²²³ Cfr. una vez más, Klibanski, Panofsky y Saxl (1991).

convertirá así en uno de los modos que tendrá el alma –que «en olvido está sumida»– para efectuar dicho salto y trascender el mundo terrenal.

Aquí será donde entre el segundo de los *Prisci Theologi* que, en la cadena ficiniana, hemos relacionado con la música. En efecto, Pitágoras y los discípulos de su escuela filosófica tuvieron, desde la Antigüedad, una influencia determinante sobre la teoría de la música, gracias a la relación directa que establecieron entre la matemática y la ciencia musical, a cuya base estará una analogía que el platonismo (y el neoplatonismo renacentista) podrán incorporar sin problemas a su sistema filosófico: la cercanía entre música y matemáticas la traza el que ambas sean, como lo es la luz, manifestaciones *físicas* de lo inteligible (Chastel, 1996: 113).

Partiendo de ahí, la herencia pitagórica que recibe con Ficino el neoplatonismo renacentista tendrá mucho que ver con el concepto de la música del universo, con la vieja idea de la música de las esferas (Kristeller, 1988: 332)²²⁴. Una idea que adquiere poderoso relieve con la nueva visión del mundo forjada en el Renacimiento. Si, como dijimos, el mundo ha adquirido una dimensión abierta, múltiple, móvil, frente al estatismo medieval de los lugares naturales, ahora las diversas partes del mundo se relacionarán unas con otras, a partir de la noción de armonía. El mundo neoplatónico, pitagórico es un mundo en el que sus diferentes partes están relacionadas entre sí –recordemos la vigencia de la estoica concepción del universo como un *gran animal*, un gran templo²²⁵ de una manera armónica, produciendo, en dicho movimiento una *música* basada en una proporción –los «números concordantes» (27) de los que hablaba fray Luis en el poema– que sostiene a todo el universo. En este sentido, recuerda León Hebreo que «Decía Pitágoras que los cuerpos celestes al moverse producían voces excelsas, que se correspondían una a otra en armónica concordancia, música celestial que –según él– era causa de que todo el universo se mantuviera en su peso, en su número y en su medida» (2002: 112); es lo que advierte Macrì cuando refiere en fray Luis una imagen del cosmos «estructurado según los módulos, los números, las figuras,

²²⁴ Cfr. para la evolución del concepto de la música de las esferas a través del tiempo, la antología de Joscelyn Godwin (2009).

²²⁵ Cfr. la metáfora cardíaca (I, 20, 6-7; 2006: 290-291) y la idea del universo como templo (I, 14, 1-3; 2006: 235-236) de las que se ocupa Macrobio en el *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*.

las correspondencias de la doctrina platónica de la armonía» (1970: 31). Esta estructura armónica estaría diseñada y mantenida por Dios, «tanto en el contexto del pensamiento pagano como cristiano» apunta Cilveti (1989: 153), a un nivel inteligible y, por lo mismo, no podrá ser captada por los sentidos como sí lo será la música de Salinas.

Vossler, a raíz de la presencia musical en la poesía de fray Luis hablará de

tres conceptos de música: 1º, la música que habla solo a los sentidos, como, por ejemplo, el canto del pájaro; 2º, la música inteligible que no puede ser oída y sí solo comprendida por la razón, como la armonía en los hechos y circunstancias de la naturaleza, y 3º, la música humana en la que goza nuestra sensibilidad al mismo tiempo que se enriquece nuestra razón (1960: 102).

Francisco Rico, siguiendo al propio maestro Salinas, expone la siguiente distinción musical:

Existen –dice [Salinas]– una música irracional, “cuiusmodi sunt cantus avium... nec proprie “música” dici potest”; una música “quae intellectum tantum movet, intelligi quidem potest, audiri vero non potest”, y en ella se incluyen la mundana y la humana; y, en fin, otra música “quae sensum simul et intellectum movet”, y no es sino la instrumental (2005: 146).

La música *mundana*, por seguir la terminología de Salinas, sería uno de los reflejos de ese orden inteligible que la divinidad transmite al mundo, de manera que «la palabra musical, en cuanto creación humana, aproxima este mundo al otro», «es el hilo conductor entre lo humano y lo divino» (López Castro, 1996: 662,663). La música armónica será aquella que, ejecutada, consiga entrar en sintonía, sea *concorde* numéricamente con la música de las esferas, con la armonía que sostiene el mundo, pues «el oído anhela la unidad, puesto que es uno y también surge del uno» (Ficino, 2006: 222); y ese uno al que conduciría una música armónicamente ejecutada sería el Uno que en la tradición platónica y pitagórica se constituye como «lo más perfecto y agradable de todo» (p. 220), el *absoluto* en que el alma ansía anegarse, como vimos que explicaba Juan Carlos Rodríguez. Escuchar la música de las esferas supondría «to hear the harmonies of the *spiritus mundi*, the subtle aether that linked the World-Soul to the World Body, the *anima mundi* to the *machina mundi*» (Allen, 1984: 53). Cuando sucede este acuerdo, aquel que escucha dichos acordes armónicos participa de la perfección del universo «y oye allí otro modo / de no precedera / música, que es la fuente y la

primera» (vv. 18-20). Su alma, gracias a la música, pasa a entrar en conexión con el alma del mundo, con la naturaleza, con toda la creación. Adquiere así la música, explica Cilveti, un «carácter ontológico», en tanto que permite «descubrir en la estructura del cosmos, en el orden que lo constituye, algo de nuestra propia armonía, de nuestro propio orden» (1989: 153).

Si no lugar común, sí era lugar de paso para el hombre del renacimiento de una cierta cultura, no solo escuchar o tocar música siempre que se pudiera, sino también participar de esta filosofía musical. Fray Luis lo demuestra, no solo en este poema, sino también en cierto pasaje del comentario al *Libro de Job*, donde escribe que Dios

si crió a todas las demás cosas con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley que hiciese disonancia en su *música* [...] Tienes ley cual los otros; aquí verás que por medio de ella, como las demás criaturas, *consuenas* con todas las partes del mundo; aquí entenderás que, si la quebrantas, *disuenas* de ellas y las contradices y las conviertes en tus enemigas (1779: 363).

El conde Baltasar Castiglione, en la conformación de la *gramática de comportamientos* (Ossola, 1987: 47), «bréviaire du savoir vivre» (Festugière, 1941: 44), que definirían su modelo ideal de cortesano²²⁶, presta atención a «Cómo al perfeto Cortesano le pertenece ser músico, así en saber cantar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos» (2009: 157-160). En el debate entre Paravicino y el conde, ante las insinuaciones por parte de aquel de que la música «como otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres, y aun quizá también a algunos que parecen hombres, mas no lo son», este responde esgrimiendo, además, un ejemplo práctico:

No digáis eso, respondió el Conde; si no, haréisme entrar en grandes procesos de loores de la música, y acordaros he cuán estimada y honrada haya siempre sido entre los antiguos, y aun fue, pues me metéis en ello opinión de muchos sabios y famosos filósofos ser el mundo compuesto de música, y los cielos, en sus movimientos, hacer un cierto son y una cierta armonía, y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada, y por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música. Y así se lee de Alexandre que oyendo alguna vez, estando comiendo, tañer y cantar

²²⁶ Cfr. con respecto al ideal de cortesano y su proceso de formación *con palabras*: Ossola (1987: 43-98).

algunas cosas bravas y furiosas, fue forzado de dejarla comida y arremeter á las armas; después mudando el músico aquella arte de son y ablandándose, amansarse él también, y volver de las armas á la mesa (2009: 157-158).

Regresando ahora al poema de fray Luis, a poco que prestemos atención a su desarrollo de la temática musical, nos daremos cuenta de que la filiación neoplatónica, con sus matices, es indudable. La música de Salinas ha ejercido en fray Luis toda la casuística neoplatónica de la elevación y de la comunión con el absoluto de la naturaleza, del *anima mundi*, que en el agustino se condensa en una divinidad que constituye un «abyssmo de ser y de perfection infinita» (León, 2010: 168), sintetizada en la oda “A Francisco de Salinas” en el «mar de dulzura» donde «así se anega» (vv. 32-33) el alma²²⁷. A pesar de los reparos de Llobera, para quien «esta oda fue escrita no con motivo de la armonía celeste, sino tan solo de la armonía musical» (2001: 69), coincidimos con Alcina, que explica este poder de la música (1987: 44) por el hecho de que para fray Luis «el hombre se mueve en un mundo de armonías [en el que la música] es una de esas formas de concierto que unen al hombre a Dios a través de la consonancia y el número»; así como –aunque no con su pretensión totalizadora– con Cilveti, para quien «el concepto dominante de la poesía y de la obra entera de Fray Luis es el concepto de armonía» (1989: 135), y que encuentra en el poema un «equilibrio entre música cósmica, humana y divina» (p. 154).

Pero nuestro problema no es el de la música, sino el de la luz, presente en el poema desde la primera estrofa, en uno de los hallazgos más hermosos y que más fortuna estética han hecho de toda la poesía luisiana: la «luz no usada» con que se viste el aire. Es evidente que al hablar de ella deberemos partir del axioma que identifica la luz con la divinidad –porque fray Luis es monje agustino, igual que Ficino no olvidó nunca la religión cristiana– y que para San José Lera tiene un origen «bíblico y patristico» (2008: 560). En este sentido, aunque referidos a San Juan de la Cruz, resultan útiles, aunque solo sea como base o punto primario de referencia, los rasgos

²²⁷ Cilveti (1989: 157) y Rico (2005: 149-150) llaman la atención sobre el hecho de que la «inmensa cítara» (24) a la que se aplica el «gran Maestro» (21) que es Dios, reproduce un pasaje de la traducción que hace Marsilio Ficino de los *Himnos órficos* (34.16-17), recogido también en su *Theologia Platonica*: «It is you who rule and temper the whole heaven with your melodious lyre» (2001-2006: 272; *Vol. 1, IV, I*). *Cfr.* también para la música y la figura del “Gran Maestro”, Alonso (1987: 176-187).

que para Mancho Duque (1982: 137) caracterizan la significación metafórica de la luz: «1º) actividad de carácter intelectual, de origen racional-natural, que permite el conocimiento de fenómenos naturales y, 2º) actividad de carácter intelectual de orden supraracional o sobrenatural que permite el conocimiento de verdades naturales o sobrenaturales»²²⁸. Sin embargo, en el poema de fray Luis, se da un paso más con respecto a la simple identificación entre Dios y la luz.

Para Alcina (1987: 42-43), la «luz no usada» es «una invención feliz que nos presenta la luz como algo virginal». Cristóbal Cuevas propone entenderla como una «no habitual: *insueta lux*» (2000: 97), remitiendo a su aparición en el Proemio del *Secretum*, cuando la Verdad, acompañada de San Agustín —que, como veremos, no es ajeno a la poética luisiana de la luz—, deja a Petrarca «Atónito yo ante la vista de aquella luz no usada» (Petrarca, 1978: 41). Ramajo, por su parte, (2006: 22), señalando que el sintagma debe entenderse como «infrecuente»²²⁹, o acaso «no gastada, pura», hace un repaso por las posibles fuentes clásicas del adjetivo, detectándolas en el Virgilio de la quinta égloga (traducida por el propio fray Luis)²³⁰, o en Prudencio²³¹. El propio Ramajo (p. 539) relaciona esta luz *no usada* con las propiedades y las características de la luz del alba, primera del día, la cual no solo «tiene una belleza nueva», sino que, gracias a ella, «al alba el alma se eleva mejor hasta la divinidad (como en una *albada*, en la que se unen los amantes» (p. 539), ilustrando su propuesta con un pasaje de *La perfecta casada*:

Porque entonces la luz, como viene después de las tinieblas y se halla como después de haber sido perdida, parece otra y hiere el corazón del hombre con una nueva alegría [...] pues el fresco del aire de entonces tiembla con grande deleite el humor calentado con el sueño y cría salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera le

²²⁸ Cfr. también referido a San Juan, pero igualmente pertinentes para la relación entre luz y divinidad, Ynduráin (1990: 51-83) y García Palacios (1991, 1992).

²²⁹ Morreale (2007: 840) propone esta interpretación del adjetivo, entendiéndolo como *no acostumbrado*. Gutiérrez (1995: 87) también, añadiendo el valor de la luz “extraordinaria”.

²³⁰ «De blanca luz en torno rodeado / con nueva maravilla Dafni mira / el no antes visto cielo ni hollado (Candidus insuetum miratur lumen Olympi, / sub pedibusque videt nubes, et sidera Daphins)» (León, 2006: 201; vv. 97-99).

²³¹ *Peristephanon X*, 955: «“donare caecis lucis *insuetatis* diem” (es la divinidad de los cristianos la que concede esa luz *no usada* a los ciegos)» (Ramajo, 2006: 22).

despierta a pensamientos divinos, antes que se ahogue en los negocios del día (1987: 112-113).

Luis Iglesias, por su parte, ha estudiado la *dispositio* de la oda a Salinas (1996), anotando que en la estrofa inicial, fray Luis trata de dar la sensación de que, a través de la música, se está produciendo una «re-Creación del origen del mundo que la música ha producido» (p. 401) lo que nos llevaría a pensar en la «luz no usada» de la oda como manifestación del *fiat lux* bíblico. En este sentido, Maristany (1996: 353), quien habla de la «enigmática ‘luz no usada’», y Ramajo (2006: 22) profundizan un poco más esa idea de la recreación del Génesis, poniéndola en relación con el *De Genesi ad litteram*, comentario que hace San Agustín al primer libro de las Escrituras, del que fray Luis obtendrá el modelo para su curso universitario, *In Genesim*. Allí, San Agustín va a explicar que todas las «cosas» de la creación «Eran en el conocimiento de Dios, mas no eran en la propia naturaleza de ellas» (1957: 675). No nos interesa ahondar en la argumentación teológica, sino anotar cómo, a partir de aquí, San Agustín distingue entre «Conocimiento matinal y vespéral», de tal modo que sobre esas mismas «cosas» a las que se refería escribe que «Conociéndolas en Dios con conocimiento matinal fue como la mañana, y conociéndolas en ellas mismas fue como la tarde» (p. 675). La mañana y, por tanto, su luz, puede entenderse así como una luz *no usada* en el sentido de nueva²³², recién amanecida y referida al conocimiento puro de la divinidad²³³. Explica Ramajo que «La luz de Fray Luis es matinal, profunda, que lleva al alma a su origen, Dios» (2006: 22). Maristany afirma no creer «aventurado el suponer que la experiencia de la creación originaria es el horizonte último de la enigmática ‘luz no usada’ de la oda III A *Francisco de Salinas*», para después preguntarse qué «relación existe, en la concepción del autor, entre la luz increada [...] la luz angélica, la luz auroral del mundo y la luz

²³² Cfr. Bultmann (1948: 1-2), quien explica cómo, ya para las formas de religiosidad griega, la llegada de la luz matinal era un motivo de alegría en tanto que una luz donada por los dioses, desde un espacio eternamente luminoso, llegando hasta las composiciones de Homero y Píndaro.

²³³ Debe tenerse en cuenta, sin embargo, en todo este trazado horario de las luces el pasaje de *De los nombres de Cristo* donde fray Luis, comentando un pasaje del *Cantar de los Cantares* (I, 6), escribe «Que es con razón mediodía aquel lugar que pregunta, adonde está la luz no contaminada en su colmo, y adonde, en summo silencio de todo lo bullicioso, solo se oye la boz dulce de Christo» (León, 2010: 226). El pasaje es interesante porque la luz sigue teniendo el matiz virginal, solo que desplazado en el campo horario, lo que, creemos, ayuda a aceptar la posibilidad de ampliación significativa luminosa que desarrollaremos a continuación.

física que vemos», encontrando la respuesta «en las complejas disquisiciones de *In Genesim*, contemporáneas a la cosmología subyacente a la *Exposición*» (1996: 354), para lo cual trae a colación un muy pertinente pasaje de la *Expositio in Genesim*:

Y ciertamente no carece de misterio el que la primera voz de Dios y el primer mandato se hubieran empleado en el hacerse de la luz, pues por ello entendemos que todas las obras divinas se desarrollan en la luz, o más bien que es la luz la manifestación de la verdad, ajena de todo engaño y falacias, por lo que se dice que Dios es el Padre de las luces en Jac. 1: “toda dádiva buena y todo don perfecto descende de arriba del Padre de las luces, en el cual no existe vaivén ni oscurecimiento, efecto de la variación, porque todo lo que de Él procede es luz” (en Maristany, 1996: 353-354).

Vasoli (1988: 68-69) ha advertido sobre la relación del pensamiento luminoso de Ficino con el pasaje genesíaco del *Fiat Lux* y el poder vivificador y creador de la luz, al que también se referirá fray Luis en el nombre *Jesús* cuando escriba sobre Cristo: «Que como sin la luz del sol no se vee, porque es fuente general de la luz, assí sin la comunicación deste grande *Iesús*, deste que es *salud* general, ninguno tiene *salud*» (León, 2010: 653). San José Lera ha detectado aquí que fray Luis «explica el nombre «Jesús» como ‘salud’, de forma que «luz», «salud» y «vida» son términos continuamente asociados en el concepto ‘salvación’» (2011: 80). Fleury (2001: 123-124), desde una perspectiva más oblicua –porque su artículo trata de poner en relación a Ficino con el filósofo árabe Sohrawardî–, pero más interesante, se hace una pregunta que da título a su artículo “La lumière ficinienne est-elle orientale?”. Explica la autora que con *oriental* no busca construir ningún tipo de sentido geográfico, sino que se refiere a un orientalismo –si se nos permite la expresión y la despojamos de cualquier otro significado– espiritual, es decir, una mirada al «Oriente des Lumières» (p. 124) que sería la divinidad. Si lo pensamos, el concepto de padre oriental de las luces no es otro que el del gastado lugar común del Sol naciente, esto es, matinal, como quería San Agustín que fuera el conocimiento divino con el que Ramajo identifica la «luz no usada».

La luminosidad solar enlazaría con la imagen del propio fundador de la orden, Agustín de Hipona, sobre quien fray Luis pronuncia un sermón con motivo de la celebración del día de San Agustín, que ha sido estudiado con tino por Béhar (2011). En dicho sermón, «Agustín es el doctor por antonomasia y su doctrina ilumina la iglesia como el Sol alumbrando al mundo, consistiendo entonces la verdadera sabiduría en un

deseo de igualarlo» (Béhar, 2011: 45), de manera que el tópico del sabio que se identifica con el Sol, adquiriría así un matiz doctrinal propio de la orden: «el ascenso hacia la luz divina es al mismo tiempo una conversión interior, en lo más íntimo del ser, donde se revela la luz» (Béhar, 2011: 51). La «luz no usada» puede entenderse, por tanto, desde la perspectiva de la *caritas* agustiniana, pues aparecería en el escenario del poema de manera análoga a cómo es infundida la gracia divina, digamos, ‘desde fuera’, como por ejemplo leemos en el *Comentario al Cantar de los Cantares*: «Pues Dios mismo es caridad, lo que Juan escribió. El cual Dios sentado en estas literas, esto es, sobre los justos y amándolos, e ilustrándolos con los rayos de su luz, así los volvió claros» (León, 1992:198)²³⁴.

Estas lecturas, llamémoslas bíblicas, genesíacas o agustinianas, casan muy bien con la faceta espiritual e intelectual de fray Luis, fraile agustino, profesor en la Universidad de Salamanca, primero en la cátedra de Teología y después en la de Biblia, firme defensor de la postura según la cual la Vulgata podía ser mejorada con una traducción atenta, gracias a las armas de la filología. Admitiendo que, efectivamente, en el verso de fray Luis resuena el eco bíblico de la luz pura propia del primer momento de la creación, dichas interpretaciones creemos que quedan, en cierto modo, incompletas si se obvia que el desarrollo neoplatónico de la música es el eje que vertebra el poema, el cual tendrá un fuerte lazo con la aparición de esa luz «no usada».

El parentesco directo de la luz con la música en la filosofía del Renacimiento no se explicita demasiado en la época, si dejamos de lado el interés sobre la luz que irradian los astros al emitir la música de las esferas. Hay, sin embargo, alguna pista que nos puede servir como punto de partida para encontrar esta relación. Habla André Chastel de un dibujo de Leonardo da Vinci, «el combate de los animales alrededor del hombre en el espejo ardiendo (museo del Louvre)», así como de una representación análoga, situada en el pavimento de una capilla de la iglesia de Santo Domingo de Siena. Ambas coinciden en la misma imagen: «el héroe mítico esgrime un espejo en medio de fieras amenazadoras [y] dirige contra ellos la superficie cóncava del escudo espejo para deslumbrarlos» (1982: 275-276). El propio Chastel explica que la idea del

²³⁴ Cfr. Serés (1996: 228-258), ejemplos incluidos. También Macrì, cuando afirma que en fray Luis el anhelo, la nostalgia por el absoluto de la divinidad tiene lugar siempre «a través de un medio cuanto se quiera similar al Amado, pero siempre externo o de simple relación: la música de Salinas o la armonía de los planetas o los meteoros de la creación» (1970: 45).

espejo como arma podría entenderse como una «variación sobre el tema de Orfeo, referido a la magia de la luz» (p. 276), al poder que esta tendría sobre las criaturas de la naturaleza. Por otro lado, Castelli anota que «Orfeo è profeta, mago, ma principalmente músico, e allo stesso tempo Sole» (1984d: 54). Hablar de Orfeo supone, por tanto, poner en relación la música y la luz, gracias al poder común que ambas podrían ejercer sobre la naturaleza, sobre el mundo.

Evidentemente, no creemos que, a pesar de que los conociera, el agustino fray Luis se dejara llevar libremente y sin preocupaciones por motivos paganos u órficos – como hizo, y de manera muy consciente, Marsilio Ficino–, aunque sí es cierto que en la oda “A Santiago” (2006: 129-137) aparece el deseo de fray Luis de poder equipararse a Orfeo²³⁵:

Las selvas conmoviera,
las fieras alimañas, como Orfeo,
si ya mi canto fuera
igual a mi deseo,
cantando el nombre santo Zebedeo (vv. 1-5).

Sí que compartimos la idea de fondo que expresa Chastel (1982: 277) según la cual «parece que el clima intelectual creado por el humanismo platónico hubiera favorecido una adaptación ‘psicológica’ de los motivos triunfales del arte antiguo», ampliando el marco mucho más allá, claro, de los motivos triunfales e insistiendo en la «adaptación psicológica». Probablemente lo haga de una manera mucho más diluida en fray Luis que en el marco del neoplatonismo florentino que estudia Chastel, pero no puede negarse que la oda a Salinas comparte la referencia bíblica y la raíz neoplatónica que enlaza música y luz. Cristóbal Cuevas (1996: 377-380) ha detectado este engarce neoplatónico, que daría lugar en la poesía de fray Luis a lo que él califica como un «Orfismo fonolumínico» (p. 378) u «orfismo cristológico de fray Luis de León» (p. 379), que no hace sino relacionar la figura de Cristo con la de Orfeo a raíz de una concepción armónica de la naturaleza, que encuentra fundamento en el primero. Comentando la “Noche serena”,

²³⁵ Curiosamente, Vossler (1960: 31) lo calificará como “un Orfeo fabuloso”. Escribe López Martínez que «El parangón con Orfeo se activa, como en muchos otros casos, por la ósmosis entre lo pagano y lo cristiano, consustancial a la cultura de la época» (2003: 163).

Cuevas escribe que «La estética de la luz se alía así con la de la música, pintando una corte celestial que no puede sino inspirar ansias de gozar lo trascendente» (p. 377).

El poder de la música, si está bien ejecutada y es concorde en su matemática compositiva –manifestación sensible del orden inteligible– con la música de las esferas que supone la armonía del universo, conseguirá poner en conexión al oyente con el *anima mundi*, con el orden que Dios imprime al *gran templo* que sustenta gracias a su amor y su sabiduría. La música de Salinas, por atarnos al poema que estamos analizando, gracias a que su «belleza puede mover al espíritu armoniosamente conduciéndole a la sabiduría» (Prieto, 1987: 313), sería así un catalizador que dispara y hace posible alcanzar el *mar de dulzura de la divinidad*, gracias a que en la doctrina neoplatónica «the acquisition of sight as a spiritual instrument that men could use to perceive the ultimate beauty of God's splendor» (Allen, 1984: 56).

D. P. Walker ha estudiado con detenimiento (2003: 3-29) la importancia de la música en el sistema filosófico de Marsilio Ficino. Con buen tino, señala que en el *De vita caelitus comparanda*, Ficino habla de cuatro elementos que sirven de alimento al espíritu: «del vino, de su aroma, del canto y de la luz» (Ficino, 2006: 162). Esta primera impresión que relaciona la música con la luz se ve confirmada y ampliada en el *De vita longa*, donde Ficino insiste sobre esta relación: A «nadie más [que a los hombres de ingenio] les conviene tanto elegir un aire puro y luminoso, aromas y música», «los apoyos principales del espíritu animal» (p. 80); no duda en aconsejar que para «hacer crecer la vida en el cuerpo, cuidado ante todo y sobre todo al espíritu [...] recreadlo con cantos y sonidos» (p. 81); o, en fin, cierra el libro elogiando a

Febo, hermano de Baco, [que] nos aporta, con igual benignidad, tres dones: en primer lugar la luz del día, bajo el benéfico influjo de esta luz plantas magníficamente perfumadas y, a la sombra de esta luz, la lira y el canto sin fin. Con estas ruelas, pues, y con estos estambres, Cloto sacará para nosotros no ya parcos sino largos hilos de vida (p. 86).

La luz y la música aparecen juntas, siempre acompañadas por la noción del *espíritu*. Como apunta Walker, «the peculiar power of music is due to a similarity between the material médium in which is transmitted, air, and the human spirit, to the fact that both are living kinds of air» (2003: 6). Esta comunidad de origen con el *espíritu* permitirá afirmar «The effectiveness of music for capturing planetary or celestial spirit» (p. 14).

La música se convierte así en una manera de capturar las influencias benéficas del universo, pues es capaz de conectar “with the world-harmony [...] because such mimetic music *is* a living spirit and the heavens also *are* musical spirit» (p. 16).

Si recordamos ahora que para Ficino y el neoplatonismo renacentista la luz era *vínculo del mundo*, nudo por el que todo debe pasar y que se encuentra también en todo –porque la oscuridad total no existe, solo luz en mayor o menor grado–, sostén de la propia armonía del mundo, con capacidad para mediar entre lo terrenal y lo espiritual, entre lo que el hombre tiene de ser celestial y lo que tiene de ser animal, percibiremos que la relación entre luz y música es directa. Esta relación se explicita a la perfección en el poema, hasta el punto de poder considerarla una «sonora luz» (López García y Siminiani Ruiz, 1997: 160). Música y luz van, por tanto, de la mano.

La «luz no usada» de la oda a Salinas no es, por tanto, otra cosa que una manifestación del alma del mundo paralela a la música que está tocando el maestro salmantino, un elemento que, a decir de Estébanez, «Presta movilidad a las cosas arropándolas en una unidad superior» (Estébanez, 1972: 293). El Orfeo músico y la luz van de la mano porque, en realidad, forman parte de un mismo saber, se sitúan en una misma dimensión: la expresión del alma del mundo, de la armonía que lo sostiene. A pesar de la indudable referencia e inspiración bíblica –pero no exclusivamente, recordemos que fray Luis bebe también de la inspiración clásica– se trata, además, de una luz neoplatónica, porque en tal doctrina es donde completa su significado último dentro del poema. La música es concorde con la música de las esferas –lo que ha permitido que el alma de fray Luis se eleve–, cierto, pero esto sucede porque en realidad está siendo concorde con algo más amplio. Está explicitando la armonía del universo, convertido en asunto central del poema, única «oda entera en la que la unión con la armonía del mundo y con su primera causa está conseguida totalmente, aunque solo sea unos instantes» (Alonso, 1987: 170). Parte de la eficacia de la expresión radicarán en la intensificación que la negación ejerce sobre la palabra «usada», donde fray Luis –en uno de los cultismos semánticos que Lapesa (1977: 110-145) detectaba en su poesía y del que San José Lera (2010: 427) ha encontrado incluso «resonancias» en el fray Luis traductor– recupera el término latino *usatus*, en su acepción de ‘desgastado’ o ‘deteriorado’, de modo que la negación nos situaría así ante una luz virginal, pura, nueva, que una vez más nos remitiría a la noción genesíaca del *fiat lux*. Pero si atendemos a los usos del mismo recurso de la lítotes en la primera oda a la “Vida

retirada” (2006: 9-15), veremos cómo el «no rompido sueño» (v. 26) o «las aves/ con su cantar sabroso no aprendido» (vv. 31-32), no son sino signos de la vida en armonía con la naturaleza verdadera, pura, que fray Luis anhela. La “luz no usada” podría entenderse también desde esa misma perspectiva, quedando aquí la figura retórica investida del significado profundo de uno de los ejes poéticos del agustino.

Ahí es donde se emparentan música y luz en el poema, pues esta es uno de los puntos en que se apoya la maquinaria armónica de la creación. Como explica López Gajate (1991: 728) en fray Luis la luz «es cifra, armonía: todo el bien se concentra en ella». Para Guy, «el alma yacía inerte en la pasividad, el vicio y la desesperación; la música la despierta, bañándola en una atmósfera de bella y luminosa serenidad» (1960: 257). Cilveti (1989: 150) introduce la filiación religiosa, recordando que en las *Confesiones* de San Agustín (10, 6) «la Verdad, Dios, Cristo, son experimentados [entre otras cosas] como luz, música». La luz también es, en definitiva, armonía divina del universo, como bien explica Iglesias (1996: 400), cuando se refiere a «las consecuencias físicas que la acción del intérprete provoca en la realidad, enunciadas como verdades evidentes en los dos versos iniciales», entre las cuales, la serenidad y la *luz no usada* «son efectos provocados por la música y correspondientes con la armonía que la define y constituye»; en parecidos términos se expresa Suárez Pallasá cuando explica que «la causa del serenarse y vestirse de hermosura y luz no usada el aire es sonar la música estremada gobernada por la sabia mano de Salinas» (2011: 316).

Por eso, la música de Salinas, creemos, activa la aparición de la luz no usada, como si esta acudiera a la llamada de los acordes y apareciera al son de la música. No como aparición sobrenatural al modo de visión, «por su propia sobrenaturalidad metafísica, de místico estremecimiento poético» (Bergamín, 1973: 37), ni como juego de magia, sino como manifestación lógica y perfectamente esperable de la fibra que la melodía de Salinas ha tocado en la estructura del universo. No es «música que se hace luz» (p. 37), sino dos manifestaciones simultáneas de un mismo principio neoplatónico. El aire se viste de dicha luz porque se está apelando a la armonía del universo, de la naturaleza. Desde ahí podemos entender la lectura que hace Suárez Pallasá al hablar del

simbolismo marino y náutico de la oda. Comienza en la primera [estanza] con la serenidad, hermosura y luz del aire por la música de Salinas, que, entre muchos otros sentidos concurrentes, significa la *tempestas marina sedata* (gr. γαλήνη) del Evangelio [Mat 8, 23-27; Marc 4, 35-41; Luc 8, 22-25] (2011: 324, n.21).

donde la serenidad que sigue a la tempestad no sería sino cifra de la armonía de la naturaleza, vida en comunión con la misma, frente a la amenaza del tráfigo cotidiano, como el propio fray Luis se encargará de recordar una y otra vez a lo largo de su producción poética original.

A pesar, como ya hemos señalado, de que no se puede perder de vista en ningún momento la identificación entre luz y divinidad, en la oda a Salinas, la *inusitada* luz lo es también por lo que de pureza tiene en tanto que manifestación de lo inteligible, de la unión del mundo consigo mismo. Si la luz de los astros despierta en el fray Luis de la “Noche serena” (2006: 51-58) la reflexión sobre ellos en términos como «gran concierto» (v. 41), «proporción concorde» (v. 45) o «reluciente coro» (v. 59), deberemos pensar en una conexión global y no unidireccional, con centro en el *anima mundi*. Por ello, se podría admitir la aparición de la luz no usada como un efecto paralelo y simultáneo de la consonancia universal. Música y luz están relacionadas porque comparten el mismo funcionamiento de raíz, son manifestaciones parejas de un tronco común.

Podemos aventurar, llegados aquí, que la luz no usada, una vez explicado su origen, puede leerse en el poema a partir de un comportamiento análogo al que le concedía Ficino. Para el platónico florentino, el símbolo de la luz tenía una relación real y efectiva entre sus distintas instancias, de manera que luz física y luz inteligible estaban efectivamente relacionadas, no eran una simple imagen ilustrativa. Algo parecido podemos incluso proponer en la lectura de la oda a Salinas. Si por un momento pensamos en el escenario en que debería desarrollarse el poema, probablemente se trate de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca. Incluso este escenario puede servirnos para ahondar un poco más en lo que de renacentista pueda tener esta luz en el poema de fray Luis, según vimos que esta actuaba en el nuevo paradigma artístico arquitectónico.

No es descabellado pensar que la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca fuera el escenario donde fray Luis escuchara más de una vez a Salinas y donde situara o imaginara situar su poema. Lo que es indudable es que Salinas ejercía allí su labor docente, como demuestra la petición que en abril de 1569 hace «El maestro Salinas, catedrático de música» para que «el órgano de la capilla de San Jerónimo esté afinado y haya en ella los libros litúrgicos necesarios para el culto» (en Beltrán de

Heredia, 2001: 250). La capilla, que, explica Lucía Lahoz (2009: 304-305), «Componía un ámbito religioso, pero también ostentaba un carácter civil imprescindible para el funcionamiento institucional», no tiene ya esas vidrieras que en los templos medievales construían un espacio hermético, ajeno al exterior. La capilla salmantina opta ahora por unas ventanas sin tintar y desplazando el programa iconográfico al retablo.

La luz no usada de fray Luis, así, podemos leerla como una luz pura, nueva, *inusitada*, en tanto que no ha sido *mediatizada* por las vidrieras del edificio en que se encuentran fray Luis, Salinas y el «apolíneo sacro coro» de los amigos salmantinos. La luz, manifestación en clave neoplatónica de la armonía que reina en el universo, llega limpia desde el exterior del templo hasta donde Salinas está tocando su música. No puede ser ya la de las vidrieras medievales que, al entrar en la capilla, se ve transformada, aislando el espacio, sino, al contrario, una luz que ponga en conexión, merced a su aparición a partir de la música de Salinas, a todos los que allí se encuentran con el mundo exterior, con ese gran animal del que la capilla y los oyentes son solo una pequeña parte. Podemos entender la luz más pura en el sentido natural del término. Natural y no usada, porque no ha sido coloreada, no ha sido dirigida por la vidriera o el espacio arquitectónico, sino *convocada* por las teclas de Salinas. Una purificación luminosa a la que Dámaso Alonso (1987: 171) encontró incluso correspondencia en la música de los versos del poema donde, en paralelo a la luz, «la palabra también se adelgaza, se hace traslúcida. Se convierte, casi, en silencio blancamente luminoso».

No puede, además, ser usada esta luz porque fray Luis está construyendo el poema a partir de la categoría sensorial del oído. Dedicado el poema al amigo ciego, como ciega era Santa Cecilia, patrona de la música, se «omite lo visual y pondera lo acústico en un afán de compenetrarse» con él (Ramajo, 2006: 22), hasta el punto de que Macrì ha visto «una delicada alusión a la ceguera del amigo» (1970: 315) en el lamento final según el cual «todo lo visible es triste lloro» (v. 40)²³⁶. La luz de la música debe estar lo menos sujeta posible a lo sensible –el color de la vidriera– y acercarse al mayor grado de pureza, de incorporeidad posible: la luz natural y acromática. En suma, la luz sola como manifestación del alma del mundo y su armonía –de ahí, también, la concordancia con la lectura genesiaca: al amanecer todo es, para fray Luis, más *puro*,

²³⁶ Gutiérrez (1995: 90), en cambio, piensa que «Es dudoso que contenga alusión a la ceguera de Salinas, como suele afirmarse».

más cercano a lo que de *verdadero* tiene la naturaleza—y por ello tan confortante como la música que hace desear a fray Luis que «suene de continuo, / Salinas, vuestro son en mis oídos» (vv. 46-47).

2.2.3. LA ARMÓNICA LUZ DE LA NATURALEZA

No creemos abusar del lugar común si decimos ahora que la finca de la Flecha y la vida retirada, la visión del firmamento, la reunión con los pocos y escogidos amigos, la música de Salinas, el estudio o la oración, fueron para fray Luis auténtico refugio frente a la tormenta del cansancio académico o la persecución inquisitorial. Decimos que no creemos abusar del tópico porque el propio poeta usará la imagen a lo largo de sus poemas, de un modo que nosotros podemos intentar leer lejos del lugar común, acercándolo un poco a nuestra lectura de la *poética de la luz*.

Quizá lo más inmediato y evidente, formulario incluso, en este sentido, pueda ser el poema que dedica “A Nuestra Señora” (2006: 138-144). Escrito «sobre el esquema petrarquesco» (Macrì, 1970: 368) del poema CCCLXVI del *Canzoniere*²³⁷, inserto dentro de una tradición mariológica renacentista que también recogerá Francisco de Aldana en el “Parto de la Virgen” (1997: 302-342)²³⁸ y en el poema XLIV (p. 343). En los tres poemas aparece el tema de la Virgen rebosante de luz. Fray Luis la entiende «que el sol más pura, / gloria de los mortales, luz del cielo» (vv. 1-2), «del sol vestida, / de luces eternas coronada» (vv. 34-35). En el soneto, Aldana la califica como «sol de la inmensa luz del paraíso» (v. 11), pero será en las octavas del “Parto” donde luminosamente más se extienda. Esta larga composición presenta ciertas peculiaridades que debemos consignar antes de seguir con su análisis. Ruiz Silva (1981: 209) detectó la escritura del poema como puesta «al servicio de la ideología religiosa dominante, a la que no son ajenos los aires del Concilio de Trento», donde ya se atisbarían «los nuevos aires de exaltación religiosa barroca», algo que ya advirtiera implícitamente Lefebvre al señalar que en la lírica de Aldana había «Bastante extensión por los registros del dogma» (1953: 96). Efectivamente, García ha señalado que en el poema «el organicismo teológico resulta evidente» (2010: 408), desplazándose el foco ideológico del poema hacia ese Aldana organicista, más cercano al barroco, del que habla García en su explicación sobre las diferentes lógicas de escritura que hallamos en el Divino

²³⁷ «Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sí, che'n te Sua luce ascose» (2006: 1028).

²³⁸ Probablemente, si seguimos a Rivers, el poema que le ganó el ser llamado por Varchi como «pío poeta» (1955: 34 y 1957: XVII).

Capitán²³⁹. Son significativas estas reflexiones porque, efectivamente, en los textos que Marsilio Ficino dedica a la luz no se presta prácticamente ninguna atención a la figura de la Virgen, como no se le prestará en la mayoría de las teorizaciones neoplatónicas más señeras.

Sin embargo, como bien apunta Miguel Ángel García, en el poema, «junto a esta infraestructura sustancialista [encontramos] elementos que solo pueden entenderse desde el animismo cristiano, incluso desde la fundamental incidencia del animismo laico en la producción poética áurea» (García, 2010: 409). Podremos por tanto, incluso en un poema como este, rastrear toda una serie de temáticas luminosas inscritas en la más estricta ortodoxia del pensamiento luminoso renacentista. Así, la Virgen aparece siempre resplandeciente, como «la luz sin sombra» (v. 1083) –que nos recuerda al grado más puro de luz que establecía Ficino– o como una verdadera visión lumínica, como

²³⁹ Importantes estudiosos de la obra de Aldana han entendido esta como un paralelo a sus avatares vitales, estudiados por Vossler (1941: 197-198), Rodríguez Moñino, en la obra que marca el inicio de los estudios modernos sobre Aldana (1943), Lefebvre (1953: 37-64) y Rivers (1955). Así, a la juventud florentina del poeta (Rivers, 1955: 23-51), donde su familia estaba establecida desde 1540 en la corte médica (Rodríguez Moñino, 1943: 6; Lefebvre, 1953: 59; Rivers, 1957: XII), sucedió el tráfago del ejercicio militar: «La niebla de Bruselas va borrando para siempre al pastoril Aldino», acercando a Aldana a las «figuras señeras de su tiempo en el orden militar y humanístico, hombres virtuosos y hombres sabios» (Lefebvre, 1953: 47); «Aldana se muestra ahora bien consciente de la diferencia que hay entre el amor humano y el divino, entre el *eros* y el *ágape*, distinguiéndose con la precisión de una filosofía madura ya y bien cristiana» (Rivers, 1955: 65) (Cfr. Nygren, 1969). Ese Aldana acabaría desengañado del ejercicio militar, para encontrar la muerte justo cuando pretendía *retirarse* a la fortaleza de San Sebastián. Se trataría así, explica Rodríguez Moñino, de «diseñar la escala de su espíritu» (1943: 17), en paralelo a la *escala lírica*. Los tres *momentos* de la vida de Aldana encontrarían correspondencia en la poesía amorosa primero –rechazada con el tiempo por el propio poeta debido a su «amoralidad» (Rivers, 1957: XVII)–, de temática militar después y, tras resolver una crisis espiritual (Rivers, 1955: 71-76), y desengañado de la vida de milicia, religiosa (Rivers, 1957: XI-XXVIII). Culminando la obra lírica del poeta en la “Carta para Arias Montano”, pues esta revelaría «el enorme progreso espiritual hecho por el autor» (1955: 99).

Rosa Navarro advierte contra esta interpretación, aludiendo a la «variedad» (1994: X) de la obra de Aldana, producto del «poco cuidado» que su hermano Cosme puso en editarla. Por eso, prosigue Navarro Durán, «no hay apenas datos que nos permitan intentar establecer una cronología aproximada», por lo que «no es posible hablar ni de etapas ni de evolución en su obra» (p. XI). García también apuesta por prescindir de una lectura evolucionista y lineal de la poesía aldanesca, para estimar que «Plantear la existencia de tres Aldanas distintos (el animista laico, el animista cristiano, el organicista) no supone delinear un esquema interno “evolutivo” que iría de un extremo al otro. Al igual que ocurre con las dos matrices productivas (organicista y animista) que generan en su caso cada uno de estos tres discursos poéticos, los tres Aldanas en general coexisten, por muy contradictorios que resulten» (García, 2010: 40).

muestra el momento en que el ángel de la anunciación la mira «con luz viva, inmortal, pura y distinta, / con humildad sin fin reverencióla, / de tanta luz y tal la vio precinta» (vv. 1108-1110), siempre bajo la forma de la comparación solar, sobre la que tendremos oportunidad de extendernos más adelante.

Estos atributos serán concedidos a la Virgen gracias a su papel como mujer sin pecado y por ello digna de ser madre de Cristo, «en cuyo seno / halló la Deidad digno reposo» (vv. 12-13) para el fraile agustino y, por tanto, «del inmenso Ser concebidora», como la llama Aldana en el soneto (v. 1). Como vemos, en el poema de Fray Luis aparecen motivos típicos de la devoción mariana. Por ejemplo, la idea de la Virgen como un bastón luminoso en el que se pueda apoyar un poeta «cercado de tinieblas y tristeza» (v. 6) para pedirle que ilumine su ceguera y le muestre el camino a Dios: «Tu luz, alta Señora, / venza esta ciega y triste noche mía» (vv. 21-22).

Hay, sin embargo, un atributo que Aldana y fray Luis coinciden en adjudicar a la Virgen. El primero, en un momento de su soneto la llama «puerto y salud de los mortales» (v. 12); mientras que el agustino se extiende un poco más, escribiendo de ella que es «lucero amado, / en mar tempestuoso clara guía / a cuyo santo rayo calla el viento» (vv. 78-80).

Se trasluce aquí la idea de una Virgen que servirá, metáfora náutica mediante, de puerto o lugar seguro ante una cierta tempestad que asola el alma y la vida del poeta²⁴⁰. En ese marco mariológico, la llegada de la luz será el signo que en determinadas ocasiones va a marcar para fray Luis el final de la tormenta. La Virgen tiene la capacidad de influir en la naturaleza, casi de dominarla, a través de una luz que, de manera en cierto modo semejante a como sucedía en el poema a Salinas, trae al mundo la armonía. Por eso, el «santo rayo» de la Virgen hace callar al viento, de la misma manera que puede «volver sereno / un corazón de nubes rodeado» (vv. 16-17). Merced a ese poder capaz de disipar la perturbación, fray Luis pide a la Virgen que vuelva su rostro hacia él, en los siguientes términos:

²⁴⁰ Para un repaso sobre el tópico del mar embravecido y su desarrollo en fray Luis, más allá de las circunstancias biográficas *Cfr.* Senabre (1998: 39-57). También, en general, para el mar en la poética luisiana, *Cfr.* Hill Connor (1980). Para la imagen horaciana de la tormenta, aunque relacionada con Fernando de Herrera, *Cfr.* Herrera Montero (1998: 67-72).

descubre el deseado
rostro, que admira el cielo, el suelo adora;
las nubes huirán, lucirá el día;
tu luz, alta Señora
venza esta ciega y triste noche mía (vv. 18-22).

La figura de Cristo se incorporará también al imaginario de las tormentas en virtud de sus propiedades luminosas. Gracias a su poder, Cristo se ve investido de la facultad de «embiar rayos de sí por el mundo y a mostrarse vivo y señor» ante el pecado, el demonio y los idólatras, «como quando el sol vence las nuves y las deshaze, assí él solo y clarísimo relumbró por toda la redondez» (León, 2010: 174), o de dejar «deshecha con los rayos de su luz toda la niebla enemiga que agora se le opone» (p. 375).

Una imagen, la de la tempestad, de raíz clásica²⁴¹ que se repetirá algunas veces más en los poemas de fray Luis. La mejor descripción la encontramos en la “Vida retirada”:

Ténganse su tesoro
los que de un falso leño se confían;
no es mío ver el lloro
de los que desconfían
cuando el cierzo y el ábrego porfían.

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna; al cielo suena
confusa vocería,
y la mar enriquecen a porfía (vv. 67-70).

²⁴¹ Ramajo (2006: 14) señala *Eneida* I, 81-123; así como los versos de la primera oda horaciana, traducida por el propio fray Luis: «El miedo, mientras dura, / del fiero vendaval al mercadante, / alaba la segura / vivienda del aldea, y al instante, / como no sabe hacerse / al ser pobre, en la mar torna a meterse» (2006: 263). Cfr. para la cuestión, el *Horacio en España*, de Menéndez Pelayo, que hemos consultado según su inserción en la *Bibliografía hispano-latina clásica*: (1952: 302-308). Dámaso Alonso ha visto en estas estrofas «una visión bíblica, es decir, oriental, del torbellino de los ejércitos en el combate, del alterarse el mar y hundirse los navíos en las tempestades, que está expresada con palabras enérgicas, rápidas, incisivas» (1971: 261).

La imagen de la navegación²⁴² como amenaza trae consigo la noción de una tempestad ante la que será necesario protegerse. Peligro y protección que se ven cifrados en la contraposición entre la placidez del «claro día» y la violencia sensorial del ruido en mitad de la «ciega noche». No es demasiado complicado saber cuál sea esa tormenta ante la que fray Luis se siente temeroso y, en primera instancia, pide ayuda a la Virgen. Más allá de circunstancias reales, biográficas, que tengan que ver con la vida académica y los procesos inquisitoriales, fray Luis identifica la tormenta con el tráfigo de la vida cotidiana, mundana; con las pasiones, las aspiraciones terrenales, el ansia de fama, que el poeta resume en la siguiente imagen: «Porque no ay mar brava, en quien los vientos más furiosamente executen su ira, que iguale a la tempestad y a la tormenta que, yendo unas olas y viniendo otras, mueven en el corazón desordenado del hombre sus apetitos y sus pasiones» (2010: 411).

Flecniaoska, preguntándose sobre el significado de la tempestad, si bien en las narraciones del Siglo de Oro, llega a la conclusión de que «Il s'agit tout simplement d'une manifestation palpable de la Fortune. La Fortune c'est ce qui surgit devant l'homme, brusquement, soudainement, sans prevenir, La Fortune c'est aussi quelque chose de démesure contre quoi l'homme ne peut rien» (1979: 487). Así, también la fortuna será inconstante, igual que «lo es el día que se turba con nublados y el viento que de pronto aporta lluvias y tempestades» (Alarcos Llorach, 2006: 93), como leemos en el tercer poema de los dedicados a Pedro de Portocarrero (León, 2006: 145-151):

mas tal es la Fortuna,
que no sabe durar en cosa alguna.

Ansí la luz, que agora
serena relucía, con nublados
veréis negra a deshora,
y los vientos alados

²⁴² Contra la que fray Luis arremete en alguna ocasión, como en la “Noche serena” (vv. 61-70) o en el poema “De la avaricia” (León, 2006: 33-35), «imitación felicísima del *Nullus Argentu*» (Menéndez Pelayo, 1952: 305), ya que, según Ramajo Caño (2006: 529) «La navegación es incompatible con la Edad de Oro, con una vida paradisíaca, como la que nuestro poeta pretende». *Cfr.* Rallo Grus (2004: 83:94) para un repaso con numerosos ejemplos, desde la tradición clásica hasta el siglo XVI español.

amontonando luego
nubes, lluvias, horrores, trueno y fuego. (vv. 41-48)

Es el mismo esquema de la “Vida retirada”, en el que la luz que «agora serena relucía» se ve oscurecida, «negra a deshora», pues «La tempête fait rage dans l’obscurité en général» (Flechniakoska, 1979: 489). Con la oscuridad llega la disonancia de la tempestad, la música quebrada del mundo, en las antípodas de la que tocaba el músico ciego en la oda a Salinas.

Frente a las diversas perturbaciones mundanas, se reivindica la vida retirada y sencilla en la naturaleza, entendida desde el tópico horaciano del *Beatus ille*:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! (vv. 1-5).

Que no será exclusivo de fray Luis, pues también lo encontramos al inicio de la primera égloga de Garcilaso (2007: 220-307):

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad s’abraza,
y vive descuidado
y lejos d’empacharse
en lo que el alma impide y embaraza! (vv. 38-43).

El desprecio por las pasiones, la dedicación a los «estudios nobles» serán una preparación para conseguir trascender el mundo terrenal, gracias a los «valores espirituales de la vida del campo» (López Estrada, 1974: 203), al propósito platónico de armonía (p. 205) que late tras dicho retiro a la naturaleza²⁴³. De dichos valores espirituales ha hablado Américo Castro. Si bien refiriéndose a Cervantes, Castro dejó constancia de

²⁴³ Cfr. aquí López Estrada (1974: 204-205) para la comunidad de la figura del pastor con la de Cristo, en tanto que «pastor de la humanidad».

los admirables esfuerzos realizados durante los siglos XV y XVI para situar los valores supremos de la vida en el seno mismo del devenir natural, con lo cual la trascendencia medieval era sustituida por la inmanencia, según dicen los filósofos: lo divino no trasciende de este mundo, y de esta humanidad, sino que está inmanente en ellos (2002: 157).

Para Alain Guy, «Esta retirada a la soledad encierra una significación más profunda todavía. La vida social y mundana simboliza el vicio y alejamiento de Dios. La vida solitaria y cerrada en sí mismo corresponde a la virtud, a la sabiduría del cristiano» (1960: 215). Así, explica Aurora Egido, en fray Luis «Los aspectos morales de la confrontación corte/aldea le llevan a la oposición de lo lascivo y artificioso de una con lo sencillo y puro de la otra [asentando] la superioridad de los pastores para el amor y la armonía» (1985: 65). Sánchez Zamarreño se ha ocupado de la que él llama «voluntad evasiva»²⁴⁴ de fray Luis, que se desplegaría en varias líneas que él relaciona con la noción de utopía:

Una de signo religioso –hacia la mística–, que anuda en la trascendencia el resquebrajamiento interior del hombre; otra, utopía social, que propugna una convivencia armónica entre seres iguales, tolerantes y libres, donde –concluye fray Luis– ninguno sea «ni vil en linaje ni afrentado por condición ni menos bien nacido el uno que el otro»²⁴⁵; una tercera utopía sería la conformada por el pensamiento neoplatónico tan característico de la impronta espiritual de fray Luis y donde culmina su apetencia de unidad; por último, la utopía literaria, esto es, la acotación de un ámbito verbal (tan exquisitamente trabajado en los *Nombres*) donde fuera posible eludir la corrosión apremiante (1996: 516-517)²⁴⁶.

²⁴⁴ Cfr. las palabras de Guy, de nuevo, sobre fray Luis, en esta misma dirección: «Su ideal es la evasión fuera de la mentira social y temporal, hacia las fuentes supremas de la verdad y del bien, las que solo se encuentran en la soledad austera», aunque matiza, tratando de dejar al poeta en buen lugar: «El gran pensador castellano no desconocía las necesidades sociales y estaba bien lejos de rehusar todo comercio con el mundo. Su vida profesional le empujaba a un cotidiano contacto con los hombres. Sociable y abierto, no rechazaba contactos intelectuales y morales con los demás» (1960: 219).

²⁴⁵ Lo que, veremos más adelante, venía siendo propugnado, en cierto modo por la filosofía humanista del *Quattrocento*.

²⁴⁶ Cfr., a pesar de que no entre del todo en la cuestión meramente política, el capítulo que dedica Guy a “La búsqueda y logro de la paz” en fray Luis de León (1960: 167-234).

En palabras de Senabre, para fray Luis «apartarse del mundo –o del “ruido” mundano– es condición inexcusable para iniciar el vuelo místico» (1998: 23) y alcanzar esa armonía impresa por Dios en el universo, en lo que Guy ha llamado «La búsqueda de la unidad» en el pensamiento de fray Luis (1960: 153). Para Prieto, la oda, en su posición de «apertura de un *corpus* poético, invita a buscar una significación mística» (1987: 309); del mismo modo que Thompson, cuya lectura del huerto de la “Vida retirada” añade al gesto estoico la idea de que la «escondida senda» es también «la senda de la puerta estrecha evangélica (Mat 7, 13)» (1996: 554). Así, se tratará de una multiplicidad de lecturas que en realidad se unirían en una misma visión del mundo en la que el neoplatonismo es pasado por el agustiniano filtro de fray Luis.

Juan Carlos Rodríguez, a partir de la noción de «salto» de la que hablamos más arriba, apunta la necesidad de salvar, por parte del «animismo religioso» luisiano, «*la belleza esencial de este mundo*» (p. 249). El mundo, la naturaleza, no es corrupta, caída en esencia, y por eso, a pesar de dicha necesidad de salto, la posibilidad de efectuarlo ya desde esta vida, conlleva la posibilidad de «pensar que la purificación es posible *ya* en este mundo, que es en este mismo mundo donde debe comenzar a lograrse la fusión con lo absoluto» (p. 254). Posibilidad que abre, según explica Rodríguez, el camino hacia la existencia en fray Luis de «*dos naturalezas, una buena y otra mala, entre las que el alma debe elegir*» (p. 249), con la consiguiente aparición de las dicotomías mundo verdadero/mundo falso (p. 258)²⁴⁷, cuerpo bueno / cuerpo malo (p. 251).

Regresando al poema, la tormenta puede entenderse, por tanto, como un signo de ese mundo que hay que superar o saltar. Una manera de hacerlo será a través de la luz. Ante su amenaza, que a tantos ha hecho perderse, fray Luis dará varios consejos: buscar la luminosa protección de la Virgen; o no preocuparse de la fama, seguir «la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido» (2006: 9), esto es, recurrir al ideal de la vida retirada, en la naturaleza *verdadera* o más pura, instancias que para Macrì (1970: 65) se unen en la interiorización del «tema de la vida rústica en

²⁴⁷Cfr. Rodríguez (1990: 258): «el alma puede “elegir”, puesto que “apariencias” y “espíritu” no están mezclados sustancialmente (como ocurría en el organicismo), sino que la vida está compuesta por dos horizontes paralelos: los “campos” espirituales –o verdaderos– y los “campos” aparienciales, falseados [...] Como se trata de *dos horizontes en una misma vida*, no solo es perfectamente posible, sino, más aún, necesario trasponer siempre los mismos elementos de un horizonte a otro: *no hay más que unos campos y no hay más que un organismo, solo que verdaderos o falsos*».

tanto que condición juntamente real y simbólica del alma cristiana»²⁴⁸. Frente a las cifras de la tormenta que son la «maldad» (v. 2), la «envidia ponzoñosa» (v. 3), «el odio y el poder y el falso engaño» (v. 30), de los que se lamenta en la primera de las composiciones dirigidas a Pedro de Portocarrero (2006: 97-102)²⁴⁹, fray Luis explica que

Si ya la niebla fría
al rayo que amanece odiosa ofende
y contra el claro día
las alas escurísimas extiende,
no alcanza lo que emprende,
al fin y desaparece,
y el sol puro en el cielo resplandece. (vv. 15-21)

El Sol resplandece cuando el proyecto de vida se basa en categorías como «la llaneza», la «inocente vida», «la fe sin error» o «la pureza» (vv. 23-25). Según señala Juan Carlos Rodríguez, hablando de fray Antonio de Guevara, «La *luz natural* platónica aparece así como una visión segregada lógicamente desde la imagen de la naturaleza rústica, más pura y más inocente en tanto que emanada directamente desde la divinidad» (1990: 253)²⁵⁰.

²⁴⁸ Cfr. también, aunque no se dedique exclusivamente a fray Luis, el trabajo de Vossler sobre *La soledad en la poesía española* (1941) donde ofrece, de manera intercalada en su desarrollo, sugerentes reflexiones sobre la cuestión del retiro a la naturaleza. Cfr también Macrì (1970: 297-311) y Ettinghausen (1996).

²⁴⁹ Cfr. si bien se trata apenas de una vaga alusión, cómo Aldana recurre a la imagen para ilustrar, en este caso, la lejanía de su hermano Cosme, en el poema XXXIV (1997: 275): «cual navecilla en noche tenebrosa / do el gobierno faltó que la regía [...] tal quedé yo sin vos, hermano amado».

²⁵⁰ Cfr. en este sentido unos versos de la obra *El villano del Danubio*, de Juan de la Hoz y Mota, fábula de la que también se ocupa Guevara: «Para leer quejas, Camilo, / no hay más luz que la del cielo, / que la que entra en los Palacios, / aun materialmente vemos, / que va cambiando los colores, / según los tiñe el medio / del cristal por donde pasa; / y al que no es muy lince en esto, / de la inocencia al armiño, / si se atraviesa un objeto, / ó pálido por la envidia, / ó por la ira sangriento, / manchando su candidez, / le arriesga el conocimiento» (1780: 26). La lógica es muy parecida a la que estudiamos acerca de la «luz no usada» de fray Luis en las ventanas de la capilla en que Salinas ejecutaba su música y, en general, absolutamente distinta del paradigma medieval de la vidriera coloreada.

En el afligido “En una esperanza que salió vana” (2006: 108-114), el poeta se siente lejos de poder culminar su anhelo de retirarse del mundo y encontrar la *escondida senda*, y por eso se muestra en un panorama en el que la alegría de lo bucólico se ha desteñido con la lluvia. El espacio es otro, totalmente distinto, el de «toda mi comarca y reinos tristes / a do ya no veréis sino nublados» (vv. 6-7), con lo que «No pinta el prado aquí la primavera, / ni nuevo sol jamás las nubes dora» (vv. 10-11). Sometido al *negocio* de lo temporal, los signos de la tempestad, de la tormenta, asoman en el horizonte de fray Luis. Solo de aquel que no ha conocido «jamás ni ley, ni fuero, / ni el alto tribunal, ni las ciudades, ni conoció del mundo el trato fiero» (vv. 46-48), puede decirse que «cuando la luz el aire y tierras baña, / levanta al puro sol las manos puras, / sin que se las aplomen odio y saña» (vv. 52-54).

En estos pasajes están funcionando, por supuesto, las lecciones moral y religiosa de fray Luis, su devoción mariana, y el gesto grave y sobrio de horacianismo²⁵¹ y estoicismo. Se adquiere así, sugiere Acereda (1993: 17), un hondo componente moral, donde «la verdad (sol, cielo) triunfa sobre la mentira (la niebla)», pues en palabras del propio fray Luis: «lo torcido de mi alma se destuerce, y lo alborotado della se pone en paz y se buelve, vencidas las tinieblas y la tempestad del peccado, a la pureza y a lo sereno de la luz verdadera» (2010: 415). Como ya hemos apuntado, si nos fijamos en estas luces que aparecen en mitad del símil de la tormenta, nos daremos cuenta de que su aparición tiene bastante que ver con la «luz no usada» de la oda a Salinas. La luz en la tormenta trasciende la lección moral y se complementa con el significado concreto del neoplatonismo, de modo que incluso en el rayo divino de la Virgen resuena el eco neoplatónico. La luz que aparece en mitad de la tormenta es también la luz del alma del mundo, encargada en este caso de serenar tanto a la naturaleza como al alma del poeta con su función balsámica –recordemos los regímenes solares que propugnaba Ficino– y vivificadora.

²⁵¹ «Igualmente, y con la misma diversidad que el Horacio de las odas y las epodas, tomó carta de naturaleza en el curso del siglo XVI el Horacio de las epístolas y las sátiras. Más que un trabajo filológico era un trabajo artístico y aún mucho más: un modo de pensar, un amor espiritual a la serenidad viril, impasible, prudente y resignada del carácter horaciano. El Horacio enamorado, juguetón y sensual llegó más tarde a España y con menos felicidad» (Vossler, 1941: 77).

La luz que disipa las tormentas brillará para aquellos que se retiren del «mundanal ruido», porque dicho retiro supone, sobre todo, el anhelo de entrar en contacto con el absoluto de la naturaleza. De forma análoga a los efectos de la música de Salinas o de la contemplación del cosmos, la vida sencilla en la naturaleza –o la religiosa, o la virtuosa, en el fondo, manifestaciones de una misma instancia– va a permitir que se manifieste el rayo de Sol que disipe los nubarrones del ánimo, la tormenta en mitad del océano. La luz, vínculo del mundo, nudo de su armonía, disuelve los atisbos de infelicidad, de depresión que puedan acometer al poeta, gracias a la conexión que esta establece con el alma del mundo. Lo explica, con lírico acento, Cossío: «El poeta ama el campo en sí y, usando de un equívoco calderoniano, al par le anima. Por eso vive su espíritu en él, es decir, donde ama y donde anima» (1936: 88). Los tres ejemplos expuestos se cruzan perfectamente con la «luz no usada» de Salinas, pues parecen proceder de análoga manera: en el poema a la Virgen y a Pedro de Portocarrero, es protagonista el rayo que brota cuando se consigue establecer la sintonía con la naturaleza, con la armonía universal y sencilla; “En una esperanza que salió vana”, lo será la idea de la luz pura, casi primigenia, genesíaca. En el fondo, manifestaciones ambas de la doctrina neoplatónica de la luz, de su capacidad para gobernar la naturaleza y armonizar sus distintas partes, sean los movimientos de los astros, sea el alma de sus criaturas.

Solo habrá un momento en que fray Luis se permita usar la luz en sentido opuesto al que acabamos de ver: el hermoso inicio de la oda “Al licenciado Juan de Grial”, descripción de un paisaje otoñal que hace al poeta pensar en la conveniencia de retirarse a los cuarteles del estudio y la escritura, lo que explicaría que fray Luis invitara a su amigo a dicha dedicación, poniéndolo bajo la advocación de Febo, dios solar de las letras, del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo: «Escribe lo que Febo / te dicta favorable» (vv. 31-32). La sugerencia de fray Luis tiene lugar con el siguiente paisaje de fondo:

Recoge ya en el seno
el campo su hermosura, el cielo aoja
con luz triste el ameno
verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja (vv. 1-5).

«Siempre que he leído esta oda a Grial me he imaginado a Fray Luis, allá por el otoño de 1571, contemplando melancólicamente los suaves colores del cielo y el desnudarse del follaje de los árboles». Así describe Dámaso Alonso (1973b: 800)²⁵², la impresión que le produce el arranque de este poema en que fray Luis se permite un momento de melancolía²⁵³, que Alcina (1987: 132) relaciona «con el nuevo concepto de melancolía puesto de moda por Marsilio Ficino». El poeta contempla cómo los días se van acortando y el clima comienza a hacerse más hostil. La luz se aleja en parte de las características que hemos visto hasta ahora, apareciendo en forma de «destellos tan grises» como los que encontraba en el poema Macrì (1970: 351). Aunque el contraste entre la «luz triste» y la «luz no usada» es más que evidente, no debemos entenderlas del todo como opuestas. Es cierto que el hilo neoplatónico puede seguirse y explicar el poema como una luz tan débil, al llegar el otoño, que no tendrá el poder vivificador que acostumbra en la primavera, y de ahí que la naturaleza se vea resentida. El cielo aojaría, lanzaría una suerte de mal ojo a la naturaleza, secándose el «ameno verdor» de las plantas²⁵⁴. Así es como lo entiende Macrì (1970: 350), cuando habla del «influjo maligno del cielo, que participa a la tierra de su propio mal», una imagen que, para Lázaro Carreter, si bien es «tan original para el lector moderno, no lo era para el coetáneo» (1981: 209), pues con ella fray Luis se limita a seguir las creencias de la época (Ramajo, 2006: 587). Sin embargo, creemos que como mejor se comprende este pasaje es admitiendo que fray Luis utiliza la luz, sobre todo, como elemento *pictórico*, descriptivo, para la composición de la escena. López Gajate (1996: 159-163) ha

²⁵² Apuntará Cossío: «Ante esta melancólica evocación toda reacción sentimental es lógica; toda niebla en el ánimo, legítima; toda sordina pasional, obligada» (1936: 95).

²⁵³ *Cfr.* la petición que, desde la cárcel, fray Luis hizo a una monja de Madrigal de las Altas Torres para que le mandara «una caja de polvos, que ella solía hacer y enviarme para mis melancolías y pasiones de corazón, que ella sola sabía hacer y nunca tuve dellos más necesidad que agora» (León, 1991: 43).

²⁵⁴ Según el *Diccionario de Autoridades*, aojar sería «Hacer mal de ojo, dañar a otro con la vista, por haver en ella infección, que se comunica por los rayos visuales o por mirar con ahínco por causa de envidia, o admiración, y a veces de cariño» (1963: 319). También Pedro de Mexía escribe: «Notoria cosa es que ay personas, hombres y mugeres, que tienen ponçoña en los ojos y que, con ver alguna cosa intensivamente, mediante los rayos visuales, inficionan y hazen notable daño, que llaman aojar, principalmente en los niños. Y Plinio, en su libro séptimo, [y] Solino, hablando de África, escriben y afirman que en África avía un linage de gente que con sola la vista, mirando con affición un prado, lo secavan, y también a los árboles, y matavan algunos niños» (1989: 411).

señalado el componente plástico que la luz aporta en la poesía de fray Luis, enmarcándolo dentro de un «sentido estético» que «transforma en arte cuanto toca» (p. 163), donde la luz será «un agente unificador» (p. 162). El mismo López Gajate, en un artículo dedicado a la estética de la pintura en fray Luis, titula un epígrafe con el para nosotros nada sorprendente título de “Estética de la luz” (1991: 724-727). Allí explica cómo en fray Luis encontraremos una luz «que clarifica el paisaje, la mente y el espíritu», de tal modo que los usos *plásticos* o descriptivos de la luz «se enriquecen con una concepción teológica, mística o metafísica» de la misma (pp. 724-725). Comentando la famosa lira inicial de la oda dedicada a Salinas, escribe López Gajate unas líneas que, si bien pecan de reduccionistas, aplicadas al análisis de la «luz no usada» pueden ilustrar el valor de la «luz triste» en la composición dirigida a Grial: «Es la luz natural sentida por el poeta. Una luz que su sensibilidad, en ese momento siente como nueva» (1996: 163).

Si cambiamos «nueva» por «triste» nos acercaremos bastante a cómo creemos que fray Luis concibe la luz en este poema. Morreale, en su exhaustivo estudio semántico sobre el poema, incide en el valor plástico del poema cuando comenta que «La posición simétrica de *verdor* y *resplandor* hace evidente la impresión visual de color y de luz» (2007: 616). La luz triste lo es en virtud del clima, cada vez más frío, y le sirve a fray Luis para proyectar y casi dibujar un paisaje otoñal de luz débil, metálica. La mayor carga intencional de dicha luz es, por tanto, la de contribuir a perfilar, con su tibio valor cromático, pictórico, «ese ambiente de dejación, de abandono, de lamentable inminencia de lo funesto» (Alarcos Llorach, 2006: 132) que conlleva el cambio de estación. A poco que se siga leyendo el poema, nos damos cuenta de cómo se continúa añadiendo el indudable valor plástico de escenas naturales que inciden en la idea de la llegada del otoño: las grullas, los bueyes, los días cada vez más cortos.

La luz triste del poema ha abandonado cualquier pretensión metafísica o espiritual. Es la luz de los días que duran cada vez menos²⁵⁵, representados en una imagen evocadora y minuciosa: las cimas de los árboles, peladas «hoja a hoja». Luz triste y verdor nos recuerdan aquí al Alberti o al Leonardo que proponían usar la luz

²⁵⁵ Comentando la siguiente estrofa de la “Profecía del Tajo”: «El furibundo Marte / cinco luces las haces desordena / igual a cada parte; / la sexta ¡ay! te condena / ¡oh cara patria! a bárbara cadena» (2006: 45-50; vv. 76-80), Lapesa (1977: 120) advierte, con ejemplos de Cicerón y Virgilio, el «uso latino que permitía equiparar a veces *lux* y *dies*».

para describir la naturaleza. Una lección pictórica que fray Luis recoge en sus versos para componer un hermoso y melancólico cuadro de otoño.

2.2.4. LA RISA DE ARGOS: LA CONTEMPLACIÓN DEL FIRMAMENTO

No es difícil suponer que La Flecha fuera para fray Luis algo más que una finca en el campo, el mejor de los *refugios* físicos ante la tormenta. Allí cristalizaría el ideal de vida rústica al que aspiraba en la “Vida retirada”, cuando escribía «Vivir quiero conmigo» (v. 36). Dentro de las posibilidades de sosiego a las que fray Luis podría haberse dado, o a las que desearía darse, si la vida en la naturaleza ofrecía a la mañana «las aves con su cantar sabroso no aprendido» (32), la tranquilidad de la noche ofrecía la visión del cielo estrellado, marco de la “Noche serena” (2006: 51-58), actitudes todas ellas propias del sabio moderado que «se somete a la naturaleza y la conoce» (Alcina, 1987: 107).

Ya el primer movimiento de la oda nos hace pensar que estamos ante uno de los más importantes poemas de nuestro recorrido por la poética renacentista de la luz. El más importante de fray Luis en este sentido, junto a las odas a Salinas y a Felipe Ruiz. Leemos aquí:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y olvido sepultado

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente,
Oloarte, y digo al fin con voz doliente [...] (vv. 1-10)

La visión del firmamento será uno de los tópicos motivos preferidos del neoplatonismo renacentista²⁵⁶, más aún en su vertiente luminosa. En fray Luis, esta «relación entre la

²⁵⁶ Cilveti (1989: 147-148) recuerda el pasaje de las *Confesiones* (IX, 10, 24; 2006: 364), donde San Agustín contempla junto a su madre el cielo estrellado de Ostia, lo que le lleva a un estado parecido al éxtasis: «elevándonos con el más ardoroso efecto hasta Él mismo (*in id ipsum*), recorrimos por grados (*gradatim*) todas las cosas corpóreas y el firmamento mismo, desde donde el sol, la luna y las estrellas lucen sobre la tierra. Y subimos aún más interiormente (*interius*) al pensar y conversar y admirar tus obras. Y llegamos hasta nuestras mismas almas (*mentes*) y las sobrepasamos (*trascendimus*), para alcanzar la región de la abundancia

nostalgia devota y la visión astronómica del firmamento» que Vossler ve como normal y forzosa en el Renacimiento (1960: 105), se convertirá en «el medio cosmológico de la contemplación divina» (Macrì, 1970: 95), «metáfora de la noche luminosa a la que el alma está destinada» (Cancelliere, 1989: 179), dando lugar a «la especial dialéctica platónica de la *nostalgia* o de la *ausencia*» (Rodríguez, 1990: 255).

Aurora Egido, remitiendo al interés del mundo renacentista por la filosofía hermética, que veía en el silencio una de las maneras de acceder a ese conocimiento oculto (1986: 94) transmitido por la cadena de los *Prisci Theologi*, recuerda al hilo de fray Luis «que la tradición pitagórica aconsejaba que a Dios se le ama mejor con el silencio que con las palabras [pues] solo en el silencio se podían escuchar los mudos sonidos de la armonía del mundo, la música de las esferas de un Dios silente» (1986: 111). De esta manera, silencio de la noche y luz de las estrellas serán el escenario ideal para percibir la armonía del mundo. Fray Luis recoge el brillo de esas «innumerables luces» y construye el resto del poema a partir de dos contraposiciones que corren paralelas: el amor y la pena, la muy platónica entre el cielo y el suelo, mirándose uno a otro en una «relación especular» (Cancelliere, 1989: 186), que tendrá bastante que ver con la idea del hombre como microcosmos, estudiada por Rico (2005)²⁵⁷ –«se’ un mondo piccolo» dirá Marsilio Ficino (1952: 941)– y que sostiene el significado de la contemplación del firmamento en fray Luis.

El cielo como tapiz luminoso fue uno de los aspectos *naturales* que preocupó a Marsilio Ficino y sobre el que escribe, tanto en el *De Vita* como en el *De Lumine*. En este último hay un pasaje en el que Ficino, al referirse al firmamento, recoge de Dante la expresión de la *risa del cielo*. Merece la pena reproducir íntegro el octavo epígrafe, significativamente titulado “Le rire du ciel provoqué par la joie des puissances divines, c’est-à-dire la lumière, réchauffe et réjouit tout”:

On se persuadera que la lumière est le rire du ciel provoqué par la joie des esprits célestes, en observant que, chaque fois que les hommes se réjouissent en esprit et que leur visage rit, ils resplendissent intérieurement et leur esprit se dilate, et leur visage paraît lui aussi resplendir, en particulier leurs yeux, qui sont extrêmement célestes et

ineficiente, donde apacientas eternamente a Israel con el alimento de la verdad y donde la vida es la sabiduría [...].»

²⁵⁷ Cfr. pp. 15-42, para un repaso por la tradición de la imagen, desde la filosofía griega clásica.

qui, lors du rire, exécutent, à l'instant du ciel, des mouvements circulaires. Dans les larmes, au contraire, tout s'obscurit, se resserre, s'engorduit, En vérité, les rayons provenant des astres qui rient comme les rayons des intelligences divines réchauffent et engendrent toutes choses en étant dirigés avec liesse et bienveillance sur les semences, exactement comme le regard de l'autruche sur son œuf. En effet, leur vertu infuse une chaleur naturelle dans tous les êtres, laquelle fait naître la vie, la fortifie et l'augmente. De là vient que tous recherchent le plaisir, puisqu'ils sont engendrés non seulement par la volupté terrestre, mais encore par la joie céleste. Mais qui nierait que les puissances divines meuvent et engendrent tout grâce à une joyeuse disposition, puisque tant la nature des êtres vivants que l'at nous montrent que tout s'engendre et se perfectionne dans le plaisir? (1981: 62).

La idea de la risa del cielo adquiere en este pasaje una orientación decididamente renacentista, mutando el significado medieval que le otorgó Dante. Reynaud (2008: 197-200) ha llamado la atención sobre el papel que tiene la risa en la obra de Ficino, con especial protagonismo en el *De lumine* y el *De raptu Pauli*. Para el filósofo florentino, frente a la risa estruendosa, en cierto sentido degradante, en la sonrisa se encontraría «l'expression la plus fidèle de la bonté de l'âme» (p. 198)²⁵⁸. La imagen de la sonrisa adquiere pleno vigor platónico al considerarse el punto del cuerpo donde se unen lo corporal y lo espiritual (Deramaix, 2005: 193). Chastel, hablando de Leonardo da Vinci, escribe en una órbita parecida cuando la concibe como «símbolo de la realidad psíquica, y la manifestación de una sensibilidad atenta a sí misma [...] a la vez un accidente del organismo y un dato simbólico» (1982: 426).

La noción de la sonrisa aparece asociada a la categoría de la expresión, central, como sabemos, en la teorización renacentista de la luz, reforzando el significado de la imagen, potenciándola. Desde ahí entendemos que, para Ficino, la risa del hombre haga que este resplandezca interiormente, y que su propio rostro parezca resplandecer: el hombre que sonríe será, en un sentido amplio, un ser resplandeciente (Reynaud, 2008: 198). Si la sonrisa es expresión del alma, dicha expresión deberá formularse en términos

²⁵⁸ En el imaginario del lector moderno encontramos la discusión *medieval* en torno a la risa, que Umberto Eco pone en boca de Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa* (1996: 91-106). En el del estudioso, *Cfr.*, como para tantas cosas, Curtius (1989: 598-601); y para *El Cortesano* y su posterior extensión a la literatura española, aunque desde una perspectiva distinta en cierto modo a la identificación hombre/universo, Morreale (1959: 203-227).

luminosos, y no otra cosa hace Ficino al identificar las luces del firmamento con la noción de sonrisa. Cesare Vasoli (1988:73) señala que «l'antropomorfismo dell'immagine ficiniana del mondo è ancora più evidente» gracias a la analogía que se establece entre la risa del hombre, como expresión luminosa del alma y la risa del cielo, como expresión luminosa de los «espíritus celestes», haciendo hincapié (p. 73) en la relación que se establece entre dicha imagen y el concepto del *placer*, de gozo. Sobre ellos también articula Ficino la generación y perfección del mundo, unidos en el *De raptu Pauli* a la luz: «Dilectati [*mens*] solamente di quel lume, sanza el quale non puoi o d'altre cose mai o vero di te medesima godere» (1952: 967).

Reynaud, por su parte, habla de la correspondencia que a partir de la sonrisa se establece entre microcosmos y macrocosmos (2008: 199), enlace de gozo y fecundidad entre las dos instancias, en clara reminiscencia pitagórica que la pondría en conexión con la temática de la música de las esferas (Vasiliu, 2001: 112), ya estudiada al ocuparnos de la oda dirigida por fray Luis al músico Francisco de Salinas. Esta correspondencia adquiere un nuevo aliento en el Renacimiento, frente al jerárquico estatismo de las analogías medievales, pues como bien ha recordado Blumenberg, para ciertos aspectos –derivados del gnosticismo– de la tradición cristiana que está a la base del pensamiento medieval, el resplandor del cielo «suggests to the viewer that he is in the place where he was meant to be, while the truth of his position –that he is banished and exiled into the beinghted state of forgetfulness of his origin– remains withheld from him» (2000: 22), que le recordarían su condición de *peregrino* en la tierra (p. 30).

En dicha relación, cruzada y doble, radicaré la diferencia con el uso que del término hace Dante y lo que de específico tendrá en el Renacimiento. Así, por ejemplo, en el “Paraíso”, hay un momento en que Dante escribe que «Arriba aumenta el resplandor gozando, / como la risa aquí; y la sombra crece / abajo, al par que aumenta la tristeza» (“Paraíso”, IX, vv. 70-72; 2001: 575), donde la contraposición entre risa/luz y tristeza/oscuridad debe leerse desde la perspectiva de la beatitud y el pecado: del lugar de santidad del cielo y de pecadora oscuridad en el infierno. De la misma manera, el célebre pasaje de la última sonrisa de Beatriz al poeta es así descrito: «Así recé; y aquella, tan lejana / como la vi, me sonrió mirándome; / luego volvió hacia la fuente

incesante» (“Paraíso”, XXXI, vv. 91-93; 2001: 727)²⁵⁹, siendo sustituida en sus labores de guía por San Bernardo. Si, como ha señalado Curtius, «Beatriz solo es comprensible si se la interpreta como función dentro de un sistema teológico» (1989: 539), en el cual «es salvación suprema en figura humana, emanación de Dios» (p. 541), su sonrisa no será expresión luminosa de su alma, sino manifestación luminosa de una cadena teológica que Dante establece tan férreamente que la dama no puede seguir ascendiendo en ella, lo que obliga a confiarle al santo la compañía del poeta. Como podemos apreciar, el concepto de gozo, de resplandor vivífico que le otorgará Ficino aquí aparece leído en lo que Curtius llama «economía objetiva de la salvación» (1989: 533), de contraposición entre la condena al infierno y el disfrute del paraíso, entre el pecado y la bienaventuranza.

En Ficino se borran dichas nociones, y la risa del cielo pasa a ser fecundidad, placer y poder vivificador. Es un gozo del hombre y del mundo, correspondiéndose uno al otro, con la luz como puente entre ambos niveles, en función paralela a la del hombre que, declara fray Luis, es «como un medio entre lo espiritual y lo corporal», «como dixeran antiguamente, un menor mundo o un mundo abreviado» (León, 2010: 179).

Desde esa perspectiva podemos entender que para el poeta o el filósofo del Renacimiento, para el teórico, contemplar el firmamento es contemplar cómo ríe el cielo, cómo ríen los astros. No es un mero ejercicio visual, sino una posibilidad de que entren en conexión el alma del que contempla y las almas de los cuerpos celestes que son contemplados, gracias a los rayos que parten de las «innumerables luces», transmitiendo consigo el poder benéfico de su «virtud», y su «calor natural», «el cual hace nacer la vida, la fortalece y la aumenta», en lo que Macrì ve una «mutua moderación de rayos y virtudes de las estrellas, quienes con voz sin ruido acometen a nuestras almas y les aconsejan paz en sí mismas» (1970: 95).

Dicha risa construye el cielo según la imagen del «“makrantropos” [que] semeja a un hombre» (Soria Olmedo, 1984: 107) y que León Hebreo utiliza en su descripción

²⁵⁹ Recordemos a Borges y su hermosa conjetura sobre el origen de la *Commedia*: «Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible [...] Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro» (1982: 150-152).

del firmamento, donde a cada planeta correspondería un órgano²⁶⁰, para concluir que

todo el universo es un hombre o, mejor, un animal que contiene macho y hembra, y el cielo es uno de los dos, perfectamente con todas sus partes, ciertamente puedes creer que es el macho u hombre, mientras que la tierra y la primera materia, junto con los elementos, son la hembra, y también puedes creer que ambos están siempre unidos en amor matrimonial, o bien, en recíproco afecto de dos amantes verdaderos, según te he dicho anteriormente (2002: 105).

Fray Luis aborda esta correspondencia entre las distintas partes del universo de manera complementaria a como lo hace León Hebreo, en lo que no es sino la otra cara de la moneda de la armonía universal. El agustino expone la idea del hombre como microcosmos, «resumen de la totalidad del ser y del mundo, un compendio del universo visible e invisible» (Guy, 1989: 45). En el segundo de los textos introductorios de *De los nombres de Cristo* leemos:

Consiste, pues, la perfección de las cosas en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto, para que por esta manera, estando todos en mí y yo en todos los otros, y teniendo yo su ser de todos ellos, y todos y cada uno de ellos teniendo el ser mío, se abrace y esclavone toda aquesta máquina del universo, y se reduzga a unidad la muchedumbre de sus diferencias (2010: 155-156).

Se trata, escribe Guy, del texto que contiene «todo Fray Luis», pues «En él aparecen todos los grandes temas luisianos, casi sin excepción», «sumario de los *leit-motiv* de la especulación luisiana» (1960: 88-89).

En efecto, el pasaje nos ayudará a entender buena parte de la especulación luminosa del agustino. La clave de la cuestión estará, para Rico, en que «el hombre se nos aparece como un microcosmos: pero ya no en tanto posee –en los nombre– todas las cosas, sino en tanto reproduce en sí la unidad cósmica, es decir, la armonía de la multiplicidad» (2005: 141). La contemplación del firmamento, prosigue Rico, no debe

²⁶⁰ De la misma manera, esos planetas se corresponderían con las siete concavidades de la cabeza en el hombre. *Cfr.* la tabla de correspondencias que resume Soria Olmedo (1984: 105): corazón, Sol, ojo derecho; cerebro, Luna, ojo izquierdo; hígado, Júpiter, oreja derecha; bazo, Saturno, oreja izquierda; riñones, Marte, orificio derecho de la nariz; testículos, Venus, orificio izquierdo de la nariz; pene, Mercurio, lengua. *Cfr.*, de nuevo, Rico (2005; especialmente, pp. 107-138).

entenderse como «una mera afinidad intelectual; o, si lo es, se apoya en un fundamento físico innegable, en un sistema de la Naturaleza que es al tiempo sistema de la vida religiosa y moral, de la política, de la justicia» (p. 143). Guy apunta que, «renacentista auténtico», «Fray Luis nota, de manera original, el extraño mimetismo humano cósmico, según el cual los hombres tienden ineluctablemente a conformarse con el Cosmos» (1960: 248-249). En esta misma línea, y acercándose más a nuestro interés luminoso, Macrì escribe que la contemplación del firmamento supone para fray Luis

hermandad, concordia, mutua moderación de rayos y virtudes de las estrellas, mensajeros entusiastas, quienes con voz y sin ruido acometen a nuestras almas y les aconsejan alcanzar su paz en sí mismas, de manera que nuestro interior mundo corresponde a su orden y concierto, y dentro de nosotros se difunde serenidad (1970: 95).

Fernández Leborans (1973: 44), en una órbita cercana a la de Macrì, comenta que la contemplación de los astros en la “Noche serena” traerá consigo el considerar «luz y paz armoniosamente identificadas». El hermoso arranque del nombre “Príncipe de paz” en *De los nombres de Cristo* así nos lo demuestra: «Quando la razón no lo demonstrara, ni por otro camino se pudiera entender cuán amable cosa sea la paz, esta vista hermosa del cielo que se nos descubre agora, y el concierto que tienen entre sí que luzen en él, nos dan dello sufficiente testimonio» (León, 2010: 404).

Observar el firmamento supone establecer una relación *real* con él, ya que permite entrar en conexión efectiva con el universo, con el *anima mundi* de manera efectiva y en absoluto figurada, a través de los rayos de luz que mandan las estrellas, como bien deducimos de la manera en que fray Luis continúa su argumentación:

Porque, si estamos atentos a lo secreto que en nosotros passa, veremos que este concierto y orden de las estrellas, mirándolo, pone en nuestras almas sossiego, y veremos que con solo tener los ojos enclavados en él con atención, sin sentir en qué manera, los desseos nuestros y las affecciones turbadas, que confusamente movían ruydo en nuestros pechos de día, se van quietando poco a poco y, como adormesciéndose, se reposan tomando cada una su assiento y, reduciéndose a su lugar proprio, se ponen sin sentir en subjección y concierto (p. 405).

Se establece así una forma más de entrar en contacto con el absoluto²⁶¹, en lo que Ettinghausen ha visto una marcada huella de la filosofía estoica, cuya física «se presenta como una especie de materialismo espiritualista, considerándose la razón humana como una porción de la divinidad encerrada en el cuerpo, por lo cual la humanidad es capaz de sentir simpatía por el resto de la creación» (1996: 251-252).

Desde ahí comprendemos el arranque y el funcionamiento de la “Noche serena”. Con un matiz que habría que aclarar antes de seguir adelante: parece paradójico, en efecto, que la *risa del cielo*, cuyos efectos balsámicos ha glosado el propio fray Luis, provoque «un ansia ardiente» en el pecho del poeta, que provoque que despidan «larga vena / los ojos hechos fuente». La aparente paradoja no lo es tanto si atendemos al desarrollo del poema y al comportamiento de la luz dentro del mismo. En primer lugar, no debemos olvidar, sin llegar a pisar la delicada línea que supone la plena interpretación biográfica, la condición de fraile agustino del poeta, así como la distinción que entre los mundos *verdadero* y *falso*, que, explicaba Juan Carlos Rodríguez, hacía el animismo religioso renacentista. Una acentuación del ascetismo separa a fray Luis del matiz hedonista que Ficino concede a la risa del hombre.

En segundo lugar, y más importante, atendiendo al desarrollo concreto del poema, es cierto que a fray Luis la contemplación del firmamento le provoca una sensación de soledad y angustia, pero no porque sea incapaz de entrar en conexión con el alma del mundo o el absoluto divino, a partir de la contemplación de los astros; o porque sus rayos no lleguen a fray Luis en tanto que contemplador, lleguen demasiado débiles, o exista una *coraza* en el alma del agustino que impida recibirlos. Lo que sucede es todo lo contrario: el poeta, desde la «posición de desterrado» (Alonso, 1987: 188) —«nostalgia de desterrado» dirá en otro lugar (1971: 265)—, experimenta «la expresión contenida de un anhelo frustrado» (Senabre, 1998: 36), despertado por la «nostalgia de la morada celestial», de una «ascensión [...] material y simbólica hasta la luz suprema» (Macrì, 1970: 45). Prieto refiere que, a través de dicha luz, fray Luis

²⁶¹ De manera significativa, los que han recibido, de alguna manera, el conocimiento de ese absoluto de la divinidad, lo transmitirán de análogo modo: «Mas si como los prelados eclesiásticos pudieron quitar a los indoctos las Escrituras, pudieran también ponerlas y assentarlas en el desseo y en el entendimiento y en la noticia de los que las han de enseñar, fuera menos de llorar aquesta miseria; porque estando estos, que son como cielos, llenos y ricos con la virtud de aqueste tesoro, derivárase dellos necesariamente gran bien en los menores, que son el suelo sobre quien ellos influyen» (2010: 142).

«mide la oscuridad (engaño) de la noche terrena, “vana sombra”, las contrasta como símbolos, y se *ilumina* su ansia de avecinarse en la “celestial eterna esfera”» (1987: 326-327). Garrote Pérez explica, por su parte, que «Fray Luis, por su conexión intelectual con el neoplatonismo y su conocimiento de la Biblia, concibe la creación como un espacio cósmico pletórico de belleza» (1996: 259).

Lo que en fray Luis detectamos es entonces una suerte de *hipersensibilidad* a los estímulos luminosos de esa densa belleza, una obsesión sensitiva por la luz benéfica –y divina– que le hace anhelarla aún más. El llanto no se debe a la contemplación *en sí* del firmamento, sino a la conciencia de la imposibilidad del poeta para acceder a él, en tanto que residencia de la divinidad, durante la vida terrenal. Se trata del «doloroso estupor del poeta al constatar cómo el alma, aunque nacida para la gran morada, permanece en esta oscura cárcel» del cuerpo, de la vida terrenal (Macrì, 1970: 98)²⁶². Dámaso Alonso señala que «Fray Luis busca el centro de su vida, Dios, en la consonancia y la armonía del mundo; busca dolorosamente, desgarradoramente, porque todo en él tiende a la armonía y la serenidad», que podríamos identificar con la luz del firmamento, encontrando, sin embargo, que «el mundo es desorden, rencor, desequilibrio»: ese «choque brutal» (1971: 265-266) entre la luz de la armonía y la oscuridad del mundo inarmónico es el que provoca el llanto del poeta.

Para Guy, fray Luis «huye de la claridad ficticia del mundo temporal para ir en busca de la que merece en verdad este nombre», ya que «Solo la luz tiene, a sus ojos, el don de elevarnos y transportarnos de alegría, pero se trata en el fondo de luz espiritual, de esa “luz” tan amada que nos dispensa Cristo», una luz, añade Guy, «más discreta, más matizada» que la del Sol, «filtrada por los velos del gran manto celeste» (1960: 252). El mundo físico resulta insuficiente para fray Luis, ya que «está rodeado de noche porque no eleva sus ojos al cielo, y se ha olvidado de su luz, la luz divina, la luz de la noche serena, donde se halla la Verdad» (Fernández Leborans, 1973: 55-56)²⁶³. No es que el poeta no detecte o, mejor, no pueda sentir la armonía del universo en los astros,

²⁶² *Cfr.* al respecto, Bultmann (1948: 26-29), donde explica el origen griego de la noción del mundo como cárcel y del cielo como residencia privilegiada y luminosa del hombre, a partir de la influencia de la religión caldea, de donde, presumiblemente, pasaría al sustrato platónico luisiano.

²⁶³ *Cfr.* todo el artículo de Fernández Leborans (1973) para la noche en fray Luis, especialmente el sinóptico que elabora sobre el término (p. 63).

es todo lo contrario; gracias a la luz de las estrellas, a la risa del firmamento, la siente con tanta potencia que busca avanzar un grado más en esa armonía y, directamente, que su alma suba a donde en mayor grado se expresa.

En el cuerpo del poema, se explicitan perfectamente varias ideas que hilan en esta dirección la poética luminosa ficiniana. Avanzada la oda, fray Luis enumera el orden de los planetas y, con ello, «proyecta el saber astrológico renacentista que concierta con significados cristianos» (Prieto, 1987: 327):

[...]

la luna cómo mueve
la plateada rueda, y va en pos della
la luz do el saber llueve,
y la graciosa estrella
de amor la sigue reluciente y bella;

y cómo otro camino
prosigue el sanguinoso Marte airado,
y el Júpiter benino,
de bienes mil cercado,
serena el cielo con su rayo amado;

rodéase en la cumbre
Saturno, padre de los siglos de oro;
tras él la muchedumbre
del reluciente coro
su luz va repartiendo y su tesoro (vv. 46-60).

Efectivamente, la disposición de los planetas²⁶⁴ nos muestra un orden del universo deudor de la estructura que Cicerón reproduce en el *Sueño de Escipión* (1950: 50-54), en paralelismo señalado por Orduna: «el Africano-fray Luis, insta a Escipión Emiliano a los mortales, a dejar la preocupación por los asuntos terrestres y remontarse a la contemplación de los astros» (1982: 342). A pesar de los reparos de Alarcos Llorach

²⁶⁴ En este sentido, para la identificación de los diversos astros con los planetas y las diferentes formas de admitir y elaborar esta interpretación desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, *Cfr.* Seznec (1987: 41-76).

acerca de la filiación ciceroniana del poema (2006: 159), creemos que estos son disipados por Lapesa (1977: 169), quien ha escrito que el orden de aparición de los planetas es el contrario al de la obra latina, señal de que el alma, efectivamente, se encuentra aún en la tierra, sin haber podido ascender hasta el firmamento; y por Flórez Miguel, quien ha demostrado (2001: 349-350) la presencia en la Salamanca de 1570 de un *Comentario al Sueño de Escipión*, compuesto por un tal Bartolomé Barrientos, compañero de fray Luis en el claustro salmantino.

Alarcos Llorach (2006: 159) cree que fray Luis sustituye «la impresión contemplativa de la bóveda estrellada» por «la versión erudita del cosmos ptolemaico, con sus connotaciones mitológicas». No creemos, sin embargo, que en el poema se desgajen las dos instancias: más bien, trabajan juntas. Así, la luna es una «plateada rueda» que se va moviendo pero que, en efecto, no emite luz. Como veremos más adelante, en la tratadística renacentista la luna va a ser ejemplo de la luz —el conocimiento— recibida de una manera pasiva: cuerpo celeste que no brilla por sí mismo, sino recibiendo la luz del propio Sol; fenómeno que aborda Francisco de Aldana en el “Parto de la Virgen” (1997: 302-342), cuando en un momento del poema explica que «salió, cual nuevo sol, Cintia dorada, / hasta adonde su luz Febo detiene / en la parte inferior que está manchada» (vv. 617-624).

Cada planeta ejercerá una influencia concreta sobre fray Luis: «la luz donde el saber llueve» es Mercurio, símbolo de la sabiduría y nombre del Dios Hermes en la cultura romana²⁶⁵; el influjo de «la graciosa estrella de amor» no es otro que el de Venus; Marte «airado» emite su ardorosa pujanza y se gana, según Llobera (2001: 167), el adjetivo «sanguinoso», tanto «por el color de sangre» como por «el rojo encendido de su luz»; Júpiter, primero de los dioses romanos, «*Jupiter Lucentius* (dios de la Luz)» (Sechi Mestica, 2007: 149), merece ser llamado aquí «benino», por su papel como rey y

²⁶⁵ Alcina (1987: 111) usa la mayúscula «Luz» y amplía la explicación: «es Mercurio padre de la elocuencia y de la retórica, y de ahí de todo el saber. Naturalmente el saber está ligado a la imagen de la luz». Cuevas, por su parte, duda de la filiación mercurial de dicha luz: «Creemos que se trata, no de Mercurio, sino de Apolo, dios del saber, la música y la poesía, que nació tras Selene (la Luna) de Basilea, fecundada por su hermano Hiperión» (Cuevas, 1982: 296). Sin embargo, la continua identificación renacentista de Apolo con el Sol nos hace dudar de la posibilidad planteada por Cuevas. *Cfr.* Allen (1984: 35-40) para las diferentes interpretaciones que de la figura hace el neoplatonismo ficiniano y para el sistema mitológico planetario en relación con el sistema ontológico (pp. 113-143).

protector del cielo, así como ser erigido en signo de armonía universal, gracias al poder de serenar «el cielo con su rayo armado»; la aparición de Saturno, en su vertiente más positiva (Swietlicki, 1989: 646), como «padre de los siglos de oro», nos recuerda la serie histórica que vimos con amplitud en la primera parte del trabajo; culminando el sistema luminoso con el broche de «la muchedumbre / del reluciente coro» de las estrellas fijas, cuya «luz va repartiendo y su tesoro», en lo que al poeta «se presenta como una danza o concierto» (Llobera, 2001: 169).

Fray Luis, por tanto, está asumiendo plenamente la teoría ficiniana y luminosa de la *risa del cielo*. La luz del firmamento, morada de la divinidad, se vierte sin problemas hasta los ojos del poeta. En contraste con lo que sucedía en la oda “A Francisco de Salinas”, este poema se construye a partir de un eje visivo: no en vano el primer verbo que aparece, dándonos da su pauta de lectura es «contemplo»²⁶⁶. Recupera también fray Luis la idea ficiniana²⁶⁷, precopernicana²⁶⁸ —emparentada con Séneca, según Montoliu (1953: 463-465)—, que concibe la Tierra como un punto situado en mitad de un universo inmenso, hacia el que convergen todas las radiaciones luminosas de los astros²⁶⁹:

¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo, comparado
con ese gran trasunto,

²⁶⁶ Cfr. León Hebreo (2002: 281) cuando afirma que la belleza se percibe «en la mayoría de los casos por los ojos, merced a las lindas figuras y los colores hermosos, las composiciones proporcionadas, bella luz, etc.».

²⁶⁷ Cfr. Allen (1984: 120-121).

²⁶⁸ Ramajo Caño señala que «en la Universidad de Salamanca no se desconocían las doctrinas de Copérnico. Precisamente, un hermano de religión [de fray Luis], fray Diego de Zúñiga, había seguido en sus *In Iob Commentaria* (Toledo, 1584) las ideas heliocéntricas» (2006: 543)

²⁶⁹ Cfr. Ramajo Caño (2006: 567-568) para más testimonios de dicha concepción de la tierra como un solo punto en mitad del universo. Soria Olmedo (1984: 104-105), por su parte, se encarga de dicha «“imago mundi” precopernicana» en los *Diálogos de amor*. Sobre la cuestión volveremos en el siguiente capítulo, sobre todo a partir de Francisco de Aldana.

do vive mejorado

lo que es, lo que será, lo que ha pasado? (vv. 36-40)²⁷⁰.

Para Vossler, en este esquema, «la conciencia antigua y medieval ha desaparecido aquí y solo se mantiene la antigua estructura como un esquema matemático» (1960: 105-106). No le falta razón, pero no, como él afirma, por haberse convertido en algo indigno «desde el punto de vista moral», que algo de eso hay en la contraposición platónica entre los dos planos, sino porque la tierra se entiende en el poema como punto de confluencia de los diferentes rayos de luz estelares en su nuevo movimiento, libre, a través del universo.

La tierra, «por estar unida en el centro, recibe unidamente en sí las influencias y rayos de todas las estrellas, planetas y cuerpos celestes, que en ella se congregan», «con mayor fuerza» (León Hebreo, 2002: 94-95). Fray Luis entiende los planetas como focos de luz que envían su *señal* al mundo terrenal y al hombre que las contempla. El cielo estrellado será para fray Luis marca indeleble de la armonía que la divinidad ha impreso en toda su obra a través de «los módulos, los números, las figuras, las correspondencias de la doctrina neoplatónica», de tal manera que «el alma luisiana se objetiva enteramente en un cosmos revelado y significado por el Espíritu divino, que en él se encarna durante el acto mismo de la creación» (Macrì, 1970: 31).

Se ha relacionado justamente, (Rivers, 1955: 163-164²⁷¹, 163-164 y 1957: XXXVIII; Walters, 1988: 108; Ramajo, 2006: 53), este poema de fray Luis con el soneto de Francisco de Aldana “Al Cielo” (1997: 431-432). Merece la pena reproducir entero este último:

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
rico de luminarias, patrio Cielo,
casa de la verdad sin sombra o velo,
de inteligencias ledo, almo reposo:

²⁷⁰ Lapesa (1977: 170) habla de «recuerdos garcilasianos» en estos versos, que remitirían a la elegía I (2007: 168-182) del poeta toledano: «Mira la tierra, el mar que la contiene, / todo lo cual por un pequeño punto / a respeto del cielo juzga y tiene; / puesta la vista en aquel gran trasunto / y espejo do se muestra lo pasado / con lo futuro y lo presente junto» (vv. 280-285).

²⁷¹ Quien aduce, además, la amistad común de ambos con Benito Arias Montano (1955: 97-99 y 1957: XXIV).

¡oh cómo allá te estás, cuerpo glorioso,
tan lejos del mortal caduco velo,
casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre y piadoso!

¡Oh patria amada!, a ti sospira y llora
esta en su cárcel alma peregrina,
llevada errando de uno en otro instante;

esa cierta beldad que me enamora
suerte y sazón me otorgue tan benina
que, do sube el amor, llegue el amante.

No es nuestra intención descubrir fuentes y similitudes que ya han sido descubiertas, sino poner de manifiesto funcionamientos y mecanismos ideológicos semejantes en dos poemas que, probablemente, fueron escritos con muy poca distancia entre sí, compartiendo «una misma lógica poética, animista religiosa» (García, 2010: 651). En el soneto de Aldana, probablemente por el molde estrófico escogido, se pierde la posibilidad discursiva de la oda luisiana. Aun sin desarrollar de manera explícita el acto contemplativo, el poema tiene un funcionamiento calcado a la “Noche serena”. No es tanto que, según estima Green, en el soneto aparezca «el “amor platónico” a lo Ficino: que pretendía remontarse de la contemplación sensual de un cuerpo humano bello a la contemplación de la Belleza divina», ni de que el cuerpo no inicie «su vuelo» (1969: 155); se trata de que en el poema no es necesaria siquiera esa mediación, pues encuentra en la luz de los astros la belleza que da lugar a dicho ascenso, por lo que el poema, en un sentido luminoso sí es rotundamente ficiniano. No coincidimos con la valoración de Rosa Lida, quien habla en este poema de un platonismo sentido «siempre como adorno culto, artificioso y pegadizo» (1975: 274); sino con Ruiz Silva, para el que «El neoplatonismo religioso de Aldana alcanza en este soneto su más alta expresión» (1981: 132): el cielo estrellado hace que el alma del poeta ansíe elevarse hasta alcanzarlo, para así dejar un mundo terreno, debido al cual el alma «sospira y llora».

Desde el primer verso deducimos que el poema se sitúa en un espacio celeste «concebido como un lugar esencialmente de luz» (Ruiz Silva, 1981: 132), cuya contemplación provoca en el alma del poeta el deseo «del vuelo amoroso a la luz

divina» (García, 2010: 656). Aldana comienza el soneto dando la razón de ser del firmamento, en lo que para Walters constituye «an uncommon and brilliant metaphor, whose connotations of movement and ascent perhaps anticipate the idea of flight later in the poem» (1988: 109). El cielo comienza así siendo definido como una «Clara fuente de luz», quedando claro que el poema debe situarse en el marco de una contemplación nocturna que hace aparecer el cielo «rico de luminarias». El soneto se estructura a partir de ahí de la misma manera que la “Noche serena”, según la contraposición (García, 2010: 652) entre la luminosa perfección celestial y la sombría vida terrenal, esto es, entre una luminosidad que lo convierte en «casa de la verdad, sin sombra o velo» y un suelo oscuro y por tanto sede del «humano error».

Con todo, la imagen central del poema, al menos en lo que a nuestro recorrido luminoso se refiere, asoma con «imaginative inventiveness» (Walters, 1988: 109) al final del segundo cuarteto: «casi un Argos divino alzado a vuelo». La infinidad de estrellas que Aldana contempla en la noche equivale a la infinidad de ojos del gigante mitológico, como ya señalara Rivers (1957: 27). Continúa aquí otra más de las corrientes o de las direcciones que conforman nuestro mosaico luminoso: la mitológica, a la que ya hicimos referencia cuando hablamos del Orfeo armado de un espejo, dibujado por Leonardo da Vinci. Aldana recupera, en extraordinaria metáfora (García, 2010: 652), la figura de Argos para describir el cielo estrellado en una imagen feliz y memorable, exquisitamente matizada por el adverbio.

En línea con la adaptación psicológica de los motivos del arte antiguo de que hablaba Chastel, a través de Argos Aldana recurre al imaginario más luminoso del repertorio mitológico, cuyas figuras, nos interesa recalcar con Swietlicki (1989: 645) aunque ella se refiera al caso concreto de fray Luis, «no cumplen la función de servir meramente como una decoración de tipo clásico y estético dentro de la totalidad poética», sino que serán «elementos claves dentro de la visión sincrético-renacentista de Luis de León». Efectivamente, Ruiz Silva señala que «El recurso mitológico para la creación de la metáfora celeste está perfectamente imbricado en el contenido poético» (1981: 132), en este caso, concretamos, en el contenido poético luminoso. Recordemos que Ficino utilizaba la imagen de la luz de los astros como *risa* del cielo, del mismo modo que León Hebreo, apunta Lara Garrido (1997: 431), hace uso de un pasaje de los *Diálogos de amor* en parecida órbita: «¿Y qué mejores ojos que el sol y las estrellas, que en la Sagrada Escritura, por su visión, son denominados ojos de Dios? [...] Estos

ojos celestes iluminan cuanto ven, y al ver comprenden y conocen todas las cosas del mundo corpóreo y sus cambios» (2002: 181). Así las cosas, Aldana dotará al gigante de los mil ojos de una muy platónica sensación de ingravidez, para poder así presentarlo como imagen del cielo que irradia su luz hacia el alma del poeta y hacia la propia naturaleza.

Fray Luis, si bien con una imagen no tan hermosa como la de Aldana, hará algo parecido en “Las Serenas” (2006: 59-65), y en el primero de los poemas dedicados a Pedro de Portocarrero, donde las fábulas mitológicas serán leídas y recuperadas a partir del filtro que establece la poética de la luz.. En “Las Serenas”, de indudable inspiración mitológica, la figura de Ulises es descrita literalmente como luz: «Ulises, de los griegos luz divina» (v. 45). En el poema a Portocarrero, al que volveremos en el siguiente capítulo, fray Luis llama a la «Virtud, hija del cielo» (v. 1), para a continuación formular la típica contraposición neoplatónica, con su correspondiente carga moral: «en el oscuro suelo / luz tarde conocida» (vv. 3-4). Aunque parta «de la equivalencia *virtud=luz*» (Gutiérrez, 1995: 84), donde la virtud se debe entender «en sentido cristiano y estoico: fortaleza de ánimo» (Cuevas, 2000: 93), el poema a Pedro de Portocarrero tendrá, en cambio, una elaboración luminosa algo más sutil. Pérez-Abadín ha anotado que la exaltación de la virtud que pretende el poema se ve inmersa «en una dinámica ascensional generada a partir de las propiedades de *luz y senda*» (1995b: 197). Acereda, por su parte, ve en casi cada estrofa del poema un «juego de claridad-oscuridad asociado a veces con una idea de altura-bajeza» (1993: 15).

Esa dinámica ascensional, ese juego, con Portocarrero siempre en el horizonte, alcanza un momento en que afirma que gracias a la virtud «resplandece / muy más que el claro día / de Leda el parto» (vv. 12-14). Con el parto de Leda, fray Luis alude a los dos gemelos Cástor y Pólux, los Dioscuros²⁷², que formarían la constelación de Géminis. Más allá de que las dos estrellas sean como pequeños ojos del universo a través de los que llegaría la luz, la reminiscencia mitológica da un grado más de profundidad luminosa al poema. Alcina (1987: 77) anota la relación que, como modelos de virtud, los Dioscuros tienen con la figura de Alcides, presente también en el poema:

²⁷² Cuevas (2000: 93) anota la larga tradición literaria (Aristóteles, Diógenes Laercio, Horacio) que presenta unidos a Hércules y los Dioscuros. Recordemos, en el capítulo anterior, cómo también Poggio Bracciolini recurría a la imagen de Cástor y Pólux.

«tú dende la hoguera / al cielo levantaste al fuerte Alcides» (vv. 6-7), lo que les valdrá ganarse el verse emparejados con la luz. Sin embargo, se puede hilar algo más fino, si se tiene en cuenta que en la poesía clásica los Dioscuros tienen una posición destacada como protectores de los navegantes (Ramajo Cano, 2006: 18, 534), el llamado «fuego de Santelmo, considerado de buen augurio para los marineros» (Cuevas, 2000: 94). Se aúnan así, en sencillo sincretismo, dos opciones luminosas que ya nos han aparecido antes en nuestro trabajo: la risa del cielo estrellado y la luz como protectora de la navegación, en tanto que manifestación del *anima mundi*. Ramajo Caño (2006: 629) ha anotado, con tino, la correspondencia entre los Dioscuros, guías de los navegantes y el seguro puerto que era «la Virgen María, guía también del cristiano en las tempestades de la vida». La luz de Cástor y Pólux es una garantía de armonía y seguridad para la navegación: de manera inmediata, entendidos como advocaciones, patronos del gremio de los navegantes; pero también como portadores de una luz, la de la virtud, pero también la de la armonía de la naturaleza, que será abrigo y cobijo en mitad de la tormenta que para fray Luis suponía el tráfago del «mundanal ruido»²⁷³.

²⁷³ Aunque no se refiera explícitamente a los Dioscuros, y trate de la poesía amorosa, *Cfr.* Manero Sorolla (1998: 225-233).

2.2.5. TEMPLO DE CLARIDAD Y HERMOSURA: LA ESTRUCTURA LUMINOSA DEL CIELO

En la gavilla de poemas que acabamos de analizar, además del hilo luminoso que nos sirve para engazarlos entre sí, hay algo que casi todos comparten. Invade el alma del poeta un ansia de abandonar tierra firme y elevarse hasta alcanzar, incluso *físicamente*, el firmamento para, una vez allí, abandonarse al amor de Dios. La oda a Salinas pedía que la «muerte que das vida» y el «dulce olvido», «¡durase en tu reposo / sin ser sustituido / jamás aqueste bajo y vil sentido!» (vv. 37-40); el «ansia ardiente» de la “Noche serena” es deseo de permanecer en los «¡oh deleitosos senos!, / ¡repuestos valles de mil bienes llenos!» (vv. 79-80); Francisco de Aldana, por su parte, en el soneto “Al Cielo” rogaba que la luminosa belleza del cielo estrellado «suerte y sazón me otorgue tan benina / que, do sube el amor, llegue el amante», para así propiciar la posibilidad de una «elevación luminosa» (Lara Garrido, 1997: 431) hacia la divinidad. Todo ello, sin salirse de los parámetros de un cristianismo dotado de una muy reconocible marca neoplatónica, responsable del deseoso ímpetu de elevación hacia el firmamento que tan bien caracteriza estos poemas.

Hasta ahora hemos repasado los efectos y la elaboración poética de la contemplación de la *risa del cielo*, así como de la contraposición entre el oscuro suelo y el luminoso cielo, *desde abajo*: la impresión que sobre el alma del poeta tiene la contemplación del «Argos divino alzado a vuelo», o la «voz doliente» que le brota a fray Luis cuando contempla «el cielo / de innumerables luces adornado». Sin embargo, esta relación del poeta con el firmamento tiene un segundo escalón: la presencia de la luz *desde arriba*, la descripción del cielo en términos luminosos. Si hablamos de fray Luis, son tres los poemas que mejor representan este segundo escalón. De dos de ellos ya hemos hablado: el primero de los dedicados a Pedro de Portocarrero y la “Noche serena”; el tercero es la primera de las odas escritas a Felipe Ruiz (2006: 66-74)²⁷⁴.

Ya en la oda dedicada “A Francisco de Salinas” el universo aparecía bajo la forma del «eterno templo». Según profundiza fray Luis en la estructura de dicho templo,

²⁷⁴ Fray Luis dedica dos odas a su amigo Felipe Ruiz. Nosotros, salvo en un momento puntual en que comentaremos la otra, nos referiremos solo a esta segunda, por lo que, para evitar repetir en cada ocasión que es la primera de estas odas, cada vez que nos refiramos a ella lo haremos aludiendo tan solo a la “Oda a Felipe Ruiz”.

bajo el influjo del Lucrecio que hablaba del «caeli lucida templa» (Macrì, 1970: 334), más luminosas son sus líneas maestras, bajo el «sentido renacentista de construcción armónica y luminosa del mundo» (p. 339). Leemos en la “Noche serena” que el cielo es «Morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura» (vv. 11-12), cuya estructura, de nuevo en sintonía con la temática de la música que abordó en la oda “A Francisco de Salinas”, es tan armónica que provoca «el gran concierto / de aquestos resplandores eternos» (vv. 41-42). La música del universo es luminosa porque la propia naturaleza del universo es luminosa. Recordemos a Ficino y su idea de que no existía la ausencia de luz como término absoluto, sino diferencias de grado, de expresión. Expresión que en el firmamento se manifiesta con una potencia desmedida. Por eso, se confirma aquí lo que explicamos al hilo de la música de Salinas y la «luz no usada»: si en aquel momento era la música de Salinas la que *llamaba* a la luz en nombre de la armonía universal y la conexión con el *anima mundi*, aquí serán los astros, con sus resplandores, los que conformen el concierto celestial que sostiene el universo.

El alma va a querer siempre llegar a lo más alto de ese sistema ptolemaico del universo, geocéntrico, del que hemos hablado más arriba: al son de los acordes, el alma «Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera» en la oda a Salinas; la luz de la virtud del poema a Pedro de Portocarrero hace que el Cid resplandezca en ese mismo espacio celestial: «tú en la más alta esfera / con las estrellas mides / al Cid» (vv. 8-10); y no será otro el afán del alma en el inicio de la oda a Felipe Ruiz que «en la rueda / que huye más del suelo, / contemplar la verdad pura sin duelo» (vv. 3-5). Evidentemente, esta última esfera no será otra que el «cielo empíreo, teológico o de los bienaventurados» (Llobera, 2001: 73): la zona más *alta* del universo, formada exclusivamente por la luz más pura, pues no en vano “El lume di Dio risplende nell’ardore del cielo empireo”, compuesto por «l’infinito lume dell’infinito bene» (Ficino, 1952: 943) y así será descrito en diferentes poemas.

Lugar de la luminosidad por excelencia, el empíreo es una «máquina de luz» (Aldana, 1997: 227; v. 11) donde la «Inmensa hermosura / aquí se muestra toda, y resplandece / clarísima luz pura / que jamás anochece» (“Noche serena”, vv. 71-74). En “De la vida del cielo” (León, 2006: 86-90), el propio cielo es calificado como «Alma región luciente» (vv. 1), nodriza del alma, «vivificador cielo» cercano al horaciano

«*alme sol*» (Prieto, 1987: 332)²⁷⁵, «región de vida y luz» para Llobera (2001: 231). Uniéndose las nociones de bucolismo y luminosidad, «la morada divina se representa como un *locus amoenus* caracterizado por la diafanidad» (Pérez-Abadín, 1997: 214).

Francisco de Aldana participará también de esta imagen. Lo vimos en “Al cielo”, y se repite en el poema XL (1997: 296), donde escribe:

De otros tantos, gran Dios, cielos y estrellas
con cuanta allá luz y virtud se encierra,
de otro sol, luna, fuego, aire, agua y tierra,
con cuanto obráis acá vos, ellos y ellas,

deudor os soy (¡oh deudas que entendellas
no puede el ser mortal, pues frágil yerra!).

Aldana establece la consabida comparación platónica entre el mundo terreno y el celestial, insistiendo en la idea de que en este mundo el cielo que vemos es afectado por la acción de un «envés opaco» (Lara Garrido, 1997: 296), que no permite alcanzar del todo «el espacio de la luz y la virtud» (García, 2010: 392-393) del «allá». Más que la contraposición entre los dos planos y el enlace entre ambos a partir de la figura de «la sangre filial» de Cristo, como figura *mediadora* entre ambas instancias, nos interesa la luminosa construcción celestial de Aldana.

La última esfera del universo, culminación del modelo cosmológico, en la lira final de la oda que fray Luis escribe “A Felipe Ruiz”, es descrita en los siguientes términos:

Veré sin movimiento
en la más alta esfera las moradas
del gozo y del contento
de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas (vv. 66-70).

²⁷⁵ También en Petrarca,, poema CLXXXVIII del *Canzoniere*, como apunta Morros (2007: 258): «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno / verdeggia, et senza par poi che l'addorno / suo male et nostro vide un prima Adamo» (2006: 606).

La más alta esfera, el empíreo, sería una morada labrada a golpe de luz. Nada hay en el universo más resplandeciente, más hermoso que esta última esfera. Francisco de Aldana, en la larga narración del “Parto de la Virgen”, a pesar de la indudable cercanía del poema al barroco «organicismo teológico» del que hablaba García (2010: 408), da, posiblemente, la imagen más rotunda de toda la poesía española del XVI sobre la luminosidad celestial, al mostrar en los versos del poema un cielo «que neoplatónicamente se dibuja como el lugar de la luz y las estrellas» (García, 2010: 415), una «alteza» así descrita:

que es luz de luz, lugar de los lugares;
la eterna allí de Dios clara belleza
con mil de mil millones de millares
rayos verás, que dan premios y dones
mil y cien mil millares de millones. (vv. 716-720)

Con centro en esta descripción, el poema se detiene en la estructura luminosa del «cielo empíreo y cristalino» (v. 299), el «subido cristal» (v. 414) al que se accede, asimismo, a través de «sus puertas de cristal» (v. 5). La presencia del cristal se explica, como iremos viendo a lo largo del trabajo, por la peculiar relación que su naturaleza establece con la luz, ya que es la materia a través de la cual esta mejor puede expresarse: «En el cristal luciente no tan solo / muestra su luz, pero más pura y clara / que en otra vil materia, el rubio Apolo» (vv. 681-683). Como rayos que brotaran de la octava que acabamos de copiar, se suceden descripciones del cielo, siempre en semejantes términos: la «eterna luz» (v. 197) de Dios, su «luz vital y viva» (v. 213) es la de «aquel que habita inaccesible lumbre» (v. 203)²⁷⁶. El cielo se presenta como espacio de pura luz, «porque de Dios el más cercano asiento / más goza actividad, luz y sosiego» (vv. 412-413). Allí ansiará ascender el alma: «debéis alzar con peregrino vuelo / las alas que a tal luz vayan subiendo» (vv. 67-68); aunque en el caso concreto del poeta, si la Virgen no le dirige su «divino favor» (v. 178), «mal podrán subir las alas mías / a tanta luz» (vv. 181-182).

La imagen del empíreo nos hace pensar en un antecedente inmediato e ilustre: el “Paraíso” de Dante, residencia de los santos, de Beatriz, calificada como «luz de

²⁷⁶ Cfr. Salstad (1978: 212) para el eco de la epístola de San Pablo a Timoteo (6, 16).

gloria»²⁷⁷ y de la Virgen. Allí, la luz de la divinidad es tan intensa que, cuando le alcanza, hace exclamar al poeta florentino:

¡Oh suma luz que tanto sobrepasas
los conceptos mortales, a mi mente
di otro poco de cómo apareciste,
y haz que mi lengua sea tan potente,
que una chispa tan solo de tu gloria
legar pueda a los hombres el futuro (“Paraíso”, XXXIII, 67-72; 2001: 738).

Más allá de la comunidad de dicho espacio supraluminoso entre los poemas de fray Luis y la *Summa* dantesca, estos presentan diferencias profundas. Como bien percibió Vossler, no es tanto que fray Luis «no supiera nada del Infierno y del Cielo de Dante, [sino] que no quería saber nada de ello» (1960: 69), consecuencia de que la luz de Dante y la de fray Luis son producidas desde dos lógicas de escritura distintas, como parece intuir al escribir sobre la “Noche serena”: «solo podrá comprenderse exactamente esta oda del Paraíso tomándola no como una representación alegórica de un estado de cosas, sino como expresión lírica de un sentimiento» (p. 107)²⁷⁸.

Dicha diferencia no será otra que la que recorre el espacio entre el universo medieval y renacentista, también a golpe de luz. El modelo del universo que Dante nos presenta en la *Commedia* es el del universo clausurado en las diversas categorías jerárquicas de los lugares naturales, propias del pensamiento medieval, del orden sacralizado que establece la ideología feudal (Varela-Portas, 2002: 185-210). La luz del “Paraíso” es sello sustancial de la divinidad, «Decidle si la luz con que se adorna / vuestra sustancia, durará en vosotros / igual que ahora se halla, eternamente» (“Paraíso”, XIV, vv. 13-15; 2001: 607), pero sello inamovible, inmóvil. En el universo rígido de la Edad Media, la luz es también *rígida*. Es, claro, en primera instancia, como en fray Luis o Ficino, la luz de Dios. Pero es también una luz que se basa en la jerarquía: según avanza Dante en su recorrido celestial, la luz de los diferentes estratos

²⁷⁷ Cfr. todo el canto XIV del “Paraíso” (2001: 607-613). Cfr. también, en este sentido, Curtius (1989: 532-541) y Gilson (2004: 52-56).

²⁷⁸ Evidentemente, no es del todo exacta esa distinción, sobre todo en lo que se refiere al «sentimiento», expresión sin duda influenciada por la comparación que, a continuación, Vossler hace con el pensamiento romántico de Schiller.

se va intensificando en dicho sentido jerárquico, según el grado de beatitud, de bienaventuranza que tengan los miembros de cada uno de los círculos del paraíso²⁷⁹. Cada círculo brilla más que el anterior porque la luz divina impresa en él es, según el orden jerárquico dispuesto por Dios, más intensa y, a la vez, fijada a dicho nivel. Si tal es la luz de Dante, inserta en un «diseño estático [...] unido a una ordenación moral y gnoseológica» (Varela-Portas, 2006: 133), en el Renacimiento la luz, como hemos explicado, se libera hasta convertirse en vínculo del mundo. Recorre libre todo el universo, lo atraviesa por completo, relacionando unas partes con otras, armonizándolo, gracias a una filosofía platónica que ha permitido romper la jerarquía de la luz medieval de una manera paralela a como las incipientes burguesías han roto con el orden social jerárquico propio del feudalismo. Jerarquía que en la *Commedia* estructura el sistema luminoso, siguiendo el modelo de Auerbach, en *figuras*, como ya explicamos. Cada figura, así, tendrá su propia luz, dentro del gran proyecto de salvación –religiosa y política– que Dante trata de abordar en su obra. La luz dantesca del “Paraíso” es la luz del lugar natural, pero también de la *figura* que prefigura a Cristo, pues la topografía del Paraíso «responde también a los fines didácticos del viaje escatológico» (Martínez de Merlo, 2001: 47)²⁸⁰. El universo de Dante es un universo lleno de almas, pero de almas concretas que van a funcionar para el poeta florentino de manera muy cercana al ejemplo moral y religioso, insertas dentro de la «economía objetiva de la salvación» de la que hablara Curtius (1989: 533), quien dedicó a la cuestión un ejemplar estudio (pp. 519-532). Hallamos así una luz encapsulada en la jerarquía del universo, más o menos brillante, dependiendo de la fuerza con que Dios haya estampado su sello sobre los miembros de cada uno de los niveles, sin posibilidad de cambio, sin la posibilidad de una mayor o menor expresión, propia de la doctrina neoplatónica del Renacimiento.

Una buena manera de explicar este cambio luminoso nos la da, apoyándose en Lotman, Soria Olmedo, cuando explica así una diferencia clave entre las visiones medieval y renacentista del mundo:

²⁷⁹ Cfr. Varela-Portas (2002: 136-139; y 160-163). También, aunque lo ponga en relación con la mística musulmana, puede ser interesante Asín Palacios (1961: 212-270).

²⁸⁰ Cfr. en general del autor en el mismo texto los epígrafes “La estructura moral del ‘Paraíso’” y “La visión mística en el ‘Paraíso’” (2001: 46-59).

en el sistema cultural de esta época [el Renacimiento] se produce el paso de una visión del mundo donde predomina el principio paradigmático y simbólico, a un sistema donde aparecen nuevos principios de valoración de los hechos significativos –empleando las categorías de J.M. Lotman–, que dejan de ser determinados por su relación con las esencias de un plano superior para ser calificados en virtud de su inserción en un plano sintagmático, relacionado con otros elementos del mismo nivel significativo (1984: 52).

En fray Luis nos encontramos un uso de la luz muy cercano a esa estructuración sintagmática de la que habla Soria Olmedo. La estructura luminosa del universo pierde esa *reglamentación* medieval y la única jerarquía que detectamos en los poemas del agustino es neoplatónica, trazada entre el cielo y el suelo, entre el mundo *falso* y el mundo *verdadero*. Por eso, las distintas esferas y los distintos planetas funcionan también de manera distinta a como lo hacen en la *Commedia*, algo que ha señalado Juan Carlos Rodríguez: «las “esferas de Fray Luis no tienen en común más que el nombre con las “esferas de Dante» (1990: 290). La luz de cada uno de los círculos celestiales del paraíso es una luz reflejo de las diferentes virtudes teologales, representada cada una de ellas por su correspondiente coro angélico y por las almas de los bienaventurados, que ilustran, en cada círculo, cada una de esas virtudes. En los poemas de fray Luis, en cambio, no hay atisbo alguno de esta estructura. Cada planeta –recordemos la “Noche serena” y el paso por cada uno de los cuerpos celestes– emite su propia luz hacia las almas que lo contemplan desde el suelo. De la misma manera, las descripciones de la *gran máquina* celestial carecen de la densidad de población ejemplarizante y escatológica de las almas que pueblan el paraíso dantesco. La luz no es marca jerárquica, sino vínculo del mundo, instrumento de elevación hacia la última esfera, emanada por la divinidad, sí, pero a la vez extendida por todas direcciones, vinculando todos los ámbitos de la creación. La luz allí será expresión última del orden del mundo propio del neoplatonismo, equivalente a la que produce la música «no percedera» o a la del «plectro sabiamente meneado» (“Noche serena”, v. 85). Es, como en Dante, sí, un paraíso luminoso, pero sus raíces son distintas. Lejos de ser el escenario último y privilegiado de un proyecto de salvación, en fray Luis el cielo es el lugar de la creación donde con mayor intensidad se expresa la armonía del universo, dirigida por el «son sagrado» de Dios y difundida por todas partes en forma de rayos luminosos.

2.2.6. EN LUZ RESPLANDECIENTE CONVERTIDO: EL ESPACIO LUMINOSO DE LAS ALMAS

Estamos viendo que la luz, efectivamente, funciona en el neoplatonismo renacentista como un hilo que lo envuelve todo, que a todos los ámbitos de la creación los pone en contacto entre sí. El firmamento, se mire desde abajo o desde arriba, parece estar construido con materiales luminosos, encontrar en la luz su razón de ser. Razón de ser compartida con el alma, que en la poesía del siglo XVI verá repetida con insistencia la idea de que la «alma región luciente» será su lugar de origen primero y de residencia postrera. Ya en la primera égloga, Garcilaso (2007: 198-219)²⁸¹, se dirige a una Elisa que, después de muerta, mora en el cielo²⁸², con los siguientes versos:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos
otros valles floridos y sombríos,
do descansar y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte? (vv. 394-407).

²⁸¹ Que Prieto (1984: 275) confronta con el poema LVIII de Aldana (1997: 391-392), donde el poeta expresa un deseo vivo, nada amargo, de que «el alma, con un vuelo diligente, / volviera a la región de donde vino».

²⁸² Cfr. aquí la sugerente reflexión de Morros en relación con la posible estructura de cancionero petrarquista de las obras de Garcilaso: «El toledano, eligió, en cambio, el género de la égloga como marco más idóneo para los poemas *in morte*, porque tuvo acceso durante su destierro a un tipo de petrarquismo más flexible, como el que habían practicado, sin ir más lejos, Giovanni Pontano o Bernardino Rota, quienes dedicaron algunas de sus églogas, el primero en latín y el segundo en italiano» (2009: 6).

Para Green, Garcilaso está aquí cantando «un amor sublimado, que para entonces se ha ido enfriando a la luz refrigerante de la Morada de los Bienaventurados» (1969: 191). Sin embargo, nos situamos más cerca de Keniston, quien señaló con tino que es en este pasaje donde nos encontramos «the most human touch» (1922: 202) de toda la poesía de Garcilaso. En esta misma dirección, Orozco apunta que «hasta su visión de lo sobrenatural se concreta en lo terreno y terrestre; una mansión que se *pisa* y se *mide* por los pies de Elisa» (2010: 116-117). Por eso, aunque estemos ante un pasaje más propio de la poesía amorosa que de la de corte más espiritual, donde la luz no aparece explicitada como tal, el fragmento de Garcilaso reproduce bastante esa razón de ser a la que acabamos de referirnos. Elisa, una vez muerta, habita el cielo, lo pisa y lo mide con «inmortales pies». Rivers infiere la naturaleza luminosa de esta nueva residencia cuando explica que el ver a Elisa «estando queda» supondrá concebir a la dama «quieta, inmóvil como el empíreo o último cielo» (Rivers, 1969: 133), espacio de luminosidad superior, que a Green, como ya hemos apuntado, le hace insistir en su interpretación de una «felicidad auténticamente cristiana», pues Elisa se encontraría en «la morada cristiana de los bienaventurados, de la que no tuvieron noticia los filósofos paganos» (1969: 190); en una interpretación que, en parte, parece recoger Gallagher, quien habla de «la fusión de elementos paganos y cristianos», en la que Garcilaso convierte a Elisa «en Diosa pagana, pero acto seguido la sitúa en un paraíso católico [...] a fin de que interceda por Nemoroso» (1977: 121). La lectura del poema, sin embargo, creemos que no da pie a dicha interpretación tan pegada al empíreo, sino a esa dimensión de reunión entre los dos amantes, tan luminosa como *humana*, de la que hablaban Lapesa u Orozco.

Del mismo modo debemos entender la referencia de Garcilaso a la «tercera rueda», la rueda de Venus, a la que quiere subir, una vez «que este velo / rompa del cuerpo»²⁸³. La luz atraviesa los dos espacios y tiempos en los que Garcilaso se piensa con la amada, tal y como apunta Ly (1981: 312): «le présent tourmené y est encadré d'un passé lumineux et d'un futur qui, échappant aux limites humaines, s'ouvert sur une éternité radieuse». Lapesa anotó que Garcilaso construye aquí una «representación pagana de los Campos Elíseos, tal como aparece en la égloga V de la Arcadia» (1985:

²⁸³ Arce propone que Elisa no esté en el empíreo en que la colocaba Rivers, sino en «el cielo de Venus, propicio a los enamorados, y el lugar de la eterna bienaventuranza [que] tiene los atributos de aquellos paisajes de amable quietud y belleza que Garcilaso tanto amó en el mundo real» (1969: 72).

139), algo que también ve Cammarata, cuando refiere el deseo de Garcilaso por plasmar un espacio bucólico *otro*, «the pagan clasical tradition, rather than the Christian tradition» (1983: 86). Prieto sostiene la misma idea, y propone que «la laica apelación a la esfera de Venus de Garcilaso está muy distante de la reprobación que se realiza en el *Setenario* de Alfonso X» (2002: 52)²⁸⁴; decisiva en este sentido es la observación de Bustos, para quien «el cielo en que *Nemoroso* sueña pasear con *Elisa* [tiene] poco que ver con el círculo dantesco» (1986: 160), en lo que no podemos sino observar el cambio de la luz del universo medieval a la del renacentista, de la que nos ocupamos en el epígrafe anterior y que será lo que acerque, pese a sus evidentes diferencias, el texto de Garcilaso a algunos poemas de Aldana o de fray Luis²⁸⁵.

En la elegía dedicada al duque de Alba, con motivo de la muerte de su hermano, don Bernaldino de Toledo (2007: 168-182), Garcilaso afirma que el difunto «alégrase d'haber alzado el vuelo / y gozar de las horas inmortales», mientras «Pisa el inmenso y cristalino cielo» (vv. 266-268), donde el Brocense (Sánchez de las Brozas, 1972: 279) ve también la huella del *Somnus Scipionis*, y que Tamayo sostiene no puede identificarse –*hace risa*, dirá– con «el empirio, que es el onceno [cielo], lugar de los bienaventurados; solamente añadió al cielo aquella aposición o atribución de *cristalino*, que puede a cualquiera de los cielos acomodarse» (1972: 623). Aldana, en el soneto “Al cielo”, habla de ese firmamento «rico de luminarias» que se le antojaba un Argos

²⁸⁴ Lo repite en un texto posterior, con algún matiz: «Cuando Garcilaso, en su égloga I, le pide a su amada, a la *divina* Elisa, que lo lleve a la “tercera rueda” o planeta de Venus, el poeta toledano cree en ese mítico cielo de Venus, donde estar por siempre con la amada, muy distintamente a como en el *Setenario* de Alfonso X se escribía en su ley XXVIII que el planeta Venus “tanto quiere dezir commo amor cobdiçioso”» (2002: X). Lo que no impedirá que sea leída en clave religiosa, por ejemplo, en *La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide, como bien anotó Lida (1975b: 44-45). Para la égloga *a lo divino*, Cfr. por ejemplo, por Wardropper (1958: 280-290) y Egido (1985: 60-67). Puede resultar pertinente anotar aquí el matiz de Vossler: «después de que la idea de la soledad llegó a ser más o menos ociosa, los españoles la trataron como si fuera un juguete, con el cual lo mismo la inteligencia que el corazón podían divertirse. De aquí que las soledades arcádicas y preciosistas fueran unas veces tratadas en broma o con afectada devoción o de los dos modos a la vez» (1941: 94).

²⁸⁵ Green, para explicar la cuestión sin abandonar la profunda veta cristiana que detecta en Garcilaso, acaba por recurrir a los términos «licencia poética» y «tema tradicional» del Renacimiento, para explicar cómo Garcilaso tiende «un admirable lazo de unión entre lo divino y lo humano, entre la idea de una transfiguración y sus ansias de palpar algo concreto» (1969: 193-194).

divino, como de su «patria amada», por la que «sospira y llora / esta en su cárcel alma peregrina». Hacer del regreso al cielo el anhelo propio del alma supondrá así que la luz se erija así en su residencia privilegiada.

Es en la “Noche serena” donde mejor se explica el deseo del alma por habitar la luz celestial, su origen primero. Así, en la segunda lira leemos:

Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura,
el alma, que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura? (vv. 11-15).

En tradicional contraposición platónica, el alma, que ha nacido para habitar en una morada de luz, habita en la cárcel oscura de lo terreno. Poco más adelante (vv. 28-32) fray Luis vuelve sobre el origen luminoso de las almas:

Las almas inmortales
hechas a bien tamaño
¿podrán vivir de sombras y de engaño?

¡Ay, levantad los ojos
a aquesta celestial eterna esfera! (vv. 28-32).

La resonancia al platónico mito de la caverna es indudable. El mundo terreno, la «lisonjera / vida» (vv. 34-35) es sombra y engaño en comparación con el mundo celestial. La luz ejerce en el alma el mismo efecto que el son divino de Salinas cuando, gracias a este, «torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida» (“A Francisco de Salinas”, vv. 8-10). El deseo de ascensión de las almas es deseo de regreso a su origen divino, pero también de regreso hacia la luz.

La luz se entiende como residencia de las almas porque estas han nacido efectivamente para la luz, y por ello buscan fundirse con la luz más pura, en tanto que esta es máxima representante de la divinidad, máxima expresión del alma del mundo. El alma conseguirá su objetivo, explica fray Luis en *De los nombres de Cristo*, «quando bolare desta cárcel de tierra en que ahora nuestra alma, presa, trabaja y affana como metida en tinieblas, y saliere a lo claro y a lo puro de aquella luz» (León, 2010: 166). Las almas anhelan poner en marcha el proceso ascendente en tanto que son, para León

Hebreo, «la parte más importante del hombre, aquella gracias a la cual es hombre, aquella parte que más alejada está de la materia y de la oscuridad y más próxima a la claridad intelectual» (2002: 54).

Son dos los poemas de fray Luis en que asistimos a ese deseo de transformación en luz. Uno es la oda “A Felipe Ruiz”, sobre la que venimos trabajando. Justo después de referirse a «la rueda, / que huye más del suelo», explicará qué sucedería si consiguiera llegar hasta allí:

Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido (vv. 6-10).

Vossler (1960: 94) habla de un componente físico de la luz en este poema. Para el estudioso alemán, el poema arrancarían de un comentario al Salmo XXVI, escrito en la cárcel, de tal modo que en el poema se trasluciría una cierta «nostalgia de libertad y luz». Sin embargo, creemos que el poema tiene un significado luminoso mucho más denso. Más allá de la atemporalidad (o pluritemporalidad) alcanzada en la vida eterna, el eje de la lira es la noción de transformación, que Juan Carlos Rodríguez estima como básica para el «animismo», y que derivaría del hecho de que para este «las *formas “no” sean sustanciales*» (1990: 201)²⁸⁶. El alma se convertirá en «luz resplandeciente» cuando llegue a dicha esfera, adquiriendo así uno de los que para fray Luis constituyen los «bienes del hombre, cuya consecución lleva a la *beata vita*», «*lux, salus, robur*» (Álvarez Turienzo, 1981: 36). También Francisco de Aldana aborda este vuelo del alma en el “Parto de la Virgen”. Allí, el poeta insta al alma a dejar «la terrena pesadumbre» (v. 699) y ascender al cielo imitando «de Dios a las cercanas hierarquías» (v. 702), «si quieres poseer luz infinita» (v. 704).

Prieto ha relacionado directamente la oda “A Felipe Ruiz” con textos de Ficino como la *Theologia Platonica* o el *De raptu Pauli*, considerando además que ahí radica

²⁸⁶ Cfr. Rodríguez (1990: 201-228), en especial la relación que establece entre esta posibilidad de metamorfosis y la posibilidad de *manipulación* de dichas formas sustanciales, y en suma, de la naturaleza, noción que cual entroncaría directamente con las nociones astrológico/mágicas que hemos estudiado en relación con la naturaleza de la luz como vínculo del mundo.

«el núcleo más importante y de más belleza del corpus luisiano» (1987: 316), significativamente unido así a la luz, a través del neoplatonismo ficiniano. Según se asciende hacia ese territorio último, la luz es no solo más intensa, sino más pura, menos opacada y material. El alma, en el ascenso hacia su origen primero, sufrirá un proceso paralelo al de la luz, despojándose de lo material, de lo que la opaca, hasta fundir su propia naturaleza luminosa con la de su punto de destino, que Ficino se encargó de aclarar es muy lejano y no identificable con el cielo *físico* que nosotros percibimos (Allen, 1984: 150-152). En palabras de León Hebreo (2002: 73), «el alma, separada ya de esta unión corpórea, por haber tenido tanta excelencia sin obstáculo alguno, goza eternamente de su feliz copulación con la luz», desarrollándose así «la inquietud del alma ficiniana que aspira a las realidades divinas y ansía escapar del cuerpo en el que, como huésped, siente disminuida su divinidad» (Prieto, 1987: 316).

En el poema “Al apartamiento” (León, 2006: 91-96), fray Luis regresa a uno de sus temas más queridos: el voluntario alejamiento del tráfigo de la vida mundana, para inclinarse hacia el «ya seguro puerto / de mi tan luengo error» (vv. 1-2), dando paso a un panorama de retiro en la naturaleza. Un retiro que, para Vossler, es el lugar «donde la alegría y el dolor se compensan, el odio y la pena se sosiegan y toda clase de agitación terrena y de capricho acaba» (1941: 74). En este poema, dicho anhelo encuentra asiento en una «sierra que vas al cielo / altísima, y que gozas del sosiego / que no conoce el suelo» (vv. 11-13), un ejemplo más de la «contraposición *cielo-suelo* tópica en fray Luis» (Ramajo, 2006: 92). En la cumbre de la sierra, que evidentemente trasciende la dimensión física para adentrarse en el terreno de lo espiritual, tiene lugar la transformación del alma:

En ti, casi desnudo
deste corporal velo, y de la asida
costumbre roto el ñudo,
traspasaré la vida
en gozo, en paz, en luz no corrompida (vv. 31-35).

El matiz de esta lira radica, evidentemente, en la idea de la «luz no corrompida» a la que aspira el poeta²⁸⁷. En su ascenso, el alma se convierte en una luz expresada con el mayor

²⁸⁷ No podemos estar aquí de acuerdo con Macrì, cuando escribe que «El misticismo del *ascensus* por grados naturales llega al límite de la descarnadura del alma hasta la zona de la luz no corrompida dentro de la misma vida, ¡la vida nueva del campo!» (1970: 69).

grado de pureza, hasta llegar al punto donde nada hay que pueda opacarla. Ciertamente que tal vez con menos fortuna expresiva, pero en esencia, se trata de la misma «luz no usada» de la oda a Salinas y no de la paradisíaca luz de Beatriz en la *Commedia*.

En los poemas de fray Luis, la transformación en luz del alma no tiene que ver con el poso amargo que en la primera égloga la muerte de Elisa deja a Garcilaso. Son, por el contrario, absolutamente coherentes con la poética luminosa que el agustino desarrolla en la mayor parte de su producción poética, alejada de los avatares del amor humano, que tanto ocuparon a Garcilaso. En la oda “A Felipe Ruiz” la transformación del alma en luz viene seguida de la observación y reflexión sobre los fenómenos físicos y meteorológicos desatados por la gran maquinaria del mundo: «por qué tiembla la tierra; / por qué las hondas mares se embravecen [...] de los helados fríos veré las causas, y de los estíos; / las soberanas aguas / del aire en la región quién las sostiene» (vv. 21-22; 29-32). Ese *quién*, ese *porqué* no es otro que Dios, «gran Maestro», o sumo arquitecto —como es definido por Marsilio Ficino en *De raptu Pauli* (1952: 939)— que provoca y domina cualquiera de los aspectos de la naturaleza²⁸⁸. Fray Luis podrá acceder a dicho conocimiento del mundo solo cuando se haya convertido en grado absoluto en aquello que sirve para tener al mundo vinculado, unido; solo cuando se haya fundido con ese absoluto que domina toda la creación, con «Dios [que] es la vida misma del poeta y lo convierte en luz esplendorosa» (Lapesa, 1977: 172). En suma, solo cuando esté «en luz resplandeciente convertido».

Parecido es el caso de “Al apartamiento” (León, 2006: 91-96), solo que planteado de manera distinta. En este poema fray Luis no está interesado en conocer los resortes que armonizan y ponen a la creación en relación consigo misma, sino que toma el camino contrario, que le lleva a él mismo a armonizarse con la naturaleza. Retirarse del mundo, subir a la sierra «mientras que poco a poco / borro de la memoria cuanto impreso / dejó allí el vivir loco» (vv. 26-28) es, de nuevo, una manera de entrar en contacto con el *anima mundi* y, por ende, con la divinidad. En “Al apartamiento” el proceso es distinto al del poema dedicado a Ruiz, porque aquí será el contacto con la naturaleza, la vida en sosiego y libre de pasiones que aquella permite y representa, lo que hará que el poeta, al entrar en armonía con el mundo que antes observaba desde

²⁸⁸ Para la figura del «Gran Maestro», sobre todo en relación con Dante, *Cfr.* Macrì (1970: 109-114).

arriba, pueda «traspasar la vida» en «luz no corrompida», y convertir su alma en el mismo puro brillo de que está formada su tan querida «alma región luciente».

2.2.7. LA INCLINACIÓN DE MI ESTRELLA: DOS APUNTES ASTROLÓGICOS

Sería una temeraria inexactitud afirmar que fray Luis fuera un defensor de la astrología en el sentido más estricto que el término adquirió en el Renacimiento. Marsilio Ficino, incluso sabiéndose el gran protegido de los Medici, tuvo en varias ocasiones que cubrirse y adelantarse, en forma de apologías al *De Vita*, a posibles acusaciones de herejía o nigromancia. Así las cosas, para fray Luis hubiera supuesto un suicidio acercarse de manera explícita a la magia natural o a la defensa de las fórmulas astrológicas, vigilado como estaba por una Inquisición que escrutaría todo lo relacionado con el fraile agustino con los ojos de un Argos bajado al suelo de la Salamanca del XVI²⁸⁹.

Apuntado esto, sí podemos admitir que en nuestro recorrido por la vertiente lírica de la poética luminosa del Renacimiento hay una cierta veta astrológica, no demasiado militante, pero atenta a una doctrina de la que nos interesa mucho más su relación con el neoplatonismo renacentista (Garin, 1981b: 85-116), en tanto que catalizadora en la creación de formas de cultura²⁹⁰, que bajo el opaco ropaje del

²⁸⁹ Cfr. dos ejemplos paradigmáticos, ajenos a nuestro *corpus* textual. En primer lugar, el trasfondo mágico de la *Arcadia*, de Lope de Vega, estudiado por Blasco (1990) en sus profundos puntos de unión con la filosofía neoplatónica ficiniana –a través de la lectura directa del *De amore* por parte de Lope (pp. 18-19) y bruniana, como ejemplo de *plenitud* de esa posibilidad del discurso mágico para *catalizar* la creación de formas de cultura. En segundo lugar, el sentido de *final de trayecto mágico* que podría tener una obra como *El mágico prodigioso*, de Calderón, ya entrado el XVII, donde el filósofo pagano Cipriano acaba convirtiéndose en *santo* cristiano gracias al amor de su dama, evitando así la *tentación mágica* que supone en la obra la aparición del demonio, quien la utiliza no ya para *dominar* la naturaleza en pos de un beneficio para el hombre, sino para *engañar* a los sentidos: «Yo fui quien, por disfamar / su virtud, formas fingiendo, / su casa escalé, / y entré / hasta su mismo aposento» (2009: 191; vv. 3110-3113). Al final, el Mágico prodigioso, no puede ser otro que Dios, restaurador del *orden natural del mundo*: «CLARÍN. Yo solamente resuelvo / que, si él es el mágico, ha sido / el mágico de los cielos. / MOSCÓN. Pues, dejando en pie la duda / del bien partido amor nuestro, / al Mágico prodigioso / pedid perdón de los yerros» (p. 192; vv. 3137-3143).

²⁹⁰ Recordemos, por ejemplo, la organización como programa astrológico de la soberbia Sala dei mesi del Palacio Schifanoia en Ferrara, sobre la que con tanto tino se ocupó Aby Warburg en *Arte y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara* (2005: 415-438). Cfr. también Bertozzi (2008: 97-113).

ocultismo y las doctrinas esotéricas. Según Pacheco, fray Luis fue «gran astrólogo i judicial, aunque lo usó con templança» (1985: 70). Bell (1927: 276) llega a reconocer que «La intelectual curiosidad científica de Fray Luis pudo haberle extraviado circunstancialmente» en su gusto por la materia astrológica, aunque dejando claro, en parte, imaginamos, por no dejar en lugar de hereje a fray Luis, que en la época no existía una separación clara entre astrología y astronomía, y es que «Astronomía y astrología confundíanse en aquel tiempo, incluso en las mentes de los espíritus más clarividentes del renacimiento» (Macrì, 1970: 348), siempre bajo el aserto según el cual *Astra inclinant, non necessitant*.

Desde esta perspectiva sí que podremos acercarnos a fray Luis y seguir con nuestro recorrido luminoso. Para ello será necesario aceptar el matiz que establece Macrì, quien refiere cómo la astrología forma parte «del limo profundo de la inspiración Luisiana» (1970: 350), así como admite que «Fr. Luis toma imágenes y relaciones de la demonología pitagórico platónica y de la astrología del Renacimiento, atribuyéndoles significados cristianos» (p. 336), cuestión sobre la que también incidirá Prieto (1987: 327). Según explica Macrì, «En 1570 Fr. Luis fue adiestrado en la astrología judicial por un cierto Poza, licenciado en derecho canónico, uno de cuyos libros de fórmulas mágicas, que aquel le había consignado, quemó Fray Luis, no antes de haber ensayado alguna» (p. 348)²⁹¹. Guy (1989b: 48) también verá una cierta inclinación de fray Luis hacia la cuestión astrológica en unos versos del poema “A Felipe Ruiz”:

veré los movimientos celestiales,
ansí el arrebatado,

²⁹¹ Poza dijo a fray Luis «que él tenía un cartapacio de cosas curiosas y que tenía algún escrúpulo si le podía tener; que me rogaba le viese y le dijese si le podía tener, porque si podía se holgaría mucho. Era un cartapacio como de cien hojas, de ochavo de pliego, de letra menuda. Vile a ratos, y había en él algunas cosas curiosas y otras que tocaban a sigillos astrológicos y otras que claramente eran de cercos e invocaciones, aunque a la verdad todo ello me parecía que aun en aquella parte era burlería. Y acusóme que leyendo este libro, para ver la vanidad dél, probé un sigillo astrológico y en un poco de plomo que me dio el mismo licenciado con un cuchillo pinté no me acuerdo qué rayas y dije unas palabras que eran sanctas y protesté que las decía al sentido que en ellas pretendía el Espíritu Sancto». Del mismo modo, en otra ocasión reconoce que «las enfermedades suelen también provenir muchas veces del aire viciado y de la constelación de las estrellas» (en Bell, 1927: 277, n. 15). Como aportación más reciente *Cfr.* Vicente (2007).

como los naturales;
las causas de los hados, las señales (vv. 52-54).

No deja de resultar significativo que este, nunca mejor dicho, influjo astrológico lo encontremos en la poesía de fray Luis desde sus primeras líneas: la dedicatoria a Don Pedro Portocarrero, que el poeta coloca al frente de una primera recopilación de sus poemas, tanto originales como traducciones profanas y sagradas. El texto, de sobra conocido y que supone una auténtica *poética* del fraile agustino, comienza así:

Entre las ocupaciones de mis estudios, en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella, que por juicio o voluntad (2006: 3).

El párrafo reproduce una tónica asentada en la lírica renacentista desde el primer soneto del *Canzoniere* petrarquesco: la aplicación juvenil a la poesía, desechada después en favor de estudios y ocupaciones más serias²⁹². Dentro de dicha tónica, fray Luis, para reforzar la idea de que es *otro* el que escribió esas *obrecillas*, y otras las motivaciones que movieron a ese mozo, casi un niño, a componer versos, introduce un matiz en apariencia inofensivo. Su dedicación a la poesía, explica, tiene más que ver con la *inclinación de su estrella*, que con su «juicio o voluntad». El segundo término de la comparación se comprende sin problemas: todo lo que de *frívolo* o de *error juvenil* pudo tener la poesía –frente a las «ocupaciones de mis estudios» a las que después dedicó su vida adulta– no debería serle excesivamente recriminado, dado que dichas «obrecillas» no fueron producto directo de su juicio o de su voluntad. Son casi como un fruto espontáneo sobre el que no ha cabido reflexión profunda, caídas «como de entre las manos» que fueron. Hasta aquí el tópico petrarquesco, como decimos, se reproduce a la perfección y con la fidelidad que cabría esperar en un profesor de teología en Salamanca, dedicado ya a otros menesteres más acordes a su ocupación académica y religiosa.

Más interesante es, sin embargo, el primer brazo del razonamiento. Fray Luis afirma que su dedicación a la poesía tuvo lugar «más por inclinación de mi estrella». Sin estridencias, fray Luis está introduciendo así uno de los pilares de la doctrina astrológica: la idea de la inclinación. Ya Ficino en el *De Vita* se cuida de distinguir entre

²⁹² «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovanile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono» (2006: 130).

la inclinación, esto es, la capacidad que se puede tener para obtener los favores de ciertos astros, y el arbitrio, pues, al cabo, las personas sobre todo están «expuestas, digo, no tanto de una manera en cierto sentido natural, sino más bien por elección del libre albedrío o del afecto» (2006: 157). El florentino condena cualquier práctica que pudiera limitarlo y reducir el culto a Dios, pues «En todas las cosas por mí tratadas, aquí y en otros lugares, es mi intención afirmar únicamente lo que la iglesia aprueba» (p. 89). Como ya vimos, se desmarca de todo eso haciendo hincapié en la idea de la magia natural, terapéutica, afirmando, en la primera de las *Apologías* que acompañan al *De vita* (Ficino, 1995: 296-297), que no hace sino seguir el ejemplo de Cristo, una suerte de guía para los médicos, capaz de curar y dar vida, supremo *manipulador* del alma del mundo.

La noción de *inclinación* no supone una influencia decisiva e irreversible de los astros sobre el sujeto, sino una especie de modulación del carácter o una cierta predisposición a cualquiera de las diferentes actividades humanas. Con ese argumento, fray Luis se disculpará ante Portocarrero de su *error juvenil*. No fueron una voluntad o un juicio ya formados con firmeza los que le llevaron a componer poemas, casi caídos de sus manos, sino una inclinación de su estrella, lo suficientemente importante como para liberarle de la responsabilidad de dichos versos, pero, a la vez, no tan fuerte como para romper su libre arbitrio y reconocer su huella en lo que de estimable pudiera existir en los poemas. Si es cierto que la expresión de fray Luis está muy cerca del lugar común, no es menos cierto que, a su través, se transparenta la fuerza que la doctrina astrológica adquirió en el pensamiento renacentista, gracias al vigor que el neoplatonismo supo insuflarle y que el propio agustino recuperará en alguno de sus poemas.

El nexos entre este *clima* astrológico y nuestro trabajo sobre la luz nos lo confirmarán tres pasajes de corte amoroso. En la segunda égloga de Garcilaso (2007: 220- 307), que para García Galiano no puede entenderse sin la «influencia de la cosmovisión neoplatónica» (2000: 23), el pastor Albanio comenta así a su amigo Salicio los pormenores de su amor por la pastora Camila²⁹³:

²⁹³Curiosamente, apuntará Altolaguirre, «la única mujer que habla en toda la obra de Garcilaso» (1989: 117).

En este amor no entré por desvarío,
ni lo traté como otros con engaños,
ni fue por elección de mi albedrío.
Desde mis tiernos y primeros años
a aquella parte m'inclinó mi estrella
y aquel fiero destino de mis años (vv. 164-169).

Idea que vuelve a repetirse en la elegía II (2007: 183-197), dirigida a su amigo Juan Boscán, donde confiesa: «porque como del cielo yo sujeto / estaba eternamente y diputado / al amoroso fuego en que me meto» (vv. 76-78). El poeta parece estar sujeto a un hado irresistible que le *condena* a amar y que vendría determinado por su *estrella*, por la *luz* que desde los cielos recibe el poeta.

Una lógica parecida, tal vez más concreta, que servirá como nexo entre Garcilaso y fray Luis, encontramos en un poema del primer Francisco de Aldana, enmarcado dentro de lo que Miguel Ángel García ha llamado la producción poética correspondiente al «animismo laico» del “Divino Capitán”. Siguiendo siempre la ordenación fijada por Lara Garrido, el poema en cuestión es el VI (1997: 138-145). Es una moderadamente larga composición, que para Lara Garrido «constituye una reflexión sobre el poderío del hado que se interpone en el camino de los amantes» (1997: 138), de manera que el poeta, con las largas tiradas de versos, «trata de abrir a la otra alma a la comunicación amorosa, de despertarla a la llamada que se le hace y alcanzar la *simpatía*» amorosa (García, 2010: 121). Desde ahí debemos entender el inicio del poema:

Pues tan piadosa luz de estrella amiga
del cielo en mi favor baja y se emplea,
que por premio especial de mi fatiga
ordena esta ocasión que os hable y vea,
mis ojos mueva amor, y amor bendiga
mi lengua, cuya voz tan dulce os sea
que en vos haga el lugar que acá en mi pecho
vuestra gracia y beldad tienen ya hecho. (vv. 1-8).

Más que en la vertiente amorosa, nos gustaría detenernos ahora en el parentesco de los diferentes pasajes con las palabras de fray Luis a Portocarrero. Atendiendo a cuáles son las razones que ambos dan para explicar por qué se han aplicado a la escritura poética

—en el sentido de trayectoria lírica para fray Luis; o en el caso concreto del poema, en Aldana—, advertimos que hay una suerte de influencia seminal para ambos, más allá, repetimos, de lo que de lugar común haya en la expresión. Si en fray Luis era la «inclinación de mi estrella» lo que le hizo aplicarse a sus «obrecillas», en Aldana la «tan piadosa luz de estrella amiga» es la que «ordena esta ocasión que os hable y vea». La naturaleza amorosa del poema supondrá que dicha «estrella amiga» sea el planeta Venus (García, 2010: 121). Comparten así los dos poetas una común *inclinación*, una misma lógica que mueve a ambos, cada uno en su esfera, a componer sus versos.

Las inclinaciones debidas a la estrella tienen un instrumento efectivo y real: la luz, ventana privilegiada al nuevo mundo renacentista. Queda claro entonces que dicha noción de inclinación, y lo que de astrológico tenga, puede entenderse no desde la óptica de la superstición, la creencia irracional o la herejía, sino desde una concepción del universo que entiende la luz como la atadura, el material que amalgama y pone en relación las diferentes partes del universo. Así es como entienden el fenómeno astrológico dos figuras en apariencia tan alejadas entre sí como fray Luis y el joven Aldana. No hay necesidad de entrar en horóscopos ni en complejas elaboraciones místicas. Las influencias no son otra cosa que manifestaciones de un universo que, parafraseando a Jorge Guillén, está bien hecho. La diferencia entre los dos poemas es de grado o de matiz. En Aldana brilla por su ausencia la figura divina del «gran Maestro» *luisiano*, rector de las esferas celestes, a las que ha dotado de luz. Aparece, en cambio, la sola luz de Venus, planeta del amor, que ha *decidido* bajar y emplearse en favor del poeta enamorado, inspirándole un canto que pudiera servirle para consumir la comunicación amorosa con la dama. Aldana, al igual que sucede con fray Luis o con Ficino, en ningún momento insinúa que dicho influjo luminoso se deba traducir en una predeterminación de la que no hay manera de escapar. El sentimiento amoroso, el deseo hacia la dama ya existe en el pecho del poeta, donde «vuestra gracia y beldad tienen ya hecho» un lugar. Hablamos, por eso, de inclinación luminosa, a cuya base se halla un mecanismo análogo al que Ficino explicaba para la composición de talismanes y medallones como receptáculos de la luz de los astros. Tanto en Ficino como en Aldana el poeta recibe el influjo benigno de los astros a través del *instrumento* que ha permitido abrir la concepción del universo, de la naturaleza: el influjo de la luz.

Fray Luis escribe en la “Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices” (2006: 27-32) lo más parecido a un *manual* que explicitara esta vertiente de

la poética luminosa, fiel muestra de que «la presencia de la astronomía en la obra poética de fray Luis no es un mero adorno, sino una preocupación y especialidad de fray Luis» (Flórez Miguel, 2001: 361)²⁹⁴. Incomprensiblemente considerado por parte de la crítica como un poema menor o poco valioso, un ejercicio formal que devendría casi en juego, accidental (Prieto, 1987: 319; en cierto modo Asensio, 2005: 101; Alarcos Llorach, 2006: 137), el poema se adscribe al género del *genethlíacon* (Rico, 1981: 247)²⁹⁵; en él se canta el nacimiento de Doña Tomasina de Borja, hija de Álvaro de Borja y Elvira Enríquez, miembros prominentes de la nobleza castellana.

Mejor concepción del poema tiene Macrì. Aunque este vea «clara la lucha del poeta contra el macizo bloque del propio aparato mitológico-pagano» (1970: 51), lo cierto es que, desde nuestro punto de vista luminoso, las reminiscencias paganas no son pocas, desde la inicial apelación a la musa Calíope –más propia, cierto, de la poesía épica (Ramajo, 2006: 27)–; y, desde luego, no parece que fray Luis se dedique a luchar contra ellas sino, más bien, a adoptar al molde cristiano, sin demasiada dificultad, «el aparato neoplatónico y mitológico del *descensus* del alma a través de los diversos planetas» (p. 51), en «un marco zodiacal de estirpe neolatina» (Pérez-Abadín, 1995: 495). La oda arranca con una comparación del brillo de la niña con el del Sol: «Hermoso sol luciente, que el día das y llevas [...] sal, y verás nacido tu traslado» (vv. 6-10). Tanto es el poder luminoso de doña Tomasina que el Sol podría quedarse en la oscuridad en que mora en el momento del nacimiento de la niña²⁹⁶, porque «con la luz nacida / podrá ser nuestra esfera esclarecida» (vv. 14-15). Tras la advocación solar, fray Luis comienza a narrar el descenso del alma de la niña, desde la más alta de las esferas hasta el cuerpo recién nacido. Eugenio Asensio ha visto (2005: 100-101) en dicho descenso una clara huella del pensamiento astrológico ficiniano. Efectivamente, ya

²⁹⁴ Aduce Flórez, además, una carta del agustino a Benito Arias Montano en mayo de 1560, donde interroga al amigo «sobre el número de orbes celestiales» del firmamento.

²⁹⁵ «El contenido del *genethlíacon* se centra siempre en un vaticinio de las primeras virtudes y éxitos del sujeto según las leyes del determinismo zodiacal» (Alcina, 1987: 85). Coincidimos con Vicente cuando matiza la idea del determinismo para comentar que «es un horóscopo a la carta, en el que el poeta puede usar los arquetipos astrológicos con entera libertad para articular las excelencias de la persona a la que va dedicado, sin que se le presuponga ningún conocimiento de las técnicas astrológicas. No es una carta astrológica real, ningún aspecto de la astrología judiciaria entra en juego» (2007: 311).

²⁹⁶ Las once de la noche (Cuevas, 2000: 101).

Marsilio Ficino en el *De Vita*, al hablar de la naturaleza solar de aquellos que se dedican al estudio, se refería a la influencia que los astros podían ejercer sobre el alma en el momento de su bajada al cuerpo²⁹⁷, admitiendo «lo que cuentan algunos filósofos de la naturaleza y algunos astrónomos, a saber, que el alma dotada de entendimiento desciende al feto humano en el mes del Sol, es decir, en el cuarto» (Ficino, 2006: 161). Flórez Miguel se refiere asimismo a la herencia platónica de la «metáfora de los “ríos planetarios”, que es recogida por Marciano Capella en su obra *Las bodas de Filología y Mercurio*», «a través de una serie de espirales que van de Saturno a la Tierra» (1973: 363-364).

Fray Luis diseña a lo largo de la oda un recorrido a través de la influencia de determinados astros, beneficiosos para la *salud espiritual* de la niña. Así, «el rojo y crespo Apolo» (v. 31), en cuanto que trasunto del Sol, adopta el papel de guía de Doña Tomasina durante todo el descenso: «que tus pasos guiando descendía / contigo al bajo polo» (vv. 32-33) Pérez-Abadín ha visto aquí (1995: 496-497) la incorporación al poema, debidamente pasado por el filtro del platonismo cristiano, del motivo pagano del *Genius –Juno*, para las mujeres–, divinidad tutelar encargada de proteger a la persona y velar por ella²⁹⁸.

En virtud de ese papel, Apolo solamente procurará al alma de doña Tomasina en su descenso el influjo de aquellas luces que le vayan a resultar beneficiosas. Por eso mismo

²⁹⁷ Cfr. el *Fedro* platónico, donde el alma, según haya ido contemplando «lo verdadero» de cada componente del «séquito de lo divino» tendrá una u otra inclinación: «Entonces es de ley que tal alma no se implante en ninguna naturaleza animal, en la primera generación, sino que sea la que más ha visto la que llegue a los genes de un varón que habrá de ser amigo del saber, de la belleza o de las Musas tal vez, y del amor; la segunda, que sea para un rey nacido de leyes o un guerrero y hombre de gobierno; la tercera, para un político o un administrador o un hombre de negocios; la cuarta, para alguien a quien le va el esfuerzo corporal, para un gimnasta, o para quien se dedique a curar cuerpos; la quinta habrá de ser para una vida dedicada al arte adivinatorio o a los ritos de iniciación; con la sexta se acoplará a un poeta, uno de esos a quienes les da por la imitación; sea la séptima para un artesano o un campesino; la octava, para un sofista o un demagogo, y para un tirano la novena» (1997: 350-351; 238 cd).

²⁹⁸ Posteriormente asimilada por el cristianismo a la figura de los santos patronos. Cfr. Walker (2003: 47): «The Noeplatonian hierarchy of demons is identified with the Christian hierarchy of angels. A guardian angel is the same as a familiar planetary demon». Cfr. también Allen (1984: 19-22) para la lectura platónica que Marsilio Ficino hace de dichas entidades, así como pp. 96-100 para la teoría de las influencias de los diferentes planetas en dicho descenso.

Diéronme bien sin cuento,
con voluntad concorde y amorosa
quien rige el movimiento
sexto, con la diosa,
de la tercera rueda poderosa (vv. 21-25).

Ramajo Caño aclara (2006: 29,545), junto a Macrì (1970: 316), que el bien sin cuento que recibe el alma de Doña Tomasina proviene de la luz de Júpiter y Venus, evitando la influencia de Saturno, «De tu belleza rara / el envidioso viejo mal pagado» (vv. 26-27), y del «fiero Marte airado [que] el camino dejó desocupado» (vv. 29-30). Es Apolo quien despeja el camino, así como el responsable, en la tradición neoplatónica, de llevar a cabo la unión del intelecto al alma en el descenso de esta hacia el cuerpo (Allen, 2002: 166). Como explica Soria Olmedo (1984: 178), esta protección de unos planetas frente a otros desarrolla la noción de simpatía entre las diferentes partes de la máquina universal, «esta vez aplicada a un mundo en que pueden medirse los amores y los odios» entre las diferentes divinidades²⁹⁹.

Asensio, con tino, apunta que en este juego de triadas planetarias fray Luis está propiciando el influjo del grupo de planetas al que Ficino llamaba «las tres Gracias del cielo y de las estrellas» (2005: 100). Edgard Wind se ocupó de la imagen de las tres gracias en el arte renacentista (1998: 39-62; 115-127), poniéndola en relación con la estructura armónica del universo neoplatónico. La concordia que estas transmitían se correspondía con el círculo que formaban al enlazar sus manos, «símbolo del amor que invitaba a meditaciones celestiales» (p. 49)³⁰⁰. El poema, por tanto, va más allá de la «faceta jovial y juguetona, presente en el poema de fray Luis» (p. 101) que detecta Asensio. Doña Tomasina está recibiendo un privilegiado baño de luz³⁰¹, sumergiéndose

²⁹⁹ *Cfr.* la tabla que elabora de correspondencias y relaciones entre los diferentes planetas (p. 179).

³⁰⁰ *Cfr.* también Chastel (1982: 269-271) y Gombrich (2001: 55-62).

³⁰¹ Curiosamente, Francisco de Aldana cristianizará, en el “Parto de la Virgen” (vv. 417-672), el recorrido por las influencias y luces planteados en el poema a Tomasina de Alcañices, en virtud de «la conjunción de virgilianismo y materia bíblica» (Lara Garrido, 1997: 302), de «mitología pagana [y] teología cristiana» (Rivers, 1955: 96) que pretende en el poema. Aldana da un paso atrás en la genealogía lumínica, explicando que es el ángel de la anunciación «en cuyas alas de oro mil centellas / se ven resplandecer casi en diamante, / ellas tomando dél y él dando en ellas / relámpago de luz todo ilustrante» (vv. 315-318), quien va repartiendo a los diferentes planetas

en la más plena armonía con la creación. Los versos del agustino a la hija del marqués no hacen entonces sino cristalizar un modo de conocimiento, una manera de comprender el universo que no se aleja demasiado de los planteamientos de sus poemas mayores. En su raíz, la oda a Tomasina de Borja tiene un funcionamiento, una lógica, análogos a los de la “Noche serena”, pues en ambos el uso de la luz de los planetas pone en juego «algo más que meras metáforas. Es el universo tal y como lo entienden los cristianos neoplatónicos» (Vicente, 2007: 317).

Años antes, en un pasaje de la segunda égloga, Garcilaso (2007: 220-307) había cantado en términos parecidos el nacimiento del tercer duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo: «Un infante se vía ya nacido, / tal cual jamás salido d’otro parto / del primer siglo al cuarto vio la luna» (vv. 1279-1281). Un parto, igual que el de doña Tomasina, presidido por las Gracias:

De vestidura bella allí vestidas
las gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo qu’el delicado cuerpo viste,
mas tal, que no resiste a nuestra vista.
Su diligencia en vista demostraban;
todas tres ayudaban en una hora
una muy gran señora que paría (vv. 1271-1288).

Hay, sin embargo, alguna ligera diferencia con respecto al poema de fray Luis, pues Garcilaso no se ocupa explícitamente del descenso del alma del niño hasta el cuerpo, aunque sí coincidirá en la influencia que determinados planetas tendrán en la conformación de su vida adulta. Garcilaso rodea al futuro duque de un cortejo encabezado por Febo, quien va acompañado de las nueve musas:

una luz adquirida de la divinidad: «Aquí cesó la luz, de donde había / nueva adquirido en ver el ángel lumbré» (vv. 393-394). Así, el ángel consigue «dar alegría, dar luz y vista, / al de los siete gran planeta extremo» (vv. 491-492), esto es, a Saturno (Lara Garrido, 1997: 321); aplaca la furia guerrera de Marte: «Mas como le hirió de nuevo el rayo / que del rostro inmortal del nuncio mana, / revuelve en sí, con más tratable ensayo» (vv. 529-532); se abraza con Júpiter, «todo compuesto / de una purpúrea y luminosa ropa» (499-500); o hace que Venus aumente su luminosa belleza «Aquí sale Venus, que en sintiendo / al ángel renovó sus resplandores» (vv. 561-562).

Bajaban, dél hablando, de dos cumbres
aquellas nueve lumbres de la vida
con ligera corrida, y con ellas
cual luna con estrellas, el mancebo
intonso y rubio, Febo; y, en llegando,
por orden abrazando todas fueron
al niño, que tuvieron luengamente (vv.1284-1290).

Es novedad, con respecto al poema de fray Luis, la aparición de las nueve musas, que actúan bajo la guía y compañía de Febo, abrazando al joven Fernando y transmitiéndole, con sus «nueve lumbres», la luz de sus virtudes artísticas, pues no podemos olvidar que Apolo «preside las artes y la poesía y [además] se le atribuye la invención de la música», lo que le vale ser relacionado con su hijo Orfeo (López Martínez, 2003: 107)³⁰². Nos interesa destacar una vez más cómo las diferentes influencias que inclinan la personalidad y el carácter del alma harán de la luz su instrumento, en este caso, a través del *abrazo luminoso* que las musas dispensan al joven Alba, en un gesto que se repetirá con cierta frecuencia en las composiciones propias del canto público renacentista, tal como veremos en el siguiente capítulo.

Partiendo de ahí, la personalización de los dioses sirve para expresar dicha influencia. Apolo³⁰³, también guía y referente para el niño, se hace acompañar de dos deidades más: «Mercurio estaba y Marte, cauto y fiero» (v. 1292), la sabiduría³⁰⁴ –ya concedida también por las musas– y el valor militar, su dimensión como figura pública, en neto contraste con la imagen del Marte airado, sanguinario del poema a la hija del marqués de Alcañices. Después de estos, Apolo «lugar daba mesurado / a Venus, que a su lado estaba puesta; / ella con mano presta y abundante / néctar sobre'l infante desparcía» (vv. 1295-1298). Como ha señalado García Galiano, nos encontramos ante el «esquema neoplatónico de la vida tripartita», cuyos dones «configuran al hombre

³⁰² Explica la misma López Martínez que incluso «alguna vez marchan juntos en panegíricos» (2003: 151).

³⁰³ Cfr. para Garcilaso y la mitología, el repaso de Cammarata (1983).

³⁰⁴ En contraste, recordemos que en el caso del poema a doña Tomasina de Alcañices, comenta Vicente (2007: 316) que «no emplea fray Luis a Mercurio, que connotaba las dotes intelectuales y el amor por el estudio, porque el poema va dirigido a una niña y en tiempos de fray Luis las cualidades de Mercurio no le son propias ni útiles a una niña».

completo» que aúna el amor, la fuerza y la sabiduría (2000: 27). Efectivamente, al valor militar del infante sucede la diosa Venus, esto es, la inclinación al amor y a la belleza. Nos interesa la cuestión porque a la tutela solar de Apolo le sucede el néctar esparcido con abundante mano para rociar al niño, en una figura que nos remite a la «tan piadosa luz de estrella amiga» que leímos en Francisco de Aldana. El pasaje del nacimiento del joven infante don Fernando se inserta así en el juego de *influencias* lumínicas desplegado por parte de la doctrina astrológica propia del Renacimiento, gracias al cual «el caballero renacentista es una suma armónica» (García Galiano, 2000: 29).

2.2.8. CONTINENTES DE LA LUZ, MORTALES VELOS: LA RELACIÓN ENTRE CUERPOS Y ALMAS

Dijimos, al comentar la “Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices”, que este poema, aunque colocado por la crítica en los márgenes del canon lírico luisiano, seguía una lógica muy parecida a la de los grandes poemas del fraile agustino, algo confirmado por su luminoso transcurrir. Una vez finalizado el meandro astrológico por horóscopos e influencias planetarias al que nos ha conducido el *descensus* del alma de doña Tomasina, es momento de prestar atención a otro de los núcleos del poema. La relación entre el cuerpo y el alma de la niña, es descrita así por fray Luis en boca de Apolo:

Deciende en punto bueno,
espíritu real, al cuerpo hermoso,
que en el ilustre seno
te espera, deseoso
por dar a tu valor digno reposo (vv. 36-40).

La armonía reina entre el alma de doña Tomasina y el cuerpo que se encargará de albergarla, calificado como «hermoso» y como «digno reposo» para aquella. La estrofa nos da la idea de que el cuerpo de la niña no supone ninguna mancha, ninguna degradación para su alma, antes al contrario: el cuerpo de Doña Tomasina es «digno reposo» para el alma, de la misma manera que en el poema dedicado a la Virgen, esta era «digno reposo» para «la Deïdad».

La relación entre estas dos instancias, unidas por el «digno reposo», se manifiesta de manera ejemplar en la duodécima lira del poema, donde leemos:

El cuerpo delicado,
como cristal lucido y transparente,
tu gracia y bien sagrado,
tu luz, tu continente,
a sus dichosos siglos represente (56-60).

La relación entre cuerpo, «ilustre seno», y alma se formula a partir de la noción de «continente». El cuerpo es entendido así como continente del alma, como algo que la recubre, y la guarda en su interior. Como todo continente, no forma una unidad orgánica

con el contenido, en lo que Juan Carlos Rodríguez ha encontrado una ruptura con la forma en que esta relación era concebida en la Edad Media:

Las «formas sustanciales» del organicismo feudal, como sabemos, no pueden nunca suponer la existencia de un «interior» desprendible de su «exterior» (un «espíritu» desprendible de una «corteza», etc.) o bien transparentándose –*expresándose*– en su exterior, sino que, al ser un resultado directo de la lógica de la Encarnación, tales «formas sustanciales» se suponen precisamente, como mezcla inseparable de espíritu y materia (1990: 206-207).

La lógica del cuerpo como continente es así definida con una claridad y una sencillez reveladoras por lo contundente: «tu luz». Para el neoplatonismo renacentista el alma no es otra cosa que pura luz. Las almas siempre van a ser luces en los poemas del Renacimiento, uniendo así dos nociones centrales en la legitimación que de sí misma hacía la burguesía: la del alma, eje de la nueva jerarquía social, y la de la luz, eje de su legitimación histórica. Se podrá concebir entonces la luz como una de las vigas maestras sobre las que se apoyará todo su entramado filosófico. Una luz que, evidentemente, no será la misma que la luz divina o que la propia luz física, como reflexionó Ficino en el *De Lumine* o en el *Quid sit lumen*. En la escala de gradación ocupará, como sabemos, un lugar intermedio –un lugar de vínculo– análogo al lugar intermedio, de centro, que el alma ocupa en el sistema ontológico que Marsilio Ficino desarrolla en su filosofía.

Regresando al poema de fray Luis, en esa lira se hace explícita la característica relación entre el cuerpo y el alma de doña Tomasina. El cuerpo de la niña, por ser tan «delicado» se concibe «como cristal lucido y transparente». Hildner ha señalado (1992: 151), que «In the Doña Tomasina poem, Fray Luis breaks his normal pattern and gives us a luminous soul in a equally luminous and transparent body», aunque después no llegue nunca a entender que la niña pueda hacer sombra al Sol (p. 153). Sin embargo, a poco que analicemos el poema desde la órbita del neoplatonismo luminoso ficiniano, las dudas de Hildner se disipan, como bien han visto Macrì, para quien «el afinamiento estilístico de Fray Luis reside completamente en el acorde entre el “espíritu real” y el “cuerpo hermoso”, la alteza de la honestidad y la lúcida transparencia del cristal femenino» (1970: 51); y Ramajo Caño, para quien la extrañeza de Hildner «no tiene nada de particular» (2006: 546).

En efecto, la imagen del cuerpo de la niña como luz absoluta, y el modo que tiene fray Luis de plasmarla en el poema, será una de las representaciones corporales más potentes que nos vamos a encontrar en todo nuestro luminoso recorrido. Pérez-Abadín se acerca a su funcionamiento cuando advierte la posibilidad de un «mutuo intercambio de las cualidades del cuerpo y del alma» de la niña (1995: 494), aunque quizá el término «intercambio» no sea el más adecuado para comprenderlo, ya que la filosofía luminosa ficiniana no actúa exactamente así.

Decir que el cuerpo de la niña es como cristal, concederle el don de la transparencia será, siguiendo la lógica lumínica de Marsilio Ficino, dotar a la niña del tipo de cuerpo que menos se verá lastrado por lo grávido y terrestre de la materia, que más y mejor permitirá pasar la luz. Los brazos, el torso, el rostro de la niña son puro cristal porque a través de ellos la luz de su alma no encuentra apenas impedimento a la hora de encontrar el aposento en el cuerpo después del descenso y, a la vez, de expresarse hacia el exterior. Juan Carlos Rodríguez explica que, en este poema, fray Luis se encarga de *espiritualizar* el cuerpo de la niña: «así, en la canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices, las ruedas, las esferas, las cítaras acompañan la bajada desde el cielo del alma que va a incorporarse a un cuerpo perfectamente espiritualizado» (1990: 250). Si, como veremos, en la poesía amorosa la luz de la dama se expresa en su piel alabastrina, blanca, de marfil, fray Luis necesita dar un paso más, desmarcarse del mero amor corporal que habrá leído en Garcilaso. El alma de la niña espiritualiza el cuerpo gracias a sus virtudes, a la excelencia de su alma, como bien justifica León Hebreo en el primero de sus *Diálogos*, cuando escribe que «el amor ardiente e insaciable hacia la sabiduría y la virtud de las cosas honestas hacen divino nuestro entendimiento humano y convierten nuestro frágil cuerpo, vaso de corrupción, en instrumento de espiritualidad angélica» (2002: 57). Fray Luis lleva al extremo la capacidad espiritualizadora del alma, consumada en la descripción del cuerpo de la niña como un brillo definitivo, establecida en la transparencia del cristal más puro. El propio fray Luis deja muy claro el funcionamiento de esta lógica luminosa en un pasaje de *La perfecta casada*, donde leemos:

Porque así como la luz encerrada en lanterna la esclarece y traspasa, y se descubre por ella, así el alma clara y con virtud resplandeciente por razón de la mucha hermandad que tiene con su cuerpo, y por estar íntimamente unida con él, le esclarece a él, y le

figura y compone tanto cuanto es posible de su misma composición y figura (1987: 168).

El pasaje es fundamental porque explicará buena parte de la fenomenología luminosa de los cuerpos renacentistas, basada, como explica Rodríguez, en que la relación entre estos y el alma no existe «la mezcla sustancial de espíritu y materia, sino, una vez más, los dos estratos paralelos (el espíritu y la carne)» (Rodríguez, 1990: 293). La espiritualización del cuerpo de la hija de Alcañices deriva en un poder tal de expresión luminosa del alma a través de aquel, que casi vence la resistencia de la materia, lo que de opaca pudiera tener. Tan alta es su luz. Tomasina se convierte en una forma humana del paradigma renacentista del diamante como piedra preciosa por excelencia, asociado, frente a la gema medieval y su luz divina encapsulada, «a la incorruptibilidad, a la dureza, al brillo, a la transparencia, al sol» (Gambin, 2010: 285), esto es, a una de las máximas expresiones de la poética de la luz. Fray Luis, aunque refiriéndose a Cristo, nos da la pauta de actuación luminosa del poema en un pasaje que se podría amoldar a la perfección al proceso de encaje entre el alma y el cuerpo de la niña, con sus correspondientes consecuencias: «Porque el resplandor infinito de Dios reverberava su hermosura en el alma, y el alma, con este resplandor, hecha una luz, resplandecía en el cuerpo, que, vestido de lumbre, era como una imagen resplandeciente de los resplandores divinos» (León, 2010: 338). La hija del marqués tiene el cuerpo de cristal porque, siguiendo el paralelo de la luz del alma con la luz física y fundiéndolas lo más posible en un solo término, se podría explicar, con León Hebreo, que «la belleza de la luz del sol se refleja con mayor perfección en los cuerpos delgados y transparentes que en los opacos» (León Hebreo, 2002: 310).

Ramajo Caño integra la pura luminosidad del cuerpo de la niña «en la mentalidad petrarquista de elevación y dignificación de lo corporal» (2006: 546). Coincidiendo con Ramajo en dicha dignificación, en la que la luz desempeñaría un papel principal, que fray Luis trate así el cuerpo de la niña tiene menos que ver, en el caso concreto de este poema, con lo corporal que con la edad de doña Tomasina. Fray Luis encuentra en la niña la oportunidad de escribir sobre el cuerpo que más cerca se encontrará de la pureza, del «cantar sabroso no aprendido» de las aves que representaban la naturaleza verdadera. El cuerpo recién nacido de la niña, apenas estrenado por el alma, no ha sido aún tocado por lo mundano y permite al alma resplandecer a su través con la inusitada fuerza que nos sorprende al leer el poema. Solo

ahí, por situarse más cerca del mundo de «la verdad» platónica e ideal que de «lo fingido» terrenal (v. 70), fray Luis admitirá que un cuerpo pueda espiritualizarse y acercarse a la luminosidad del alma.

La conjunción de un alma que ha recibido el influjo benéfico y luminoso de las *Tres Gracias*, de una dinastía de la que es «ilustre y tierna planta», y del cuerpo puro de la recién nacida, permite que fray Luis no tenga ningún reparo en utilizar la imaginería petrarquista a la que aludía Ramajo. La luz atraviesa con tanta fuerza el cuerpo de la niña, que hace pedir a fray Luis que «los dos tus ojos sean / dos luces inmortales, / que guíen al sumo bien a los mortales» (vv. 53-55). No se trata tanto, como pretende Macrì, de que esas dos luces sean «lo que vulgarmente llamamos las luces del alma» (1970: 318), sino de que, como afirma Alarcos Llorach, «la inmortalidad de la luz de los ojos se postula como consecuencia de la futura animación del cuerpo, como muestra de las “vivas señales” de la beldad del alma reflejada en el rostro» (2006: 144). Es la luz del alma la que se expresa, la que traspasa, iluminándola, la pupila física, en la descripción que de Doña Tomasina se hace en el poema.

Por eso mismo, no existe el peligro de que el amor terreno acabe contaminando la pureza de ese cuerpo:

¡Ay tristes!, ¡ay dichosos
los ojos que te vieren!; huyan luego,
si fueren poderosos,
antes que prenda el fuego,
contra quien no valdrá ni oro ni ruego (vv. 71-75).

Ni el oro de los negocios temporales, ni el ruego de los amores terrenales³⁰⁵ podrán, pasado el tiempo, con la pureza de un alma que traspasa e impregna de luz el cuerpo de la niña, purificándolo aún más, ya que «the virtue of the soul that is descending to earth is so great that the authot believes its incorruptibility to be assured» (Hildner, 1992: 150-151).

³⁰⁵ Cfr. la segunda de las odas “A Felipe Ruiz” (2006: 79-85): «Quien de dos claros ojos / y de un cabello de oro se enamora, / compra con mil enojos / una menguada hora, / un gozo breve que sin fin se llora» (vv. 16-20). Sobre el poder de los ojos claros y el cabello de oro volveremos en el cuarto capítulo del trabajo.

Con toda la purificación y vitrificación del cuerpo, no debemos olvidar algo que en el neoplatonismo se constituye como axioma desde el primer momento y que motivó la lógica extrañeza de Hildner ante tanta luz corporal: el alma siempre estará jerárquicamente por encima del cuerpo³⁰⁶. Fray Luis lo deja muy claro cuando escribe:

Alma divina, en velo
de femeniles miembros encerrada,
cuando veniste al suelo,
robaste de pasada
la celestial riquísima morada (vv. 16-20).

En esta lira, que aparece antes de la descripción del cuerpo de doña Tomasina, y de que su alma emprenda el descenso hacia la tierra, fray Luis deja claras dos cosas. En primer lugar, que el alma de la niña procede de la más alta de las esferas, del Paraíso, «la celestial riquísima morada» y, por tanto, libre de la mancha material (Ramajo, 2006: 545) y, como ya hemos señalado, plena de luz. En segundo lugar, aparece una noción que marca la supremacía del alma sobre el cuerpo, y que hará fortuna a lo largo de la lírica renacentista, no solo española, sino europea. Hablamos de la noción del velo que constituyen los «femeniles miembros» de la niña. Incluso en un poema que dignifica tanto al cuerpo como este, fray Luis no puede dejar de apuntar que el alma de Doña Tomasina está «encerrada», constreñida después de su paso por los espacios abiertos de los astros. Si el alma es luz, y la verdadera luz, según explicaba Ficino se obtenía por un proceso como de *destilación*, en el que se iba separando de la tierra, de las impurezas grávidas que la ataban al mundo sensible, por muy digno y cristalino que sea un cuerpo, no dejará de ser una envoltura que impida la libre radiación de su luz, su ascenso hacia el firmamento, su patria originaria. No dejará de ser un velo.

La imagen del velo define perfectamente cuál sea la relación luminosa entre cuerpo y alma. En fray Luis no es tan frecuente como después lo será en Aldana, aunque sí podemos rastrear ya algunas de las formas en que se va a presentar, coherentes con su poética. Volvamos, por ejemplo, a una lira de la que ya nos hemos ocupado y que, ahora adquiere una mayor profundidad de significado. Pertenece al poema “Al apartamiento” y allí, si recordamos, escribe fray Luis:

³⁰⁶ Por lo menos mientras nos mantengamos dentro de los límites más estrictos del neoplatonismo.

En ti, casi desnudo
deste corporal velo, y de la asida
costumbre roto el ñudo,
traspasaré la vida
en gozo, en paz, en luz no corrompida (vv. 31-35).

La mención al «corporal velo» aparece en un contexto que explica a la perfección la lógica del término. Ya dijimos que fray Luis expresa aquí el deseo del alma de fundirse con el absoluto divino concebido en forma de luz, transformándose ella misma en una forma más elevada de la misma, en «luz no corrompida». Es en relación con ese anhelo como debemos entender la aparición del velo. Para conseguir llegar a ese estado de «luz no corrompida» será necesario quedar «casi desnudo / deste corporal velo». La necesidad de la desnudez, de la expresión de la «verdad desnuda» se manifiesta también aquí, en la relación entre cuerpo y alma. El alma, que es luz, será una de las formas de esa verdad. La luz se comporta como un *Idea*, recordemos a Panofsky³⁰⁷, que necesita mostrarse, *desnudarse* y de la que la imagen del velo será ejemplo paradigmático y extendidísimo. El cuerpo, en su relación con la luz del alma, actúa así como un velo, opacando la luz irradiada por el alma, y por ello es necesario *romper el nudo* para permitir la liberación luminosa, ya que el alma intelectual agente solo «puede participar de la luz divina desgarrando el velo tenebroso de la materia (que reduce el intelecto agente al estado potencial) para retornar a la claridad originaria» (Soria Olmedo, 1984: 131).

La idea se repite en la controvertida segunda mitad de la oda “A la Ascensión” (León, 2006: 115-118), de autoría discutida³⁰⁸. No vamos a entrar nosotros a terciar en una polémica que parece más que resuelta o que, en todo caso, concierne a especialistas

³⁰⁷ Cfr., de nuevo, Rodríguez (1990: 151-154) y Panofsky (1981: 45-66).

³⁰⁸ Ramajo Caño (2006: 465) da por bueno el consenso crítico que desde Llobera (2001: 286-287), hasta Vossler (1960: 100), Senabre (1978: 94-96), Thompson (1981:113) o Blecua (1990: 212), opina que no es obra de fray Luis. Custodio Vega, sin embargo, piensa que las nuevas estrofas «son legítimas de fray Luis y magníficas, diga lo que quiera Llobera» (1980: 59), sin dar mayores explicaciones. Macrì, por su parte, se queda a medio camino y habla de «cuatro estrofas añadidas en las que algún discípulo, si no el propio poeta, intentó templar la desolación, y agujonear el alma, de nuevo esperanzada, a seguir a su Amante» (1970: 83). Cuevas (2000: 157) las recoge en nota al pie, no en el cuerpo del texto, lo que creemos supone una implícita desautorización. De todos modos, para los avatares textuales de la poesía de fray Luis, Cfr. Cuevas (2000: 20-41).

en crítica textual. Lo que nos interesa es que, sean de quien sean dichos versos, reproducen –con mayor o menor fortuna técnica, con aquello que Borges llamaba la *ejecución*, lo que ha llevado a Blecua a calificar los versos de estas estrofas como «indignos» (1990: 212)– la imagen del velo que acabamos de explicar. Citamos por la edición de Custodio Vega (1980: 58-59):

¿Qué lazo de diamante,
(¡ay alma!) te detiene y encadena
a no seguir tu amante?
¡Ay, rompe y sal de pena!
¡Colócate ya libre en luz serena!
¿Qué temes la salida?
[...]
Sin cuerpo no es violencia
vivir, mas lo es sin Cristo y su presencia. (vv. 31-36; 39-40).

El cuerpo, «encadena» con «lazo de diamante» a un alma que aspira a alcanzar su meta de colocarse «ya libre en luz serena», ya que «sin cuerpo no es violencia / vivir». Se percibe, en las estrofas y, en general, en esta concepción del cuerpo como velo, una suerte de fuerza, de violencia que se ejerce por parte de lo corporal hacia la luz del alma, que aquí se expresa en el diamante, utilizado por el poeta no por sus características luminosas, sino por su inquebrantable dureza. El cuerpo, ese nudo con que ata al alma, funciona como una especie de parasol formado por sus distintos miembros: siempre detiene, siempre encadena y, siempre, será necesaria por parte de la luz una fuerza que acabe con la resistencia, para conseguir la liberación que le permita volver, en este caso, a la presencia de Cristo. Sean o no de fray Luis estas estrofas, lo cierto es que tanto en las reconocidas como en las atribuidas, advertimos un funcionamiento paralelo, indicativo de la fortaleza con que se despliega la poética de la luz renacentista.

Desde ahí se entiende con claridad la dimensión lumínica de algunos de los términos más característicos de la poética neoplatónica de fray Luis. En la “Noche serena”, fray Luis formula la relación entre cuerpo y alma en los siguientes términos interrogativos: «¿qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, oscura?». Una idea parecida expresan los primeros versos de la oda “A Felipe Ruiz”: «¿Cuándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo?». En tanto que velo, el cuerpo es también

cárcel para el alma. No solo porque la mantenga atada al mundo terrenal, impidiéndole que pueda subir al cielo, reunirse con la divinidad, volver a su patria, etc. sino porque, realmente –y fray Luis sabía bastante de cárceles y prisiones– se trata de una cárcel para la luz del alma, impidiéndole expresarse al velarla, hasta tal punto que «ese cuerpo mortal, que es “cárcel” del alma, podrá también ser designado como “noche”» (Senabre, 1998: 62). A pesar de que haya cuerpos, o partes del cuerpo, como los ojos, que permitan que esa luz se transparente y se perciba desde el exterior, o de que, sin duda, la presencia del alma lo dignifique gracias, precisamente a su luz, este no va a dejar en ningún momento de ser un velo, de impedir la total expresión de la luz, solo posible cuando se rompa el nudo, cuando se rompa el velo y, así el alma se vea liberada, en palabras de Petrarca, de «la pregione oscura ov’ è’l bel lume» (2006: 400; CV, v. 63).

Garcilaso recurrirá a dicha noción en la cercanía de la muerte. Así, ya hemos visto que, en la primera égloga, hay un momento en que Nemoroso desea que llegue su muerte para poder encontrarse con Elisa. Será ahí donde recurra al término: «¿por qué de mí te olvidas y no pides / que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y verme libre pueda?» (vv.397-399). De la misma manera, en la segunda égloga, cuando Albanio desea su muerte por el desdén de la dama, aunque no use el término concreto, recurrirá a la misma lógica que entiende el cuerpo como un velo que impide la *expresión* y salida del alma hacia el espacio celestial superior «Recibe tú, terreno y duro suelo, / este rebelde cuerpo que detiene / del alma el espedido y presto vuelo» (vv. 874-876); para insistir un poco más adelante «¿No puedo yo morir, no puedo irme / por aquí, por allí, por do quisiere, / desnudo spirtu o carne y hueso firme?» (vv. 880-882)³⁰⁹.

La noción del velo estará presente en la poesía de Francisco de Aldana con mayor protagonismo que en la de fray Luis o Garcilaso. Resulta significativo que, aunque el término lo encontremos ya en la poesía amorosa, no será hasta el momento en que aparezca el Aldana que García califica como «animista religioso» cuando el término adquiera su pleno significado luminoso. Un hermoso ejemplo es el del poema XXV (1997: 219-220), soneto que según Cernuda «abre ahí el canon de nuestros místicos, entre los que pudiera considerársele, y no como el menor» (1994: 508). Construido bajo

³⁰⁹ Cfr. en la misma segunda égloga, aunque referido a la poesía amorosa: «Quise bien, y querré mientras rigere / aquestos miembros el spirtu mío, / aquella por quien muero, si muriere» (vv. 161-163).

el tópico de la *consolatio* (Lara Garrido, 1997: 219), Aldana se dirige a una dama que ha perdido a su amante en los siguientes términos:

«Pues cabe tanto en vos del bien del cielo
que en vuestros ojos hay de su alegría,
cese el tierno dolor, señora mía,
que os da la privación de un mortal velo.

Aquel que amastes tanto acá en el suelo
goza la luz do nunca muere el día,
cuya clara visión no convernía
mostrar que escureció vuestro consuelo».

Los dos cuartetos «distribuyen equilibradamente un meditado juego de correlaciones neoplatónicas» entre las que encontraremos «la luz y la oscuridad» o «el alma y el mortal velo» (García, 2010: 260), en un «sutilísimo juego de preguntas de carácter neoplatónico» que contraponen dos espacios, «uno que podríamos denominar claro y otro oscuro» (Ruiz Silva, 1981: 89). Dos correlaciones que, en realidad, son la misma o al menos tienen, como venimos viendo, el mismo funcionamiento de raíz. Si continuamos leyendo el poema, veremos que Aldana califica el dolor de la dama por la muerte de su amante de «tierno», *reduciéndolo* a «la privación de un mortal velo». El poeta consuela a la destinataria de sus versos recurriendo a algo que ya apareció en los versos de fray Luis y que choca, en el juego de contraposiciones, con el velo mortal que acaba de ser abandonado: su amante «goza la luz do nunca muere el día», el «resplandor del santo fuego», situado por fin, después de su *ascensus* al cielo, en el «centro celestial» de la luz (Lara Garrido, 1997: 219)³¹⁰.

Frente a los amargos lamentos por la muerte de la dama que hemos apuntado en la primera égloga de Garcilaso³¹¹, en los que el poeta «pedirá la luz de la muerte porque

³¹⁰ Cfr. el fragmento XVII, del propio Aldana (1997: 485), dirigido a don García de Toledo, y cuyo funcionamiento es el mismo: «Aunque a la alta región del alegría / subió quien os la daba acá en el suelo, / ved cuánto puede un puro y santo celo / en amorosa y santa compañía: // que aun a pesar de muerte helada y fría, / podadora crüel de frágil velo, / siempre os sigue vitoria desde el cielo / y a vuestro nombre da perpetuo día».

³¹¹ Cfr. además del ejemplo de la égloga primera, el soneto XXV (2007: 120-121) y la égloga tercera (2007: 308-330; vv. 225-248).

con ella llegará a la unión con la amada en la tercera esfera de Venus» (Prieto, 2002: 63), la muerte es considerada aquí como un acontecimiento luminoso porque ha permitido al alma del caballero ascender hasta la luz más alta. Debido a eso, al cabo, «la antítesis del gozo por saber la presencia del amado en el cielo y el dolor por el amor que le profesa» (Navarro Durán, 1994: 21), acaba volcándose hacia el primero de los términos. Con la muerte, la luz del alma rasga por fin el velo del cuerpo y consigue brillar sin cortapisas en su pura diafanidad celestial. Esa fuerza luminosa, ese panorama del que ahora goza en «clara visión», no pueden ser motivo de desconsuelo para la dama porque «La visión de la luz, ese elemento animista/neoplatónico fundamental, no puede traducirse bajo ningún concepto en oscuridad» (García, 2010: 260). El consuelo que el poema pretende dar a la dama será, así, dirigido desde el propio poder benéfico de la luz celestial. La ruptura del velo mortal es el triunfo de la luz con que brilla cada alma, así como la posibilidad de acceder al espacio de lo celestial, pura luz vecina a la divinidad.

Lo repetirá Aldana en el soneto XLVII (1997: 353-354), donde habla de la «esfera en Dios puesta y subida, / do no sube el mortal caduco velo» (vv. 7-8). El cuerpo, como velo, no puede subir al cielo en cuanto grávido, pero tampoco en cuanto opaco, impedimento de naturaleza diferente a la de la luz. La posibilidad de romper ese velo estriba en negar «la entrada al mundo» (Lara Garrido, 1997: 353) y en recibir la luz de la divinidad. En el *De raptu Pauli*, hay un momento dentro de la ilustración del ascenso hacia la divinidad en que San Pablo dice a Marsilio: «Tu in questo modo tirato dal divino spirito, da splendore a splendore vedrai in quelle tre generazioni di virtù crescere la forma della virtù di grado in grado» (1952: 937). Dicha imagen ficiniana nos la encontramos en el soneto que estamos analizando. Efectivamente, el ascenso se ejemplifica en el soneto mediante la imagen del rayo de Sol que evapora el agua de los charcos y forma las nubes, en lo que Lara Garrido ha calificado como proceso de «ascensión ígnea», propiciado por «el movimiento de la luz imantada por la sobrenatural» (1997: 91):

si los rayos del sol tiran tan alto
las nubes, y una estrella el duro acero
tocado en piedra imán, llama y aplica,

¿cómo a tu Sol y Dios, Hombre y Cordero,

hombre, no vas con presto y fácil salto,
pues nuestra en sí natura glorifica? (vv. 9-14).

Archer habla de la argumentación por analogía a la que recurre Aldana tanto en este poema como en la “Carta para Arias Montano”: «just as heat can cause vapours to rise towards the heavens, so God (seen again as the sun) empowers the angelic intelligences to draw the soul to the upper reaches of the ascent» (1988: 239). Antonio Prieto se ha referido a las resonancias del Pseudo Dionisio, que se pueden detectar en el «círculo Dios–criatura–Dios [...] donde era el amor de Dios lo que llegaba a la criatura y era el amor de esta el que ascendía a Dios como anuncio de anhelado retorno al origen» (1984: 277-278). Efectivamente, en la ontología dionisiana, el círculo del amor no estaba trazado con otra línea que la de la luz, de una instancia ontológica a la siguiente. Un círculo que se explicita al completo en la imagen del rayo de Sol que evapora el agua. El amor de Dios es el rayo amoroso luminoso que permite el ascenso del alma, vuelto su propio amor a la divinidad, hacia el espacio celestial, pleno de luz. La *caritas* hecha luz plasma el recorrido circular y amoroso en el que «la luz constituye la base ontológica y el momento descendente en el acto de la difusión divina, mientras el amor es la conversión ascensional que en retorno querido y conquistado celebra el valor de la armonía de las cosas» (Garin, 1981: 154).

Los poemas en que Aldana manifiesta su anhelo por que el alma ascienda al espacio celestial se verán casi siempre acompañados de las referencias al cuerpo como velo. Es el caso del soneto LVII (1997: 391-392), en el que anticipa la temática horaciana del retiro en amistad que vertebrará la “Carta para Arias Montano”, solo que, a diferencia de esta, situando el espacio anhelado directamente en la región celestial «de donde vino» el alma. Para ello será necesario que «tras tanto mal, grave y continuo» haya «roto su velo mísero y doliente, / el alma». Paradigmático en este uso de la luz es el poema “Al Cielo”, del que ya nos hemos ocupado. Escribe Aldana allí que el Argos divino que constituye el firmamento se encuentra «tan lejos del mortal caduco velo». La contraposición platónica entre el cielo y el suelo estructura de manera limpia y ejemplar el poema, tal como sucedía en la “Noche serena”. El velo que supone el cuerpo es uno de los responsables de que la luz del alma no pueda llegar a la luminosa lejanía del «patrio cielo», y unirse con ella. Un cielo que Aldana califica, ya lo vimos, como «casa de la verdad, sin sombra o velo». Nada hay en el firmamento que impida la libre

expresión de la luz, su libre circulación, porque nada hay allí de corporal, con lo que la luz es mucho más potente, más pura, más difícil de opacar.

No siempre, sin embargo, está noción del velo estará producida desde los presupuestos luminosos del neoplatonismo renacentista. El tercero de los poetas que hay en Aldana, el «organicista», como lo llama García, recogerá y transformará la concepción del mortal velo, desde una óptica ajena a la neoplatónica. Un buen ejemplo lo encontraremos en la larga secuencia de “Octavas sobre el Juicio Final” (1997: 227-232), muestra de «que en muchas ocasiones se entreveran el Aldana animista religioso y el organicista» (García, 2010: 267). Que el poema funciona de manera diferente a los que hemos venido estudiando, repletos de la doctrina neoplatónica propia del Renacimiento, lo ha detectado González Martínez cuando explica que en las octavas asoma «un tema de clara raigambre medieval [...] cuyo antecedente más próximo en el ámbito poético lo constituyen los *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo» (1998: 257). Habrá un momento de las octavas en que Aldana haga referencia a dicha resurrección de la carne, con los siguientes versos:

júntase cada cual con vivo velo
al cuerpo donde tuvo el alma unida;
toda materia vil del mortal velo
que en la misma materia está escondida,
de las trocadas formas sale y huye,
y en su primer lugar se restituye (vv. 115-120).

Es cierto que fray Luis y cierto Aldana han concebido el cuerpo como algo sobre lo que habrá que saltar, pero en ningún momento como algo vil o despreciable, pues gracias a la luz que irradia el alma los cuerpos adquieren una cierta dignidad, debido al poder de la luz que consigue expresarse a través de ellos. No será la del Juicio Final, además, una de las preocupaciones espirituales que desarrolle la doctrina neoplatónica. Precisamente, el de la resurrección de la carne fue uno de los dogmas sobre los que Ficino tuvo que hacer más equilibrios en su deseo de conciliar platonismo y cristianismo, afirmando que al final del tiempo, el cuerpo digno, sí, pero cuerpo, se reuniría con el alma (Kristeller, 1988: 207-208)³¹², lo que fue utilizado como uno de los argumentos que sus

³¹² *Theologia Platonica* (2001-2006: 174; Vol. 6; XVIII, IX): «However, the body will rise again entirely immortal [...] and the body so corresponds to the soul, since it live forever, the body similarly is able to live forever».

adversarios, menos inclinados al neoplatonismo renacentista, más machaconamente utilizarán en su contra, hasta el punto de definir su concepción del fenómeno como un «error teológico» (Muccillo, 2007: 353-359). Michael Allen se ha ocupado de la concepción ficiniana de la resurrección de la carne, incidiendo en la idea de que el ascenso al cielo tendría lugar «with our celestial bodies; and these may or may not be, as I have already noted, our earthly bodies purified, or the essence of those bodies stripped of their accretion of earth, water, and air» (1984: 101).

La perspectiva de este Aldana es distinta a la que Kristeller o Allen encuentran en Ficino, pues según explica García, comentando las octavas al Juicio Final, «el alma se encarna en el cuerpo, en “su” cuerpo, lejos por tanto de cualquier relación de expresividad animista» (2010: 279). Efectivamente, si el alma ha dejado de ser, por utilizar la propia terminología ficiniana, un receptáculo de luz, la idea del velo ya no puede funcionar como funcionaba en poemas anteriores. El alma no aparece aquí como *encarcelada*, sino como *mezclada* con el cuerpo. Por eso no puede liberarse de él, guardando una relación inextricable con las «robadas / reliquias de la humana vestidura» (vv. 107-108). Cuando el alma, a la manera medieval, es forma sustancial del cuerpo, la luz pasa a ser también forma sustancial del cuerpo, se pierde la relación expresiva y, por tanto, la noción de velo deja de tener el sentido estricto con que había sido formulada por el neoplatonismo.

Tratando del mismo concepto de la vida eterna, fray Luis se expresa en términos absolutamente distintos a los de Aldana. Sobre el nombre “Braço de Dios” escribirá lo siguiente: «Los que sirvían al infierno convertirlos en ciudadanos del cielo y en hijos de Dios, y, finalmente, hermostear con justicia las almas desarraigando dellas mil malos siniestros y, hechas todas luz y justicia, a ellas y a los cuerpos vestirlos de gloria e inmortalidad» (León, 2010: 331). Más adelante, en la explicación del nombre “Rey de Dios”, fray Luis volverá sobre la misma cuestión, transfigurando de nuevo el cuerpo en pura luz, espiritualizándolo, como sucedió con los miembros de Doña Tomasina:

Y assí el alma, vestida de Dios, verá a Dios y tratará con él conforme al estilo del cielo, y el cuerpo, quasi hecho otra alma, quedará dotado de sus qualidades della, esto es, de inmortalidad y de luz y de ligereza, y de un ser impassible, y ambos juntos, el cuerpo y el alma, no tendrán ni otro ser ni otro querer, ni otro movimiento alguno más de lo que la gracia de Christo pusiere en ellos, que ya reynará en ellos para siempre gloriosa y pacífica (pp. 398-399).

La comparación del pasaje de las octavas con este fragmento de *De los nombres de Cristo*, y con el poema a la hija del Marqués de Alcañices muestra hasta qué punto la noción de velo, y el correspondiente aparejo luminoso que conlleva, es producida de manera distinta de un texto a otro. El cuerpo de la niña es puro cristal luciente, no hay nada en él que recuerde a «calaveras descarnadas» (v. 109) o «carne mortal podrida y vieja» (v. 96). Antes al contrario, es una materia dignificada, ilustrada por el poder de la luz que se irradia a su través. Si en el poema de fray Luis el velo es, cierto, una prisión, una pared que la luz acaba por derrumbar para subir al cielo, el velo de las octavas sobre el Juicio Final no guarda ninguna luz, no se ve dignificado por ella: está ya muy cerca de los barrocos «muros de la patria mía» que para Quevedo (1981: 31), en lugar de luz vivificante, guardaban sombra, escombros y muerte.

2.2.9. EL RAYO EN EL ESPEJO: LA LUZ DE LA CARITAS

El espejo³¹³ es una de las imágenes más interesantes que elabora la poética luminosa del neoplatonismo renacentista, sobre todo en lo referente a la reflexión metafísica que estamos trazando a partir del *De Lumine*, pues como ya advirtiera Chastel, «para el neoplatonismo que identifica la luz y el espíritu, el espejo proporciona una imagen inagotable del conocimiento y de la conciencia» (1982: 318). Ya vimos, al hablar de los nuevos paradigmas artísticos, que el espejo se convirtió en aliado imprescindible de los pintores, recomendando Leonardo da Vinci a los aprendices de pintor que lo incorporaran a sus ejercicios cotidianos. Su peculiar relación con las propiedades físicas de la luz abrirá la posibilidad de que, en su elaboración filosófica y literaria, se condense buena parte de nuestra filosofía de la luz.

El poema que mejor formula y utiliza la imagen del espejo es, probablemente, el soneto LXIII de Francisco de Aldana (1997: 433-434). Dice así:

Señor, que allá de la estrellada cumbre
todo lo ves en un presente eterno,
mira tu hechura en mí, que al ciego infierno
la lleva su terrena pesadumbre.

Eterno Sol, ya la encendida lumbre
do esté mi alegre abril florido y tierno
muere, y ver pienso al más nevado invierno
más verde la raíz de su costumbre.

En mí tu imagen mira, ¡oh Rey Divino!,
con ojos de piedad, que al dulce encuentro
del rayo celestial verás volvella,

³¹³ Cfr. Cancelliere (1989: 188-190) para un recorrido sobre el uso del espejo en las diferentes tradiciones filosóficas hasta el Renacimiento; también las páginas del recorrido que hace Rodríguez (2001: 395-411) desde los mitos vampíricos a Borges, pasando por Orson Welles o Velázquez, en relación al *funcionamiento burgués* del espejo, sobre todo desde el ámbito de lo privado /doméstico, laico y no tanto en lo que se refiere al funcionamiento religioso. De ahí que pueda delimitar con nitidez las diferencias de «el *espejo medieval* con el *espejo burgués*. El primero se remite al «*ordo divino*», sacralizado, establecido sobre el mundo y sobre el texto: ambos reflejos del libro de Dios. El segundo se refiere a la categoría eje de la burguesía: el sujeto (libre) y su necesaria identidad o su posibilidad de dispersión» (p. 395).

que a verse como en vidrio cristalino
la imagen mira el que se espeja dentro,
y está en su vista dél su mirar della.

Son dos los elementos luminosos que estructuran en el poema la lógica renacentista del espejo: el «rayo celestial» mandado por Dios, y la pulida superficie de «vidrio cristalino» que refleja la imagen que le llega: en este caso, la mirada. Veamos cómo se estructuran ambas.

La imagen del rayo de luz que desciende desde la divinidad es una constante en la historia de la espiritualidad, compartida por diversas corrientes religiosas, derivada lógicamente de la identificación de Dios con la luz. Guillermo Serés refina dicha identificación y trata de dar respuesta a la naturaleza concreta del rayo luminoso neoplatónico, que se acogería

a la teoría de la iluminación agustiniana: la mente del hombre ve, conoce y ama (mens, notitia, amor), porque está en contacto con la luz inteligible emanada del Dios-Sol [...] Todo conocimiento no deriva de la mente, sino que es participación de la luz irradiada por el Dios-Sol, es un rayo reflejado por la “única luz verdadera” (Serés, 1996: 169)³¹⁴.

Marsilio Ficino recoge esta idea, aunque sin desarrollarla en exceso, en el cuarto capítulo del *De Lumine* (1981: 59), donde define a Dios en los siguientes términos: «Dios, sin duda, como muestra la inteligencia que es su rayo, es luz invisible, infinita verdad, causa de cualquier verdad y de todas las cosas, cuyo esplendor, por mejor decir, cuya sombra, es esa luz visible y finita, causa de lo visible»³¹⁵. Un poco más adelante insiste en una idea parecida:

Pero busca con más profundidad en la inteligencia divina la luz que supera a la humana. A partir de ahí la misma luz infusa en la mente angélica se resuelve en la inteligencia, pero por encima de los términos de la razón. Esta luz divina y angélica

³¹⁴ No por casualidad, fray Luis se hace eco de la filiación agustiniana de esta imagen del rayo, cuando en el poema “A todos los santos” (León, 2006: 119-128), define a San Agustín como «el rayo africano» (v. 56).

³¹⁵ Traducción española en Ficino (2004: 339).

llega a las inteligencias de los hombres de acuerdo con la razón, pero supera a la fantasía³¹⁶.

El rayo se configura así como un *acto directo* de Dios, y, por su propia *fisonomía*, como la emanación más perfecta y concentrada de la divinidad. Será, además, una forma de transmisión del conocimiento, entendido el rayo como «l'image de la vérité et de la bonté divine» (1981: 60), más como conocimiento de Dios que como fenómeno cognitivo y, por tanto, dentro de la relación que se establecerá entre el alma del hombre y la divinidad. El rayo sería una manera de cifrar la comunicación entre Dios y el alma. Fleury (2001: 122-123) utiliza también en este sentido el término de «luz oriental», del que hablamos en su momento, para referirse a la infusión del rayo divino en el alma como un proceso en el que «la descente de la Lumière vers l'âme s'identifie alors à une révélation de l'Intelligence, à une expérience supérieure de sa propre intelligibilité» (p. 123). En el *De raptu Pauli*, Ficino describe las peculiaridades de dicho recorrido luminoso de la *caritas*, infuso en forma de rayo luminoso que va adaptándose a cada una de las instancias ontológicas en las que penetra –y, recordemos, a las que une–, formando una estructura circular de clara raigambre dionisiana:

così la luce di Dio, in quanto in esso assolutamente si ripiega é sopra l'intelligenza, ma in quanto infusa allo intelecto gli diventa naturale si fa intelletiva, quando si riflette inverso Dio è intelligente. Pero la qual cosa qui si fa un cerchio mirabilmente lucido da essa divina verità nell'intellecto, dall'intellecto in essa verità divina: el principio e fine di questo è Iddio, el mezzo è l'intellecto. Se el principio e el fine di questo cerchio è l'eternità, in quanto eternità, certamente el mezzo è eterno, el quale è partecipe d'amendue gli extremi (1952: 963)³¹⁷.

En el *De Amore*, al hilo de las definiciones de la belleza, de las que tendremos tiempo de ocuparnos más adelante, Ficino volverá con más rotundidad sobre la idea del rayo divino: «La potestad divina que se eleva por encima de todo infunde benignamente su rayo, en el cual está la fuerza fecunda de crear todas las cosas, a los ángeles y espíritus por ella creados» (1986: 29). Aunque la manifestación divina aquí tiene que ver más con el poder vivificador y no tanto con el conocimiento de la divinidad, hay algo en lo que coinciden las dos alusiones ficinianas: la luz divina entendida desde esta

³¹⁶ Traducción española en Ficino (2004: 345).

³¹⁷ Cfr. Saitta (1923: 239-240), aunque no se ocupe exactamente de este texto.

perspectiva es siempre *infundida* por Dios, concedida a sus criaturas, en claro desarrollo de la temática paulina de la *caritas*³¹⁸. Al hilo del soneto LXIII de Aldana, Rivers (1955: 163) ha hablado de cómo este reproduce «la doctrina de la gracia prevenente, parte integral de la filosofía neoplatónica», consecuencia del intento de Marsilio Ficino por «armonizar el platonismo con el cristianismo, el eros con la *caritas*, o a Platón con San Pablo o con Moisés» (Serés, 1996: 170). En el nombre “Rey de Dios”, fray Luis apela a la existencia de una «*ley de gracia y de amor*», que

nos haze amar lo que nos manda, o, por mejor dezir, porque el plantar y enxerir en nosotros el desseo y la afición a lo bueno, es el mismo mandarlo, y porque aficionándonos y, como si dixésemos, haziéndonos enamorados de lo que nos manda, por essa manera, y no de otra, nos manda (2010: 384).

Esta *ley de gracia*, esta *caritas* será explicada, señala Vasoli (1999: 259-261), a partir de una batería de imágenes luminosas, entre las que destacarán el rayo divino, que elabora «el concepto de *caritas* entendido como “sol” o “luz solar”» (Serés, 1996: 222)³¹⁹, y el espejo. En el *De raptu Pauli*, Marsilio Ficino se extiende aún más sobre la dimensión religiosa de dicha imagen. Será ahí donde escriba que «La luz divina es gozosa a los ojos sanos, y molesta a los ojos enfermos: el rayo de Dios llega benigno a la buena mente y se llama padre y gracia, mientras que a la mente mala llega como furia y juez severo» (p. 951). En el decimoprimer capítulo del *De Lumine*, el propio Ficino definía la luz como «l’acte de ce qui illumine» y no como «qualité de ce qui est illuminé» (1981: 64), lo que no hace sino manifestar la doctrina de la gracia prevenente de la que habla Rivers. El rayo divino, la luz, es así «ante todo un don» (Díaz-Urmeneta, 2004: 98), una gracia derivada desde la luz primera de la divinidad a sus distintas hipóstasis.

En un rico pasaje del primer “Diálogo” (2002: 61-62), León Hebreo, como después hará fray Luis, matiza cuál será la relación del alma, en sus distintas partes, con dicho rayo divino. Primero, Abravanel deja claro que «de la divinidad depende el alma intelectual, agente de todas las honestidades humanas» (p. 61). Fray Luis en “Príncipe de Paz” hablará también de esa parte superior del alma, a partir de una contemplación

³¹⁸ Cfr. Serés (1996: 15-53) para el desarrollo del concepto a partir de los Padres de la Iglesia, así como su relación con platonismo y neoplatonismo.

³¹⁹ Cfr. también en Serés, nn. 92 y 93.

del firmamento que, como veremos, trae sosiego a las «affecciones turbadas» que asedian al hombre, permitiendo así la consciencia del alto origen del alma:

Y veremos que assí como ellas [las afecciones del alma] se humillan y callan, assí lo principal y lo que es señor en el alma, que es la razón, se levanta y recobra su derecho y su fuerça y, como alentada con esta vista celestial y hermosa, concibe pensamientos altos y dignos de sí y, como en una cierta manera, se recuerda de su primer origen, y al fin pone todo lo que es vil y baxo en su parte, y huella sobre ello (2010: 405-406).

Precisada cuál será el alma que se relacione con Dios, León Hebreo describirá cómo se establecerá esa relación, recurriendo al rayo luminoso y a la noción de gracia sobre el alma intelectualiva:

Que es tan solo un diminuto rayo de la claridad infinita de Dios, apta para hacer al hombre racional, inmortal y divina. Esta alma intelectualiva, para venir a hacer las cosas honestas, debe participar de la luz divina, pues por estar unida al cuerpo y estar empañada por las tinieblas de la materia, no puede dar origen a los hábitos excelsos de la virtud y a los lúcidos conceptos de la sabiduría, a menos que la luz divina la ilumine en tales actos y condiciones (2002: 61).

Rayo luminoso de la divinidad, «luz intelectual [que] está en nuestro entendimiento» (2002: 67), concedido por Dios al alma debido a que el funcionamiento del cuerpo como un velo que la envuelve le impedirá lucir por sí sola, desarrollar las capacidades intelectivas, sapienciales de que le dota su propia luz. León Hebreo continúa con la cadena de imágenes luminosas a través de la necesidad de la luz para el correcto funcionamiento de la visión (pp. 61-62):

Al igual que el ojo aunque sí sea claro, es incapaz de ver los colores, las figuras y las demás cosas visibles si no le alumbró la luz del sol, la cual, distribuida en el ojo, en el objeto que se mira y en el espacio que media entre ambos, da origen a la visión ocular en acto; del mismo modo, a nuestro entendimiento, aunque en sí es claro, la compañía del cuerpo basto le impide actuar en los actos honestos y sabios, y queda tan ofuscado que ha de ser iluminado por la luz divina³²⁰.

³²⁰ Matizando, eso sí, la diferencia de grados entre los dos tipos de conocimiento –humano y divino– y, por tanto, entre sus respectivas luces, de nuevo a partir del paradigma visual: «De donde resulta que nuestro entendimiento es, en la operación de conocer, como el ojo del murciélago con relación a la luz y las cosas visibles: no puede ver la luz del sol, que es la más clara, porque su ojo no es capaz de captar tanta claridad, y, en cambio, ve el brillo de la noche.

Más adelante, León Hebreo utilizará esta imagen del rayo que alumbra para ilustrar «la labilidad del alma humana, capaz de volverse ora a lo espiritual ora a lo material, por su carácter de vínculo entre la mente y el cuerpo, entre lo inteligible y lo sensible», a partir de las imágenes del Sol y la Luna, «respectivos “simulacros” del intelecto y del alma» (Soria Olmedo, 1984: 111). La astronomía de la época ya sabía que la luna no recibe la luz solar por completo, sino que siempre tiene una mitad iluminada y la otra oscurecida. Marsilio Ficino había ya recurrido a la imagen en *De raptu Pauli*, para ejemplificar la acción de la *caritas*: «Come la luna non risplende inverso il sole, se non è prima accesa dal sole, così tu non ami esso divino amore, se non se' infiammato da esso amore divino el quale t'ama, e amandoti al fervore d'amare t'accende» (1952: 933). León Hebreo vuelve sobre dicha imagen, ampliándola. Si «la luz del entendimiento es estable» (León Hebreo, 2002: 183), como sucede con la del Sol, aquel mandaría su rayo luminoso al alma, que la recibiría pasivamente, como sucede a la luna con la luz solar. A partir de ahí, León Hebreo construye la comparación, porque «la mutación del alma se parece a la de la luna» (p. 183), según el siguiente ciclo:

A veces se vale de toda la luz cognoscitiva del entendimiento para administrar las cosas corpóreas, quedando la parte superior intelectual completamente a oscuras, incapaz de ver, ajena a la materia, privada de verdadera sabiduría y llena por completo de sagacidad y preocupación por el cuerpo [...] concentra toda la luz que toma del entendimiento en la parte inferior, dirigida hacia la corporeidad, está en oposición hostil con el entendimiento y se aleja de él por completo (pp. 183-184).

En la otra posibilidad del ciclo luminoso, la luz del entendimiento pasa a la parte superior de alma, con consecuencias absolutamente opuestas (p. 184):

Lo contrario ocurre cuando el alma recibe la luz del entendimiento en su parte superior incorpórea, que mira al entendimiento, pues entonces se une a este último, al igual que hace la luna con el sol en la conjunción. Bien es verdad que esta divina copulación hace que abandone las cosas físicas y deje de preocuparse por ellas, quedando entonces oscura, como la luna en la parte inferior vuelta hacia nosotros.

Esta sabiduría y primera filosofía es la que llega a conocer las cosas divinas que son posibles al entendimiento humano; por ello se la llama teología» (p. 69).

El resto del ciclo de la luna, así como sus peculiaridades – los cuartos, los sextiles y los trinos (pp. 184-185)– se explicarán siempre por el recorrido gradual de la luz del entendimiento alrededor del alma, desplazándola poco a poco del mundo inferior al divino, cambiando gradualmente la zona iluminada por la luz. Más que las variaciones lunares y la minuciosidad de León Hebreo, nos interesa esa idea de la luz *prestada* que ilumina a la luna, que no es propia de esta.

La luz que llega al alma del hombre se debe siempre a la noción de gracia, preexistente y *concedida*. Es el motivo por el que, para hablar de ella, Ficino recurre a la imagen de los astros, en el capítulo séptimo del *De Lumine*: «Comme nous voyons que tout reçoit sa perfection, sa vie, son sens, sa certitude, sa grâce et sa joie des rayons stellaires qui descendent vers nous depuis les êtres supra-celestes à travers les astres comme à travers des vitres» (1981: 61). La noción de *gracia* explica el influjo que el hombre recibe de los astros en forma de luz sea análogo al rayo que el alma recibe de Dios. Por eso, si regresamos ahora al soneto LXIII entenderemos que Aldana sitúa a Dios en «la estrellada cumbre» como un «Eterno Sol». La imagen astronómica se anuda así perfectamente con la doctrina del conocimiento divino a través de la *gracia*, porque ambas comparten el mismo mecanismo: el rayo de luz que desciende de las alturas.

Será este rayo luminoso el que impacte sobre la pulida superficie del espejo. En el undécimo capítulo del *De lumine*, cuando Ficino trata de explicar la naturaleza inmaterial de la luz, escribe que esta «semble en effet devoir toujours se propager au-delà d'elle-même et elle se réfléchit instantanément de multiples manières, renvoyée de miroirs en miroirs, de l'eau sur un miroir et de là, de nouveau, sur un mur, et ainsi de suite»; en su reflexión, «elle n'abandonne jamais le corps qui la réfléchit» (1981: 65). Esta característica *física* de la luz que permite se refleje y extienda desde la fuente de la cual procede, dejando allí donde va su huella será la que nos explique la lógica luminosa que rige, para el neoplatonismo renacentista, la imagen del espejo.

Ya en los primeros párrafos del *De raptu Pauli* asoma una reflexión sobre la naturaleza especular y su funcionamiento:

Eco non chiama altri se prima non è chiamata, così tu non invochi Iddio se prima Iddio te non voca. Come tu non pigli el luogo che ti circunde, se el luogo non piglia te, símilmente non pigli Iddio, se lui prima non te piglia. Tu puoi apprendere le cose finite, benché ese te non apprendino, ma apprendere l'infinito Iddio non è altro che

essere da lui compreso, come l'immagine tua nello specchio non risguarda il volto tuo, s'el volto non risguarda lei (1952: 933).

Fray Luis de León recurrirá a una limpia, precisa y hermosa imagen de la naturaleza para explicar el origen y la razón de ser de esta gracia divina, así como su relación con el alma. Para ello recurre a la figura de Marcello, uno de los protagonistas de *De los nombres de Cristo*, quien

puso los ojos en el agua que yva sossegada y pura, y reluzían en ella como en espejo todas las estrellas y hermosura del cielo, y parecía como otro cielo sembrado de hermosos luzeros, y, alargando la mano hazia ella y como mostrándola, dixo luego assí:

- Aquesto mismo que agora aquí vemos en esta agua, que parece como otro cielo estrellado, en parte nos sirve de exemplo para conocer la condición de la gracia. Porque assí como la imagen del cielo recebida en el agua, que es cuerpo dispuesto para ser como espejo, al parecer de nuestra vista la haze semejante a sí mismo, assí, como sabéis, la gracia venida al alma y assentada en ella, no al parecer de los ojos, sino en el hecho de la verdad, la asemeja a Dios y le da sus condiciones dél, y la transforma en el cielo, quanto es possible a una criatura no pierde su propria substancia, ser transformada (2010: 422-423)³²¹.

Juan Carlos Rodríguez escribe que «el tema del “espejo” como señal de la coexistencia real de dos mundos separados por la delgada lámina transparente [...] es inseparable del “salto”» (1990: 261) al que nos referimos más arriba. El espejo sirve, por tanto, para explicar la relación de reciprocidad que se establecerá entre Dios y el alma, convertidas así en dos instancias separadas entre sí, pero relacionadas a partir de la noción especular, no tanto como marca del orden divino, cerrado, sobre el mundo, sino como expresión de la posibilidad de llegar a la *subsumisión* del alma en la divinidad gracias a «la carità in noi infusa da Dio» (Ficino, 1952: 935). Será un poco más adelante cuando Ficino formule con más extensión el significado nuclear del espejo, en un capítulo con el significativo título de “La mente è specchio di Dio”:

O sagacissimo ricercatore, el quale in questa profonda selva del mondo ricerca e truova gli occultissimi passi di Dio; o subtilissimo argumentatore, el quale ritruova le

³²¹ Apunta San José Lera cómo «El silencio de la noche es música silenciosa de los astros» (2008: 246), que se podría relacionar con el «son sagrado» de la oda “A Francisco de Salinas”.

ragioni delle creature nella somma ragione di tucte; o perspicacissimo consideratore, el quale considerando penetra nello abisso di Dio et in tucte queste operazioni specula Iddio in sé come in uno speculo e risguarda sé in Dio como nel Sole; o divinissimo speculo illuminato da' razzi del sole divino e dalle sue fiamme acceso (p. 965).

Para, a continuación, referirse a los rayos de luz que incidirían sobre dicho funcionamiento especular: «Tu vedi, o mente mia, tu vedi già essere specchio di Dio, da poi ch'e' razzi della intelligenza tua da lui infusi inverso lui resultono» (p. 965).

León Hebreo recoge esta idea en los *Diálogos de Amor* cuando hace decir a Sofía que «Nuestra mente es como un espejo o ejemplo o, mejor dicho, una imagen de las cosas reales» (2002: 45); o cuando escribe: «¿No ves que la forma del hombre se imprime y refleja en el espejo, no en razón de la perfección del ser humano, sino según la capacidad y poder de perfección del espejo, a pesar de que es figurativo y no esencial?» (p. 63). Casi al final del *De raptu Pauli*, Ficino regresa sobre esta idea, enlazándola al aserto paulista según el cual *Videmus nunc per speculum in aenigmate*³²², al que se referirá también en el *De Lumine*: «O immagine di Dio nello specchio della mente, mentre che tu se' nello enigmate, cioè nell'ombra del corpo, conosci per specchio. Ma posta fuor dell'ombra a faccia vedrai» (1952: 967). La sentencia de San Pablo está en la base de la imagen del espejo como forma de conocimiento, suficiente para el entendimiento humano, pero incapaz de expresar el total conocimiento de la divinidad, que se repetirá con cierta amplitud en León Hebreo, desplazando el foco del componente místico al proceso intelectual: «Así, a nuestro espejo intelectual le basta con recibir y representar la inmensa esencia divina según la capacidad de su naturaleza intelectual, aunque en infinito se le equipara y es deficiente de la naturaleza del objeto», de tal modo que «siendo incapaz de captar la pura unidad del objeto divino, la multiplica, relativa y reflexivamente, en tres; una cosa clara y simple no puede reproducirse en otra menos clara que ella, si no es multiplicando su eminente luz en

³²² En este sentido, y relacionado con los avances ópticos de los que hablamos en el primer capítulo, Cancelliere recuerda (1989: 192) que «en la atmósfera de influencia neo-platónica del Renacimiento italiano y europeo se difundieron máquinas catóptricas para recreo de Cortes y Sabios. Hasta llegar a las *Tabule scalaris*, en donde la imagen, a menudo la de Cristo Resucitado, aparecía de la nada como por encanto, mientras que una inscripción parafraseando la *carta de San Pablo a los Corintios*, rezaba: “Ha resucitado, no está aquí. Míralo a través del espejo por enigmas”. Había sido, efectivamente, san Pablo quien había hablado de Cristo como imagen presente por enigma en el espejo».

diversas luces menos claras» (2002: 234); o reflexionando sobre la naturaleza de la belleza: «La infinita belleza del Creador se representa y refleja en la belleza finita creada como una hermosa figura en un espejo»³²³ (p. 245), de forma que hacia esa belleza creada el entendimiento «dirige su amor y deseo, y mediante ella o en ella, ve y desea la belleza divina como en un medio cristalino o un claro espejo» (p. 249).

Escribe Parker que, en el poema de Aldana, «Dios mira al hombre como quien se contempla en un espejo, y ve en él su propia semejanza» (1986: 86). La especularidad se introduce así dentro de una suerte de recorrido circular en el que Dios lanza al alma el rayo benigno del conocimiento, iluminándola., dando lugar a lo que Salstad ha llamado «the ‘optics of love’» (1978: 214). En la *superficie* del alma queda como impresa la imagen de la divinidad, que regresa de nuevo hacia ella, como el rayo de luz que rebota en un espejo³²⁴. El alma será así como un espejo «iluminado por los rayos del sol divino», como apuntará el propio Ficino: «Or non se’ tu chiara immagine dello esemplare dell’universo, legittima figliuola del padre del tucto, razzo sempiterno del superceleste sole, continuamente per natura in lui reflexo?» (1952: 967).

Desde esta perspectiva podemos entender ahora el nada sencillo funcionamiento de los dos tercetos del poema LXIII, pues en él, el rayo de luz divina toma forma en el cruce de miradas entre Dios y el alma. Guillermo Serés explica la raíz platónica de este cruce de miradas luminosas: «Platón se refiere a la recíproca “iluminación”, a través de la vista, de la interioridad del ser, que, por mor de la asimilación que propicia el amor, es a la vez el propio y el ajeno, pues se reconoce en el amante como en un espejo»

³²³ Soria Olmedo (1984: 130) apunta en relación a este pasaje que «La relación con lo infinito [la divinidad], aunque se asemeje al reflejo de una figura en un espejo, es reflejo del reflejo».

³²⁴ Lovejoy aduce un fragmento del comentario de Macrobio al *Sueño de Escipión* (2006: 241-242) , donde la idea del espejo sostiene la idea de la *Cadena del ser*, de la que hablamos antes, si bien Lovejoy diferencia la cadena del ser de la cadena dorada homérica: «En consecuencia, pues, dado que la Mente emana del Dios supremo y el alma de la mente, y el alma, además, crea y llena de vida a todos los seres que la secundan, y este es el único fulgor que los ilumina a todos, y se refleja en todos, como un único rostro en hilera, y dado que todos los seres se suceden en secuencias continuas, degenerando poco a poco en su declive, si alguien observa desde más cerca, encontrará que desde el Dios supremo hasta la última hez del universo, hay una cadencia única, que se ata con eslabones recíprocos y que jamás se interrumpe. Esta es la cadena de oro de Homero, que el Dios –cuenta el poeta– hizo que colgaran del cielo a la tierra» (1983: 79).

(1996: 19). Solo que en el caso de este soneto no puede darse ese juego de iguales porque uno de los dos *amantes* es el propio Dios.

García, que ha recogido los más importantes aportes críticos sobre el poema LXIII de Aldana (2010: 658-665), comenta, al hilo del soneto, que «de acuerdo con el neoplatonismo de la luz y de la vista, la “imagen” de Dios que está en el hombre se vuelve desde él hacia el sol eterno, para encontrarse con el rayo celestial o divino» (pp. 660-661). El funcionamiento del poema se basa en que «el anhelo del alma de ver a Dios y transformarse en Él es un eco, una respuesta, del amor de Dios por nosotros (de su *infusio caritatis*)» (Serés, 1996: 32). Todo ello cifrado en el rayo de luz. Solo el alma, en virtud de su posición dentro de la escala neoplatónica de los seres desarrollada por Ficino podrá recibir esa mirada divina. Vasoli apunta que «Immagine di Dio “in mentis speculo”, l’anima finch’e vive “in aenigmate”, ossia nell’ombra del corpo, pu`però conoscere Dio soltanto come “nello specchio”» (1999: 259), resultando la metáfora del espejo como una de las mejores expresiones de la doctrina de la centralidad del alma (p. 260), que goza del privilegio de poder convertirse en espejo donde incide el rayo divino. Para Salstad, «The poets begs that God in his mercy look upon His own image reflected in the ‘vidrio cristalino’ or mirror of his soul. Paradoxically, in the very act of lookin God leaves or creates that image in the soul» (1978: 214). Por eso Aldana explica que la imagen de Dios que guarda en sí, «en mí tu imagen mira», «al dulce encuentro / del rayo celestial verás volvella»; en una imagen, la del rayo comunicado por la divinidad, que reaparece en el “Parto de la Virgen”, cuando Aldana hable de «el rayo de su luz glorificante, / el rayo que en su luz todo se ensuelva» (vv. 931-932).

El primer terceto, por tanto, reproduce un juego de miradas *espirituales*, en el que el cuerpo, cuya «terrena pesadumbre» acaba arrastrando al alma «al ciego infierno», no tiene ningún protagonismo. Se establece así una «comunidad ocular» (García, 2010: 662) entre Dios y el alma, que fray Luis consigue sintetizar cuando escribe

Que si juntamos muchos espejos y los ponemos delante los ojos, la imagen del rostro, que es una, reluze una misma y en un mismo tiempo en cada uno de ellos, y de ellos tornan todas aquellas imágenes sin confundirse, se tornan juntamente a los ojos y de los ojos al alma de aquel que en los espejos se mira (2010: 157).

El segundo terceto desarrollará el efecto de la mirada divina en el «vidrio cristalino» del alma, en una metáfora «mucho más etérea» que la de los tercetos, «de miradas reflejadas la una en la otra por medio del espacio» (Rivers, 1955: 163). Rosa Navarro apunta que «Se entrecruzan imagen y luz, y llega la imagen mística» (1994: 43). Lara Garrido recoge y amplía estas tesis, explicando que «el entrecruzamiento de imagen y luz culmina en la unión mística [...] representada en el símil especular, por el que el *lumen gloriae* se equipara a dos espejos», colocados uno frente al otro (1997: 434). El propio Lara insiste en otra parte sobre la naturaleza de dicha imagen, explicando que «La consideración de la luz como fluido unitario entre dos esencias que se reflejan simultáneamente hasta el infinito, acude al símil de los dos espejos opuestos que intercambian sus imágenes» (p. 95). Lo que Lara concibe como «fluido unitario», Juan Carlos Rodríguez lo llama «fluido universal» (1990: 194), y tras ambas concepciones se encuentra la principal atribución ficiniana a la naturaleza de la luz, esto es, su papel como vínculo de la creación, elemento que une las diversas instancias del universo, esta vez el alma del poeta y la divinidad, todo ello, en el caso de este soneto, con la base de la imagen poética del espejo.

El alma es así espejo porque devuelve a Dios su propia imagen. Por eso Aldana afirma que «la imagen mira el que se espeja dentro, / y está en su vista dél su mirar della»³²⁵. Si «la luz eterna de Dios brilla en el alma, de modo que esta puede volverse hacia aquella cuando quiera» (García, 2010: 663), Dios mismo, al dirigir su rayo e iluminar dicha luz, podrá ver su propia imagen en el alma/espejo del poeta, y es que, explica González Martínez, «siendo comparado Dios al sol y siendo este el autor del alma, esta se convierte en otro sol-dios que, como un espejo, lo refleja» (1995: 76).

En el “Parto de la Virgen” Aldana recupera, con matices y sin tan espléndida ejecución, la misma expresión:

La causa universal, sola y primera,
de cuanto vive, entiende, es, crece y siente,
su luz que él en sí mismo reverbera

³²⁵ Lara Garrido (1997: 433) recoge, a modo ilustrativo de este complejo mecanismo especular, la siguiente cita del Maestro Eckhart: «el nacimiento del hombre en Dios siempre se ha de concebir en el sentido de que el hombre con su imagen está resplandeciendo en la imagen divina...Por lo tanto, la unidad del hombre y de Dios se debe concebir de acuerdo con la semejanza de la imagen; porque el hombre se parece a Dios con respecto a la imagen».

mira, y la lumbre de ambos procedente;
mírase el centro que es su propia esfera,
Dios único, infalible y trascendente,
mírase no de nuevo, mas de modo
que estando todo en él se mira en todo (vv. 753-760).

El juego de espejos se establece, en consecuencia, a través del juego de luces que une a Dios con el alma. En primer lugar, del uno a la otra a través del «rayo celestial». Ahí es donde, digamos, se forja el espejo, donde el alma se transforma en «vidrio cristalino». Hasta ese momento –en el orden lógico que intentamos seguir para explicar la resolución del soneto, pues temporalmente todo sucede de manera simultánea, en un mismo instante, en un mismo golpe de luz– no hay reflejo posible porque el alma está *oscura* en la «terrena pesadumbre». La luz de Dios *pule* al alma y despierta lo que de luminoso tiene, pues «la luz de Dios es la única que puede hacerle ver a Dios» (Ruiz Silva, 1981: 131)³²⁶. Es ahí donde se constituye al completo la idea del espejo: la mirada de Dios, que es luz, se ve a sí misma en la luz del alma, que dirige su mirada de vuelta hacia Dios, quien puede *pulir* el alma y convertirla en espejo porque «el amante posee algunas cualidades del Amado, pues no en balde fue creado a imagen y semejanza suya». El amado se concibe «como un espejo de sí mismo» (Serés, 1996: 248), desdoblamiento que conlleva «Un circuito doblemente especular, ahondando hasta lo abisal por la réplica del continente en el contenido: el espejado en el ojo reflejante del otro contempla una imagen cuyo mirar alcanza a la vista primera» (Lara Garrido, 1999: 70).

El cruce de miradas es así, en realidad, un cruce de luces, que coincide con el funcionamiento físico del espejo. Dios, con su rayo, mira al alma, sí, pero mira también su propia imagen, brillando en el alma del hombre y, por tanto, devolviéndole la mirada, de manera que «en la bifocalidad de los espejos paralelos cualquier mirada lumínica se ensimisma» (Lara Garrido, 1997: 96), «se multiplica en espejamientos infinitos el intercambio de imágenes entre los ojos» (Lara Garrido, 1999: 70). La imagen del espejo

³²⁶ *Cfr.* en contraste, la imagen que anota Varela Portas de los herejes en la *Commedia* (“Paraíso”, XIII; vv. 127-129), donde «el espejo de la mente de estos necios ni es terso ni es pulido y por eso deforma la luz» (2002-133), debido a su errónea interpretación de las Escrituras: «Y Arrio y Sabelio y todos esos necios, / que deforman, igual que las espadas, / la recta imagen de las Escrituras» (2001: 606).

expresa así la relación de la luz concentrada de la divinidad con el alma del hombre. Posibilitado todo ello por la propia naturaleza del alma, de la que fray Luis, en un nuevo eslabón luminoso, escribe:

fue necesario que se asemejase a Dios y se levantassee en bondad y justicia más ella sola que juntas las criaturas; y convino que fuesse un espejo de bien y un dechado de aquella summa bondad, y un sol encendido y lleno de aquel sol de justicia, y una luz de luz y un resplandor de abismo (2010: 582).

La “Carta a un amigo, al cual le llama Galanio” (Aldana, 1997: 359-379) desarrolla la temática del rayo luminoso, aunque sin referirse de manera explícita a la relación con la divinidad que describe en el poema LXIII. Se trata de una descripción del funcionamiento de la imaginación y la memoria, en un ejercicio entendido «desde el motivo de la identificación con el receptor, asumido como *amicitia* que completa el alma y la vida» (Lara Garrido, 1997: 359). Aldino, escribiendo a su amigo, le recuerda la aparición de las diferentes imágenes a que da fruto el uso de la imaginación, del recuerdo encuentra luminosa explicación:

y comenzaron dentro, al claro rayo
del Sol del alma, que alumbrando estaba
como a inferiores cielos sus potencias,
infinidad de imagines sensibles
a rebullir con hervorosa prisa (vv. 12-16).

En paralelo al ejemplo de la iluminación divina del alma que posibilitaba el conocimiento, las diferentes potencias del alma se ven alumbradas y, por tanto, capacitadas para ejercer su papel, que en este caso, será el de *traer* las «imágenes sensibles» que rebullen con «hvorosa prisa». Para ello se recurre a un desarrollo basado «en los conceptos de la psicología clásica, tal como se encuentra en el *De anima* de Aristóteles y el comentario de Santo Tomás» (Rivers, 1957: 49), sin que por ello el pasaje deje de tener un marcado «corte animista», palpable, por ejemplo, en la referencia solar (García, 2010: 484-485). De la relación entre el funcionamiento intelectual, no necesariamente emparentado con la búsqueda del conocimiento directo de la divinidad, también escribe León Hebreo cuando en el primer diálogo explica el funcionamiento del rayo luminoso en el acto de conocimiento, «iluminando las especies y las formas de las cosas procedentes del acto mental, que es el medio entre el

entendimiento y las especies de la fantasía» (2002: 62). Guillermo Serés ha estudiado el sistema psicofisiológico del amor (1996: 54-86) –del cual la amistad, o la relación fraternal, no sería más que una manifestación–, recuperando (p. 55) el pasaje del *De anima* en que Aristóteles emparenta etimológicamente la *phantasia* con la luz (429a)³²⁷. Serés explica, con admirable capacidad de síntesis, cómo la tradición naturalista toma de Galeno «el término “luz”, aplicado a la imaginación, en su sentido literal, o sea, en el de la fisiopsicología» (1996: 60). A través de la vista, la luz física dota «de realidad tangible a la *phantasia*», gracias a su acción sobre la zona del cerebro donde esta tendría su asiento, calentando al *spiritus* y poniendo en funcionamiento las imágenes que «no son más que una suerte de espíritus sutiles» (p. 60). El *espíritu* sirve así de intermediario entre la luz física, catalizadora literal del recuerdo, y lo que de intangible tiene la memoria.

Regresando al poema, sin embargo, habría que matizar con García que «esta epistemología de raíz aristotélica en el caso de Aldana se supedita más a una lógica animista del amor que a una lógica naturalista, al menos en el texto que nos ocupa», porque no encontramos la «impresión sensorial» (2010: 344) del sistema galénico trazado por Serés. El rayo de luz del poema, por tanto, es solo inteligible. La única luz física que aparece en el poema la encontraremos en la comparación que Aldana establece entre el proceso del recuerdo y el comportamiento físico de la luz en el momento del amanecer, en el que el Sol provoca hermosos efectos de luz por donde pasa, haciendo visible la vibración de las motas de polvo. Así, pregunta a su amigo si alguna vez ha visto

por las partes abiertas y roturas
de fábricas entrar, como una viga
de recogida luz, do van bulliendo
mil impalpables cuerpos danzadores,
átomos del filósofo llamados? (vv. 21-25).

La literalidad de la imagen, que Lefebvre atribuye a la profunda observación de los fenómenos de la naturaleza por parte de Aldana (1953:79), dota al poema de una

³²⁷ «Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra ‘imaginación’ (*phantasia*) deriva de la palabra ‘luz’ (*phaos*) puesto que no es posible ver sin luz» (1978: 229). Cfr. Bultmann (1948: 15), así como pp. 24-26 para la evolución que, con el tiempo, y el contacto con otras formas de religiosidad sufre el concepto para la filosofía y religión griegas.

plasticidad que nos recuerda a la «luz triste» de fray Luis y a las mejores representaciones pictóricas renacentistas, donde la luz, en apuntes casi del natural, dibujaba y conformaba el espacio de manera realista.

Poco después, Aldana confirma la naturaleza del rayo, cuando explica el origen de sus «especies espiritualizadas» (vv. 27-28), de las que señala su procedencia:

de la virtud fantástica del seso,
que el rayo despertó, mental y puro,
el cual no estando al órgano ligado
de facultad corpórea, reverbera
sobre sí misma y siente sus noticias (vv. 30-34).

El rayo luminoso no tiene nada de corporal, pues como Aldana se encarga de señalar es «mental y puro» ajeno a cualquier ligazón con alguna «facultad corpórea» pues no está «al órgano ligado», no interviene en el proceso físico de la visión. Al contrario, disfruta de la naturaleza incorpórea de la luz, sometido a las propiedades especulares de la reverberación, en la línea que Ficino estableció ya en el *De raptu Pauli*, asemejando la imagen del espejo a la voz de la ninfa Eco. El rayo de luz tiene propiedades especulares, no tanto en lo que se refiere al cruce de miradas del soneto LXIII, sino por las posibilidades de multiplicación a partir de la luz y sus propiedades. Las propiedades lumínicas del entendimiento (García, 2010: 486), encargadas de construir «de mi Galanio la lucida imagen» (v. 43), disparan la acción de la imaginación y, por ende, de la luz, en la mente del poeta, a partir del recuerdo y la presencia de «la imagen amiga entre las otras» (v. 50). El entendimiento desata una lluvia de rayos luminosos que conformarán una suerte de innumerables espejos brillantes, resplandecientes entre sí:

Luego la luz del que preside dentro,
mirando la querida semejanza
llovió sobre ella luminosos rayos
de nunca vistos tales resplandores,
cuyo mental vigor saca y destila
de la sensible especie otra que viene
inteligible a ser de su manera (vv. 50-57).

Otro poema de corte epistolar, la “Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes” (Aldana, 1997: 276-283), reproduce esta misma propiedad intelectual

del rayo luminoso, que aparece así en el alma: «hete que veo / un relámpago dar con presta vuelta / inusitado asalto a la memoria» (vv. 6-8). La iluminación súbita del relámpago pone a funcionar la maquinaria de la memoria y la fantasía de tal manera que «el común revuelve de las especies / y a la imaginación las da y entrega» (vv. 10-11). A partir de ahí «el puro sale entendimiento / casi vestido de sol de rayos de oro» (vv. 16-17), el cual, en mitad de las diferentes imágenes que allí asomaban, «irradia y resplandece con su llama / clara y espiritual sobre todas ellas» (vv. 20-21). Es el rayo luminoso, de manera análoga al de la divinidad –del que, en última instancia procede–, lo que permite encender todas esas especies que se agitan, se revuelven en incesante movimiento hasta que el poeta se queda con «la imagen dulce y cara de mi Cosme» (v. 30). La imagen del hermano amado se fija en la memoria del poeta por encima de todas las demás, en un proceso que se expresa de nuevo plásticamente mediante la imagen del Sol y el polvo: «Esto que ven las claras semejanzas, / como al rayo del sol átomos, corren / a la amorosa huésped y señora» (vv. 42-44), que es la memoria, de la cual, sin embargo, acaba «despedida al fin de todas» (46) la imagen de Cosme, ocupando esta un lugar privilegiado en el alma del poeta, quien arranca entonces a escribir a su hermano la epístola en verso.

El poema XXX de Aldana (1997: 235) se basa también en una relación especular, solo que desligada de la carga mística y el intrincado y sutil juego de imágenes que estudiamos en el poema LXIII. El soneto es la respuesta en verso de Aldana a un “Soneto del Doctor Herrera de Arceo al Capitán Aldana”, lo que valió para que Elias Rivers (1955: 152) lo catalogara dentro de los «sonetos ocasionales» de Aldana. El escaso interés que parece despertar en Rivers no impide que el soneto sea perfecto para complementar nuestra explicación sobre la poética luminosa del espejo. El Doctor sería probablemente Jerónimo de Arceo, uno de los amigos de la época italiana de Aldana, quien dedica al *Divino* un poema de carácter marcadamente laudatorio³²⁸. Aldana recibe el poema de su amigo como «un “bien celeste” impregnado de la luz-

³²⁸ Lara Garrido recoge el poema (p. 235), que citamos a continuación: «Señor Aldana, que en sagrada altura / sustentáis el poder del fiero Marte, / mostrando la destreza, ingenio y arte / que puso en vos el cielo y la natura, / el son de vuestra fama ilustre y pura, / que desde Ibero a Idaspe se reparte, / ocupa de mi alma tanta parte / que a loaros me inclina y apresura. / Por tanto vos, mi Apolo más perfeto, / a quien las nueve hermanas a menudo / la hiedra entre el laurel andan tejiendo, / dadme conforme estilo a tal sujeto, / porque si quedo en este abismo mudo / viviré lo que Tántalo sufriendo».

inspiración apolínea» (López Martínez, 2003: 17) y se dispone a contestarle, también en forma de poema:

Comunica su luz desde su altura
el gran planeta acusador de Marte
con tal porción, tal providencia y arte,
que vive y goza dello la natura;

más del inmenso ardor la luz tan pura,
cuando al orbe inferior más se reparte,
más de sí mismo da a sí mismo parte,
y en sí la reflexión más se apresura.

Tal tú, mi nuevo Apolo, el ser perfeto
cobrando yo a tu luz, que así a menudo
de mi vivir la estambre va tejiendo;

el rayo reverbera en mí, sujeto
de tu alabanza, y quedo ciego y mudo
por bien celeste un dulce mal sufriendo.

Hermosa muestra de amistad, más adelante estudiaremos el cruce de epítetos referidos a Apolo que establecen entre sí los dos poetas. Nos quedaremos ahora con la estructura del soneto, que corresponde con una comparación basada en la luz que emiten los planetas y sus características, propiciando un «juego de luminosidad y reflejo» (Lara Garrido, 1997: 235).

En la primera parte de la comparación, la protagonista será la luz del «gran planeta acusador de Marte», del Sol en su forma de Apolo, en tanto que delator de los amores de Venus y Marte (Navarro Durán, 1994: 23; López Martínez, 2003: 116). Esa luz se «comunica» de manera que «vive y goza dello la natura», bajando desde la región celestial de «la luz tan pura» hasta el «orbe inferior» donde «más se reparte». Se trata de un «descenso no degradado» (García, 2010: 289) de la luz del Sol hacia el mundo, repartiéndose en toda su extensión y haciéndolo brillar. De nuevo, el rayo luminoso funciona como si estuviera en un espejo, pues ese brillo es tanto y de «luz tan pura», que acaba regresando al Sol, a Apolo, *nutriéndolo* de luminosidad. El mundo, la naturaleza vivificada y dignificada a partir de la luz, *pule* metafísicamente su superficie

y gracias a ello devuelve la luz al que fue su origen primero. López Martínez lee a la perfección el funcionamiento del poema cuando explica que «la luminosidad del sol se incrementa con el reflejo que provoca al chocar contra la tierra», pero no se trata, como ella afirma, de una «paradoja» (López Martínez, 2003: 116), sino de una aplicación canónica de la poética del espejo, sobre la que Aldana está estructurando su poema y que casa a la perfección con el juego de alabanzas cruzadas entre Herrera de Arceo y él.

Una vez establecida la indudable raigambre neoplatónica del primer término de la comparación, Aldana introduce la figura de su amigo dentro de la misma. Lo equipara, «Tal tú», a un «nuevo Apolo», cuya luz tendrá en el poeta el mismo efecto que el Sol en la naturaleza, generando así un nuevo juego de espejos en el que, según Ruiz Silva, «la palabra luz es utilizada tanto en su sentido propio como en el de los sentimientos que unen a los dos amigos» (1981: 112). Aunque no lo llega a explicar ni explicitar, Ruiz Silva parece darse cuenta aquí del funcionamiento especular del soneto a partir de la luz. Con «sentido propio» no hace sino aludir a las propiedades reflexivas de la luz sobre la superficie de los cuerpos lisos, perfectos, extrapolable a su alusión a «los sentimientos». Lo que de perfecto tenía Aldana en el soneto de Herrera de Arceo, el poeta admite debérselo a su amigo: «el ser perfeto / cobrando yo a tu luz». La perfección que Herrera de Arceo reconocía en Aldana vuela hacia él como en la reflexión del rayo luminoso que él mismo ha emitido: «el rayo reverbera en mí, sujeto / de tu alabanza, y quedo ciego y mudo / por bien celeste un dulce mal sufriendo». Cerrando la comparación, «Si Herrera es el sol, Aldana es el orbe inferior donde reverbera la alabanza» (García, 2010: 290).

El segundo terceto pone el broche a la comparación con dos cuestiones que merece la pena consignar. La primera tiene que ver con la naturaleza y el efecto que, en el alma de Aldana, ejerce el rayo luminoso que sale del alma de Herrera de Arceo. La indudable resonancia platónica plantea una situación en la que la luz que emite el alma del Doctor Herrera es tan potente que deja a Aldana «ciego y mudo», «un dulce mal sufriendo». La mudez –aunque, en realidad, Aldana conteste mediante el soneto– a que le ha condenado el verdadero Apolo que es su amigo Herrera deja a Aldana incapaz de encontrar un estilo acorde a la escritura que aquel merece. La ceguera, en cambio, sobrevendrá por la naturaleza misma del resplandor que lanza Herrera de Arceo: si su alma brilla más, es más perfecta, más benigna que la de Aldana, los ojos del poeta no podrán sino verse deslumbrados en lo hiperbólico de dicha potencia luminosa. La vista

de Aldana no tolera una luz que, por su mismo poder benéfico le causa «un dulce mal», como sucedía a los que abandonaban la caverna por la luz exterior en el mito platónico.

La segunda idea es la de la transformación, de nuevo, del alma de Aldana en un espejo, tal como sucedía en el poema LXIII. Si allí la luz de Dios encendía en el alma del poeta una luz que regresaba hacia la divinidad en el cruzarse de las miradas, aquí el mecanismo es exactamente el mismo, solo que sin llegar a la dimensión mística de la «comunidad ocular». La carga cristiana es sustituida por una importante dosis de paganismo, acorde con el ambiente florentino de juventud en que se conocieron Aldana y Herrera. Tal juego de espejos podemos extenderlo a los dos poemas: los epítetos que se lanzan en cada una de las composiciones rebotan en la superficie de la otra y vuelven, incluso al nivel léxico: la ceguera, la mudez, la figura de Apolo. Una figura que en el poema de Arceo, si recordamos su primer terceto («Por tanto vos, mi Apolo más perfeto, / a quien las nueve hermanas a menudo / la hiedra entre el laurel andan texiendo»), aparece emparejada al talento poético del dios solar, de manera que Arceo «desgrana notas sobre el talento para la poesía cuya recompensa es una fama vista como impulso para la poesía laudatoria» (López Martínez, 2003: 115), unas notas que le son devueltas por el propio Aldana, también desde esta perspectiva apolínea poético/musical. La concepción especular aparece incluso en un nivel retórico, pues en el poema de Aldana cada uno de los versos termina con la misma palabra que lo hacía el verso correspondiente en el poema de Arceo. Y junto a todo ello, por supuesto, la luz, que desde el soneto de Herrera va al de Aldana, iluminándolo también a él, para después regresar a su origen, resplandeciendo los dos poemas entre sí, funcionando ellos dos, en tanto que partes de un mismo artefacto, como dos espejos, puestos uno frente al otro, sostenidos entre sí, como un móvil perpetuo alimentado de luz.

2.2.10. EL ORO DE FRAY LUIS

En la “Vida retirada”, como en *De los nombres de Cristo*, fray Luis describe su ideal de *locus amoenus*, probablemente con alguna inspiración en la finca de La Flecha³²⁹. En dicha descripción hay una lira donde podemos leer que

El aire el huerto orea
y ofrece mil olores al sentido;
los árboles menea
con un manso ruido
que del oro y del cetro pone olvido (vv. 56-60)³³⁰.

Hay dos cuestiones en estos versos que parecen contradecirse, a tenor de lo que hemos venido señalando a lo largo de nuestro trabajo. Por un lado, a estas alturas queda más o menos claro que la poesía de fray Luis de León puede enmarcarse en la órbita del neoplatonismo, ciertamente cristianizado, pero neoplatonismo al cabo; por otro, sabemos también que el oro era el metal *preferido* de la doctrina neoplatónica, hasta el punto de convertirse en el material del que se valió el propio pensamiento renacentista para legitimarse a sí mismo desde el punto de vista de la reflexión historiográfica. Metal

³²⁹ Cfr. el inicio de *De los nombres de Cristo*: «Era por el mes de junio, a las bueltas de las fiesta de s. Iuan, al tiempo que en Salamanca comiençan a cessar los estudios, quando Marcello [...] se retiró, como a puerto sabroso, a la soledad de una granja que, como v.m. sabe, tiene mi monasterio en la ribera de Tormes [...] Es la huerta grande, y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas esso mismo hazía deleyte en la vista, y, sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño se anduvieron paseando y gozando del frescor, y después se sentaron juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nasce la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entrava en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropeçando, parecía reýrse. Tenían también delante de los ojos y cerca dellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lexos, se veía el río Tormes, que aún en aquel tiempo, hinchendo bien sus riberas, yva torciendo el passo por aquella vega. El día era sossegado y puríssimo, y la hora muy fresca» (2010: 148-149). Cfr. también Pérez (2013: 13-31), para la concepción y relación de fray Luis con respecto a lo pastoril; y, por supuesto, Curtius (1989: 280-286).

³³⁰ Cfr. una estrofa muy parecida, producida bajo la misma lógica, de Francisco de Aldana, en las octavas “Sobre el bien de la vida retirada” (1997: 236-249): «abunde el oro, abunde la riqueza, / con juicio o sin él, justo o no justo, / y, a mayor posesión, mayor codicia, / haz de tu incierta ley injusticia. // Ciñe la frente del metal que al mundo / desnudo al fin dejó del siglo de oro [...] cuanto el planeta claro y rubicundo / que el más florido abril goza en el Toro, / mira, te admire, y un millón de abrazos / la Fortuna te dé, puesta en tus brazos [...] y es que yo con mi suerte aquí me vivo / de tu cetro y poder libre y esquivo» (vv. 5-10, 13-16, 23-24).

solar por excelencia, su protagonismo alcanzó incluso el ámbito de la medicina, si recordamos los preparados cuya elaboración detallista consignaba Ficino en el *De vita*.

Cabría preguntarse ahora dónde deberíamos situar a fray Luis en este panorama, cómo casa la condena al oro con un neoplatonismo tan hondo como el suyo, no solo en este pasaje en concreto, sino algunas otras ocasiones más a lo largo de su obra. La respuesta que nos atrevemos a aventurar y que intentaremos demostrar en las siguientes líneas es que tal contradicción no existe en fray Luis porque, en realidad, lo que vamos a encontrarnos en el agustino serán dos posturas distintas del poeta con respecto al oro, o, si queremos decirlo así, *dosoros* que, en realidad, serán uno mismo. Porque será el mismo fray Luis que busca el olvido del oro y el cetro en el viento y su «manso ruido» el que no vacile en utilizarlo, por ejemplo, para describir así el cabello del Rey David: «ceñido el oro / crespo con verde hiedra» (León, 2006: 121).

Hay dos poemas que nos muestran cómo fray Luis no entenderá siempre el oro como algo que haya que despreciar o poner en el olvido. Hacia el final de “En una esperanza que salió vana” (2006: 108-114), alaba a aquel que vive en el campo y que «recoge el pobre cuerpo en vil cabaña / y el ánimo enriquece con verdades» (vv. 50-51). En un momento de su elogio pondera, entre otras virtudes, que

lo justo le acompaña y la luciente
verdad, la sencillez en pechos de oro,
la fee no colorada falsamente (vv. 58-60).

Retirarse a la naturaleza supondrá verse inmerso en «la inocencia del ambiente campesino corresponde a la limpieza de corazón y a la libertad de quien puede levantar hacia el sol puro, mostrándolas a todos, sus manos no manchadas» (Lapesa, 1977: 160). Es de oro el pecho de quien vive junto a lo «justo» y a la «luciente verdad», propio de los corazones (Llobera, 2001: 275) o las «almas generosas» (Gutiérrez, 1995: 146). Por eso el oro adquiere la consistencia del material más luminoso de la naturaleza, más en contacto a través de la luz con el alma del mundo. El pecho del que vive sin haber conocido «ni ley, ni fuero / ni el alto tribunal, ni las ciudades» (vv. 47-48) contrasta con el del poeta, quien confiesa al inicio del poema el pesar «de mi triste pecho». El referente arcádico de una Edad de Oro en la que el hombre podría vivir en paz con la naturaleza, sin tensiones ni conflictos, sostiene el concepto que explica la aparición del oro en este poema: la «sencillez». Una sencillez rústica, análoga a esa fe «no

colorada»³³¹, pura que predica el poema. Fray Luis no renuncia así de inicio al valor del oro, ni estima que en su esencia, siempre, «el perdido / error admira el oro» (“Al licenciado Juan de Grial”, vv. 27-28). Si así fuera no tendrían sentido pasajes como el del poema “A todos los santos”, donde clama a Dios (vv. 72-75): «¡Oh!, ¿qué malvado / el oro ha destruido / de tu templo sagrado?», preguntándose «por la causa que ha destruido la virtud (*el oro*) en la Iglesia (templo sagrado)» (Ramajo, 2006: 127); ni podría reconocer, en *De los nombres de Cristo* «que como el oro, que es señal de la charidad en la Sagrada Escritura» (2010: 229), «su corazón hecho oro» no es sino «dezir hecho amor» (p. 589).

Esta misma concepción del oro la afina fray Luis en el segundo de los tres poemas que dedica a Pedro de Portocarrero (2006: 97-102). En una línea semejante a la del anterior, fray Luis hace un encomio de virtudes como «la llaneza», «la inocente vida», «la fe sin error» o «la pureza» (vv. 23-25), basados en las propiedades de una piedra preciosa que no nos es ajena: «El ánimo constante, / armado de verdad» con «mil puntas de diamante» (vv. 36-38). Tal fortaleza, tal poder tienen que

por más que se conjuren
el odio y el poder y el falso engaño,
y ciegos de ira apuren
lo propio y lo diverso, ajeno, extraño,
jamás le harán daño,
antes, cual fino oro,
recobra del crisol nuevo tesoro (vv. 29-35).

Sin ser fray Luis adepto en ningún momento de la doctrina alquímica, y menos aún a enseñanzas y fantasías ocultistas mal entendidas, recuperará la imagen neoplatónica del oro purificado en el crisol, demostrando su pureza en el fuego. Ramajo Caño (2006: 101) remite a un pasaje de los *Comentarios al Libro de Job*, donde fray Luis se expresa en términos muy parecidos: «Él sabe mi inocencia y que este su azote no es castigo de culpa, no sino examen de oro que se pone en el fuego, no por su escoria, sino para que más resplandezca; no por limpieza, sino para más resplandor» (León, 1779: 310). En el tercer libro de *De los nombres de Cristo*, fray Luis volverá a insistir sobre esta

³³¹ Recordemos, de nuevo, las vidrieras limpias y el pasaje de “El villano del Danubio”, la insistencia en la luz pura, sin mediatizar.

terminología cuando explique que la misión del Espíritu Santo será «transformar en oro fino nuestro lodo vil y baxíssimo», «como si en el arte de alquimia, por solo el medio del fuego, convirtiese uno en oro verdadero un pedaço de tierra» (2010: 602). Salstad también se ha ocupado del papel que el *crisol* desempeñaría en la poesía religiosa del siglo XVI, concluyendo que puede relacionarse con «the transfigured body of the risen Christ with His wounds now glorious, which won for men a new and serene dawn» (1978: 223).

Hildner, por su parte, apunta al capítulo dedicado al término “Esposo” en *De los nombres de Cristo*, concretamente al pasaje donde fray Luis escribe que el

Deleyte que nasce del conocer el sentido es deleyte ligero o como sombra del deleyte, y que tiene dé como una vislumbre o sobre haz solamente, y es tosco y aldeano deleyte, mas el que nos viene del entendimiento y razón es bivo gozo y maçizo gozo, y gozo de substancia y verdad (2010: 468).

Ahí detecta que «the alchemichal metaphor is maintained in the terms *maçizo gozo y gozo de substancia y verdad*», donde *maçizo* remitiría no a lo pesado, sino a «the idea of purity» (1992: 60). Más adelante, el mismo Hildner amplía el valor positivo del oro, remitiendo a otro pasaje del *De los nombres de Cristo* (2010: 247) en el que, a partir de la comparación de Cristo con un monte donde «se cría el azogue y el estaño y las venas ricas de la plata y del oro», fray Luis establece «the association of heaps or mountains with gold produces the image of a subterranean mine, a symbol of hidden spiritual riches» (Hildner, 1992: 157). Le servirá el oro incluso al agustino para ilustrar en términos neoplatónicos uno de los dogmas principales del cristianismo, mediante la imagen de la construcción del Arca de la Alianza. Así, leemos en *De los nombres de Cristo*:

Y –porque los exemplos dan luz–, como el arca del Testamento era de madera y de oro, de madera que no se corrompía y de oro finíssimo, ella, hecha de madera y vestida de oro por todas partes, de arte que era arca de madera y arca de oro, y era una arca sola y no dos, assí, en este nascimiento segundo, el arca de la humanidad inocente salió ayuntada a la riqueza de Dios. La riqueza la cubría toda, mas no le quitava el ser ni ella lo perdía, y, siendo dos naturalezas, no eran dos personas, sino una persona (2010: 530-531).

La adopción del proceso de purificación del oro por parte de fray Luis nos permitirá entender sus diferentes posturas respecto al oro. El *problema* para él no estará en el oro en sí, sino en el grado de pureza del metal, en que no haya pasado con suficiente intensidad por el crisol. El poeta admitirá el oro siempre que se haya extraído lo que más tenga de precioso, esto es, de espiritual, despreciando las adherencias impuras de lo material. Dicho grado de pureza será asignado según el mayor o menor contacto del oro con la sencillez, la mayor o menor distancia con el tráfigo mundano. La clave, como en todo el neoplatonismo, será el mayor o menor grado de extracción del material. El oro del comercio, justo en la época, recordemos, en que están comenzando a surgir con intensidad y autonomía los primeros circuitos capitalistas, será para fray Luis un oro contaminado por lo terreno y, por tanto, prescindible y despreciable en tanto que «elemento perturbador de la serenidad» (Alonso, 1987: 158).

Así es como aparece en el poema “De la avaricia” (León, 2006: 33-35), firme condena a la navegación, como ya tuvimos oportunidad de señalar, concentrada en la imagen de la «vela portuguesa» que «el mar fatiga» (vv. 1-2) en busca de especias (Ramajo, 2006: 33). El oro que se obtiene en tal negocio merece el desprecio de fray Luis, quien lo asocia a la mezquindad del avaro: «y más dura / la suerte es del mezquino, que sin tasa / se cansa así, y endura / el oro» (vv. 17-19); como también percibimos en “Contra un juez avaro” (2006: 103-106), a quien le recrimina que «en ricos montones / levantes el cautivo, inútil oro» (vv. 1-2). En la actitud hacia los cuerpos encontramos el paralelo más claro con la postura de fray Luis ante el oro impuro. Fray Luis solo aceptará en sus poemas detenerse y cantar la dignidad de un cuerpo: el de la hija del marqués de Alcañices, tan puro³³² que acaba convirtiéndose en cristal. Es la misma lógica que plantea en relación al oro, del que abominará en aquellas ocasiones en que se aleje de aquel al que el crisol o la llaneza *bendicen*.

Fray Luis pondrá un intenso énfasis en separarse del oro que va emparejado al cetro, pues este aboca a un ansia por los bienes terrenales, materiales, grávidos incluso, recubiertos por la escoria metálica y anímica de las pasiones y las ambiciones. El gesto traspasa el tópico literario y «afirma una elección: la de la vida retirada dedicada al

³³² Recordemos que, ante ella, «no valdrá ni oro ni ruego» (v. 75).

estudio y a la divina poesía, la vida en suma del hombre sabio» (Alcina, 1987: 68)³³³. Según Prieto (1987: 320), «con este descarte material (como con otros) el hombre puede llegar a la contemplación (*visión* platónica) del cielo». Afortunado será, por tanto, aquel que no se deje deslumbrar por la superficie vana de los poderes temporales, cifrados en la connotación negativa (Ramajo, 2006: 59) del «dorado / vaso» que aparece en “Las Serenas”; o, en suma, que no se entregue al lujo que fray Luis identifica con la decoración dorada del techo (Gutiérrez, 1995: 78) de los siguientes versos:

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado,
del sabio moro, en jaspes sustentado (vv. 6-10)³³⁴.

Desde la misma perspectiva puede enjuiciarse la obsesión de fray Luis por desmarcarse en sus poemas de un *vulgo* que persigue el oro como enloquecidamente. Así, Pedro de Portocarrero «del vulgo se descuesta / hollando sobre el oro» (León, 2006: 18), siguiendo el ideal del sabio estoico que se aleja de la riqueza (Gutiérrez, 1995: 85). La actitud de fray Luis nos recuerda aquí al inicio de la “Vida retirada”, a la «escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido» (vv. 3-5). El alma que ha visto aparecer la luz no usada al son de la música de Salinas, «el oro desconoce / que el vulgo vil adora» (vv. 13-14), de la misma manera que cuando alcanza en “De la vida del cielo” la más alta de las esferas y allí escucha la música divina, «el inmortal dulzor al alma pasa / con que envilece el oro» (vv. 27-28), apuntando Cuevas que «el dulzor es causa del envilecimiento del oro ante el alma que ha podido compararlos» (1982: 298). Hasta en la cotidianidad doméstica «de quien la

³³³ No coincidimos por tanto, con la propuesta de Pérez, quien ve la misma perturbación y juego de contrastes entre el tráfago y la vida en la naturaleza, pero acaba diciendo que para fray Luis esa posibilidad es «una utopía», «literatura» sin posibilidad de realización, por lo que solo se podría alcanzar «la felicidad» en «la doctrina católica» (2013: 24).

³³⁴ *Cfr.* la segunda égloga de Garcilaso: «No ve la llena plaza / ni la soberbia puerta / de los grandes señores, / ni los aduladores / a quien la hambre del favor despierta; / no le será forzoso / rogar, fingir, temer y estar quejoso [...] plata cendrada y fina / y oro luciente y puro / bajo y vil le parece, / y tanto lo aborrece, / que aún no piensa que dello está seguro, / y como está en su seso, / rehúye la cerviz del grande peso» (vv. 44-50, 56-63). Y Aldana, también, en “Sobre el bien de la vida retirada”: «No vidrios transparentes ni dorados / ni luciente cristal verán mis ojos» (vv. 225-226).

mar no teme airada» (“Vida retirada”, v. 75) se condena el oro de los negocios y el lujo, presente en «la vajilla / de fino oro labrada» (vv. 73-74). Como ha señalado Vossler, «En la soledad se sacude el polvo del mercado. La falsedad de la vida de los negocios y todo lo que es engaño y perjudica a la dignidad y a la gracia del hombre» (1941: 74). Por eso, el vulgo que adora el oro es el vulgo entregado a la vida mundana, que no ha sabido encontrar la escondida senda de la vida natural, libre de pasiones y ambiciones, por perseguir un oro, digamos, impuro, mezclado con todo lo que de detestable encuentra fray Luis en lo terrenal, en lo grávido. León Hebreo se sirve de esta metáfora del oro impuro para, en sintonía con fray Luis, referirse a las almas impurificadas por las pasiones terrenas y por ello desprovistas de luz, trazando una línea recta y paralela entre las dos nociones:

Así como el oro cuando forma aleación y está mezclado con los metales ordinarios o con tierra, no puede ser bello, perfecto, ni puro, ya que su bondad es precisamente el estar aislado de cualquier aleación y limpio de toda mezcla ordinaria, de un modo semejante, el alma mezclada con amor por las bellezas sensuales no puede ser bella ni pura; no puede alcanzar su felicidad sino después de haberse purificado y limpiado de los estímulos y bellezas sensuales; solo entonces llegará a poseer su propia luz intelectual, sin obstáculo alguno, luz que es la felicidad (2002: 294).

El problema no es por tanto el metal, sino la purificación. El oro *sería* el metal con el alma más digna de la naturaleza, también revestido, a su manera, del mismo mortal velo grávido, pesado que recubría a las almas. Fray Luis no rechaza el oro, sino la impureza. De la misma manera que sucede al alma, una vez purificado el oro en el crisol de la virtud, pasará a ser un metal digno, del que acaso poder decir también que ha quedado, como aquella, «en luz resplandeciente (y *dorada*) convertido».

2.2.11. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA “CARTA PARA ARIAS MONTANO”

Nuestro recorrido por el sendero más puramente *metafísico* de la poética luminosa o, si queremos, más cercano al hilo del *De Lumine*, encuentra una buena rúbrica en la “Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della” (Aldana, 1997: 437-458), que Francisco de Aldana dedica al bibliista Benito Arias Montano³³⁵, erudito renacentista, nombrado responsable de la biblioteca de El Escorial, con quien Aldana sostuvo «un estrecho contacto posiblemente iniciado en la etapa flamenca del poeta» (Lara Garrido, 1997: 437). Parece ser que durante su estancia en los Países Bajos, Arias Montano entró en contacto con la *Familia Caritatis*, suerte de extracción erasmista que ponía el énfasis de la vivencia espiritual en esa *caritas* amorosa que tan estrecho lazo establece con nuestra poética de la luz³³⁶.

³³⁵ Una de las figuras más atractivas del Renacimiento español, acaso la más sabia de su tiempo en nuestro país, «gran filólogo, el eminente escriturario, el sabio humanista, el dulcísimo poeta, colosal figura en aquel siglo de gigantes», como fue calificado por Menéndez Pelayo (1948: 238). Participó en el Concilio de Trento y trabajó en la Biblia Políglota de Amberes. Felipe II encontró en Arias Montano un hombre de confianza desde el punto de vista espiritual, hasta el punto de nombrarlo capellán real primero, y después bibliotecario de El Escorial, donde Montano consiguió reunir acaso la más importante biblioteca de la época, en la que no faltaban ejemplares cercanos a las doctrinas espirituales más heterodoxas. Conocidos eran sus retiros a la peña de Aracena, en la provincia de Huelva, y que probablemente estaban en el horizonte del ideal de retiro que Aldana plasma en la “Carta”. Para su figura *Cfr.* por ejemplo, el retrato de Pacheco (1985: 321-327), Bell (1922), Lefebvre (1953: 87-92), Rekers (1973) y las últimas aportaciones recogidas en Maestre *et al.* (2006).

³³⁶ No podemos aquí dejar de hacer referencia a un fenómeno de índole espiritual que, si bien traspasa los límites de nuestro trabajo, encuentra con él ciertos puntos de contacto, desde su propia definición. Nos referimos al movimiento religioso del iluminismo español, que durante el siglo XVI, en el seno del impulso reformista erasmista –si bien con una serie de distancias y matices que ha llevado a los estudiosos a posiciones radicalmente encontradas al respecto–, tuvo un cierto desarrollo en ciertas zonas de Castilla (Márquez, 1980: 214-218), aunque extendido a otras zonas de España, como «Toledo, Jaén, Sevilla y Llerena» (Cilveti, 1974: 142).

Según Bataillon, «Las tendencias de los alumbrados ofrecen analogías evidentes con las de la gran revolución religiosa que conmueve por entonces a Europa» (1983: 166). Cilveti las encuentra en ciertas sectas formadas alrededor de «los beateríos de los begardos y beguinas de los Países Bajos (y los fraticelli, terciarios franciscanos» (1974: 141), encuadrado todo ello dentro de una amplia tradición espiritual de raíces medievales que recoge Asensio (1952: 77-78), y que es trazada someramente por Pedro Santonja (2000: 354-359); cuestión esta, la de los diferentes orígenes europeos, e incluso autóctonos, que da lugar a un cruce de influencias bien delimitado por Márquez (1980: 89-93). Bajo el nombre de alumbrados o iluminados,

Como explica García (2010: 669-814) en su minucioso comentario y repaso a la recepción crítica del poema, este ha merecido la atención de los estudiosos desde las páginas que en 1881 Menéndez Pelayo le dedicara en *La poesía mística en España* (1942: 92-93), o desde su encendida reflexión de la *Historia de las ideas estéticas*: «¡Y este poeta ha sido olvidado en nuestras Antologías y mencionado casi con desdén por la perezosa rutina de los historiadores de nuestras letras!» (1974: 530).

Lefebvre no vacila en catalogar el poema como un «testamento» (1958: 27) de la obra de Aldana, preguntándose: «Más allá de eso, ¿qué podría escribir el poeta? [...] ¡qué más sincero y total que eso podía ya escribir!» (p. 28). Rivers también califica el poema de testamento espiritual (1955: 105), ya que, en la estela de su contraposición radical entre los diferentes momentos de su poética, para él, en la “Carta”, «se ve con toda claridad que Aldana ha regresado espiritualmente de la Italia pagana de su

probablemente impuesto a ellos desde fuera, en un primer momento como término despectivo usado hacia los homosexuales (Asensio, 1952: 71), y más tarde con determinadas resonancias de acusación herética (Márquez, 1980: 70-76), hasta verse invadida por una «rémora irremisible de sentido negro» (Huerga, 1994: 30), hallaríamos a los practicantes de una vida espiritual que apuesta, en palabras de Bataillon, por un «cristianismo interiorizado, un sentimiento vivo de la gracia» (1983: 167), propio de la *Devotio* moderna reformista, que les llevaría a la formación de conventículos donde llevar a cabo una lectura comunitaria y privada de las Escrituras, alejada del ornato ceremonial de las prácticas religiosas volcadas hacia el exterior.

Más allá de la división entre recogidos y dejados, estudiada y delimitada por los diferentes autores que se han ocupado del fenómeno, de lo que pretendemos dejar constancia es de que «Para los alumbrados, el amor de Dios es el todo, y las Sagradas Escrituras la fuente de la verdad (la verdad evangélica). Pensaban que Dios exime del cumplimiento de las demás reglas externas; de ahí su posición a los rituales grandiosos y de ahí también su inclinación por la oración mental, frente a la oración vocal o de coro, y frente a los cultos externos» (Santonja, 2000: 360). Sin que nos interese aquí la «vida desarreglada» a que esta posición podría acarrear, «la completa pasividad durante la oración, la identificación del alma perfecta con Dios y su impecabilidad» (Cilveti, 1974: 141) nos puede dar una idea de la relación, acaso tangencial y que habría que desbrozar en sus múltiples matices y recovecos, con nuestra poética de la luz, según la cual, la caritas, la gracia de Dios, llega sin necesidad de mediación ni de ritos exteriores al alma del hombre en forma de rayo luminoso que la perfecciona.

Tal vez desde ahí pueda tenderse un puente o prolongarse una ramificación entre nuestros presupuestos y un término que, explica Huerga, sería utilizado por los propios alumbrados, más que como signo distintivo o iniciático, como un «mote de honra» (1994: 28), tal y como demuestra María de Cazalla, figura señera del iluminismo español, condenada en un proceso inquisitorial donde se le oyó pronunciar las siguientes palabras: «este nombre de alumbrados se suele imponer agora, y en el tiempo que este testigo depuso, a cualquier persona que anda algo más recogida que los otros o se abstiene de la conversación de los viciosos, como es público y notorio, y no es mucho que así a ciegas me impusiesen a mí este nombre como lo hacen a otros mejores y más virtuosos que yo» (en Ortega-Costa, 1978: 209).

juventud, y está situado ya, de un modo definitivo, en la España mística de su madurez» (1957: XXIII), entendiéndola como ejemplo señero del «casamiento en la España renacentista del humanismo con el cristianismo» (1955: 96-97).

Lara Garrido (1997: 16-17) advierte contra el riesgo de reducir la producción poética de Aldana a la “Carta para Arias Montano”, optando por situarlo, eso sí, en un «lugar privilegiado» (p. 16) dentro de su obra poética. Miguel Ángel García (2010: 694-695), por su parte, rechaza la lectura del poema como la culminación de un proceso cronológico y vital de interiorización porque, explica, «el Aldana animista religioso, del retiro del mundo y del salto del alma a Dios, ya funciona plenamente en una serie de textos que la preceden (de la Carta a Mendoza al soneto “Al cielo”, pongamos por caso)» (p. 694). Colocar el estudio de la “Carta para Arias Montano” como cierre del presente capítulo debe entenderse así no como punto de llegada en el que desemboca la poética luminosa del XVI español, sino en tanto que uno de los puntos de dicho mosaico poético donde mejor se manifiestan las diversas características que venimos estudiando al hilo del *De Lumine*.

Los tercetos encadenados de Aldana se dirigen al amigo desde «Madrid, a los siete de setiembre, / mil y quinientos setenta y siete» (vv. 450-451), poco antes de la muerte del poeta en 1578, en la batalla de Alcazarquivir³³⁷. La vida de Aldana había corrido ya lo suficiente como para extender a su faceta militar la reflexión que sobre el ardoroso amor juvenil había hecho en la “Carta a Galanio” (1997: 359-379):

También yo navegué por esos mares,
también yo fui soldado en esa guerra
y el tributo pagué de aquellos años
que al niño arquero son más agradables,
mas ya podré decir: “pasó, solía”,
que el ébano del pelo ya blanquea (vv. 398-403).

³³⁷ Batalla a la que fue requerido por parte del rey Sebastián de Portugal, a pesar de sus ciertas reticencias a participar en ella, consciente tal vez el poeta de la extrema dificultad de la empresa. Cfr. Rivers (1955: 111-123). Cfr. también la canción que, en *Algunas obras*, dedica Herrera a dicha batalla, *Voz de dolor i canto de gemido* (2006: 376-379) y, sobre esa composición, Macri (1972: 604).

Poco antes, el 15 de septiembre de 1576, había dirigido un memorial a Felipe II en el que

le suplica sea servido hacelle merced de la Mota de San Sebastián para que le sirva en ella, no con fin de retirarse de las ocasiones mas para tener de donde salga a ellas, empleando los años que le queden de vida, como los pasados, en servicio de su rey y señor (en Rivers, 1957: LII-LIII).

El traslado a San Sebastián, a pesar de su deseo de no «retirarse de las ocasiones», podría haber supuesto un significativo cambio en la actividad de Aldana, dejando en un segundo plano el papel protagonista que tuvo en las campañas de Flandes y el que, poco después, le esperaba en África junto a las tropas del rey Sebastián de Portugal. Según apunta Vossler, «Nunca, o solo durante breve tiempo, que nosotros sepamos, pudo vivir» dicho retiro donostiarra (1941: 204).

La “Carta” expresa el anhelo del poeta por retirarse junto a su amigo Montano a un escenario en el que el canon bucólico del *locus amoenus* es desplazado por un paisaje marino que, bien mirado, no difiere mucho del que Aldana podría haber encontrado en las costas de San Sebastián, junto al monte Urgull (Rivers, 1957: XXV, 70-71): «Quiero también, Montano, entre otras cosas, / no lejos descubrir de nuestro nido / el alto mar, con ondas bulliciosas» (vv. 364-366).

Ese retiro en acompañada y amistosa soledad permitirá al poeta

torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera;

entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre,
dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho (vv. 46-51).

«Enterrar mi ser, mi vida y nombre» (v. 54) será la mejor manera de «desentenderse del mundo» y así emprender el camino hacia el lugar de origen del alma, su patria verdadera, que «no es otra que el cielo» (García, 2010: 712-713). Esta doble vertiente, la contraposición entre el hombre *exterior* y el *interior*, entre la «común carrera» y el apartamiento del mundo, con el fin de alcanzar la contemplación divina que reza en el título del poema, es la que ha llevado a Rivers (1955: 175; 1957: XXXIX) a considerar

la composición como «una epístola horaciana *a lo divino*». La línea central del poema plantea la problemática de la posibilidad de contemplar a Dios en su retiro *marino*. Como explica Vossler, «esta contención hace más atrevido el vuelo máximo de su nostalgia», de manera que el retiro en soledad «no es solo para estos hombres puros, interiores, humildes, un paraíso en la tierra o Edad de Oro de carácter humanista, sino el refugio espiritual y la garantía religiosa de la pureza y la verdad en Dios» (1941: 213). La continua reflexión sobre cómo podrá alcanzarse, qué condiciones serán necesarias, se despliega en no pocas ocasiones a lo largo del poema a partir de las manifestaciones de la poética luminosa.

No faltará así la consideración del cuerpo como un velo que oscurece el alma en la gravedad terrena. En determinado momento de la epístola escribe Aldana que «llegada el alma al fin de la esperanza» (v. 94), esto es, a la región más cercana del cielo a la divinidad –en otra parte del poema caracterizada por su «lúcida belleza» (v. 164)–, aquella comenzará a «quietarse» gracias a un movimiento «cual círculo mental sobre el divino / centro, glorioso origen del contento» (vv. 89-90). Como explica Lefebvre, queda «una imagen geométrica del alma como círculo» (1953: 141), de resonancias dionisianas, en la que «el *movimiento circular* significa también el retorno a Dios de las naturalezas emanadas de Él» (p. 141). El alma ejecuta un «movimiento circular e infinito, que tiene inscrito su fin en su principio y su principio en su fin» (García, 2010: 732), dando lugar a una dinámica esférica o circular, tan del gusto del pensamiento neoplatónico. Merced a él, llega un momento en que el alma «se transfigura / casi el velo mortal sin animarse» (vv. 98-99). La clave del pasaje es el «casi», como han detectado Lefebvre (1953: 139) y García (2010: 736). El cuerpo llega casi a transfigurarse, a «espiritualizarse», como apunta García, pero sin llegar a conseguirlo del todo. Y no lo consigue porque «a tan sublime cumbre / suele impedir el venturoso vuelo / del cuerpo la terrena pesadumbre» (vv. 109-111).

Esta transformación del alma, que sobreviene según el alma se acerca a la divinidad en su movimiento circular, no se entiende sin la luz. La transfiguración del velo mortal, la «espiritualización del cuerpo» (García, 2010: 736), no conlleva sino la progresiva pérdida de importancia de aquello que opacaba la luminosidad del alma. El cuerpo en tanto que velo pierde, en la proximidad del alma a la divinidad, la capacidad para *frenar* la luz de esta, que ahora puede atravesarlo con más fuerza, quedándose en el «casi» en este ejemplo concreto, o llegando al estado que adquiere en el poema

dedicado por fray Luis a Felipe Ruiz, quedando así, en luz resplandeciente convertida, pero dejando siempre al alma, es decir, a la luz, por encima del peso de lo corporal.

La contemplación conlleva la unión con la divinidad, que será explicada, según ya señalamos, como un abismarse en ella. Lejos de la vía aniquilativa³³⁸ en que el alma «quede aniquilada y destruida, / cual gota de licor, que el rostro enciende, / del altísimo mar toda absorbida» (vv. 105)³³⁹, aquella estará subsumida, *comprendida* en la divinidad. Para ilustrarlo, Aldana se basará en una metáfora visual que tendrá a la luz como protagonista, en una nueva demostración de potencia plástica y visual: «mas como el aire, en quien en luz se extiende / el claro sol, que juntos aire y lumbre / ser una misma cosa el ojo entiende» (vv. 106-108). «El funcionamiento animista/neoplatónico de la imagen», «la simbología platónica de la luz y del sol» (García, 2010: 740) determinan el proceso. Como explica Lara Garrido (1997: 95), «Aldana recurre a las concreciones metafóricas de la unidad luminosa que funde, sin anegamiento nihilista, a los coparticipantes», de manera que la unión «no aniquila la individualidad de la criatura» (p. 94). La imagen rebosa claridad la miremos por donde la miremos, a la vez que explica la relación del alma con Dios: siendo instancias distintas, aire / alma y luz del sol / divinidad, ambas conforman un conjunto a la vez que unitario, distinto, de tal modo que, «aunque en esta unión el ojo no pueda distinguir los dos elementos, luz y aire, que permanecen en ella, es evidente que ninguno de los dos es absorbido ni destruido por el otro, sino que se encuentran en íntimo contacto» (González Martínez, 1995: 55); y, por eso, a pesar de que «el ojo humano puede confundirlos [...] en

³³⁸ Cfr. León Hebreo: «El deseo podría ser tan vehemente y tan íntima la contemplación que el alma se desligara y librara por completo del cuerpo, disolviéndose los espíritus de su fuerte y estrecha unión, de tal manera que, adhiriéndose afectuosamente el alma al objeto deseado y contemplado, podría con presteza dejar el cuerpo completamente abandonado. SOFÍA.-Dulce sería esta muerte. FILÓN.-Esta ha sido la muerte de nuestros bienaventurados: contemplando con sumo deseo la belleza divina, identificando con ella toda su alma abandonaron el cuerpo, y así la Sagrada Escritura, al hablar de los dos santos pastores, Moisés y Aarón, dice que murieron por boca de Dios, y los Sabios dijeron metafóricamente que murieron besando la Divinidad, es decir, arrebatados por la amorosa contemplación y la unión divina, según has oído» (2002: 174).

³³⁹ La metáfora del mar que *sepulta* al poeta, sus sentidos, su alma, anegándolo, como expresión de la relación que establece con Dios tiene un papel privilegiado a lo largo del poema. Así, por ejemplo: «Ojos, oídos, pies, manos y boca, / hablando, obrando, andando, oyendo y viendo, / serán del mar de Dios cubierta roca; / cual pece dentro el vaso alto, estupendo, / del oceano [sic.] irá su pensamiento / desde Dios para Dios yendo y viniendo» (vv. 82-87).

realidad alma y Dios siguen conservando cada uno su propia esencia» (Ruiz Silva, 1981: 229) .

Gran parte de las manifestaciones luminosas de la “Carta para Arias Montano” van a ser un intento por parte de Aldana de clarificar las peculiaridades del momento en que se alcanza la contemplación y unión del alma con la divinidad. Así, para expresar el poder y el amor de Dios sobre el alma, Aldana recurre a la imagen de la luz del Sol³⁴⁰ que evapora los charcos y eleva su agua hasta el cielo:

Puede del sol pequeña fuerza ardiente
desde la tierra alzar graves vapores
a la región del aire allá eminente,

¿y tantos celestiales protectores,
para subir a Dios alma sencilla,
vendrán a ejercitar fuerzas menores? (vv. 118-123).

La luz y el calor van a ser así imágenes del amor que Dios, en nuevo ejemplo de concesión de la *caritas* o «gracia preveniente» de la que hablaba Rivers, manda al alma, sirviéndole a Aldana «para exponer el proceso de elevación del alma a Dios y la comunicación que se establecerá entre el hombre y la divinidad» (González Martínez, 1995: 76), en claro «trasunto terreno de la mediación verificada por el “rayo paternal” que se concedió para su respuesta “al sentimiento humano” (P. XLIII, vv. 261-262)» (Lara Garrido, 1997: 91). Para Salstad, «the concept of God’s transcendence is balanced by the idea of communication», la cual aloja la imagen del rayo enviado por la divinidad (1978: 212). El Sol y la capacidad de su luz para extenderse inmediatamente a través de toda la creación en el momento del amanecer servirán para que Aldana explique el modo en que la «celestial, de allá, rica influencia» (v. 185) deberá ser recibida por parte del alma, abierta «de par en par la firme puerta / de su querer, pues no tan presto pasa / el sol por la región del aire abierta» (vv. 187-189). El alma siente ante la proximidad de Dios lo mismo que el mundo en el momento de la aurora: «y poco a poco le amanezca

³⁴⁰ Recuerda Lara Garrido a Tauler: «Y como el mismo sol cuando no hay impedimento saca de la tierra todos los vapores y humedades... el sol divino continuamente le envía sus rayos y... levanta su espíritu más y más alto hasta que le lleva a la contemplación» (1997: 443).

el día / de la contemplación, siembre cobrando / luz y calor que Dios de allá le envía» (vv. 172-174).

El *abismo* en el que el alma se deja anegar según «los requisitos de *pasividad* del alma y *humildad*» (Lefebvre, 1953: 149) será también ilustrado en términos luminosos. Para el Ficino del *De Raptu Pauli*, antes de que el alma pudiera siquiera intentar comprender a la divinidad, esta debía haber comprendido antes al alma. Una de las imágenes con las que el filósofo trataba de explicar este *argumento* es la de la ninfa Eco³⁴¹. Aldana recuperará a Eco a través de una imagen en la que, si bien solo aludida, nos parece encontrar *–mise en abyme–* un reflejo de la neoplatónica imagen del espejo:

y, como si no hubiera acá nacido,
estarme allá, cual Eco, replicando
al dulce son de Dios, del alma oído.

Y ¿qué debería ser, bien contemplando
el alma sino un eco resonante
a la eterna beldad que está llamando

y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante? (vv. 55-63).

El eco resonante al amor de Dios, el «sobrecelestial Narciso amante», nos recuerda, aun sin referirlo directamente, al juego de reflejos y miradas especulares que constituían la imagen del espejo que analizamos en el poema LXIII³⁴², más que a la propuesta de Ruiz Silva de una simple transformación de la fábula «a lo divino» (Ruiz Silva, 1981: 228). Lefebvre habló, al respecto de estos versos, de «El alma como Eco, Dios como música» o como «gran músico» que pulsara «la gran cítara del universo» (1953: 127). En ese sentido, Bergamín (1973: 161) ya había utilizado la sugerente imagen del poeta como

³⁴¹ Cfr. de todos modos el certero análisis sobre cómo Aldana reelabora el mito originario de Eco y Narciso, que lleva a cabo Lara Garrido en su análisis del mito clásico en la “Carta” (1999: 53-73).

³⁴² La imagen aparece también, aunque con menos brillantez, en el “Parto de la Virgen”: «Aquí pues alma mía debes llegada / sin contrapeso desta masa grave, / cual eco responder de Dios llamada / a tan piadosa voz clara y suave» (vv. 745-748).

«caracol sonoro: eco o repetición de la música celestial, resonante en su alma cuando esta se ha quedado vacía de todo “mundanal ruido”», en unos versos, afirma, «cuya transparencia y luminosidad no tiene igual, tal vez, en castellano» (p. 162). Coincidimos con Bergamín en la pertinencia de la noción de *resonancia*, e incluso en los cristalinos atributos dirigidos al pasaje, pero estamos con Lara Garrido (1999: 57) en que aquí no está funcionando la poética de la música que sí vimos en fray Luis. Lara Garrido (1999: 68) encuentra «una intextricable ligazón de lo acústico y lo visual» en la construcción del mito de Eco en la epístola. La identificación que establece Lara entre sonido y vista se refiere al comportamiento especular y el sistema de resonancias y no a la armonía que sostiene la creación.

Luminosamente hablando, no hallamos en estos versos, por tanto, una manifestación de la luz en tanto que vínculo del universo, o no al menos de un modo directo, sino el juego de espejos que tuvimos oportunidad de estudiar a raíz del poema LXIII. Así se entiende, por ejemplo, la lectura que hace Egido de «la poesía ascensional de Aldana», que tendría su base en «las premisas del silencio que los místicos preconizaron, solicitando la luz y la palabra del Verbo divino» (Egido, 1986: 109): el poeta guarda silencio porque, en realidad, está reverberando la voz/luz de Dios, lo que le permitirá emprender el proceso de purificación y posterior contemplación de la divinidad.

Regresando al alma y a su relación con Dios, Aldana comenta la manera en que el alma debe recibir el don de la *gracia* que le permitirá anegarse en la divinidad: «No tiene que buscar los resplandores / del sol quien de su luz anda cercado» (vv. 220-221). El alma no necesita buscar la luz «que ya tiene y goza» (García, 2010: 764), al contrario, es la divinidad la que le rodea y le cerca, ocupándolo todo a su alrededor, lo que solo sucederá mientras que el alma no se empeñe en buscarlo y «espere a Dios, cual ojo que cayendo / se va sabrosamente al sueño ciego» (vv. 233-234). El momento culminante de este proceso llegará en dos tercetos que condensan casi al completo el imaginario luminoso que ha desarrollado en su poética: el alma

recogida su luz toda en un punto
aquella mirará de quien es ella
indinamente imagen y trasunto

y, cual de amor la matutina estrella

dentro el abismo del eterno día,
se cubrirá toda luciente y bella (vv. 241-246).

Al concentrarse en un solo punto, la luz aumenta su deslumbrante potencia, propiciando de nuevo el símil del espejo: el alma, al observar esa luz divina concentrada en un solo punto, se considerará a sí misma, a su propia luz, como «imagen y trasunto» de la divinidad³⁴³. Lara Garrido (1997: 103) habla de una «red de símiles» que alternaría «la elevación ígnea» y «la receptabilidad lumínica», con el propósito de expresar «la “vida vital” en el “abismo glorioso”, la *immersio nuda in Deo*». García (2010: 764-765) relaciona la imagen del *sueño ciego* con la capacidad de la luz intelectual para conseguir que el alma consiga *mirar* de quién es «reflejo indigno» (p. 765). De esta manera, a pesar de dicha indignidad e imperfección, «la luz eterna y el amor divino cubrirán al alma como la luz del día a la estrella matutina» (p. 756). Venus no se concibe aquí como en el poema de Aldana, “Pues tan piadosa luz de estrella amiga”, desde una dimensión amorosa, sino como estrella de la mañana, en relación al modo que tiene Dios de rodear el alma. El término «abismo» es utilizado con toda la intención, pues la luz de Dios es un abismo luminoso del que «se cubrirá toda luciente y bella» la luz del alma, de la misma manera que, mientras amanece, la luz del día rodea e ilumina a la luz de las estrellas que aún pueden contemplarse en el firmamento.

La “Carta para Arias Montano” recupera también la idea de la purificación y extracción de la esencia amorosa mediante un fuego que rodea al alma no como el agua al «pece, solo exteriormente, / mas dentro mucho más que esté en el fuego / el íntimo calor que en él se siente» (vv. 229-231). El fuego lleva a Aldana a la imagen, tan frecuente en la tradición mística, de la rosa que es sometida a un proceso de purificación análogo al que sufre el alma en su contemplación de la divinidad. Igual que el oro en el crisol en el poema de fray Luis,

³⁴³ Lefebvre (1953: 142) trae a colación un pasaje del Pseudo Dionisio, en el que este, en *De los nombres de Dios*, hace referencia a la unión entre las diferentes personas de la Trinidad, en la que «al igual que las luces de las lámparas –por usar un ejemplo sensible y familiar– que hay en una casa y todas están entremezcladas con todas y sin embargo, aunque están perfectamente unidas conservan sus distintas propiedades, están unidas con su ser distinto y permanecen con su ser distinto aunque están unidas. Efectivamente, podemos ver en una casa que aunque haya muchas lámparas las luces de todas ellas se unen en una sola y que producen un solo resplandor, único y confuso, y creo yo que nadie sería capaz de distinguir la luz de una lámpara de la de otras sacándola del aire que contiene todas las luces, ni tampoco ver una sin la otra al estar todas unidas entre sí, pero sin mezclarse» (2002: 19).

el fuego saca y descentra
oloroso licor por alquitara
del cuerpo de la rosa que en ella entra,

así destilará, de la gran cara
del mundo, inmaterial varia belleza
con el fuego de amor que la prepara (vv. 70-75)

Estamos una vez más ante la búsqueda neoplatónica de la extracción de la verdad desnuda, de la esencia de la Idea. Igual que en el artilugio químico, y reproduciendo en condiciones controladas la misma física que en el fenómeno de evaporación de los charcos por parte de la luz divina, el fuego del amor divino consigue que el alma, al acercarse a Dios, destile, extraiga, del mundo terrenal «inmaterial varia belleza», ejecutándose así «la metamorfosis del alma por el amor divino» (García, 2010: 726). La idea de la destilación a través del fuego «ilustra la fusión del alma con Dios, la unión mística, que en cualquier caso solo se acaricia» (García, 2010: 724), como ya hemos visto que sucedía cuando Aldana se refería a la transfiguración del velo mortal. Más que la unión mística propiciada gracias al fuego del amor divino, como han estudiado Lefebvre (1953: 132-137), Ruiz Silva (1981: 228-230) o García (2010: 722-730), lo que querríamos resaltar de este pasaje es el funcionamiento análogo del alma y el oro, la veta alquímica bien entendida, sin misterios ni vagas ensoñaciones, donde el alma es sometida a un proceso de purificación semejante al del metal, como demostrarían unas redondillas recogidas por Lara Garrido (1997: 463):

O como es cosa notoria,
que por ser tan noble y fuerte,
el fuego a metal, de suerte
cualquiera, purga su escoria
y en su mismo ser convierte (vv. 16-20).

O esta octava del “Parto de la Virgen”:

El oro mismo estando al fuego unido
cual fuego resplandece, quema y obra;
si del alma inmortal cuerpo es movido,
común siendo el obrar, una es la obra;
al intelectual más alto nido

el alma yendo el mismo estilo cobra,
y el espíritu a Dios cuando se aplica
todo de su deidad se deifica (vv. 689-696).

El paralelismo es evidente incluso en el uso de la alquitara como instrumento para extraer el metal en su estado más puro. La imagen central del poema, como vemos, se sostiene en el trasfondo luminoso neoplatónico, que se extiende tanto a la consideración solar del metal, como a la expresión luminosa, más intensa según más perfección hay.

La relación con Arias Montano y su retiro en amistad se verán también retratados por la poética de la luz, desde el mismo principio del poema, donde Aldana elabora un juego astrológico entre Montano y Apolo en tanto que Sol, del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo. En la parte final del poema, descritos ya los términos de unión con la divinidad, refiere Aldana que «Un monte dicen que hay sublime y alto, / tanto que, al parecer, la excelsa cima / al cielo muestra dar glorioso asalto» (vv. 303-306). El monte no es otro que el propio Arias Montano: «Pareces tú, Montano, a la gran cumbre / deste gran monte, pues vivir contigo / es muerte de la misma pesadumbre» (vv. 319-321). Si creemos, con García (2010: 778), que «se trata de un paisaje del alma», no será difícil comprender que la compañía de Montano pueda cifrarse en la imagen de la luz del Sol que ejerce sobre el mundo la benigna influencia de su rayo, de su calor, ya que allí «Todo es tranquilidad de fértil mayo, / purísima del sol templada lumbre» (vv. 316-317). La compañía de Montano es bálsamo para el alma del poeta, pues «vivir contigo / es muerte de la misma pesadumbre» (vv. 320-321), hasta el punto de que la vida en amistad con Montano permitirá a Aldana «gozar cuanto ilustrare / el sol en ti de gloria y de justicia» (vv. 332-333). El alma de Montano, iluminada por el Sol de la divinidad, resplandece tanto que dará a su amigo la oportunidad de gozar el benigno influjo que de su luz se deriva, en una relación muy parecida a la que se establecía en el intercambio de sonetos entre Aldana y Herrera de Arceo.

La luz será también protagonista del escenario natural al que Aldana pretende retirarse junto a Montano. El telón de fondo marino será un conjunto resplandeciente en el que todo brilla gracias al Sol. Lógicamente, si el retiro supone una conexión del alma del poeta con el *anima mundi*, no podrá faltar el elemento que, para el neoplatonismo, funciona como vínculo entre todas las partes del universo y, más aún, entre el alma del

mundo y el alma del poeta: la luz. Aldana describe la naturaleza marina con una luminosa minuciosidad, en la que «no puede el léxico ser más incitante, más luminoso, en búsqueda de transmitir al sabio coleccionista la diversidad y bellezas de las conchas marinas del Cantábrico» (Ruiz Silva, 1981: 238)³⁴⁴. Evidentemente, «no se trata de una abstracción» (p. 238), pero tampoco de una cuestión estrictamente autobiográfica. El paisaje, explica Prieto (1984: 283), se encuentra en un equilibrado punto medio entre el anhelo de retiro de Aldana y una topografía concreta que pudiera interesar al amigo humanista. Partiendo de lo que Parker llama «el principio básico del platonismo cristiano del siglo XVI, o sea, que para llegar a la contemplación de la belleza divina se debe comenzar por la contemplación de la belleza natural» (1986: 87), Aldana aplica al paisaje que compone para su retiro con Montano su afán por encontrar en cada mínimo resquicio del mundo la naturaleza luminosa de la creación, «el esplendor de las [riquezas] divinas con que seremos recompensados» en la gloria divina (Lara Garrido, 1997: 105):

Verás por las marítimas orillas
la espumosa resaca entre el arena
bruñir mil blancas conchas y lucillas,

en quien hiriendo el sol con luz serena,
echan como de sí nuevos resoles
do el rayo visual su curso enfrena. (vv. 376-81)

Aldana demuestra en todos estos versos su maestría en el uso de los juegos cromáticos de luces, a la vez que afirma el poder de la poética luminosa: la luz solar lo enciende todo, vivifica el retiro natural, además de dar sosiego y armonía al alma. Su poder es tal que el ojo queda cegado, deslumbrado. Lara Garrido (1997: 456) ve en la aparición de estos rayos visuales «activos» una «teoría que concilia la platónica y la aristotélica», para lo cual aduce un pasaje de los *Diálogos de amor*, en que el Hebreo afirma que «nuestro ojo no solo ve con la iluminación universal de lo diáfano, sino

³⁴⁴ Rivers (1955: 106) y Ruiz Silva (pp. 237-238) llaman la atención acerca del interés de Arias Montano sobre la fauna marina, y nos lo sitúa dedicado en los últimos años de su vida a redactar «una gran Historia natural». Lara Garrido (1997: 455) amplía esta información y reproduce un texto de José de Sigüenza muy en sintonía con el proyecto de Arias Montano, como también afirman Prieto (1984: 282-283) y Lefebvre, quien aporta incluso testimonios epistolares del propio Montano, acerca de su afición a la naturaleza marina (1953: 160).

también con la iluminación particular de los rayos resplandecientes que del ojo humano se dirigen al objeto» (2002: 180). Walters entiende el pasaje como la revelación por parte de Aldana de «his intuition of the world as reflection and microcosm» (1988: 138), con lo que de nuevo se aprieta el nudo luminoso: si la vida de las criaturas marinas es un microcosmos, el enlace entre este y Aldana no será otro que la luz, vínculo por excelencia del universo.

Los caracoles marinos contribuyen a la sinfonía lumínica, juegan con el Sol, se suman a la luz que el paseo con Montano procura al poeta:

los unos del color de los corales,
los otros de la luz que el sol represa
en los pintados arcos celestiales,

de varia operación, de varia empresa,
despidiendo de sí como centellas,
en rica mezcla de oro y de turquesa (vv. 385-390).

Es una luminosidad tal que no va a repetirse en toda la poesía española del siglo XVI. Desde el arco iris –producto de la reflexión de la luz en las gotas de lluvia–, hasta el juego del agua con la luz en cualquier concha, cualquier mínima criatura marina, todo resplandecerá con fuerza, manifestando la perfección de la naturaleza en su brillante paleta de colores:

el nácar, el almeja y la purpuria
venera, con matices luminosos
que acá y allá del mar siguen la furia (vv. 406-408).

Hasta los peces participarán de la explosión luminosa. En los «marinos riscos cavernosos» (v. 409) podrá verse a

los peces acudir por sus inciertos
caminos con agalla purpurina,
de escamoso cristal todos cubiertos (vv. 412-414).

La naturaleza adquiere tal grado de dignificación gracias a la luz, que incluso las escamas de los peces se vuelven de cristal, en movimiento análogo al que hizo fray Luis en el poema la hija del Marqués de Alcañices: si ahí, la luz del alma de la niña

encontraba asiento en un cuerpo que, de tan puro, era cristal, en el caso de Aldana la luz consigue dignificar tanto la naturaleza en que el poeta ansía retirarse y entrar en contacto con Dios, que *purificará* incluso hasta la imagen que en el agua brindan los cuerpos de los peces, brillantísimas las agallas, vueltas las escamas, junto al agua del mar, en pequeñas y lucientes placas del más puro cristal.

Tercer Capítulo.

Poesía Solar

Primera Parte

La imagen renacentista del Sol: entre la metafísica y la astronomía

3.1. Filosofía solar y heliocentrismo

Durante diez años, de 1496 a 1506, «desde los 22 a los 32 años», Nicolás Copérnico recorre, con algún regreso puntual a su Polonia natal, las principales universidades italianas (Koestler, 2007: 123). Allí amplía los estudios que había iniciado en la Universidad de Cracovia, la cual gozaba en la época de una estimable tradición astronómica (Czartoryski, 1975). En la universidad de Bolonia se matricula en derecho canónico, y allí conoce a Domenico María Novara, con quien realiza sus primeras observaciones (Rosen, 1975 y Mínguez Pérez, 2001: XIII-XIV). Los continuos viajes le permiten conocer a figuras como la de Pablo de Middelburg, sobre el que ya tuvimos oportunidad de hablar en el primer capítulo, quien le invitará a participar en la reforma del calendario juliano (Bilinski, 1975: 54-55). En el año jubilar de 1500 visita Roma. Al año siguiente, después de volver a Polonia por unos meses, lo encontramos estudiando medicina en la prestigiosa Universidad de Padua. Al fin, en 1503, Copérnico se doctora en Derecho Canónico por la Universidad de Ferrara³⁴⁵.

A pesar de su corta estancia en la ciudad estense, esta no deja de ser representativa, simbólica, dentro del periodo italiano de Copérnico. Allí nació Domenico Maria Novara, su maestro en las observaciones boloñesas; allí, unos treinta años antes, Cosme Tura y Francesco del Cossa completaban el espléndido programa de frescos del Palazzo Schifanoia, cuyo trasfondo astrológico fascinó tan profundamente a

³⁴⁵ El doctorado ferrarés de Copérnico «ha llamado la atención de los historiadores» (Mínguez Pérez, 2001: XVI), quienes han especulado sobre los motivos que le llevarían a obtener su título en la ciudad de los Este. Koestler (2007: 123-124), y con él Mínguez Pérez (2001: XVI), apuntan a la idea de que en Ferrara obtener el título de doctor no solo sería más sencillo, sino además más barato, ya que allí el doctorando esquivaba la necesidad de invitar a compañeros y profesores a un copioso banquete de celebración.

Aby Warburg; allí parece ser que conoció al joven poeta Celio Calcagnini, autor de un «*Tratado relativo a cómo los cielos permanecen inmóviles y la Tierra se mueve*»³⁴⁶, por la misma época en que un tal Jacob Ziegler «escribió un comentario sobre Plinio que contiene la lapidaria afirmación: “Los movimientos de todos los planetas dependen del Sol”» (Koestler, 2007: 193); allí, cuarenta años después del doctorado de Copérnico, «Marcello Pallingelo Stellato invocaba al Sol» en su largo poema *Zodiacus Vitae* (Garin, 1981: 275-276); hasta allí, ciudad de astrónomos protegidos por los Este había llegado con fuerza el redoble del *Corpus Hermeticum*, traducido por Marsilio Ficino, y publicado en 1471.

No sabemos si fue en Ferrara donde lo leyó, pero es complicado rebatir que lo conociera, sobre todo si recordamos la aparición, entre tablas y demostraciones geométricas, de este emblemático pasaje del *De revolutionibus*, publicado en 1543, pero sobre el que venía trabajando desde 1513:

Y en medio de todo permanece el Sol. Pues, ¿quién en este bellissimo templo pondría esta lámpara en otro lugar mejor, desde el que pudiera iluminar todo? Y no sin razón unos le llaman lámpara del mundo, otros mente, otros rector. Trismegisto le llamó Dios visible, Sófocles, en Electra, el que todo lo ve. Así, en efecto, como sentado en un solio real, gobierna la familia de los astros que lo rodean (Copérnico, 2001: 34-35).

El sabor hermético, filosófico, literario del pasaje contrasta con la naturaleza de un tratado eminentemente técnico, matemático. Copérnico se había atrevido a colocar el Sol, como un ojo «que todo lo ve», en el centro mismo de un universo que, con Nicolás de Cusa en el cielo y con Cristóbal Colón en tierra y mar, había dejado de ser el que fue durante siglos.

Durante el otoño de 1609, Galileo Galilei, entonces profesor en la Universidad de Padua, se dedicó a perfeccionar el catalejo de casi diez aumentos que había presentado al senado de Venecia durante ese mismo año; a finales de noviembre consiguió llegar a los treinta (Solís, 2007: 18-19). Su aplicación a la óptica le permitió centrarse en el estudio de «Cosas todas ellas por mí observadas y descubiertas no ha muchos días, mediante un antejojo de mi invención, previamente iluminado por la divina gracia» (Galileo, 2007: 51). Entre todas ellas hay una, la «más notable de la presente

³⁴⁶ Para Calcagnini y la relación con la teoría copernicana, *Cfr.* Blumenberg (2000b: 280-285).

empresa, cual es mostrar y dar a conocer cuatro PLANETAS nunca vistos desde el comienzo del mundo hasta nuestros días» (p. 87). El descubrimiento tiene lugar «el séptimo día de enero del presente año de mil seiscientos diez, a la hora primera de la consiguiente noche», cuando «apareció Júpiter» (p. 88), al que lo acompañaban

Cuatro estrellas errantes que nadie antes de nosotros ha conocido ni observado, las cuales, a semejanza de Venus y Mercurio en torno al Sol, presentan sus propios períodos en torno a una estrella insigne que se cuenta entre las conocidas, ora precediéndola, ora siguiéndola, no alejándose jamás de ella fuera de ciertos límites (p. 51)³⁴⁷.

Galileo había descubierto los cuatro satélites de Júpiter: Io, Europa, Ganimedes y Calisto. Una vez confirmada la pertinencia de sus observaciones, se dedica a redactar *La Gaceta Sideral* o *El Mensajero Sideral (Sidereus Nuncius)*, donde da cuenta del descubrimiento, así como de sus observaciones sobre la superficie lunar. Más allá del cuerpo del tratado y su minuciosidad expositiva en la descripción de las observaciones, queremos detenernos en dos pasajes de la dedicatoria de la obra, dirigida “Al Serenísimo Cosme II de Medici, IV Gran Duque de Toscana” (pp. 43-47). En el primero de ellos, Galileo se dirige al Medici para explicarle la naturaleza de su descubrimiento, y escribe que estas cuatro estrellas son

No del número gregario y menos insigne de las inerrantes, sino del ilustre orden de las vagantes, las cuales con movimientos entre sí dispares realizan sus cursos y órbitas en torno a la estrella Júpiter, la más noble de todas, a modo de su natural progenie, a la vez que todas juntas realizan en doce años, con unánime acuerdo, grandes revoluciones en torno al centro del mundo, esto es, en torno al mismo Sol (p. 45).

El pasaje es un hito la historia de la cultura europea porque supone la primera declaración pública de heliocentrismo por parte de Galileo³⁴⁸, así como la confirmación

³⁴⁷ Conviene anotar, sin embargo, que el día de dicha observación del siete de enero, Galileo solo detecta tres de esas cuatro estrellas porque «Io y Europa estaban muy juntos al este de Júpiter y no fueron separados por el telescopio de Galileo que difícilmente podía resolver dos puntos a 10”» (Solís, 2007: 89).

³⁴⁸ Ya en carta de agosto de 1597 a Johannes Kepler, había declarado tanto su ferviente *copernicanismo* cuanto sus reservas a hacerlo público: «Lo haré con tanta mayor satisfacción por cuanto desde hace muchos años me he convertido a la doctrina de Copérnico, gracias a la cual he descubierto las causas de un gran número de efectos naturales que sin duda no pueden explicarse por la hipótesis común [habiendo escrito] sobre esta materia muchas consideraciones,

de que, casi un siglo después, la comunidad científica, en su figura más brillante, ha asumido como inapelable e indiscutible la concesión copernicana al Sol de un «solio real» en mitad del universo.

El siguiente fragmento –en realidad podríamos hablar, como tendremos oportunidad de comprobar, de la dedicatoria entera–, aunque desde otra perspectiva es igualmente revelador. Hacia el final del texto, podemos leer:

Así las cosas, afortunado COSME Serenísimo, habiendo explorado yo estas estrellas desconocidas por todos los astrónomos anteriores, con todo derecho determiné asignarles el nombre de tu stirpe. ¿Por qué, si fui el primero en observarlas, me habría de disputar alguien el derecho de imponerles incluso un nombre, llamándolas ASTROS MEDÍCEOS, confiando en que gracias a esta denominación reciban esas estrellas tanta dignidad cuanta confirieron las otras a los demás héroes? Pues, sin necesidad de hablar de vuestros Serenísimos mayores, cuya gloria sempiterna atestiguan los monumentos de todas las historias, tu sola virtud, Máximo Héroe, puede otorgar la inmortalidad del nombre a dichos astros (p. 47).

Junto al orgullo científico del que se sabe consciente de haber llegado a un descubrimiento clave gracias a sus metódicas observaciones y los instrumentos contruidos por él mismo –«fui el primero en observarlas», afirma–, hallamos que, a través de conceptos cívicos como «dignidad» o «virtud», Galileo pone de manifiesto la relación entre astronomía y política. Entre luz y política.

Entre Copérnico y Galileo, entre los dos momentos que acabamos de apuntar, el Renacimiento extiende un brillante arco de motivos que podemos enmarcar dentro de lo que, con su habitual buen tino, Eugenio Garin (1981: 292) llamó «el mito solar» del Renacimiento. Los ejemplos son abundantes y van más allá del mero discurso científico heliocéntrico, ya que «il Sole è raffigurato ovunque» (Castelli, 1984: 13). El propio Garin señala el vigor que adquieren «los renovados cultos herméticos, la moda egipcia y las plegarias al Sol» (p. 275), pero podríamos añadir algunos ejemplos más: la utopía que Tomasso Campanella propone en *La ciudad del Sol* y en su Calabria natal; el fresco

razonamientos y refutaciones que hasta el presente no he osado publicar, atemorizado por la suerte del mismo Copérnico, nuestro maestro, que, si bien se ha asegurado una fama inmortal entre algunos, entre otros infinitos, sin embargo (tan grande es el número de los necios) ha sido objeto de risa y desprecio» (Galileo, 1991: 308-309).

con el triunfo de Apolo en la *Sala de los Meses* del Palazzo Schifanoia; las pinturas sobre el tema mitológico de Faetón que encontramos en el *Peinador de la Reina* de la Alhambra granadina; o la profusión de divisas solares para reyes y gobernantes, que conocerá notable expansión todo el siglo XVII gracias al éxito de la emblemática³⁴⁹.

Los principales personajes de esta plenitud solar coincidirán en sufrir, sin embargo, el efecto de un reverso oscuro y amargo. Nicolás Copérnico solo podrá ver editado *Sobre las revoluciones de los orbes celestes* el mismo día de su muerte, ya en la cama. Tendrá que soportar, además, que su libro se vea abierto por el célebre prefacio de Andreas Osiander, donde se desactiva todo lo que de revolucionaria tenía la propuesta copernicana. Una vez muerto, el *De Revolutionibus* se vio incluido en el *Índice de Libros Prohibidos* hasta bien entrado el siglo XIX. Giordano Bruno, uno de los más apasionados defensores de la teoría copernicana, hasta el punto de no vacilar en llamar a Osiander «asno ignorante y presuntuoso» (1984: 117), sufrirá la persecución de la Inquisición y acabará siendo quemado vivo en 1600, en el romano Campo dei Fiori. Tomasso Campanella liderará una revuelta contra la ocupación española en Calabria, con un trasfondo muy cercano a los postulados de *La ciudad del Sol*. Se saldrá con una larga condena, de más de veinte años, en Nápoles. También los últimos años de Galileo

³⁴⁹ Añade Castelli, a modo de ejemplo y circunscribiéndose solo al ámbito italiano: «S. Giacomo della Marca è fregiato di questo attributo, così come S. Bernardino che pone al centro dell'astro dardeggiante, invece dell'ampolla del Sangue, come S. Giacomo, le lettere IHS, che verranno addirittura sospettate di valori magici ed evocativi, Il Sole, più che nel passato, splende ovunque, nei centri in cui va diffondendosi la filosofia neoplatonica ed ermetica. Così compare nel soffitto della Biblioteca di Federico di Montefeltro, intorno al 1474; è rappresentato sul timpano di S. Maria Novella a Firenze, simbolo sì del quartiere, ma soprattutto *imago Dei*, elemento concreto della potenza celeste; compare sui manti della Vergine al posto delle stelle, sui finimenti dei cavalli, sulle rutilanti raffigurazioni astrologiche, o con l'aspetto astrale come nel copulino di S. Lorenzo o sostituito da Apollo, magari alla guida del carro, come nella chiave di volta della cappella di S. Agostino del Tempio Malatestiano di Rimini; o addirittura, secondo un'ascendenza più strettamente neoplatonica, come nel carro dell'anima del giovane imberbe del Bargello» (1984: 13). En otro texto, donde encontramos un somero repaso a los textos luminosos y solares desde la tradición medieval hasta Bruno, Castelli explica cómo, en su opinión, Ficino pone en juego una serie de imágenes que «encuentran una correspondencia en el mundo de las imágenes que incesantemente se apropia de temas e ideas de la esfera filosófica y literaria. Estos aspectos, efectivamente, para quien está familiarizado con la pintura del Quattrocento florentino y toscano, están frecuentemente representados mediante pequeños ídolos solares colocados en las pinturas, como el conocidísimo que puede verse en el interior de la *Flagelación*, de Piero della Francesca» (2011: 100). Garin, por su parte, recuerda la cercanía a las tesis solares ficinianas de los *Himnos* de Marullo (1958: 195).

serán amargos. Sus enemigos en la Roma vaticana –presumiblemente la facción jesuítica– no dudarán en encadenar una denuncia tras otra hasta que se vea obligado a comparecer, ya enfermo, ante un tribunal de la Inquisición que lo somete a confinamiento y a la humillación de deber abjurar de sus teorías, de negar que la tierra gira alrededor del Sol. Con la vista cada vez más débil y asistido de sus amigos y discípulos más cercanos, pasará sus últimos años de vida confinado en su casa de Arcetri, cerca de Florencia, hasta su muerte, en 1642.

La muerte de Galileo –su condena, en realidad– señala el fin de toda una época solar, anticipada ya en la hoguera de Giordano Bruno en Campi dei Fiori. Parece como si las principales figuras solares del Renacimiento hubieran acabado por parecerse al Ícaro que cae de tanto acercarse al Sol. Antes de esa caída, sin embargo, la altura y el resplandor del «mito solar» fueron indiscutibles, conformando una de las piezas centrales de esa *Edad de la luz* cuyo mosaico estamos tratando de delimitar en el presente trabajo. De sus principales manifestaciones poéticas nos ocuparemos en este tercer capítulo.

3.1.1. METAFÍSICA DEL SOL: *DE SOLE*

Sabemos ya que en 1463 Marsilio Ficino tenía terminado uno de los grandes encargos que le hiciera Cosme de Medici: la traducción de unos manuscritos llevados a Florencia por el monje Leonardo di Pistoia, en los que vendrían recogidos los distintos tratados del *Corpus Hermeticum*. En uno de ellos, el “Asclepio”, Marsilio Ficino tradujo el siguiente pasaje:

pues el sol ilumina a las demás estrellas no tanto por la potencia de su luz como por su divinidad y santidad. En verdad, Asclepio, debes creer en el sol como segundo dios, el que gobierna y alumbra a todos los seres vivos terrestres, animados o inanimados [...] Si el cosmos es eterno, entonces el mismo sol lo es; eterno gobernador de las fuentes de la vida y de toda vivacidad, a las que asiste con asiduidad. Dios gobierna, pues, eternamente a los seres vivos y vivificantes que existen en el mundo y provee eternamente de la vida misma (*Textos Herméticos*, 1999: 473-474).

El propio Marsilio Ficino, casi treinta años después, insistirá en una idea muy parecida cuando escriba la mitad que completa el «díptico filosófico» que comenzamos a estudiar con el *De Lumine*, el pequeño tratado *De Sole*³⁵⁰, «continua esaltazione in chiave neoplatónica ed órfica dell’astro luminoso» (Castelli, 1984: 13). El tercer capítulo del tratado lleva por título “Il Sole è illuminatore, signore e regolatore dei cieli” (1952b: 975) y allí podemos leer que «Il Sole, quale un manifesto signore del cielo, regola e guida tutte le cose celesti», recuperando la idea de Platón, según la cual «il Sole fosse la statua visibile di Dio posta da Dio medesimo in questo tempio del mondo perché da ogni parte tutti la ammirassero sopra tutto» (p. 991).

³⁵⁰ Encontramos el *De Sole* en la *Opera Omnia* de Ficino (1965: 965-975). Existe traducción española, de 2008, en una cuando menos peculiar autoedición de Mariano Aladrén y Conchita Morera en Zaragoza (2008f). No estábamos seguros de que fuera una traducción lo suficientemente adecuada, así que hemos decidido seguir la más utilizada y fiable: la traducción al italiano de Eugenio Garin en *Prosatori latini del Quattrocento* (1952b: 969-1009); si bien hay otra edición italiana, a cargo de Ornella Pompeo Faracovi (1999). Hay versión francesa de Reynaud y Galland en *Métaphysique de la lumière* (2008d: 75-123). Para la *Comparación órfica del Sol con Dios (Orphica comparatio solis ad deum)*, tenemos la edición de la *Opera Omnia* (1965:825-826), la traducción española en *La tercera dimensión del espejo* (2004: 326-334), así como francesa en *Métaphysique de la lumière* (2008c: 64-73).

Unos cincuenta años después del tratado solar de Ficino, Nicolás Copérnico, –como ya hemos citado antes, y merece la pena volver a hacer ahora, en compañía de los textos precedentes– dedicará al Sol significativas palabras:

Y en medio de todo permanece el Sol. Pues, ¿quién en este bellissimo templo pondría esta lámpara en otro lugar mejor, desde el que pudiera iluminar todo? Y no sin razón unos le llaman lámpara del mundo, otros mente, otros rector. Trismegisto le llamó Dios visible, Sófocles, en Electra, el que todo lo ve. Así, en efecto, como sentado en un solio real, gobierna la familia de los astros que lo rodean (Copérnico, 2001: 34-35).

Poco antes, en dos de los más memorables pasajes del Renacimiento, el propio Copérnico había dinamitado la concepción geocéntrica del universo, que prevaleció durante toda la Edad Media:

Finalmente se pensará que el Sol ocupa el centro del mundo. Todo esto nos lo enseña la razón del orden, según la cual se suceden unas cosas a otras, y la armonía de todo el mundo, si, como dicen, con los dos ojos contemplamos esta cuestión [...] Por ello, no nos avergüenza confesar que este todo que abarca la Luna, incluido el centro de la tierra, se traslada a través de aquella gran órbita entre las otras estrellas errantes, en una revolución anual alrededor del Sol, y alrededor del mismo está el centro del mundo (pp. 30-33).

El 8 de marzo de 1588, cuando han pasado cien años de la escritura del *De Sole*, y cincuenta de la muerte de Copérnico, Giordano Bruno pronuncia un hermoso y vibrante discurso de despedida en la Universidad de Wittenberg (2004: 352-373). Comienza declarando su intención de «tratar sobre la luz del Sol, que es lo más brillante que podemos ver» (p. 353); prosigue con encendidos elogios a Copérnico «¿También pensáis que Copérnico es solo un matemático y no algo que es más admirable –dicho sea de paso– un físico? Se advierte que aquel entendió más de la naturaleza en dos capítulos que Aristóteles y todos los peripatéticos con toda su filosofía natural» (p. 365); y, en el emocionante final, termina por dirigirse directamente al Sol, pidiéndole que cuide la tierra de sus amigos: «Y tú, Sol, ojo del mundo y faro de este universo, que te alejas con la llegada de las tinieblas, volviendo y trayendo de nuevo la luz, trae para siempre a esta patria días, meses, años y siglos más felices» (pp. 372-373).

Johanes Kepler, en 1610, en su entusiasta recepción de *La Gaceta Sideral*, fervoroso texto de copernicanismo y galileísmo, escribirá que

En verdad, el Sol está en el centro del mundo, es el corazón del mundo, la fuente de la luz, la fuente del calor, el origen de la vida y del movimiento mundanal [...] Por tanto, después del Sol no hay esfera alguna más noble y adecuada al hombre que la Tierra, pues para empezar se halla en el medio de las esferas principales (dejando aparte, como es justo, estos cuerpos que giran [en torno a Júpiter] y la esfera lunar circunterrestre), teniendo por encima a Marte, Júpiter y Saturno, y discurriendo por debajo de lo que abarca su órbita Venus, Mercurio y el Sol, que gira en el centro, provocando todos los desplazamientos, verdadero Apolo, nombre frecuentemente usado por Bruno (Kepler, 2007: 185-186).

Galileo, ya en 1632, escribirá su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, donde no le resulta sino

forzoso exclamar otra vez y exaltar la admirable perspicacia de Copérnico y a la vez compadecer su desventura por no vivir en nuestro tiempo cuando, para eliminar el aparente absurdo del movimiento conjunto de la Tierra y de la Luna, podemos ver a Júpiter, como otra Tierra, dar una vuelta alrededor del Sol cada doce años, no acompañados de una Luna, sino de cuatro [...] De esto podrá deducir el señor Simplicio con qué probabilidad se puede concluir que no la Tierra, sino el Sol, es el centro de las rotaciones de los planetas (Galileo, 2001: 209).

Rematando la aseveración con una frase que sintetiza por completo la nueva visión del universo: «En Ptolomeo están las enfermedades y en Copérnico sus remedios» (1991: 210).

Leídas una tras otra las citas de esta *cadena solar*, y resistiendo la tentación de equipararla a la cadena de los *Prisci Theologi*, asalta al lector un impulso por colocar a Marsilio Ficino como una suerte de precursor del pensamiento heliocéntrico, o de entender a Galileo como un último neoplatónico, que culminaría con sus obras una tradición filosófico-científica iniciada con la traducción del *Corpus Hermeticum*, y a la que se adscribiría la escritura del *De Sole*. Sin embargo, no es tan sencillo trazar el círculo solar con una línea limpia y que comprenda las diferentes propuestas solares tan fácilmente. Debemos hacernos antes dos preguntas que funcionan como dos planos unidos por una misma bisagra, y a las que los historiadores han tratado de dar respuesta, sin llegar a un consenso claro: ¿puede considerarse Marsilio Ficino, desde su papel de *pater platonicae familiae*, como un *precopernicano*, un precursor de la teoría heliocéntrica? Y del otro lado, ¿podemos considerar a Copérnico como un avezado

neoplatónico?, ¿hasta qué punto lo es Johannes Kepler? En suma, ¿cómo se relacionan entre sí los ámbitos filosófico y científico del «mito solar» renacentista, y de qué manera debemos entender su imbricación, de cara al posterior estudio de la poesía solar del XVI español?

Comencemos con Ficino y el *De Sole*. Del mismo modo que sucedía con *Quid sit lumen* y el *De Lumine*, existe un precedente del tratado solar ficiniano. El 19 de diciembre de 1479, Marsilio Ficino escribe un tratado en forma de carta a un patricio florentino relacionado con la Academia Platónica, Lotterio Neroni, titulado *Orphica Comparatio Solis ad Deum, atque declaratio idearum* (2004), donde lleva a cabo una primera «descrizione simbolica della divinità stessa» (Kristeller, 1988: 93). Será en *De Sole*, publicado, como sabemos, en 1492, donde el filósofo florentino se extenderá en profundidad sobre la doctrina solar neoplatónica, recogiendo parte de las ideas expuestas en el pequeño tratado del 79. Dividido en trece capítulos, el tratado es, en cierto sentido, de una menor densidad doctrinal que el *De Lumine*, expresando mejor que este el peculiar funcionamiento simbólico en que Ficino basa su pensamiento filosófico.

Después de la preceptiva dedicatoria a Piero de Medici (2008d: 76-77)³⁵¹, de la que nos ocuparemos más adelante, Ficino insiste, desde el principio del tratado, en la peculiar naturaleza del mismo. El primer capítulo condensa la intención con que Ficino afronta su escritura, ya en el propio título: “Parole al lettore. Questo libro è allegorico ed anagogico piuttosto che dogmatico” (1952b: 971). Como no podía ser de otra manera, Ficino da inicio al texto hablando de la luz, para lo cual recurre a uno de los pilares de su formación filosófica, el pitagorismo: «È una massima pitagorica, magnanimo Pietro, veramente divina, che senza luce non si deve parlare né di cosa sacre né dei misteri di Dio» (p. 971). A renglón seguido, recupera la doctrina del conocimiento y la gracia para dar su versión del aserto pitagórico: «Con tali parole, a mio parere, quel saggio non voleva insegnare solamente che non si deve dire di Dio se non quello che la luce sua viene svelando alle menti ispirati» (p. 971), recuperando, por tanto, la doctrina del conocimiento y la gracia sobre la que hablamos en el capítulo anterior. A partir de ahí, Ficino explica cuál será su objetivo con el tratado,

³⁵¹ No recogida en la edición de Garin.

che non tentiassemo di afferrare e dichiarare l'occulta luce di Dio senza servirci della simiglianza di questa luce sensibile [la del Sol]. Così noi, secondo le nostre forze, ascenderemo da questa a quella, e non con ragionamenti ma con similitudini tratte dalla luce (p. 971).

De la misma manera, apunta las claves con las que el lector debería acercarse a la obra, qué es lo que debe buscar y lo que no:

Tu quindi, lettore accuratissimo, e che vorrei sperare anche pieno d'indulgenza, memore dell'apollinea e solare promessa poetica, non chiedere anche cose più severe o, per dirla in greco, dogmatiche. Io ho promesso solo un'esercizio allegorico ed anagogico, garante Febo, che ha questo compito (p. 971).

Katinis se ha detenido sobre los términos de la dedicatoria, advirtiendo que en ella Ficino da a entender «che il movimento che porterà il lettore dalle considerazioni sulla natura del sole a quelle sulla natura di Dio non è di tipo deduttivo», sino que, por el contrario, buscará establecer la conexión entre ambos de modo que «l'uno, il sole, possa portare a comprenderé alcune caratteristiche dell'altro» (2001: 79). Desde ese planteamiento, la retórica de la comparación que se despliega en el tratado, dice Katinis, se distancia de ser «un costrutto ingegnoso della ragione umana», pues se constituye en una argumentación donde «è presente una sorta di 'realismo', per il quale ciò che si esprime rispecchia una realtà di fatto» (p. 80).

Nos situamos así cerca de la idea de la semejanza, de la conexión real entre las diferentes instancias de la realidad que se pretenden unir. En las palabras al lector, Ficino deja clara, una vez más, la raíz poética de su filosofía (Reynaud, 2008: 180), su peculiar posición, de cuya naturaleza atisba a dar cuenta, en cierto sentido, Katinis, cuando refiere las «specifiche modalità argomentative utilizzate da Ficino, le quali trovano un solido fondamento nel rapporto di simmetria che, secondo la mentalità dell'autore, connette il linguaggio al pensiero, alla conoscenza e alla realtà ontologica» (2001: 78). Se sitúa así Katinis en la línea abierta por Kristeller en *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, de la cual ya nos ocupamos en el capítulo anterior. Refiriéndose a la *Orphica comparatio*, Kristeller ilustra la cuestión con una reflexión muy sencilla y efectiva: no se trata de una comparación entre Dios y el Sol, sino de una descripción de los atributos del Sol, aunque al exponer dichos atributos, acaban exponiéndose los de la divinidad (1988: 93). Llegaba así el estudioso alemán a la conclusión de que para Ficino

«nella conoscenza simbolica, che per il suo valore ontológico si eleva sopra la semplice parábola, si rende manifesta per la prima volta una consessione concreta di cose diverse», de tal manera que «si trata più d'un modo e indirizzo del pensiero che d'una dottrina filosófica sviluppata, e perciò l'unità del mondo viene presupposta e accenata, ma non espressamente concepita o dimostrata» (Kristeller, 1988: 94)³⁵².

Una vez establecidas las bases doctrinales que explicarán y justificarán la escritura y la *personalidad* del texto, Ficino desarrolla en *De Sole* una *filosofía solar* que se desplegará en torno a dos ejes, identificados por Rabassini (1997: 116) como conformadores de la propia estructura del tratado: el primero de ellos lo constituyen los dos primeros capítulos del tratado, así como los cinco últimos (IX-XIII), «nei quali si può cogliere il momento più propriamente metafísico e “teológico” dell'opuscolo», mientras que la parte central del tratado estaría dedicada a «la trazione più propriamente astrológica e “naturale” del testo»³⁵³. A pesar de que trataremos de delimitar y perfilar por separado estas dos líneas de fuerza que vertebran el texto, no podemos olvidar que estas no dejan, en realidad, de imbricarse y justificarse la una a la otra, complementándose, como, por otra parte, le sucede al propio tratado en relación con *De Lumine*.

El eje metafísico y teológico del texto se basa en la aseveración con que Ficino encabeza el segundo de los capítulos del tratado: “In che modo la luce del Sole sia simile allo stesso bene, ossia a Dios” (1952b: 971). Ficino parte del pasaje de *La*

³⁵² No deja de resultarnos significativo que Rabassini, uno de los investigadores quien con más tino ha estudiado la cuestión luminosa en Ficino, en un texto reciente sobre la cuestión de las *Metafore e analogie nel platonismo di Marsilio Ficino* (2012), después de hacer un estimable recorrido por la teoría de las «Metafore e relazioni analogiche» en Ficino (pp. 109-112), no haga referencia a esta concepción de las relaciones analógicas, no ya a partir de Katinis, sino a partir de los presupuestos fundamentales de Kristeller.

³⁵³ *Cfr.* sin embargo, el matiz que supone la postura de Reynaud, para quien «Il ne faut donc nullement voir dans le traité *Du Soleil* un énième traité d'astronomie: si les allusions à cette science sont fréquentes (et d'une exactitude très approximative), c'est qu'elles recèlent au fond d'elles une vérité qui les dépasse» (2008: 179). Para ella, la interpolación de los capítulos astrológicos no deja de ser un «intermède ludique» (p. 184) entre las partes *serias* del tratado, las metafísicas. Creemos que despojar al texto de dichos textos y, sobre todo, de la filosofía y la concepción que late bajo estos, supone renunciar a la comprensión de gran parte del papel del Sol en el imaginario renacentista.

República en que la luz del Sol es equiparada al sumo Bien³⁵⁴ para comenzar su intento de conexión entre la naturaleza divina y la *solaridad*, entre la luz sensible del Sol y las características que atribuye a la idea del Bien³⁵⁵. Merece la pena citar por completo el pasaje, pues ilustra a la perfección el desarrollo del *conocimiento simbólico* apuntado por Kristeller. En primer lugar, regresa sobre las características de la luz solar, produciéndose una cierta «equivalenza tra il Sole e la sua luce» (Rabassini, 2005: 612):

Niente più della luce richiama la natura del bene. In primo luogo, infatti, nell'ordine sensibile la luce ci appare la cosa più pura e più eminente; in secondo luogo, più agevolmente e ampiamente di tutto si diffonde nell'istante; in terzo luogo, senza nuocere si diffonde su tutto e penetra in tutto in modo lievissimo e sommamente blando; in quarto luogo, reca seco un calore vitale che tutto riscalda, genera e muove; in quinto luogo, ha tutto presente, da niente viene indebolita e non si mescola a niente (p. 971).

Una vez fijada, siquiera en esbozo, la naturaleza de la luz, Ficino pasa a aplicar el movimiento analógico en que está basando la comparación:

Analogamente il bene in sé sopravanza tutto l'ordine della realtà, si diffonde dovunque e tutto molce ed alletta; nulla costringe, ha seco dovunque come compagno l'amore, quasi calore, con cui attrae variamente le singole cose mentre esse lietamente accolgono il bene. Penetrando dovunque nel più intimo di tutte, non si mescola con nessuna (pp. 971-973).

³⁵⁴ Del que, en realidad, vendría a ser un comentario, pues como tal nace (Rabassini, 2005: 613). Dice Platón: «Entonces ya podéis decir qué entendía yo por el vástago del Bien, al que el Bien ha engendrado análogo a sí mismo. De este modo, lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia, y de lo que se entiende, esto es el Sol en el ámbito de la vista y de lo que se ve» (1992: 332; 508bc). Para un estudio detallado de la manera concreta en que se diferencian el texto original platónico y la interpretación ficiniana, *Cfr.* las reflexiones del propio Rabassini a lo largo de todo el artículo (2005).

³⁵⁵ La cuestión, en realidad, lleva unas consecuencias de alto calado filosófico que aquí no podríamos deslindar, más cerca del campo de la filosofía pura que de la crítica literaria, sin embargo, dejaremos planteada la cuestión según hace Rabassini, para quien la imagen del Sol ofreció a Ficino una posible solución para el «problema del Primo Principio», ya que «la sovraessenzialità del Bene e la sua identificazione con l'Uno costituirono una costante dell'interpretazione del Principio fornita da Ficino e che proprio su questo terreno si aprì lo spazio per lo scontro con Giovanni Pico della Mirandola: da un lato, Marsilio sostenne le ragioni di un Uno-Bene inteso “super ens et essentiam”; dall'altro, Pico affermò l'identità di Uno ed Essere (“unum et ens equalia”))» (2005: 610-611).

A poco que atendamos a la lectura de los dos pasajes, y que recordemos el papel que Ficino otorgaba a la luz en *De Lumine*, nos daremos cuenta de que, aunque no la formule de manera explícita en este pasaje, sigue funcionando la noción central de la poética neoplatónica de la luz: la idea de que la luz funciona como vínculo del mundo, que todo lo une, todo lo penetra, todo lo vivifica, permite a Ficino llegar a la conclusión, según anota Vasoli de «che nulla come la luce assomiglia alla “natura” del bene» (1988: 65)³⁵⁶. Esa idea de vínculo se aprecia a la perfección según «la concezione neoplatónica della luce come *continuum*» (Rabassini, 2005: 167), como «continuità [...] dalla sua prima fonte invisibile» (Vasoli, 1988: 72) hasta el resto del universo, de modo que nunca hay una división plena entre luz y Sol, nunca este se desprende totalmente de aquella. El hilo luminoso que comenzamos a lanzar en el primer apartado de la tesis, como vemos, sigue tensado al máximo, funcionando en plenitud.

Una vez expuesto el juego de similitudes, Ficino declara y sentencia la semejanza entre las dos instancias: «Infine come il bene in sé è incomprendibile ed ineffabile, tale è la luce», insistiendo de nuevo en que «Nessun filosofo infatti ha mai definito la luce, così che è a un tempo la più nota e la più ignota di tutte le cose» (1952b: 973). Acto seguido se apoya en uno de sus filósofos predilectos para afirmar que «il platonico Giamblico conclude alla fine esser la luce atto e immagine visibile della divina intelligenza, a quel modo che il raggio che brilla è immagine della stessa vista» (p. 973). El paso de la identificación con la divinidad era ineludible, como ya tuvimos oportunidad de comprobar con ocasión del *De Lumine*, pues, en opinión de Castelli, «tutta la teurgia ficiniana è basata su inni al Sole» (1984c: 54). Dicha analogía entre Dios y divinidad encuentra fundamento asimismo en la *equivalencia* y *continuidad* entre el Sol y su propia luz, «l’analogia tra *helios* e *tagathon*» establecida por Platón en el pasaje de *La República* del que parte Ficino, «è intesa dal Fiorentino come *comparatio* tra il Sole e Dio» (Rabassini, 2012: 113).

³⁵⁶ Se ocupa Vasoli en la naturaleza de la analogía establecida por Ficino: ambos son la cosa más *pura* que hay en el mundo, ambos se extienden de la misma manera y con la misma instantaneidad por todo el mundo, ambos penetran en todos los seres, ambos llevan consigo el *calor* que generan, sin mezclarse con los cuerpos (1988: 65). En realidad, la cuestión puede sintetizarse siguiendo al propio Vasoli: «come il Sole, con la sua luce e il suo calore, può operare su tutto ed anche sulle cose lontanissime, così Dio, con la sua intelligenza e volontà, produce “facilissimamente” tutto ciò che esiste» (1988: 76).

Dado el paso de la identificación con la divinidad, Ficino parece darse cuenta de que puede perderse por los densos derroteros dogmáticos contra los que advertía en el primer capítulo, por lo que intenta reconducir la situación, dirigiéndose al lector, buscando su complicidad: «perché avvolgerti nelle complicazioni di lunghe ricerche, se vuoi affermare che sopra il cielo vi sono molte menti angeliche, che sono come luci, illustrando il loro ordine reciproco ed il loro rapporto con Dio, padre della luce?» (1952b: 973). Llega así hasta la noción de Dios como fuente primera de la luz, en una imagen que con un indudable sabor plotiniano aúna luz y agua, como recuerda Rabassini (2012: 111), unión en la que Rodríguez, hablando de la poesía amorosa, aunque si bien la idea puede extenderse hacia el espacio solar, ve «una dialéctica propiamente platónica, animista [que los entiende] no como “elementos”, sino como materializaciones del alma» (1990: 70). A partir de ahí, Ficino tiene ya el camino abierto para poder desplegar la analogía solar, perfectamente justificada. Para ello, alza el tono lírico, invitando a una contemplación del firmamento que, en un primer momento, compone de un modo que nos es de sobra conocido:

Volgi gli occhi al cielo, o cittadino della patria celeste, a quel cielo che Dio creò con mirabile e visibile ordine proprio perché rendesse perspicuo tutto questo. Se volgi gli occhi al cielo, subito i raggi delle stelle, quasi cenni ed spressioni evidenti, ti narreranno la gloria di Dio e il firmamento ti dirà l'opera delle sue mani (1952b: 973).

Es ahora el momento en que puede asomar el Sol y completar un círculo de luz que nos permitirá, en primera instancia, identificarlo con Dios y después comprobar hasta dónde llega el interés ficiniano por el «mito solar». Escribe Marsilio:

Il Sole poi ti può indicare proprio lo stesso Dio. Il Sole te ne darà chiari segni; e chi oserà dire falso il Sole? Così le creature invisibili di Dio, ossia gli spiriti angelici, sono rese visibili dalle stelle, ed il Sole dichiara l'eterna potenza e la divinità di Dio (p. 973).

Indica Rabassini (1997: 118) cómo el fragmento aloja una referencia a la Epístola de San Pablo a los Romanos (I, 19-20), «divenuto un *topos* per chi, in ambito cristiano ha voluto trattare del passaggio dal visibile all'invisibile»³⁵⁷, que, en su interpretación

³⁵⁷ «Quia quod notum est Dei, manifestum est in illis. Deus enim illis manifestavit. Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quæ facta sunt, intellecta, conspiciuntur : sempiterna quoque ejus virtus, et divinitas : ita ut sint inexcusabiles».

platónica, será el que explique una identificación con la divinidad según la cual «se dal sole si può ascenderé a Dio, è verosimile che da alcune caratteristiche di Dio [...] si possano comprendere alcune qualità del Sole» (Katinis, 2001: 81).

El paralelismo entre el Sol y las estrellas, así como el juego de luces a que da pie, es retomado por Ficino en el capítulo XI del tratado, donde, a la vez que lo desarrolla, aprovecha para reforzar y justificar la analogía solar de la divinidad a partir de la contraposición entre lo visible y lo inteligible. Hablando del Sol, nos dice Ficino que «la sua prima luce naturale non fu così grande in origine come poi diventò. Non supera infatti le altre stelle né per grandezza né per luce» (Ficino, 1952b: 997). La explicación es en cierto modo vacilante: «Tutti i corpi celesti infatti recarono seco alla nascita una propria luce, ma tenue ed a noi occulta per una propria sottigliezza o chiarezza o per qualche altra ragione», circunstancia de la que ni el Sol se verá libre: «Una luce simile, o poco più grande rispetto alla sua grandezza, sembra che da principio il Sole recasse con sé» (p. 997). ¿De dónde le viene entonces al astro la posibilidad de convertirse en «principe dei pianeti», en «manifesto signore del cielo» (p. 975)? Ficino no retrasa la respuesta y explica que «ma oltre quel primo e nativo lume che chiamerò oscuro, subito Dio ne aggiunse un altro, chiarissimo agli occhi, quasi immagine evidente della divina intelligenza e dell'infinita bontà» (pp. 997-999).

Aquí es donde Ficino anuda con fuerza la *solaridad* divina que va a recorrer la vertiente teológica del tratado: de la misma manera que, cuando nos ocupamos, por ejemplo, del rayo en el espejo, aquel solo tenía sentido y funcionaba en cuanto que don otorgado por la divinidad como *gracia*, la supremacía del Sol sobre los demás cuerpos celestes se debe entender también como una *gracia* concedida por Dios al astro, que le valdrá los epítetos que cosecha a lo largo del tratado. Una vez que Ficino se lanza a la comparación –recordemos que después de haber abordado ya en el bloque central toda la temática astrológica– el neoplatonismo comienza a asomar y a ser reconocido como el centro de gravedad de la temática solar: de igual manera que la luna no emite su luz por sí misma, sino que la recibe del Sol, Ficino explica que «in base ai segreti insegnamenti platonici diremo che questo immenso splendore del Sole non procede dal Sole, ma da Dio attraverso il Sole, ed è luce che si manifesta agli occhi, ma non è propria di quel globo solare, bensì di Dio stesso» (p. 999).

El Sol queda así investido de dos luces, «una luce naturale, che, di per sè, non è più intensa di quella degli altri corpi celesti; lo straordinario splendore dell'astro, invece, deriva da un lume che Dio gli aggiunse como immagine evidente della sua divina inteligencia e della sua infinità bontà» (Rabassini, 2005: 615). En palabras de Reynaud, Ficino «détermine deux moments dans la création de la lumière du Soleil: celle de la lumière en soi, et celle du Soleil, c'est-à-dire d'une lumière pourve d'une figure orbiculari figura» (2008: 194).

Cabe destacar, como ha hecho Katinis, que la posibilidad de dicha comparación sería para Ficino «risultato di un atto linguistico giustificato da una chiara scelta divina», según la cual, Dios «ha scelto il Sole per presentarsi agli occhi del mondo» (2001: 81). Esta relación entre Dios y el Sol se establece a lo largo del tratado a partir de las categorías de visibilidad/invisibilidad, que se encuentran en la base del pensamiento platónico. Recordemos que el tercer capítulo del tratado lleva por título “Il Sole è illuminatore, signore e regolatore dei cieli” (1952b: 975), y que allí podíamos leer cómo el Sol, estatua³⁵⁸ visible de la divinidad, regula y guía cada una de las cosas celestes.

Nos hallamos así ante uno de los centros del tratado, pues como apunta Rabassini, el *De Sole*, «in generale si fonda sul presupposto che il mondo visibile sia il tramite necessario per la conoscenza dell'invisibile» (2005: 614). Lo visible se convierte en la categoría central para explicar el funcionamiento del Sol y su papel en relación con la divinidad. Dicha posibilidad doble permitirá así tanto remitir al espacio inteligible, metafísico, como colocar *literalmente*, una imagen *física* de esa divinidad en *mitad* del universo, que lo ilumina e irradia en todas direcciones su benéfica influencia. En este sentido merece la pena atender a la reflexión de Katinis sobre la posición que otorga al Sol la relación entre Dios y la divinidad. Para ello se basa en un aserto que se repite en el *De amore* y en la *Theologia platónica*, según el cual Dios es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ningún sitio (Ficino, 2001-2006: 100-101; *Vol. 6*; XVIII, III): «One might call him a spiritual circle whose center is everywhere, whose circumference is nowhere». Dicha imagen es utilizada en realidad para ilustrar la omnipresencia de Dios en todo el universo –una vez más, *difundido* por

³⁵⁸ Puede resultar curiosa la alusión de Castelli (1984c: 34) al interés de Ficino por las estatuas, autómatas, etc. lo que valdría entrar en conflicto con la opinión de Santo Tomás, al poder ser relacionado dicho interés con las prácticas *daemonicas* de que se cuida en sus diferentes apologías.

toda su extensión, como sucede a la luz—; sin embargo, a la vez, acarrea la posibilidad de que Dios sea, además, el centro de todo el universo, un centro móvil y extensible a toda la creación. De esta manera, propone Katinis, «se è vero che Dio è paragonabile ad un centro, e che il sole è paragonabile a Dio, bisogna inferire che il sole e il centro, seppure indirettamente, sono strettamente correlati» (2000: 76). El razonamiento de Katinis es muy sugerente y de absoluta pertinencia, siempre que tengamos en cuenta que la estructura ficiniana funciona sobre todo a nivel ontológico, metafísico, y no como modelo físico del universo. Siendo así, podemos coincidir con él en que «l'unico centro della totalità dell'essere ha una sua immagine speculare, quasi un vicario, nel cosmo visibile, che è identificabile con l'oggetto di studio dei fisici e degli astronomi; si tratta del sole e dell'azione che esercita su gli altri elementi del cosmo» (p. 77).

Ficino no se cansará de insistir sobre esta idea, de dejar bien claro de dónde le viene al Sol su alteza, así como de marcar las diferencias entre los dos soles: «quando Platone dice che il Sole supera tutto quello che è visibile, senza dubbio allude al di sopra del corporeo a un Sole incorporeo, ossia al divino intelletto» (1952b: 993). Ficino, en suma, ha recurrido a la autoridad de Platón, a la de Plotino, según el cual «gli antichi veneravano il Sole come Dio»; a los antiguos teólogos gentiles, que «collocarono nel Sole tutti i numi»; o a la de Jámblico, Juliano y Macrobio, quienes «questo attestano»; para concluir «che il Sole, ossia Febo signore delle Muse, e cioè dell'intelligenza, secondo quel che dicevano i platonici e Dionigi, è la visibile immagine di Dio» (p. 991). Según apunta Rabassini, este juego de desdobles solares deja claro que «il Sole è in stretto rapporto con il divino, di cui é simbolo [...] principabile segno visibile di Dio» (2005: 616), una relación en la que nunca debemos olvidar, como venimos insistiendo, la «intercambialità tra luce e Sole» (Rabassini, 2012: 116) que sostiene la lectura ficiniana.

Que Dios, en definitiva, haya «posto nel Sole il suo tabernacolo» (1952b: 993), convirtiéndolo en «l'immagine sensibile dello splendore divino, come il custode della luce sovrasensibile, incaricato di reffleterla sul mondo sotto le spoglie di una luce visibile» (Katinis, 2001: 77), permitirá a Ficino establecer una serie de analogías que acercarán el «mito solar» al cristianismo, en lo que no será otra cosa que una manifestación más del intento de Ficino por conseguir «el renacimiento de un Platón cristiano» del que hablaba Eugenio Garin (1981: 175); o, en palabras de Rabassini

«un'interpretazione “teológica” dell'analogia platonica, che ben si inserisce nel progetto del filosofo di mostrare l'accordo tra platonismo e cristianesimo» (2005: 620).

Desde ahí debe leerse parte del penúltimo capítulo del tratado, donde «nei toni di un cristianesimo sincretico, si assimilla il Sole alla Trinità» (Castelli, 1984: 13). En efecto, Ficino expone en ese penúltimo capítulo la “Somiglianza del Sole con la Trinità divina e i nove ordini degli angeli” (1952b: 1001), que comienza con la aseveración de que «Nulla si trova nel mondo che più del Sole rassomigli alla divina Trinità» (p. 1001). Para explicar dicha analogía se basa en una serie de *operaciones* sobre el número tres y el número nueve. Ficino se deja llevar por el juego de correspondencias entre la Trinidad y las características del Sol, siempre bajo la impronta neoplatónica, en la que según Reynaud se deja sentir el sistema hipostático plotiniano (2008: 182-183)³⁵⁹. A la jerarquía celestial de los ángeles, de raigambre dionisiana³⁶⁰, Ficino hace corresponder «un ternario e un novenario» (1952b: 1003). La analogía comienza por las características del Sol, derivando tres tipos de fecundidad de la fecundidad del Sol; tres tipos de vida del calor vital del Sol; y tres especies de fulgor de la luz del Sol, a cada una de las cuales corresponderían tres tipos de sentidos (p. 1003).

Ficino se siente cómodo en este juego casi poético de correspondencias, que ha perdido el carácter estático e inamovible que podemos detectar en el mismo juego ternario de la *Commedia*, para dejarse arrastrar de inmediato por un trasfondo astrológico/mitológico, que eleva el tono del tratado. Aparecen en primer lugar las divinidades paganas:

Gli antichi posero nel Sole le divinità. Noi possiamo infatti contemplare del Sole la sostanza o le forze; in ella sostanza l'essenza, la vita, l'intelligenza. L'essenza chiamiamo Cielo, Rea la vita, Saturno l'intelligenza, secondo il loro costume. Se dopo la sua sostanza contempliamo le potenze del Sole, chiameremo la sua fecondità Giove e Giunone, la sua luce Apollo e Minerva, il suo calore Venere e Baco (p. 1004).

La aparición de la figura de Febo le permitirá ensayar otro novenario solar, el de las «nove Muse che stanno intorno al Sole», sobre las que se pregunta «Che cosa sono

³⁵⁹ *Cfr.* para la cuestión trinitaria en este pasaje, Vasoli (1988: 69-70); frente a esto y en contraste, *Cfr.* la “Beatriz metamorfoseada en número” (Gilson, 2004: 27-31) de la *Commedia*; así como la especulación de Curtius sobre si es Beatriz *un nueve* (1989: 536-541).

³⁶⁰ Pseudo Dionisio (2002: 114-144).

infatti le nove Muse intorno a Febo, se non i nove generi di divinità apollinee distribuite nelle nove sfere del mondo» y a las que define como «Gli spiriti dovunque per eccellenza solare» (p. 1005)³⁶¹. Como explica Castelli, «All corteo di Apollo fanno ala le Muse, mentre il sole illumina e vivifica l'universo» (1984d: 55). Así, lo que en un principio comenzó como una ortodoxa comparación entre la Trinidad y el Sol, acaba por convertirse en un pequeño tratado de mitografía solar.

Después de este capítulo da la sensación de que Ficino se viera obligado a sujetar las riendas de un paganismo que se le hubiera desbocado, como si pensara que este pudiera llegar a causarle algún tipo de problema, lo que da pie a que extreme su prudencia (Castelli, 1984d: 55). Es lo que hace en el último capítulo del tratado, de significativo título: “Che non si deve adorare il Sole quale autore di tutte le cose” (p. 1005). Ya tuvimos oportunidad de comprobar, en relación con las apologías compuestas con motivo de la escritura del *De Vita*, que Ficino era consciente de que bordeaba un territorio cuyo tránsito bien podría valerle la acusación de herejía. Nada hubiera sido más fácil para sus eventuales enemigos que lanzarle una acusación de idolatría basada en ciertos aspectos del tratado. Según apunta Reynaud, «Ficin est bien conscient du danger qui consiste à privilégier la fable, l'image poétique», por lo que desde un modo literal «Établir la divinité du Soleil est inacceptable pour un chrétien» (2008: 184).

Desde ahí debemos entender esta parte de la obra, que le sirve a Ficino para seguir elaborando la dialéctica entre lo visible y lo inteligible en relación con el Sol y la divinidad, apoyándose una vez más en la tradición platónica. En esta ocasión se sirve de Sócrates y de un episodio relatado por Platón en el *Banquete*³⁶², referente a la actuación de su maestro en la batalla de Potidea. Según escribe Ficino: «Più di una volta Socrate quando era in guerra se ne stette attonito a contemplare il Sole che sorgeva, immobile, con gli occhi fissi, come una statua, per salutare il ritorno dell'astro» (Ficino, 1952b: 1005). Esta actitud, prosigue Marsilio, podría provocar que hubiera «platonici, indotti da questi e simili segni [que] diranno forse che Socrate, ispirato fin dalla fanciullezza da

³⁶¹ Sobre las Musas, *Cfr.* también Curtius (1989: 324-348).

³⁶² Concretamente en 220cd (1997: 280-281), y posteriormente recogido (Rabassini, 1997: 130-131) en las *Vidas* de Diógenes Laercio (II, V, 23), o en las *Noches Áticas* de Aulo Gelio (II, 1, 1-3).

un demone febeo, aveva l'abitudine di venerare soprattutto il Sole, e che per questo l'oracolo d'Apollo lo proclamò il più saggio di tutti i Greci» (p. 1007).

De alguna manera, Ficino proyecta en la figura de Sócrates su propio temor a ser mal entendido, por lo que se apresura a ilustrarnos sobre qué era lo que realmente pretendía Sócrates con sus particulares ejercicios matutinos en mitad de la batalla: «Ma oso affermare con sicurezza che Socrate in quel suo estatico rapimento non contemplò questo Sole [el visible] ma l'altro» (1952b: 1007)³⁶³. Sócrates, al admirar el astro solar en el momento de su salida, en realidad «contemplava attento la sua maestà» del Sol supraceleste «ed ammirava attonito l'incomprensibile bontà del Padre» (p. 1007). La *solaridad* ficiniana evoluciona así, como por otro lado era de esperar según los razonamientos ficinianos, hacia un desdoblamiento según el cual «al di sopra del Sole visibile troviamo un Sole sovraceleste e, infine, il Padre di quello stesso Sole sovraceleste», que encajaría a la perfección con sus teorías sobre la existencia pareja de dos luces, sensible e inteligible (Rabassini, 2012: 115). Guillermo Serés, en fin, también ha dado cuenta de la dualidad solar que establece Ficino, en sucintas líneas: «En la simbología ficiniana, el sol es cada vez más imagen “sensible” del “sole intelligibile” de Dios, en cuanto que es una inagotable fuente de luz y de vida y, a través de la luz, acto visivo de nuestra mente» (1996: 222)³⁶⁴.

El mismo Rabassini ha señalado la posibilidad de que el episodio de Sócrates sirva a Ficino para remitir, junto al episodio platónico de *La República*, a sus «letture

³⁶³ Sol visible al que «secondo Platone, non chiamò vero Iddio, ma figlio di Dio. Non primo figlio di Dio, soggiungo, ma secondo e ormai visibile. Il primo figlio di Dio non è infatti questo Sole manifesto agli occhi, ma quell'intelletto di gran lunga superiore, il primo intelletto solamente intelligibile» (p. 1007). Es hermosa la expresión que la imagen adquiere en la *Comparatio*: «Pero basta, amigo Lotterio, basta ya de fijar la mirada, en la medida de nuestras fuerzas, en el Sol celeste como las águilas. Así que para no tener la mala suerte de quedarnos ciegos, volvamos nuestra mirada a lo nuestro, a lo nuestro, digo, a nuestra Idea y a aquel Sol supraceleste que no permite que sus ardientes amantes y contempladores queden completamente ciegos, sino que mientras más resplandece en sus ojos, más confirma y robustece su mirada. Por lo cual, si no queremos reconocer a aquel misterio órfico como verdadero, finjamos por un momento que lo fuera, de modo que elevando así los ojos al Sol celeste descubramos en él, como en un espejo, a aquel Supraceleste que puso en el sol su tabernáculo. 19 de diciembre de 1479. En Florencia» (2004: 331).

³⁶⁴ Recordemos aquí, y en realidad en todo el capítulo, toda la temática de la *caritas* y el rayo en el espejo del alma, estudiada en el capítulo anterior.

ermetiche e neoplatoniche», que tan bien le permitían conciliar tradición platónica y cristianismo (2005: 623), pues como puntualiza Salaman, «the dual nature of the actual sun appears again more distinctly in Hermes» que en el propio texto platónico, incidiendo aún más sobre la unicidad del Sol espiritual (2002: 121-122). Tal vez en sintonía con dicha intención, Ficino se pone severo y lanza una advertencia que, a la vez, se convierte en la clave de lectura *ortodoxa* desde la que debe ser comprendido el tratado: la inteligencia, «Perciò, affinché nessuno ammirasse soverchiamente e adorasse il Sole, la Luna e le stelle, venerandoli come autori e padre dei doni intellettuali, saggiamente ci ammonì che questo Sole non è il principio dell'universo» (1952b: 1007), para justificar lo cual recurre a una serie de argumentos del apóstol Jacobo (Santiago el Mayor) en los que la comparación entre la divinidad y el Sol se resuelve siempre a favor de aquella, básicamente porque la teología, dice Ficino, muestra que «il principio dell'universo non può essere né corpo né anima né intelletto, ma qualche cosa di infinitamente più alto, da cui il Sole del cielo è distante, e di cui il Sole è piuttosto da dirsi ombra che immagine» (p. 1009)³⁶⁵.

Este eje metafísico, o teológico, del *De Sole* encuentra un puente que lo une con el astrológico en el capítulo X, titulado “Il Sole fu creato per primo, e fu posto nel mezzo del cielo” (p. 995). Creemos que podemos atribuirle dicho funcionamiento de puente porque en el propio cuerpo del capítulo, casi de manera física, leemos el paso –que, en realidad, para Ficino supone más tender un puente entre las dos orillas de un mismo río– desde la autoridad cristiana a la platónica, sin que para el discurso del florentino suponga mayor trauma, ni mayor conciencia de separación. Así, el epígrafe comienza con una reflexión genesíaca en la que Ficino recurre a la pregunta retórica sobre «che cosa Dio ha creato in principio» (p. 995), encontrando en Moisés, introducido por Ficino como miembro de pleno derecho en la cadena de los *prisci Theologi*, la solución: «Mosè risponde: la luce» (p. 995)³⁶⁶. El desarrollo de la respuesta no nos será desconocido, pues lo ha venido repitiendo a lo largo del *De Lumine* y de la

³⁶⁵ Recuerda Menéndez Pelayo que «Lo mismo defiende Miguel Servet en su libro famoso *De la Restauración del Christianismo*, y con él otros platónicos españoles. En el fondo es doctrina de Plotino» (1974: 502). Para la cuestión de la luz en la obra Servet, *Cfr.* Bermudo del Pino (2011: 97-110).

³⁶⁶ *Cfr.* las reflexiones sobre luz genesíaca que hicimos a raíz de la oda “A Francisco de Salinas”, de fray Luis de León.

sección *teológica* del *De Sole*, siempre con la platónica división entre lo visible y lo inteligible en el horizonte: es de la luz de la divinidad –que nunca, recordemos, podremos llegar a conocer– de donde derivarán «la luce intelligibile nel mondo incorporeo al disopra di noi, ossia l'intelletto purissimo; [y] la luce sensibile nel mondo corporeo, ossia la luce stessa solare» (p. 995).

Así, la luz tendría cuatro *grados*, correspondientes con cuatro características que habría ido adquiriendo según avanzaban los días de la creación: en el primero encontraríamos la propiedad de «splendor dentro di sé e di illuminare di fuori»; en el segundo de dar «vita a tutte le altre cose»; en el tercero «di propagare se stessa nella materia»; y en el cuarto de «diffondere così la sua mole nel mondo, come la luce della divina intelligenza, da cui è derivata, si riflette in se stessa» (p. 995)³⁶⁷. Más que esta enumeración de las propiedades de la luz, nos interesa la conclusión que saca de la secuencia, ya que enlaza directamente con la poética solar: «Perciò Mose ha detto che nel primo giorno fu creata semplicemente la luce, nel quarto invece la luce dotata della figura solare, ossia circolare» (p. 995). La carga de platonismo del pasaje es indudable, desde el obvio interés por la luz, con su engarce solar, pasando por la figura platónica por excelencia: el círculo que tanto complacía a Leon Battista Alberti para la construcción de los templos.

Será justamente después de este pasaje cuando Ficino aproveche para sacar a colación a Platón, al hilo del *Timeo*: «Platone nel *Timeo* riferisce due volte la costituzione del Sole, la prima volta ponendolo quasi consorte nel numero dei pianeti, la seconda provvisto per divino volere di una luce particolarmente mirabile e di una regale autorità» (p. 995)³⁶⁸. Será esta voluntad divina, que aún la tradición platónica del

³⁶⁷ No dudará así Ficino en apuntar la idea de que el Sol sea «quasi un profeta», que con «la sua venita ispiri lievemente ai dormenti dei vaticini» (p. 981), pues como apuntó Graziati, a través de la filosofía de Jámblico –uno de los referentes filosóficos de Ficino en la composición del *De Sole*– la luz, en tanto que procede de la divinidad, la cual posee el conocimiento de todo lo que hubo y lo que habrá, puede dar cuenta del futuro en una suerte de «fotagogia» (2007: 65-67).

³⁶⁸ «La decisión divina de crear el tiempo hizo que surgieran el sol, la luna y los otros cinco cuerpos celestes que llevan el nombre de planetas para que dividieran y guardaran las magnitudes temporales. Después de hacer el cuerpo de cada uno de ellos, el dios los colocó en los circuitos que recorría la revolución, la luna en la primera órbita alrededor de la tierra, el sol, en la segunda sobre la tierra y el lucero y el que se dice que está consagrado a Hermes, en órbitas que giran a la misma velocidad que la del sol, pero con una fuerza contraria a él, razón por la que regularmente se superan unos a otros el sol, el planeta de Hermes y el lucero (38, cd)

Timeo con el *fiat lux* genesíaco, la que haga al Sol admirablemente brillante, y le dote de su característica luz, superior a la de todos los demás astros. En ella se apoya Ficino para dar el salto del ámbito teológico al astrológico: «La maggior parte degli astrologi pongono all'inizio del mondo il Sole all'orizzonte nell'Ariete che è il suo regno, nel mezzo del cielo che avrebbe occupato come una rocca ed un centro a guisa di re» (pp. 996-997). La inclinación astrológica, entendida como la que establece la relación regente del Sol sobre los demás planetas, vuelve a verse anudada a la ortodoxia cristiana gracias a la figura de Moisés, quien confirma, como miembro de los *prisci Theologi*, lo que Platón propone en el *Timeo*, aunque desde una perspectiva bíblica. Para Ficino, Moisés «quando dice che un giorno fu compiuto, non con la mattina e col vespro, ma col vespro e la mattina, indica che dopo il mezzogiorno, in cui il Sole fu acceso, il giorno già nato che declinava verso sera doveva completarsi con la mattina seguente» (p. 997). Este matiz a la hora de establecer la concepción del día será aprovechado por Marsilio para reforzar la dignidad solar, ya que «Confermò senza dubbio l'autorità regale del Sole assegnandoli il giorno del Signore, ossia il giorno solare» (p. 997). Esta será la base de la reflexión astrológica que constituye y justifica, como dijimos antes, el segundo de los ejes que conforman *De Sole*.

El grueso del componente astrológico del tratado lo encontramos del tercer al octavo capítulo, con una imagen que atraviesa todo el tratado, bandera de toda la poética solar que venimos estudiando. Como consecuencia lógica de la *elección* por parte de la divinidad del Sol como su *estatua*, su imagen visible, este adquirirá un papel preponderante en el universo, por encima de todos los demás astros. Ficino insiste en la dignidad solar y para ello recurre a los diferentes calificativos regios a los que ya hemos aludido, que le otorgan lo que Rabassini ha llamado una «centralità metafísica» que acarrearía «l'esistenza di una *medietas* solare» (2005: 615), en la que tendría no poco que ver la influencia de los textos del emperador Juliano (p. 624). Esta noción de *medietas*, de «*médiation philosophique*» (Reynaud, 2008: 184), se aviene muy bien con «La celebrazione ficiniana» del Sol, la cual «sembrava tuttavia spezzata nella sua

[...] Para que hubiera una medida clara de la lentitud y rapidez relativa en que se mueven las ocho revoluciones, el dios encendió una luz en el segundo circuito contando desde la tierra, la que actualmente llamamos sol, con la finalidad de que todo el cielo se iluminara completamente y los seres vivientes correspondientes participaran del número, en la medida en que lo aprendían de la revolución de lo mismo y lo semejante» (Platón, 1992b: 183-185; 38cd, 39b). *Cfr.* para la cuestión Vasoli (1988: 68).

armonia dalla tesi della centralità della terra» (Garin, 1958: 193-194). La solución *mediadora* ofrece un importante apoyo a nivel cosmológico al sistema ficiniano, pues a la vez que fundamenta su sistema filosófico, no rompe ni genera ningún tipo de tensión con la estructura del universo geocéntrico poniendo «d'accordo con l'ipotesi tolemaica [...] la sua visione estético-religiosa del sistema cósmico» (p. 193).

Donde mejor se percibe el estatuto solar que Ficino concede al Sol es en el sexto epígrafe (1952b: 982-985), dedicado a “Le lodi degli antichi al Sole”, donde un Sol «signore e regolatore del cosmo e i motivi connessi all'importanza astrológica del 'pianeta' sembrano coniugarsi con una tradizione filosofica antica» (Rabassini, 2005: 614). En efecto, como bien señala Rabassini, Ficino se mueve en su terreno favorito, el de la tradición de esa sabiduría platónica de la *Prisca Theologia* (Vasoli, 1988: 67), que se habría venido comunicando a lo largo de los siglos y de la que él sería eslabón e intérprete privilegiado para su época. El epígrafe entero es un nuevo ejercicio de erudición platónica, de sincera veneración solar, que aparece así bajo la máscara de diversas tradiciones. Recupera la sabiduría egipcia, refiriendo una supuesta inscripción³⁶⁹ en los templos dedicados al culto de Minerva, de donde se podría deducir que «il Sole è il parto, il fiore, il frutto di Minerva, ossia della divina intelligenza» (p. 983). A continuación recurre al testimonio de Proclo, según el cual los antiguos teólogos sostenían que «la giustizia, regina dell'universo, penetra dovunque tutto dirigendo dal trono del Sole», lo que hace suponer a Ficino que «il Sole stesso è regolatore di tutto». Con Jámblico y su exposición de las doctrinas egipcias, calificará al Sol como «signore di tutte le virtù degli elementi». De Moisés recogerá la idea de que «il Sole sia di giorno il signore delle cose celesti, e di notte signora sia la Luna quasi Sole notturno» (p. 983).

El papel del Sol como *regente* y señor de todos los demás planetas y estrellas del firmamento permite a Ficino desplegar una erudición astrológica que se concentrará en relatar cuáles son las relaciones de pleitesía que estos tendrán con respecto a aquel. No nos interesa, porque no es el objetivo de nuestro trabajo, señalar la minuciosidad con que Ficino establece las diferentes relaciones entre los planetas y el Sol, ni la pertinencia astronómica o científica de los motivos con los que Ficino justifica dichas

³⁶⁹ La inscripción vendría a decir: «Io sono tutte le cose che sono, che furono e che saranno. Nessuno ha mai lacerato il mio velo, Il frutto da me generato è il Sole» (p. 983).

relaciones³⁷⁰. Sí queremos resaltar la capacidad que le otorga Ficino al astro para determinar en el cielo «spazi definiti», de manera que «quando i pianeti li percorrono cambiano movimento e carattere» (p. 977), siempre con el Sol como vértice del comportamiento astral: «Quando sono in congiunzione col Sole sono sommi e di moto retto, proprio perché sono in concordia col loro re» (p. 977). Existirán así planetas que guarden con el Sol (y con la Luna, «del Sole sposa e sorella» [p. 987]) una mejor relación que otros: «Giove e Venere sono chiamati pianeti della fortuna perché sono in accordo col re e con la regina del cielo, Saturno e Marte invece sono i pianeti della sfortuna perché discordano dalla Luna e dal Sole, ma più infelice è Saturno perchè è più grande la sua discordia col Sole» (p. 991).

El influjo del Sol es tal que Ficino utiliza una imagen antropomórfica, semejante en gran medida a la de la risa del cielo, que tuvimos oportunidad de estudiar con motivo del *De Lumine*. En un momento del octavo capítulo introduce la idea del *saludo*: «Né si può traslaciare il fatto che quando i pianeti guardano in faccia il Sole e la Luna, quasi rivolgendo a loro un saluto, di colpo ottengono un nuovo vigore chiamato dagli Arabi *almugea*» (p. 989), en lo que probablemente podamos encontrar un buen indicativo de los «diversi autori arabi ed ebrei (Ali ibn Ridwân, Abraham ibn Ezra, Albumasar)» que influirían en la vertiente astrológica del tratado (Rabassini, 2005: 614). La imagen del saludo, además de ahondar en la correspondencia entre el cosmos y el hombre, nos da una muy buena idea de cómo entiende Ficino la relación entre el Sol y los demás astros. No es una relación de subordinación entendida desde la perspectiva medieval de la servidumbre y los lugares naturales, rígidos e inamovibles, sino desde un punto de vista que, a nivel astronómico, podríamos comparar al de la posición del hombre en la creación, tal como la considera Pico della Mirandola en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*. De la misma manera que el alma de la que Dios ha dotado al hombre le otorga a este una serie de dones dentro del sistema ontológico del neoplatonismo renacentista, permitiéndole disfrutar de un puesto privilegiado entre el mundo físico y el inteligible, el Sol disfrutará de una posición análoga con respecto a los demás cuerpos celestes. Según señala Castelli, debe tenerse en cuenta la influencia de «testi ermetici, greci ed arabi, e in cui viene esaltato il Sole quale immagine di Apollo-Mercurio, che sovrentende con il suo canto all'armonia dell'universo» (1984d: 61).

³⁷⁰ Cfr. los capítulos IV (pp. 976-979), VII (pp. 986-988) y VIII (pp. 989-991) para el desarrollo completo de las diferentes relaciones astrológicas.

La noción de armonía explica muy bien el ascendente que el Sol tendrá respecto a los demás planetas, una posición adquirida gracias a esa otra luz que Dios le concede y que le permite brillar con más intensidad que el resto de los astros, de la misma manera que el alma –recordemos, también una luz concedida por Dios– convierte al hombre en un ser *superior* al resto de las criaturas del mundo. Este protagonismo que Ficino otorga al Sol dentro del universo permitiría sin duda dar pie a una especulación heliocéntrica que lo relacionara con el posterior pensamiento copernicano, galileano, etc. La cuestión, sin embargo, merece que, antes de entrar en el juego de precursores, herederos, anticipaciones y demás filiaciones y parentescos, nos detengamos un poco, ya que admite y necesita una serie de matices, puesto que el discurso del propio Ficino también da pie a cierta ambigüedad.

3.1.2. *DE SOLE*: NEOPLATONISMO Y HELIOCENTRISMO

En un momento del sexto capítulo del *De Sole*, después de repasar varios de los elogios que dedican «gli antichi» al Sol, Ficino deja caer la siguiente reflexión: «Tutti hanno posto il Sole come signore in mezzo al mondo, anche se in modo diverso», ilustrándola con una serie de reflexiones que bordean el espacio del universo heliocéntrico, ya que si «I Caldei infatti lo ponnevano in mezzo ai pianeti, gli Egiziani in mezzo alle due serie quinarie del mondo, in modo che sopra gli stessero i cinque pianeti e sotto la Luna e i quattro elementi». Prosigue en esta dirección, hablando de «un'altra dottrina » sin especificar, según la cual «è la stessa prosperità dei pianeti che svela la sua medietà [del Sol]» (1952b: 983). La propia ambigüedad ficiniana, su continuo juego de aperturas y cierres, de dejarse ir en el paganismo para después retenerse con las bridas del cristianismo platonizado, da lugar a diferentes posturas acerca del supuesto heliocentrismo ficiniano.

En un extremo del arco podríamos situar a Paul Oskar Kristeller, quien cuando se ocupa del *De Sole* en su monografía sobre Ficino (1988: 93-102), no hace referencia alguna a Copérnico o al heliocentrismo. Su silencio, así como la naturaleza filosófica de su monografía, en el sentido más estricto y ortodoxo, nos indican cuál es su postura. Para el estudioso alemán el Sol no será otra cosa que una más de las herramientas que utilizará Ficino en la construcción de su particular «pensiero simbolico» (p. 92). El astro funcionará para Kristeller, no como una entidad física situada realmente en mitad del universo, sino como una muestra más del «riconoscimento di un principio ontologico della continuità universale, le cui conseguenze nel Ficino sono in qualche modo rintracciabili» (p. 94). La posición del Sol en Marsilio Ficino habría que leerla, según Kristeller, dentro de los parámetros marcados «nel principio fondamentale della mediazione» (p. 96). Opta así Kristeller por enfatizar el papel metafísico del Sol, muy en sintonía con lo que hemos comentado al hablar de la imagen del *saludo* de los astros al Sol y la posición análoga que alma y Sol ocuparían con respecto a las demás instancias de la creación.

En el otro extremo encontraríamos a Frances Yates, quien, en las páginas que dedica al heliocentrismo en su *Giordano Bruno y la tradición hermética* (1983: 180-186), defiende la postura contraria a la de Kristeller. Aunque en ningún momento defiende que en Ficino podamos encontrar una formulación heliocéntrica del universo,

se refiere a la tradición pitagórica presente en dos de los *prisci Theologi* —el propio Pitágoras y Filolao—, para quienes «la tierra, el sol y los demás cuerpos celestes giran alrededor de un fuego central» (p. 180); así como a la tradición hermética —eje de su libro—, en la cual «el sol ocupaba una posición distinta a la descrita en el sistema caldeo-ptolemaico universalmente aceptado durante toda la Edad Media» (pp. 180-181), investido, como tuvimos oportunidad de comprobar en el *Asclepio*, de una pátina y glorificación divinas que lo convierten, para dicha tradición, en un segundo Dios. Para Yates, aunque en ningún lugar de los textos ficinianos encontremos un rechazo de plano a la ordenación caldea, no hay duda de que «Estas doctrinas solares de tradición hermético-egipcia influyeron indudablemente sobre la magia solar de Ficino [...] En el *De Sole* y en el *De Lumine* son visibles huellas de todas las influencias apuntadas» (p. 182).

El modo en que Yates entiende la concepción ficiniana del Sol —vía Giordano Bruno— ha sido definida a la perfección por Katinis (2001: 85), cuando habla de un «eliocentrismo mágico». En efecto, el acercamiento de Yates a la filosofía solar de Ficino no le interesa tanto en el sentido ontológico o metafísico de Kristeller, sino por las posibilidades que la posición del Sol en el universo pueda abrir con la magia natural. Si para Yates existe algún tipo de heliocentrismo en la filosofía de Marsilio Ficino, no es todavía el copernicano —otra cosa será, como tendremos oportunidad de comprobar, la dirección opuesta—, sino el *egipcio* o *hermético*: una centralidad basada en el poder del Sol para ejercer su influjo benéfico hacia el resto del universo. A Yates no le importa tanto la aparición en el tratado solar de Ficino de un Sol inmóvil en mitad del cosmos, en torno al cual se tracen las órbitas de los diferentes planetas, como el rol vivificador del planeta en tanto que benigno dador de vida y condensador de la magia ficiniana.

Será en un pasaje del propio *De Sole* donde encontremos el mejor asidero, la mejor ilustración de este *heliocentrismo mágico*. En el erudito repaso que en el capítulo VI hace Ficino de los elogios que la sabiduría platónica dedica al Sol, después de una breve digresión sobre la debilidad y fortaleza de los planetas que salen antes o después del Sol³⁷¹, Ficino propone retornar «agli antichi» para explicar que

³⁷¹ Es decir, los que salen sin que el Sol se lo ordene, o después de que este les mande: Saturno, Júpiter y Marte de un lado y Venus, Mercurio, y la Luna del otro.

I primi fisici denominarono il Sole cuore del cielo; Eraclito l'ha chiamato fonte della luce celeste; moltissimi platonici hanno posto nel Sole l'anima del mondo, che riempiendo tutta la sfera del Sole propaga mediante il suo globo di fuoco, come attraverso un cuore, i propri raggi, che con quasi spiriti mediante i quali distribuisce per l'universo la vita, il senso, il moto (Ficino, 1952b: 985).

Retomamos así, desde *otra ladera* a la de Kristeller, la identificación entre el firmamento y el ser humano. Evidentemente, esta no corresponde ya al plano ontológico de la mediación, dentro de la cadena de los seres, sino a una analogía mucho más corporal y, si cabe, mucho más hermosa: el Sol como corazón del cielo es un *centro*, pero no en el sentido físico de la astronomía moderna, sino como centro en el que reside la vida, transmitida desde ahí al resto del universo en forma de rayos luminosos. Si nos fijamos en estas dos interpretaciones, divergentes en extremo, nos daremos cuenta del carácter proteico y abierto que la centralidad solar ha adquirido en Marsilio Ficino. El uso que hace Ficino del símbolo es tan hábil y se plantea de una manera tan sólida –con tanto grado de ambigüedad, podemos añadir también– que permite y justifica las dos posturas, acaso insertándolas dentro de una misma estructura orgánica, como diferentes fases o superficies de un mismo poliedro solar.

De lo que no hay duda es de que la concepción copernicana del universo no es la de Ficino, como tuvimos ocasión de comprobar en el capítulo anterior, pues ya vimos que la tierra es como un pequeño punto en el que vienen a confluír las diferentes irradiaciones luminosas que emiten los astros. El *De Raptu Pauli* se estructura igualmente según la configuración del universo basada en el modelo ptolemaico de las esferas, como queda demostrado en el argumento del propio tratado y, por poner un ejemplo representativo, en este pasaje concreto, donde se describe así parte del recorrido del alma en su ascensión: «Nel secondo luogo passerai per la regione de' septe pianeti, che è quasi primo cielo e quasi vagabondo, e perverrai all'octava sfera che è ordinatissimo fermamento delle stelle e chiamera'lo el cielo secondo» (1952: 937).

En el propio *De Sole* hay otro pasaje en que Ficino nos confirma que su veneración por el Sol no puede confundirse con una distribución *moderna* del universo, a pesar de las influencias que advierte Yates. En un momento del tercer capítulo del tratado, Ficino explica que «il ritorno del Sole al grado e al minuto della natività di ciascuno rinnova ad ognuno la fortuna di un anno», para añadir que «il moto del Sole, principe dei pianeti, come dice Aristotele, è semplicissimo, né come capita agli astri il

Sole si allontana dal mezzo dello zodiaco, né regredisce» (p. 975). De nuevo, no nos interesa profundizar en las particularidades zodiacales del Sol, sino resaltar el hecho de que no hay en el pasaje de Ficino atisbo alguno del heliocentrismo *científico* que partirá de Copérnico. Marsilio no duda en afirmar aquello que Galileo se resistirá a admitir en su proceso inquisitorial: que el Sol se mueve. Así, a poco que se atienda a la obra de Ficino, percibiremos que los dos presupuestos básicos del heliocentrismo copernicano no asoman en esta por ningún lado.

Dejar claro esto no significa que Marsilio Ficino no tenga un papel importante en la posterior consolidación del heliocentrismo. Eugenio Garin se ha ocupado de estudiar la relación entre el nuevo paradigma científico que arranca con Copérnico y la tratadística solar iniciada por Ficino. Ficino, capitán cultural y filosófico de la Florencia del XV, como traductor del *Corpus Hermeticum* y como el autor de tantas páginas dirigidas a cantar al Sol, sería así el mayor representante de un «mito solar», que básicamente consistiría «en una concepción general inclinada a privilegiar la “dignidad” del Sol, ideal o “metafísica”, como fuente de luz y de vida» (1981: 297), lo que trae como resultado todo un conjunto de manifestaciones que van «desde la literatura solar y las representaciones artísticas a los renovados cultos herméticos, la moda egipcia y las plegarias al Sol» (p. 275). Garin da una buena pista de la dirección en la que debemos estudiar la *solaridad* ficiniana, centrándonos en la dignidad «ideal», «metafísica» que adquiere el Sol, sin preocuparnos tanto por que lo expuesto por Ficino encaje más o menos con el modelo copernicano.

Hallyn se da cuenta de esta particular disonancia y explica, en sintonía con las ideas de Kristeller, y con el *Discurso* de Pico della Mirandola, cómo la gran cantidad de referencias ficinianas a la centralidad del Sol se sitúan «dans un monde géocentrique, où l'éloge du soleil, gouverneur et roi des astres, représentant visible de Dieu, est un éloge non du centre, mais du milieu entre le bas (la terre) et le haut (le ciel suprême)» (1987: 145). La noción del Sol como un *medio* enlazaría muy bien con la dignidad ideal de que habla Garin, y con el particular uso que del símbolo hace Ficino. Andrea Rabassini también insiste sobre esta posición media del Sol, tanto si se adopta el orden caldeo, como si se adopta el egipcio. Así, explica que «Se il centro delle orbite planetarie è la Terra, l'orbita solare acquista una sua *medietas* física, quasi a sottolineare la centralità fisica che lo connota» (1997: 121). Centralidad que para Rabassini alcanzaría incluso al nivel cronológico, recordando que en la alusión que Ficino hace a la aparición del Sol

en la creación, este aparece justo en el cuarto día, «essatamente al centro della settimana biblica» (p. 121). Más que un heliocentrismo en su puro sentido físico, lo que encontramos es un intento por parte de Ficino de exprimir al máximo las posibilidades simbólicas que le otorga el Sol, llevando la comparación hasta donde le es posible, pero sin dar nunca el paso que lo separe del mundo ptolemaico.

Desde esta perspectiva entendemos que Hallyn afirme que «aucune nécessité d'ordre symbolique ne semble donc devoir commander le passage à un cosmos héliocentrique» (1987: 145), apoyándose en que en el prefacio al *De Lumine* el propio Ficino afirma que ni ahí ni en el *De Sole* «je ne me suis pas proposé d'examiner en curieux les menues questions que se posent les mathématiciens à propos du Soleil ou de la lumière, lesquelles sont souvent plus ardues qu'utiles» (1981: 57). Es evidente, por tanto, que Ficino ni es un científico –a pesar de sus juveniles escritos de corte aristotélico sobre la naturaleza de la luz–, ni pretende serlo, pues sus inclinaciones se dirigen hacia el ámbito de lo simbólico o metafísico.

Para Rabassini (1997: 121) «il cosmo ficiniano è ancora legato ad una concezione tradizionale e geometrica del mondo; ma é indubbio che il *De Sole* testimonia dell'affermarsi di una nuova sensibilità cosmologica». Es aquí donde deberemos reconocerle a Marsilio Ficino el mérito en la posterior conformación de la nueva visión del universo que arranca en el Renacimiento. La posibilidad de servir, con sus tratados y traducciones, de catalizador, de estimulador de una «nueva sensibilidad», encargada, por no despegarnos de nuestro estrato luminoso, de permitir, de propiciar, un proceso de *liberación* del símbolo que, como tuvimos oportunidad de señalar en el capítulo anterior, quiebra las ataduras sacralizadas medievales, lo que le permite ser concebido y leído de un modo mucho más abierto, más en consonancia con la organización sintagmática del universo de la que hablaba Soria Olmedo.

En ese sentido, cuando Garin habla de la coyuntura científica a finales del XV y principios del XVI, explica que en ella «se parte de una formulación mental, en parte equivocada, que se asienta más en una cosmovisión general que en datos empíricos, y alimentada por estímulos de orden estético; acto seguido se procede a su verificación» (1981: 266). Sería este el broche donde se unirían el marcado carácter estético de la especulación solar ficiniana –la cual, no conviene olvidarlo, parte de la más pura reflexión metafísica: el Sol como cifra del sumo Bien platónico– con el descubrimiento

matemático de Copérnico. Es cierto que Marsilio no hace ni un solo cálculo matemático, no tiene ninguna intuición científica, ni las necesita, pero, como explica Eugenio Garin, «Ficino, en sus muchas páginas dedicadas al Sol, había hecho algo más: había agotado las posibilidades del geocentrismo, había insistido en la necesidad de que el Sol estuviese en el centro» (2001: 241).

Copérnico, Giordano Bruno, Kepler, Galileo se encargarán de recoger ese testigo, de aprovechar la sensibilidad solar que cristalizó en Ficino para romper del todo con la concepción medieval del universo, colocando, ellos sí, al Sol en el centro mismo, físico y metafísico, del universo.

3.1.3. LA REVOLUCIÓN COPERNICANA

No nos avergüenza confesar que este todo que abarca la Luna, incluido el centro de la tierra, se traslada a través de aquella gran órbita entre las otras estrellas errantes, en una revolución anual alrededor del Sol (Copérnico, 2001: 33)

Entre estas palabras de Nicolas Copérnico, procedentes del capítulo X de su *De revolutionibus orbium coelestium* (*Sobre las revoluciones de los orbis celestes*) y los textos solares de Marsilio Ficino, hay un espacio sutil pero definitivo en su amplitud e implicaciones, pues nos encontramos, en palabras de Francesco Barone, con «un nodo essenziale nella storia della scienza» (1979: 9). Copérnico ha puesto una carga de profundidad en la base misma de la concepción medieval del universo, basada en el cerrado sistema ptolemaico de esferas concéntricas, para dar paso al sistema heliocéntrico, en el que el Sol es el verdadero centro en torno al que orbitan todos los demás planetas, incluida la Tierra.

Copérnico, sin embargo, no será el primero en proponer una concepción heliocéntrica del universo. Michel habla de un «héliocentrisme antique» (1965: 403), al que también se refieren Rosino, quien ve en algunos pitagóricos como Heráclides del Ponto, Filolao o Ecfanto «idee indubbiamente stimolanti e feconde» para el posterior heliocentrismo (1996: 111), o Gribbin, cuando apunta que «Incluso (si nos remontamos a Aristarco, en el siglo III a.C., o alguna que otra vez en los siglos posteriores a Ptolomeo) se llegó a especular con la idea de que el Sol podría estar en el centro del Universo y la Tierra se movería en torno a él» (2003: 20).

Que Copérnico ponga dicha carga de profundidad, no significa que él la haga explotar por completo. De hecho, y en esto se acerca mucho a Ficino, la concepción copernicana del universo, a pesar de ser heliocéntrica, sigue siendo en parte deudora de la ptolemaica, en tanto que lo sigue considerando como una unidad cerrada. Alexandre Koyré se ha ocupado de estudiar las peculiaridades de la revolución científica que trae consigo el modelo de cosmos moderno, sintetizándolo a la perfección en el título de uno de sus libros más conocidos: el paso *Del mundo cerrado al universo infinito* (1979), en el que encontraremos «un todo finito, cerrado y jerárquicamente cerrado», que será sustituido «por un universo infinito que se mantiene unido por la identidad de sus leyes y componentes fundamentales y en el cual todos esos componentes están situados en un mismo nivel del ser» (p. 6). El universo de Copérnico no es todavía el universo infinito

del que habla Koyré, para quien «parece psicológicamente muy normal que la persona que dio el primer paso, el de detener el movimiento de la esfera de las estrellas fijas, dudase antes de dar el segundo, consistente en disolverla en un espacio sin límites» (p. 36).

La posición de Copérnico adquiere así considerable ambigüedad, no exenta de cierta complejidad interpretativa (Barone, 1979: 12). Si, como dijimos, Marsilio Ficino no pretende nunca ser un científico, y todos sus esfuerzos intelectuales están orientados hacia la reflexión filosófica, platónica, en Copérnico encontraremos una dirección parecida. Siendo «più studioso de la matemática che de la natura» (Barone, 1979: 14), más que fundar una nueva imagen del mundo, Copérnico se propone dar sentido a los cálculos astronómicos que ha obtenido de las diferentes tablas y observaciones y sabe que la única manera de que cuadren es colocando al Sol en el centro del sistema, de modo que «l'astronomo *non si cura* donde ciò risulti, se dall'esistenza o meno nei cieli di certe strutture matematiche» (p. 45). Copérnico, por tanto, no parece ir más allá de la dimensión matemática, pues dar ese paso le corresponderá a figuras como Bruno, a Kepler –ambos decididamente copernicanos– o, sobre todo, a Galileo.

Comparado con el galileano *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, el *De revolutionibus* ha sido calificado como «un libro ilegible y no leído» (Koestler, 2007: 197), probablemente porque el grueso del libro se dedica a demostraciones y cálculos matemáticos. Estas peculiaridades han situado la obra de Copérnico en una encrucijada dentro de la historia de la ciencia. Barone (1996) se ha preguntado por la «modernità» del pensamiento copernicano, estableciendo dos direcciones «nettamente antitetiche» (p. 2) en la interpretación de la llamada revolución copernicana desde los presupuestos de la historiografía científica, a partir de dos ilustres ejemplos de los estudios copernicanos: Herbert Butterfield y Alexandre Koyré.

Koyré, quien pide la precaución de «non vedere in Niccolo Copernico un precursore di Galileo e di Keplero, e di non interpretarlo attraverso loro» (1975: IX), no duda en saludar la aparición de la obra copernicana y al «suo geniale autore», como «una data importante nella storia dell'umanità [que] Potrebbe essere proposta come quella della fine del Medioevo e dell'inizio dei tempi moderni» (p. VII), por delante incluso de la caída de Constantinopla o del descubrimiento de América. Butterfield, por su parte, fija el inicio de la ciencia moderna en el siglo XVII y aunque admite alguna

influencia sobre las posteriores teorías científicas, no reconoce en ningún momento la posibilidad de encontrar en Copérnico «un representante de las ideas modernas», debido, según él, a que «su caso puede servir para recordarnos la frecuencia con que, en la mentalidad renacentista, nos encontramos con rasgos que consideraríamos arcaicos en la actualidad» (1982: 42). Butterfield, cuando se refiere a los aspectos arcaicos del pensamiento científico previo al XVII, parece estar pensando en el horizonte *mágico* de la ciencia renacentista que para Koyré (1983: 41-42) aparece como consecuencia de la destrucción de la física aristotélica, y que le llevará a afirmar que «si se quisiera resumir en una frase la mentalidad del Renacimiento, yo propondría la fórmula: *todo es posible*» (p. 43).

No nos interesa entrar de lleno en controversias referidas a la *modernidad científica* copernicana, ya que, como bien ha señalado Barone (1996: 9), las diferencias entre las diversas interpretaciones copernicanas representadas por Koyré y Butterfield, surgen como consecuencia, tanto de la divergencia entre los planteamientos epistemológicos de cada uno de ellos; como de la posibilidad o no de considerar a Copérnico un observador directo del firmamento (Barone, 1979: 16-17). Lo que no se puede negar es que, aunque el propósito de Copérnico no sea el de crear una nueva imagen del universo, tampoco se escandaliza porque esta sea el resultado de sus investigaciones, pues al tiempo que estaba convencido de la pertinencia y exactitud de sus previsiones «sentiva fortissima la portata cosmologica della sua teoria astronomica» (p. 18), no teme divulgarlo³⁷², como demostraría el hecho de que «mettesse in circolazione fra i suoi amici una breve esposizione –il *Commentariolus*– delle linee generali del suo sistema» (Koyré, 1975: XIV)³⁷³. Copérnico asume esta dimensión

³⁷² Como veremos después, Ossiander habla de la «hipótesis» (en Copérnico, 2001: 3) de la obra copernicana, sin llegar nunca a admitirla, en una «chiara testimonianza del modo tradizionale di pensare dei *matematici*, del tutto indifferenti al problema di una corrispondenza reale delle strutture matematiche usate nei calcoli» (Barone, 1979: 46). Koyré (1975: XVIII-XX) justifica a Ossiander, calificando la carta como una «bellissima esposizione, che l'autore avrebbe potuto firmare senza esitazione» (p. xix), a la que califica como «una soluzione assai elegante» (p. xviii). Blumenberg, acaso más sereno y comprensivo, escribe así sobre esta convivencia entre el texto copernicano y el de Ossiander: «This contradictory situation reflects the epochal crisis of the Middle Ages, their falling apart into Nominalism, on the one hand, and Humanism, on the other» (2000: 200).

³⁷³ Heninger, sin embargo, en los debates del congreso celebrado en Bruselas, matiza esta proposición, rebajando esta consciencia copernicana: «Copernicus, was not a heliocentrist. The centre of his universe was not the sun, but the centre of earth's orbit [...] Copernicus himself

cosmológica de su obra, cuando en la carta al papa Pablo III que aparece como prefacio al libro, escribe que «puedo estimar suficientemente lo que sucederá en cuanto algunos adviertan, en estos libros míos, escritos acerca de las revoluciones de las esferas del mundo, que atribuyo al globo de la tierra algunos movimientos, y clamarán para desaprobarme por tal opinión» (2001: 7), y que, a pesar de ello, «No dudo que los ingeniosos y doctos matemáticos concordarán conmigo, si, como la filosofía exige en primer lugar, quisieran conocer y explicar, no superficialmente, sino con profundidad, aquello que para la demostración de estas cosas he realizado en esta obra» (p. 10).

Más fértil será para nuestro trabajo buscar el modo en que la obra de Copérnico se relaciona con la dimensión solar de la filosofía ficiniana, de qué modo prolonga su impulso y se relaciona con este dentro del espacio intelectual renacentista, haciendo de la tradición heliocéntrica que culmina en Galileo una irradiación más de la *Edad de la luz*. En este sentido, Alexandre Birkenmajer ha llamado la atención sobre el hecho de que «Copernic lui-même se comptait au nombre des “philosophes”, ce qui est attesté par deux passages de sa lettre-dédicace au pape Paul III» (1965: 9). En efecto, el propio Copérnico señala en un momento de dicha carta que

comenzó a enojarme que los filósofos, que en otras cuestiones han estudiado tan cuidadosamente las cosas más minuciosas de este orbe, no les constara ningún cálculo seguro sobre los movimientos de la máquina del mundo, construida por el mejor y más regular artífice de todos. Por lo cual, me esforcé en releer los libros de todos los filósofos que pudiera tener, para indagar si alguno había opinado que los movimientos de las esferas eran distintos a los que suponen quienes enseñan matemáticas en las escuelas (Copérnico, 2001): 9

El pasaje resulta sumamente esclarecedor, por dos motivos. En primer lugar, el eco de lo que Casini (1996: 183) ha llamado el «pythagorean myth»³⁷⁴ resuena con fuerza en la imagen del «mejor y más regular artífice», como tuvimos oportunidad de

would have been horrified at the notion of causing a revolution. His declared intention was only to refine and simplify the system which he found» (1965: 57).

³⁷⁴ «“Myth”, in this context, denotes a half-truth, a oahncy conveying and magnifying some features of reality. Myths are influential not only in the primitve mind, but also in the history of modern ideas, and therefore a subjetc of interest for the historian. The Renaissance scientific imagination was nourished by myths, especially those coming from, or dealing with, the most remote antiquity» (p. 183).

comprobar con motivo de la poesía de fray Luis de León; en segundo lugar, llama la atención que Copérnico busque en los libros de los filósofos aquello que él ha encontrado en *sus* matemáticas, frente a lo promulgado desde el saber institucionalizado en las universidades que Copérnico ha tenido amplia oportunidad de frecuentar durante su largo periodo italiano. Efectivamente, «on ne peut pas douter, que le long sèjour de Copernic en Italie lui ait ouvert un accès plus facile à la littérature scientifique des Grecs et des Romains, élargissant par cela seul sa connaissance des philosophes anciens» (Birkenmajer, 1965: 11). A lo largo de la carta desfilan los nombres de Cicerón, Niceto, Plutarco, Filolao, Heráclides o Ecfanto (Copérnico, 2001: 9), así como citas procedentes de las *Leyes* platónicas o el Asclepio hermético, de tal modo que «on voit donc que l'auteur du *De Revolutionibus* s'intéressait même aux ouvrages semi-philosophiques et apocryphes» (Birkenmajer, 1965: 11).

El interés copernicano por la filosofía se ve confirmado cuando Knox apunta que «Nor can there be much doubt that Copernicus knew Plato's Works, or at least some of them, in Ficino's Latin translations» (2001: 402), ya sea durante su amplia estancia italiana, o en la misma Polonia, donde desde 1490 existían copias de los mismos a disposición de los profesores y estudiantes de la Universidad Jagellonica de Cracovia. Habrá que preguntarse, por tanto, hasta que punto la posición del Sol como, en palabras de Koyré, «primo per dignitá e centrale per la posizione» (1975: XXVI) puede establecer una relación entre las teorías copernicanas y la filosofía solar de Ficino, más allá de la lectura –que no es poco– de las traducciones platónicas elaboradas por Marsilio.

Knox (2001: 407-416) se ha preguntado si Copérnico conocería el *De lumine* y el *De Sole*, expresando sus dudas sobre si «there is any truth in it» (p. 408). Sus dudas se fundamentarían en dos razones: en primer lugar, en el hecho de que ninguno de los epítetos que el Sol recibe en el párrafo, o en todo el *De revolutionibus*, son propiedad exclusiva de Marsilio Ficino y sí de una tradición clásica que no tiene por qué coincidir con la neoplatónica, como por ejemplo, Cicerón –parece ser que olvidando el poderoso influjo que en el neoplatonismo renacentista tendrá la lectura que del *Somnium Scipionis* hace Macrobio–, o Plinio el Viejo³⁷⁵, de manera que «it is much simpler to

³⁷⁵ Cfr. al respecto la sugerente reflexión de Blumenberg, quien, después de explicar que el geocentrismo encontrará en las doctrinas estoicas una de sus fundamentaciones, lee en los siguientes términos el pasaje: «Copernicus wants to assure himself, for this work, of exactly the

assume that Copernicu's invocation to the sun is just a rag-bag of classical tags» (p. 411); en segundo lugar, aduce que «What preoccupied Copernicus philosophically was the earth's motion, not the sun's location at the centre of the universe» (p. 411), como confirmaría que fueran cuatro los capítulos dedicados a dicha cuestión en el *De revolutionibus*, frente a las apenas cinco líneas del párrafo hermético, concluyendo «that Copernicus learned little or nothing of importance for his heliocentric hypothesis from Ficino» (p. 418).

La opinión de Knox, muy bien documentada en lo que se refiere tanto a las lecturas platónicas de Copérnico, como a la circulación bibliográfica que pudo hacerlas posible, creemos que peca de una cierta desconexión, de un cierto reduccionismo al desgajar el pensamiento copernicano del ficiniano. Es cierto que, aunque como dice Bilinski en una intervención durante el congreso de 1973m «pare che il sole di Copernico sia di provenienza ermetica o ficiniana» (1975: 70), no tenemos constancia de que existiera una lectura directa por parte de Copérnico del díptico luminoso de Marsilio Ficino, pero no podemos olvidar que heliocentrismo y movimiento de la Tierra se encuentran íntimamente unidos, porque uno presupone al otro, y viceversa. Además, Knox parece olvidar, no solo las ocasiones que Copérnico tiene de afirmar, sino que le avergüence confesarlo, la centralidad solar, sino que en los dos textos que tradicionalmente preceden al libro, cada uno de muy diversa naturaleza, se le da la misma entidad de novedad al movimiento de la Tierra que a la centralidad solar: Osiander, comienza el prefacio al lector escribiendo «acerca de la novedad de las hipótesis de esta obra, que considera que la tierra se mueve y que el Sol está inmóvil en el centro del universo» (en Copérnico, 2001: 3); el cardenal de Capua, por su parte, se dirige así en carta al propio Copérnico: «que habías establecido una nueva estructura del mundo, en virtud de la cual enseñas que la tierra se mueve, que el Sol ocupa la base del mundo y por tanto el lugar central» (en Copérnico, 2001: 5).

Pensar que no se debe tender ningún puente entre el platonismo solar ficiniano y las propuestas copernicanas nos parece precipitado. No se trata de un problema nuevo. Hallyn (1987: 137) ya advirtió, en sintonía con lo que hemos visto que Barone detectará años después, la existencia de dos corrientes diversas en la interpretación del supuesto

same argumentation that had previously been exclusively (and apparently inseparably) at the disposition of geocentrism» (2000b: 177-178).

platonismo copernicano. Koestler, no en vano, califica a Copérnico como «El último de los aristotélicos» (2007: 183), afirmando que sus ideas físicas «eran puramente aristotélicas y que sus métodos de deducción seguían caminos totalmente escolásticos», hasta el punto de que relega la centralidad del Sol y el movimiento de la tierra –como si fuera poca cosa– a un papel casi marginal, frente a al intento copernicano de no romper del todo con el sistema de círculos ptolemaicos, lo que supondría para el estudioso húngaro un, para nosotros más que discutible, como veremos, regreso «a su torre medieval y a su medieval perspectiva de la vida» (p. 184).

Edward Rosen, en un sintético artículo de 1983, se pregunta «Was Copernicus a Neoplatonist?» (p. 667), enarbolando, en cierto sentido, una bandera –seguida, por ejemplo, por Knox– que trata de separar a Copérnico de la tradición filosófica neoplatónica renacentista. Su conclusión es categórica: «Neither Novara nor Copernicus nor Rethicus was a Neoplatonist» (p. 669), y se basa en que ni Copérnico ni su maestro Domenico Maria Novara formaron nunca parte de la Academia Platónica florentina, fundada por Marsilio Ficino, ni aparecen en sus *registros* informales (p. 667); así como en la escasa presencia de fuentes supuestamente neoplatónicas en el célebre elogio solar que encontramos en el *De revolutionibus* (p. 669). Del mismo modo resta importancia al sedimento hermético del mismo pasaje en otro artículo de características muy parecidas en el que cambia la pregunta a «Was Copernicus a Hermetist?» (1970) para dar una muy parecida respuesta, basada en que «Copernicus do not mention the name Hermes, and his version of the accompanying epithet is “Trismegistus”» (p. 168), en la interpretación de que «Copernicu’s visible god (*visibile deum*) is the universe, not the sun» (p. 167), así como en un particular razonamiento de índole estadística según el cual

In Copernicus’s emotional passage about the sun, the hermetic association is a shaky one-fifth of the five associations. The three words in which it is expressed (*Trismegistus visibilem deum*) occupy less than half a line in Copernicus’s manuscript of the *Revolutions*. This handwritten volume contains more than 200 folios, averaging 10 words to the line and 40 lines to the page, so that the hermetic association amounts to about 0.00002 of the *Revolutions*. Copernicus’s other works and his correspondence show no hermetic association at all (pp. 168-169).

Las razones de Rosen no dejan de parecernos, en cierto sentido, peregrinas. No hablamos ya de la cuestión estadística –según la cual, la propia razón de ser heliocéntrica del tratado se vería, en comparación con el resto de volumen verbal del *De*

Revolutionibus, reducida seguramente a un sorprendente y bajo porcentaje. En cuanto a la cuestión de la filiación platónica, que Copérnico no perteneciera a la Academia florentina –algo muy lógico, siquiera por cuestión de edad– no puede invalidar el hecho de que dicha filosofía ejerciera sobre él algún tipo de influencia significativa³⁷⁶. En un sentido parecido se expresa Blumenberg, para quien el camino a la teoría copernicana es desbrozado desde la especulación mecánica, antes que desde la filosofía platónica, pues

Even if the Platonism of the Renaissance, with its metaphysics of light, gives the Sun a privileged position in its cosmological doxography, this could not contribute much to any preparation of the way for the Copernican reform because the traditional astronomy in fact already contained a heliocentrism that was perfectly in keeping with its system (2000b: 232).

Nuestra postura se encontrará, lógicamente, más cerca de las posiciones opuestas a las de Rosen y Knox, y, aunque no en este caso concreto, más cercana a Blumenberg.

Cesare Vasoli advirtió sobre el «assurdo isolamento storico dell'opera copernicana che non permette affatto di comprenderé perchè il *De Revolutionibus orbium* abbia segnato una svolta decisiva non solo nella storia della scienza, ma dello sviluppo organico della civiltà moderna» (1977: 315). Efectivamente, la concepción de una insularidad intelectual copernicana con respecto al panorama humanista de la época no tendrá ningún sentido, pues el astrónomo se inserta con pleno derecho en él, ya que, como afirma Blumenberg:

Copernicus did not only use Humanism's formulas or appeal to Humanism's authorities; with the self-comprehension of his astronomical reform he defined the genuine meaning of the Humanism movement of the declining of Middle Ages more accurately and realized it more substantially than did many of those who are associated with this current as its classic representatives (2000b: 200-201).

Así, lo que nos interesará determinar aquí es el movimiento contrario a dicho aislamiento, esto es, cuál sea su relación efectiva con el platonismo renacentista.

³⁷⁶ Pues tampoco Galileo o Bruno conocieron personalmente a Copérnico y, no por ello, dejaron de ser fervientes discípulos intelectuales del astrónomo polaco.

Dynnik, en las intervenciones³⁷⁷ posteriores a cada jornada de conferencias del congreso de Bruselas dedicado a estudiar *Le soleil à la Renaissance* (1965), se sitúa en una órbita parecida a la de Vasoli cuando apunta que «Le système héliocentrique de Copernic était compris par les contemporains comme une révolution, non seulement dans le domaine de l'astronomie, mais aussi dans l'histoire des idées» (1965: 56).

Thomas S. Kuhn, en *La estructura de las revoluciones científicas*, se propone romper este aislamiento al que hace referencia Vasoli, buscando «los hechos que permiten comprender por qué la revolución [científica] tuvo lugar en determinado momento y qué factores la precipitaron», encontrándolos «en el medio ambiente intelectual tomado en su sentido más amplio, fuera del estricto marco de la astronomía» (1978: 182). En un sentido parecido, Hoskin y Jones escriben al respecto que

The most striking characteristic of astronomy in the period between Copernicus and Newton is the sheer complexity of the issues at stake. Theological, physical, astronomical and astrological arguments, each with innumerable ramifications, are so interwoven that they almost defy analysis (1965: 21).

Justificando, no solo la necesidad de atender a un amplio conjunto de factores para entender la verdadera relevancia del descubrimiento copernicano, sino también el movimiento contrario, que es el que a nosotros nos interesa engastar en nuestro trabajo: la posibilidad de acercarnos al copernicanismo, no desde el aparatage teórico de la historia de la ciencia –fuera de nuestra competencia–, sino desde la producción de una visión del mundo que, de manera análoga encontraremos en los textos poéticos. Un buen punto de partida en ese sentido podemos encontrarlo en Alexandre Koyré, quien «insiste en el hecho de que fueron los filósofos los que comenzaron el movimiento» (1983: 45) de renovación / revolución científica.

Quizá Koyré sea demasiado atrevido con su aseveración, pero sí que puede ponernos en una pista que se verá confirmada, por ejemplo, por Heninger (1965: 35) cuando explica que la cosmología del pitagorismo³⁷⁸ –que, recordemos, disfrutará de un

³⁷⁷ Las referencias a las intervenciones en los debates del Congreso sobre *Le Soleil à la Renaissance*, las citaremos solo haciendo referencia al autor y a la obra, sin dedicarle entrada bibliográfica específica, debido a las peculiaridades de dicha referencia.

³⁷⁸ Cfr. Casini (1996: 183-188) y el paralelo que establece entre el conocimiento *oculto* pitagórico que tuvimos oportunidad de ver en Ficino y el uso que Copérnico hace de esa idea

papel preponderante en la peculiar mixtura que caracteriza al movimiento neoplatónico florentino³⁷⁹– «made this transition [desde el geocentrismo al heliocentrismo] straighter, smoother, and therefore faster», ya que era capaz de aportar a los humanistas tanto «a scientific orientation that Platonism lacked, absorbed as it was with mysticism» como «mathematical tradition of number, weight, and measure, a quantitative approach, that academic Aristotelianisms lacked» (Heninger, 1965: 35-36).

Thomas Kuhn coincide con ambos y ve en el neoplatonismo renacentista el principal suministrador de esos *factores* ajenos al campo estrictamente astronómico, afirmando que «El neoplatonismo completa la escenificación, a nivel conceptual, que acoge el desarrollo de la revolución copernicana» (1978: 182), convirtiéndose en «un elemento esencial del clima intelectual que alumbró su visión del universo» (p. 181). La filosofía neoplatónica dotó al matemático polaco de las dos bases a partir de las cuales estructurar su modelo del universo: «una nueva fe en la posibilidad y la importancia de descubrir en la naturaleza simples regularidades aritméticas y geométricas, y una nueva visión del Sol como fuente de todos los principios y fuerzas vitales existentes en el universo» (p. 176), concluyendo que «Es, pues, manifiesto el neoplatonismo que preside la actitud de Copérnico frente al sol y la simplicidad matemática» (p. 181). Kuhn, que no deja de ser un historiador de la ciencia, esboza los planos de los puentes que unirían la figura de Copérnico con las del neoplatonismo renacentista, aunque sin terminar de construirlos del todo, al menos desde la perspectiva que estamos trabajando.

En Eugenio Garin y el propio Cesare Vasoli encontraremos tesis más cercanas a nuestro propósito. Al primero ya hemos tenido ocasión de referirnos cuando hemos hablado de la pertinencia del término «mito solar», que acuña, precisamente, en un texto titulado “La revolución copernicana y el mito solar” (1981: 271-302), publicado en 1976, aunque ya en 1973 había leído en Roma la conferencia *Copernico e il pensiero del Rinascimento italiano* (1975), algo más que una primera versión del texto. Garin se sitúa en el plano opuesto a la lectura de Copérnico como ajeno al platonismo, así como

para sostener «the heliocentric system» que «Aristotle had been unable to unveil and to understand» (p. 188).

³⁷⁹ No en vano, Bilinski, en los debates originados, esta vez, con motivo del congreso celebrado en mayo del 75 en Roma, sobre *Copérnico e la cosmologia moderna*, sostiene que «i concetti pitagorici sono stati assorbiti dal platonismo e ci si presentano come pitagorici» (VV.AA.: 1975: 69).

al aislamiento que denunciaba Vasoli, para declarar que «La perspectiva de Copérnico comporta una nueva visión de las cosas, y de ahí que solo pueda concebirse como derivada de una nueva perspectiva filosófica» (1981: 274). Garin parece recuperar el concepto de «clima intelectual» del que hablaba Kuhn para

sottolineare un punto solo: che, ben prima del concepimento del *Commentariolus*³⁸⁰ o della *Narratio prima*, si era venuta maturando e diffondendo largamente l'idea di un universo in cui la Terra non era più il centro, in cui si relativizzavano i moti celesti e i loro termini di riferimento, in cui scompariva l'antitesi peripatética fra perfezione sopralunare e corruzione sublunare, ossia fra piani della realtà física radicalmente diversi (Garin, 1975: 19).

Para Garin, el *De revolutionibus* más que un punto de partida, supone una culminación, casi el punto de llegada de un proceso que venía funcionando desde hacía casi un siglo, por lo que, para él,

El libro de Copérnico vendrá a ubicarse en el lugar justo y en el justo momento, a mostrarse casi como conclusión en el plano de la racionalidad científica de una nueva forma de sentir madurada a lo largo de casi un siglo dentro de aquella cultura italiana a la que el docto polaco se vinculó en momentos decisivos de su vida (1981: 275).

Copérnico hará suyas las «espressione emblematica» del «eliocentrismo “ideale”, metafísico y teológico» (Garin, 1975: 23) ficinano en el capítulo X del *De Revolutionibus*.

La lectura que Garin hace de la aparición del sistema heliocéntrico es lógica si pensamos en la orientación general de sus estudios sobre el Renacimiento que, frente a la óptica más *restringida* de, por ejemplo, Paul Oskar Kristeller –por poner el ejemplo

³⁸⁰ No queda claro cuando comenzó a trabajar en él. Es el primer esbozo de la teoría heliocéntrica copernicano, probablemente anterior al primero de mayo de 1514, cuando un profesor de Cracovia habla de la teoría de un autor que sostiene que la tierra se mueve, mientras que el Sol permanece inmóvil. El texto está en la edición italiana de las obras completas de Copérnico (1979: 107-126), donde es estudiada por Barone (1979: 67-72;97-105). Citamos aquí algunos de sus postulados: «Primo postulato: Non c'è un solo centro di tutti i circoli o sfere celesti. Secondo postulato: Il centro della terra non è il centro del mondo, ma solo il centro della gravità e della sfera lunare. Terzo postulato: Tutte le sfere ruotano attorno al sole, che quindi è in mezzo a tutte; perciò il sole è il centro del mondo» (p. 109).

del otro gran maestro de los estudios renacentistas–, optan por una concepción más integradora, global, de los diferentes fenómenos que provocan la ruptura con el mundo medieval. Koyré, incluso, se atreverá a ir más allá de las propuestas de Garin. En primer lugar supone que

Vecchie tradizioni, la tradizione della metafisica della luce (che per tutto il Medioevo accompagna e sostiene lo studio dell’ottica geometrica), reminiscenze platoniche e neoplatoniche [...] possono da sole -a mio giudizio- spiegare l’emozione, il lirismo di Copernico quando parla del Sole (1975: XXVI).

A continuación, afirma que la posición central del Sol en el sistema copernicano no se debe solo a «una ragione puramente scientifica», sino que primero «diventa il centro ontologico e, a causa de ciò, il centro geométrico dell’universo» (1975: XXVI). De inmediato, sin embargo, parece recular, para establecer el sentido inverso, cuando escribe sobre «il Rinascimento che dalla rivoluzione copernicana ha derivato una specie di eliolatria» (pp. XXVI-XXVII).

Cesare Vasoli, por su parte, analizando el panorama intelectual de las tres principales ciudades de la estancia italiana de Copérnico: Bolonia, Padua y Ferrara, se encarga de estudiar a «Copernico e la cultura filosofica italiana del suo tempo» (1977: 313-350), «lasciando da parte ogni inutile discorso su pretesi precursori e precorrimenti», para centrarse en «trattare di questi rapporti e degli stimoli intellettuali che Copernico potè trarre dalla cultura filosofica italiana» (p. 317), coincidiendo con la idea de Barone³⁸¹ según la cual «Alla fine del sec. XV era infatti difficile per uno studioso che vivesse in Italia e fosse come Copernico aperti ai valori dell’umanesimo non sentiré la suggestione che veniva dalla riviviscenza di motivi platonici e

³⁸¹ Quien, aunque reconoce que «sempre una teoría científica nasce in un contesto di convinzioni, credenze e valutazioni, che non sono meramente scientifiche, bensì metafisiche, religiose, estetiche ed investono tutta la cultura di un’epoca [...] Ed indubbiamente questo è anche il caso di Copernico» (1979: 64), por otro lado, invita a tomar muchas reservas a la hora de relacionar a Copérnico con el *De Sole* ficiniano –o con el pitagorismo renacentista– del que le separa una «diferenza abissale»: el florentino no puede «controllare *more scientifico* la propia ipotesi». Sin ella, dice Barone, «la personalità di Copernico si dissolve in una nebbia di riferimenti culturali» (p. 65). Creemos que Barone cae aquí, ante los presupuestos de Garin o Vasoli, en la misma diferencia de perspectiva epistemológica a la que él mismo se refiere cuando se ocupa de la modernidad o no modernidad de Copérnico.

neoplatonici» (1979: 59)³⁸². El juicio de Vasoli sobre el aprendizaje copernicano durante la estancia italiana se sitúa en una órbita muy parecida a la de las propuestas de Garin. No conviene olvidar que Copérnico pudo aprender el griego en «le lezioni di Antonio Urceo, e con la padronanza della lingua poté accostarsi ai testi originali che già circolavano in Italia e conocer meglio su questi le idee e concezioni arditissime degli antichi filosofi greci» (Rosino, 1996: 109), por lo que las universidades italianas no solo dotaron a Copérnico de «quella maestria nella tecnica delle osservazioni pratiche e dei calcoli matematici che fu pure elemento essenziale della sua opera», sino que le dotaron de un bagaje cultural, lingüístico y filosófico, gracias al cual, al término de sus años italianos, el polaco

aveva conquistato anche una nuova apertura filosofica e metodologica, una prospettiva critica que restò strana ad altri astronomi dei suoi tempi, criteri, norme per giudicari, con piena libertà, i problema della scienza passata e presente. E soprattutto aveva conosciuto suggestioni e influssi filosofici che operarono profondamente sulla decisione di mutare il centro dell'ordine cósmico (Vasoli, 1977: 334-335).

Dichos influjos filosóficos, explica el profesor italiano, serán aquellos que no solo tenían éxito en Florencia, sino que se difundían con rapidez y eficacia por toda la

³⁸² Lo que, para Barone, se traduce también en «un'esigenza estetica che non poteva mancare alla sensibilità di un umanista» (p. 60), explícita en la carta al Papa Paolo III, sobre todo cuando inspirándose en el inicio del *Ars poetica* de Horacio, y, en realidad, en toda la discusión estética del periodo en torno a la armonía y las proporciones, escribe: «Tampoco pudieron hallar o calcular partiendo de ellos lo más importante, esto es, la forma del mundo y la simetría exacta de sus partes, sino que les sucedió como si alguien tomase de diversos lugares manos, pies, cabeza y otros miembros auténticamente óptimos, pero no representativos en relación a un solo cuerpo, no correspondiéndose entre sí, de modo que con ellos se compondría más un monstruo que un hombre» (2001: 9). *Cfr.* también Blumenberg (2000: 39-40). En este sentido, Battisti realiza una intervención en los debates del congreso de Bruselas que, si bien parece adquirir un sentido marginal en el momento del debate, a tenor de la rapidez con la que la despachan sus demás colegas, para nosotros adquiere un valor fundamental, pues el historiador italiano apunta cómo a partir del siglo XVI, a la hora de diseñar la planta de las iglesias «on a fait une tentative chez les architectes, pour substituer au plan circulaire un plan elliptique», preguntándose si «les architectes ont-ils pu prendre la thèse d'une ellipse qui va donner des significations cosmologiques à l'église mieux que la forme circulaire» (1967: 62), de tal modo que acabará afirmando que «Je crois qu'il y a des rapports très étroits entre les artistes et les astronomes jusqu'à la fin du siècle. Par exemple, on a parlé des observations du soleil et un des artistes du maniérisme qui ont adopté cette form elliptique a fait, avec des amis, des dessins su soleil. Dans ce cas, il existe un rapport entre la science et l'architecture qui va peut-être trouver un jour une explication plus directe» (p. 63).

Europa humanística, de tal manera que «la fama europea della capitale ideale del mondo umanistico s'identificava infatti con quella di Marsilio Ficino» (p. 322), de la que no se puede separar «la potente suggestione dei temi e delle allegorie “solari” che i suoi scritti diffusero in molti ambiente di cultura Europea dell'Europa cinquecentesca», ni ignorar «la loro funzione di efficaci catalizzatori di una diversa intuizione cosmológica, di un nuevo como di considerare i rapporti tra la Terra ed il “grande astro”, tra l'uomo e la prima fonte della sua vita» (p. 324). Así, aunque él mismo considere que estos influjos no marcan decisivamente la teoría copernicana, en ellos encontraríamos lo que Blumenberg llama «the Copernican nootope (if this construction is permitted, by the way of exception, in imitation of “biotope)» (2000b: 131), las condiciones para que pudiera encontrar arraigo.

Vasoli utiliza explícitamente el término «catalizzatori», lo que le sirve, de una manera muy parecida a la de Garin, para colocar la aparición del heliocentrismo copernicano en un fenómeno mucho más amplio que el del simple descubrimiento científico, pues «in quel libro di astronomía erano già implicate concezione e idee sull'ordine universale, l'uomo ed il posto che egli ocupa nella grande macchina monada» (p. 316). Vasoli coincide con Garin o con Kuhn, no solo en esta apertura de fronteras epistemológicas con respecto a la más estricta historiografía de la ciencia, sino también en el uso del término «revolución», del que señala, entre perspicaz, elegante y curioso, que se encuentra ya presente, aunque desde otra perspectiva, en el propio título del tratado copernicano:

In realtà, una sola parola, certo ormai così consunta da secoli di uso e di abuso, ormai piegata a tutti i sensi e controsensi, può serviré a indicare il significato filosofico che le dottrine dell'astronomo polaco ebbero nella coscienza di diverse generazioni di uomini di cultura europei; ed è appunto il termine “rivoluzione” che non a caso ebbe tante connessioni con la storia della scienza astronómica ed astrologica e che campeggia, in un senso ben diverso, sul fontespizio dell'opera copernicana (p. 317).

Garin y Vasoli hablan desde un punto de vista que podríamos englobar dentro de la *revolución* de la que hablaba el primero, desde la perspectiva de la historia cultural. Aunque sin hablar de esa *revolución*, Blumenberg ha detectado también lo que de novedad suponía Copérnico, debido a su confrontación con el modelo medieval del mundo, pues, escribe, «A Copernicus of the thirteen century would not have been able to break the internal consistency and stability of this connecte system» (2000b: 141).

Juan Carlos Rodríguez se ha preguntado por «la existencia de esa alma universal que llena y rige todo el cosmos y que ellos [los hombres del Renacimiento] simbolizan en el Sol» (1990: 188), enmarcando también el heliocentrismo copernicano dentro del concepto de «revolución», aunque desde una perspectiva más amplia que la de los historiadores italianos. Para Rodríguez, al hablar del heliocentrismo puede abolirse la distinción entre astrónomos y poetas –también filósofos, podemos añadir sin problemas– ya que ambas *producciones* (científica y poética) «establecen su legitimación de la noción de *alma* a todos los niveles» (p. 189). Como ya hemos tenido oportunidad de señalar a lo largo del trabajo, para Rodríguez, esa legitimación de la noción de alma se inscribe en un proceso de legitimación ideológica de las nacientes burguesías, frente al sistema feudal del Medievo, algo que afirma también Dynnik, con motivo de la aparición de una figura como Giordano Bruno, cuando relaciona «la suppression des rapports féodaux» y el «debut d'un processus coimplete et contradictoire de formation et de triomphe d'une société nouvelle, bourgeoise» con «les découvertes dans le domaine des sciences naturelles» que en el Renacimiento surgen en mitad de «la lutte contre la scolastique et la théologie médiévales» (Dynnik, 1965: 417).

De esta manera, la revolución copernicana debería entenderse en el contexto más amplio de una revolución social, ideológica. Así, para Rodríguez, «es la ruptura del animismo con toda la estructura –de base– feudal, lo que abre a la vez la posibilidad de romper con la legitimación teórica que el feudalismo había segregado en los términos del ptolomeísmo celeste (o del escolasticismo aristotélico, etc.)», de manera que «el sistema heliocéntrico se convierte así a su vez ahora, y antes que cualquier otra cosa, en una justificación teórica del animismo» (p. 189)³⁸³. En Rodríguez, por tanto, la aparición del sistema heliocéntrico tampoco puede ser entendida solo como un hito dentro de la historia de la ciencia, sino como un evento que concierne también a la *historia* de la visión del mundo, posibilitada solo a partir del momento en que existe una *revolución* a nivel social, que permite romper con la concepción medieval del mundo, derivada de la ideología feudal que la sustentaría.

³⁸³ «Pensemos además en que, dado lo que el sistema ptolemaico arrastraba consigo en todo el feudalismo (puesto que había sido utilizado como una legitimación teórica más de esa jerarquía feudal de las sangres, desde la más pura de los nobles hasta la más ínfima de los vasallos, desde la esfera más pura, el cielo, hasta la más impura y degradada, la tierra), dado esto, pues, obviamente la ruptura con el sistema ptolemaico tenía que llevar implícita la ruptura con toda esa rigidísima estructura feudal» (Rodríguez, 1990: 189).

La llamada revolución copernicana, por tanto, no debe interpretarse solo desde los presupuestos estrictos de la historiografía científica, ni entenderse o juzgarse únicamente en relación a la adecuación con el conocimiento actual –o incluso inmediatamente posterior al *De revolutionibus*– sobre el sistema del universo. Creemos que tendrá sentido entenderla desde una perspectiva más amplia, como una más –y de las más importantes– teselas del mosaico luminoso renacentista. El heliocentrismo, como hemos tenido oportunidad de comprobar, más que una simple descripción de posiciones astronómicas, de constatación de los movimientos de los planetas, o de la pertinencia y exactitud de las tablas de longitud y latitud, puede ser entendido también como uno más de los discursos –acaso el más relevante, poderoso y significativo– producidos por un mundo que, irremediablemente, suelta amarras con la herencia medieval, construyendo, a la vez que opera dicho cambio, su propia y nueva imagen, sea mediante la astronomía, sea la filosofía, o la poesía, orbitando todas ellas en torno a un nuevo conjunto de centros.

3.1.4. LOS COPERNICANOS: DE BRUNO A GALILEO

La aparición del *De revolutionibus* supuso una conmoción en el panorama científico europeo que Copérnico, cuya muerte fue prácticamente simultánea a la publicación de su obra, no tuvo oportunidad de comprobar, al menos en toda la intensidad que conoció a lo largo del XVI y una parte del XVII, digamos, hasta el proceso de Galileo. La más profunda herencia copernicana se encuentra en las tres figuras que mejor asumieron y defendieron el heliocentrismo copernicano: Giordano Bruno, Johannes Kepler y Galileo Galilei. No nos interesa rastrear ahora cuál fuera la interpretación científica que cada uno hizo del sistema heliocéntrico, las correcciones a dicho sistema, sino el modo en que Copérnico se convierte en una especie de referente simbólico en la conformación de la nueva visión del universo, y el papel que el Sol, por la vía del neoplatonismo, tiene en la conformación de esta, desde donde se filtrará a la producción literaria renacentista.

Giordano Bruno³⁸⁴ es, probablemente, el primer gran copernicano del Renacimiento, gracias a su «adhésion entière et enthousiaste à l'héliocentrisme copernicien» (Michel, 1965: 403), hasta el punto de que «explicitó todas las posibilidades teóricas generales que se derivaban de la visión cosmológica de Copérnico» (Garin, 1981: 300), llevando a cabo «A most peculiar, definitely extensive, reading of Copernican astronomy» (Spruit, 2003: 145), lo cual explicaría el hecho de que «Bruno non è mai stato un copernicano ortodosso» (Ciliberto, 2007: 123). Nos acercaremos al copernicanismo bruniano a partir de dos textos: el elogio que dedica a Copérnico en *De immenso et innumerabilibus* (1956: 736-739) y *La cena de las cenizas*, pequeño tratado en forma de diálogo, escrito a partir de su estancia londinense.

³⁸⁴ Para la filosofía y el pensamiento cosmológico de Giordano Bruno, la bibliografía es, como suele suceder con tantos de los temas de los que nos ocupamos en este trabajo, prácticamente inabarcable. Cfr. sin embargo, algunos trabajos cardinales sobre la obra del Nolano: por ejemplo, la clásica monografía de Giovanni Gentile sobre *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento* (1991), escrita en 1920; pese a ciertas reservas de Ciliberto (2003) los trabajos de Frances Yates, como el ya citado sobre Bruno y la tradición hermética, así como el dedicado a *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento* (1988); las aportaciones de Michele Ciliberto (1992) y (2007); las actas del Congreso celebrado en Roma en 1998, editadas por Eugenio Canone (2003); o el conjunto de *Essays on Giordano Bruno*, de Hilary Gatti (2010). En cuanto a investigadores españoles, Cfr. aparte de las diversas ediciones de las obras de Bruno, los trabajos de Miguel Ángel Granada (2002 y 2005). Asimismo, puede seguirse la revista *Bruniana & Campanelliana*, editada en Pisa.

El primero, titulado “De lumine Nicolai Copernici” es un pequeño poema dedicado a Copérnico en el que este es elogiado por afirmar³⁸⁵ que la Tierra «si mouve del giro d’un anno per gli altri del sole» (1956: 739). El poema no aporta demasiado, ni llega a ser un texto deslumbrante desde un punto de vista heliocéntrico. Sin embargo, sí que será muy interesante el tono con que comienza:

Qui io ti chiamo, o uomo dalla mente veneranda, il cui ingegno non fu toccato dall’infamia del secolo oscuro, né la voce fu soppressa dallo strepente mormorar degli stolti, o generoso Copernico, i cui ammonimenti batterono alla mia mente nei teneri anni, quando ritenevo aliene dal senso e dalla ragione le cose che ora tocco con mano e tengo per scoperte (p. 737).

El elogio se completa en un comentario en prosa donde podremos leer: «é meraviglioso, Copernico, che tu sia potuto emergeré in un’epoca tanto cieca, mentre ogni fiamma di filosofia sembrava spenta» (en Garin, 1975: 14). El sabor humanístico de los dos pasajes es indudable y claramente reconocible. Bruno inscribe limpiamente su opinión sobre Copérnico en la misma línea de testimonios de la que nos ocupamos en el primer capítulo del trabajo: en mitad de un «secolo oscuro», de una «epoca tanto cieca» debido a la ignorancia que generan los murmullos de los estúpidos, Copérnico, su «*lumine*», ha conseguido iluminar el mundo con sus razonamientos, colocando al Sol en el centro del universo.

La imagen de Copérnico que Bruno se encarga de construir es muy cercana a la de un Petrarca de la astronomía, a esos retratos que la segunda generación de humanistas compuso de los miembros de la primera y su labor literaria, de tal modo que, para Bruno, Copérnico habría restaurado, frente a la astronomía ptolemaica, «les saines doctrines de Nicéas, d’Heraclide le Pontique, de Philolaos et des Pythagoriciens» (Michel, 1965: 403), en un movimiento que no hace sino calcar la dinámica de los literatos humanistas, según el cual «the champions of heliocentrism [...] regarded Copernicus not as an innovator, but rather as the restorer of an hypothesis temporarily eclipsed» (Heninger, 1965: 43).

En realidad, las dos figuras funcionan bajo paradigmas muy cercanos, si sabemos salvar las distancias: Petrarca supera la imagen medieval del hombre,

³⁸⁵ Citaremos según la versión italiana prosificada.

ayudando a nacer al sujeto y a la historia de la Edad Moderna; mientras que Copérnico se atreve a construir la nueva imagen del universo. En las tesis defendidas por ambos nos encontramos un común apoyo en los textos de la Antigüedad clásica, una importante influencia de la tradición platónica, así como una posición frontal ante las proposiciones de la escuela aristotélica, mucho más frontal y virulenta, por cierto, en el poeta que en el físico. Copérnico va a convertirse para Giordano Bruno en una especie de *mito*, renovador de la visión del mundo de la que él se considerará digno heredero.

La cena de las cenizas, diálogo que «presenta, en suma, el conjunto de los temas que Bruno desarrollará en todo el ciclo de diálogos» (Granada, 1984: 32), tiene el interés y el mérito, la representatividad, de constituir «la primera defensa articulada del copernicanismo antes de Galileo y el primer intento de una fundamentación del mismo, es decir, de suplir la falta de razones vivas presente en Copérnico» (p. 41). Podemos considerar que el gran paso que intenta dar Bruno es el de unir el heliocentrismo ideal de la poética ficiniana con el efectivo y astronómico de Copérnico, inclinándose por una peculiar visión, que mezcla «intuitions cosmologiques et images poétiques» (Michel, 1965) y que llevó a Koyré a decir de él que «es un matemático execrable –cuando hace un cálculo, podemos estar seguros de que será falso» (1983: 48).

En efecto, en su acercamiento a la astronomía, Bruno «did not master its technical and mathematical aspects», pues para él «mathematics should have a “physical”, that is, illustrative function, namely as “segno”» (Spruit, 2003: 147), colocándose por tanto «su un terreno che é strutturalmente, altro da quello di Copernico, e di quello degli altri astronomi [...] sul piano dei “sentimenti”, della verità, della filosofia» (Ciliberto, 1992: 58). Bruno, insiste Ciliberto en otra ocasión, tiene un interés por Copérnico que «non si pose mai in termini strettamente “scientifici”, ma si svolse nel quadro di una ricerca che si serviva delle nuove “scoperte” astronomiche per accendere una nuova visione della vita, della materia, dell’infinito, di Dio» (2007: 110). La faceta matemática más *dura* del copernicanismo será donde Bruno encuentre la principal tara copernicana, y a la que, en cierto modo, parece enfrentarse en el primero de los diálogos de la obra:

[Copérnico] no se ha alejado mucho de ella [de la ceguera], porque al ser más estudioso de la matemática que de la naturaleza, no ha podido profundizar y penetrar hasta el punto de poder arrancar completamente las raíces de principios vanos e inapropiados y con ello anular totalmente todas las dificultades contrarias, liberándose

a sí mismo y a los demás de tantas vanas inquisiciones, y situando la contemplación en las cosas constantes y ciertas (Bruno: 1984: 71)³⁸⁶.

Pese a eso, le reconoce haberse mantenido «tan firme ante el torrente de la fe contraria» (p. 71) y vuelve a referirse a él como a una suerte de heraldo de la sabiduría, recuperando el tono de loa humanística, que adquiere al referirse a Copérnico un significado muy condensado, al describirnos a Copérnico «dispuesto por los dioses como una aurora que debía preceder la salida de este Sol de la antigua y verdadera filosofía, durante tantos siglos sepultada en las tenebrosas cavernas de la ciega, maligna, proterva y envidiosa ignorancia» (p. 72). Presentar a Copérnico como una aurora que precede al Sol de la filosofía supone aplicar el aserto humanista de la sabiduría que renace a la persona que por primera vez y realmente, sin pretensiones metafóricas o simbólicas, ha concedido al Sol el lugar central en el universo, en operación terminológica de la que Bruno es absolutamente consciente³⁸⁷.

La reflexión de Bruno sobre el universo copernicano es constante durante toda la obra. Ataca, como ya sabemos, al «asno ignorante y presuntuoso» de Osiander (p. 117), por el prefacio que adjuntó a la primera edición del *De Revolutionibus*, así como defiende «l'enseignement du grand savant polonais contre les attaques insensées des scolastiques et des théologiens» (Dybnik, 1965: 421). Aparte de la enunciación de la infinitud del universo³⁸⁸, y de la existencia «de mundos innumerables semejantes al

³⁸⁶ Para Barone (1979: 14-15), Bruno aquí se encuentra «falsando così manifestamente –in nome di alcune sue convizione filosofiche– il propósito che traspare da *tutta* l'opera copernicana: quello, cioè, di studiare la natura mediante la matematica». A pesar de dichas «diformazioni», nosotros podemos, sin embargo, permitirnos ser indulgentes con Bruno, basándonos en la «grande importanza per la “rivoluzione copernicana”» que supondrá «la sua accentuazione metafisica di temi matematici e fisici» y que, en definitiva, es la que se acabará filtrando hacia el campo literario.

³⁸⁷ En realidad, Bruno no coloca exactamente al Sol en el centro del universo, sino «au centre de son troupeau, de son synode» (Michel, 1965: 406), del *sistema* que forma con los planetas más cercanos, pues no conviene olvidar que Bruno defenderá la existencia, como veremos a continuación, de infinitos mundos y, por tanto, de infinitos soles como el *nuestro*.

³⁸⁸ «Es nulo también contra el Nolano, que pretende que el mundo es infinito y que, por tanto, no hay cuerpo alguno al que corresponda absolutamente ocupar el centro o la periferia o cualquier lugar entre esos dos puntos [...] Y estoy convencido de que es imposible no solo a Nundinio, sino incluso a todos aquellos que pretenden conocer a fondo el problema, encontrar jamás una razón medianamente probable por la cual haya un límite en este universo corporal y en consecuencia los astros contenido en su espacio sean también finitos y que además exista un

nuestro, todos los cuales efectúan sus movimientos circulares al igual que la Tierra el suyo» (p. 166), con lo que vendría a romper con la limitada concepción copernicana del universo, Bruno introduce la idea de una *comunicación* entre los diversos cuerpos celestes, en términos muy parecidos a como se planteará la relación amorosa. Para Ciliberto, esta concepción bruniana de las relaciones del universo se constituye en la base de una «nuova filosofia [que] oltrepassa nettamente e radicalmente l'orizzonte degli astronomi», como será «l'idea dell'infinito, dell'animazione universale, della Vita eterna e inesauribile» (1992: 60), muy en consonancia con esa idea de la ficiniana luz *libre* e integradora a través de todo el universo:

Y así, para comunicarse el uno al otro y para participar el uno del principio vital del otro, cumplen sus giros los unos alrededor de los otros según espacios determinados, a distancias determinadas, tal y como es manifiesto en estos siete que giran alrededor del Sol y de los cuales la Tierra es uno que al moverse en veinticuatro horas desde el lado llamado Occidente hasta el Oriente (p. 154).

El movimiento se convierte en algo interno al cuerpo, aún lejos del mecanicismo galileano, constituyendo una especie de juego de deseo y necesidad de los planetas, justificados por la naturaleza propia de los astros celestes, dotados también de alma:

La Tierra, por tanto, y los otros astros, se mueven según las propias diferencias locales a partir del principio intrínseco que es su propia alma. ¿Creéis, dijo Nundinio, que esta alma es sensitiva? Y no solo sensitiva, respondió el Nolano, sino también intelectiva, y no solo intelectiva, como la nuestra, sino quizá todavía más (p. 136).

Dentro de esa comunicación entre ellos, el Sol adquirirá el rol principal, ya que será su propio principio vital el que, a la vez, explique el movimiento de los astros y justifique el sistema heliocéntrico:

Nos queda, pues, que sea debido al Sol y al movimiento; debido al Sol —digo— porque él es el único que comunica y difunde la virtud vital. Debido al movimiento también, porque si él no se moviera hacia los otros cuerpos o los otros cuerpos hacia él ¿cómo podría recibir lo que no tiene o dar lo que tiene? [...] Pero de esta manera descubrimos que es mucho menos razonable que el Sol y todo el conjunto de los astros tengan que

centro del mismo absoluto y naturalmente determinado» (pp. 131-132). *Cfr.* aparte de las referencias bibliográficas sobre Bruno ya citadas, Michel (1965: 404-409) y Dynnik (1965: 425-431).

moverse en torno a nuestro globo que no el que sea él, por el contrario, quien deba girar con respecto al universo (pp. 179-180).

Bruno se convierte en paladín de las tesis copernicanas, «súbito radicalizandole» (Ciliberto, 2007: 122), alejándolas del campo matemático del que nacieron, para acercarlas a presupuestos metafísicos o mágicos –totalmente ajenos a la raíz epistemológica del astrónomo polaco (Barone, 1979: 61)– que se verán «tradusient en images poétiques» (Michel, 1965: 409), más cercanas a las tesis solares del neoplatonismo que a las indagaciones matemáticas y astronómicas del astrónomo polaco. Esa radicalización³⁸⁹ acabará por encender la hoguera del romano Campo dei Fiori.

Si copernicano ferviente fue Giordano Bruno, no menos entusiasta lo fue Johannes Kepler, menos orientado hacia la especulación mágico-filosófica y con un conocimiento de la astronomía mucho más sólido que el del Nolano. Su *Secreta Cosmográfica* (*Mysterium Cosmographicum*), fechado en 1596, es concebido desde la dedicatoria como un «Pródromo de disertaciones cosmográficas» (Kepler, 1992: 43), avanzadilla que reconocería el nuevo terreno cosmográfico que ha traído Copérnico. Comienza el texto con una introducción al lector muy parecida al poema de Bruno sobre Copérnico, pues en ella encontraremos una pequeña composición poética dedicada a la figura del astrónomo polaco, que encaja a la perfección en los moldes retóricos de la concepción humanista del Renacimiento:

Todo esto aquí Pitágoras te hará saber / con las cinco figuras. / Con este ejemplo
claramente enseñó / que podemos renacer, / tras dos mil años de error / hasta la
aparición de Copérnico, / nombre del mejor investigador del mundo. / Pero no aplaces
tú por más tiempo / los frutos contenidos en estas envolturas (Kepler, 1992: 52)³⁹⁰.

³⁸⁹ Porque, en realidad, no será su defensa de la doctrina copernicana lo que desencadena el proceso inquisitorial que acabó con su condena, sino determinadas posiciones cercanas a la herejía, como sería la cuestión de la multiplicidad de los mundos, las que acabaron por condenarlo. *Cfr. las Actas del proceso a Giordano Bruno*, editadas por Julia Benavent (2004).

³⁹⁰ Alatorre recuerda (2011: 85-87) que, en España, composiciones de ese tenor aparecerán solo con el impulso ilustrado, de manera que a los astrónomos renacentistas se une Newton. Da Alatorre los ejemplos de Meléndez Valdés (aunque confunde el título del poema, que no es la oda “A la verdad”, sino “A un lucero” (1990: 427-431), dedicada a cantar al Sol): «Luego, a un ángel semejante, / sentó un mortal en su silla / inmóvil al sol, que en torno / rodar sus planetas mira; / y ya en verdad rey del cielo / vio cabe sus pies rendidas / acatarle mil estrellas, / que su

Repite ciertas cuestiones que ya no nos son desconocidas, como el *renacimiento* después de «dos mil años de error», gracias a un conocimiento cuyos frutos han sido *desvelados*, en clara sintonía con la noción de expresión de la *verdad desnuda*, en este caso de la astronomía, que hemos visto ya en más de una ocasión. Del poema se deriva además el estatus que ha adquirido en muy poco tiempo Copérnico, convertido ya en autoridad astronómica después del *De Revolutionibus*, maestro astronómico y cosmológico, a pesar de que, como explica el propio Kepler, «Copérnico no fue consciente de su propia riqueza» (p. 86).

Kepler será, sin duda, el astrónomo de la época que con más fuerza se aferrará a las doctrinas derivadas del neoplatonismo renacentista. El trasfondo platónico de su concepción del universo queda claro desde un primer momento, cuando habla de la necesidad de que «a partir de las cosas que con los ojos vemos que existen nos dirijamos hacia las causas por las que existen y ocurren, aunque de ello no obtuviésemos utilidad alguna» (p. 57); o de cómo «Esta imagen, esta Idea es lo que quiso imprimir en el mundo, de modo que este resultase tan bueno y hermoso como fuese susceptible de alcanzar» (p. 93). Del mismo modo, inscribirá su pensamiento cosmológico dentro de un plano matemático, según el cual «Tenemos orbes mediante el movimiento y cuerpos sólidos mediante número y magnitudes; nada falta sino solo que digamos con Platón “Dios siempre geometriza”» (p. 96)³⁹¹.

fausta luz mendigan. / Empero el divino Newton, / Newton fue quien a las cimas / alzándose del empíreo, / do el gran ser más alto habita, / de él mismo aprendió felice / la admirable ley que liga / al universo, sus fuerzas / en nudo eterno equilibra» (vv. 97-112); y de Manuel José Quintana, en el poema dedicado “A la invención de la imprenta” (1969: 253-259): «Levántase Copérnico hasta el cielo, / que un velo impenetrable antes cubría, / y allí contempla el eternal reposo / del astro luminoso / que da a torrentes su esplendor al día. / Siente bajo su planta Galileo / nuestro globo rodar; la Italia ciega / le da por premio un calabozo impío; / y el globo en tanto sin cesar navega / por el piélagos inmenso del vacío. / Y navegan con él impetuosos, / a modo de relámpagos huyendo, / los astros rutilantes; mas lanzado / veloz el genio de Newton tras ellos, / los sigue, los alcanza, / y a regular se atreve / el grande impulso que sus orbes mueve» (vv.101-117).

No es un mal momento este para recordar los significativos epitafios de Copérnico: «*Sto sol, ne moeare*» (Quieto, Sol, no te muevas); Galileo: «*Eppur si muove*» (Y, sin embargo, se mueve); y Newton, este último compuesto por Alexander Pope: «*Natura and Nature’s laws lay hid in night, God said: “Let Newton be!”*, and all was light» (La naturaleza y las leyes yacían ocultas en la noche; Dios dijo: “¡Sea Newton!, y todo fue luz).

³⁹¹ El universo de Kepler es un universo geométrico, en el que la disposición de los astros está determinada por una sucesión de los diferentes cuerpos geométricos: «Por lo cual, si alguien me

Con todo, lo más interesante del modelo cosmológico de Kepler podemos encontrarlo en la definición que de su pensamiento científico hace Heninger, cuando afirma que el alemán «was, first and always, a cosmographer rather than an astronomer» (1965: 52). Kepler explicitará una teoría del cosmos que ha sido englobada por Hallyn en términos de lo que él llama «poetic structure» (1990)³⁹² y que el mismo astrónomo justifica cuando habla de la estructura de la teoría copernicana, cuyas hipótesis

no solo no contravienen a la naturaleza de las cosas, sino que mucho más la favorecen. Pues ella ama la simplicidad, ama la unidad [...] Y así este gran hombre no solo liberó a la naturaleza de la gravosa e inútil carga de tantísimos círculos, sino que además nos abrió un inagotable tesoro de razonamientos divinos sobre el Universo entero y sobre la maravillosa disposición de todos los cuerpos (Kepler, 1992: 77-78).

Nos encontramos así con que «Kepler was obsessed with the Pythagorean notion of God as geometer, as supreme architect who had created the world according to some mathematical plan» (Heninger, 1965: 45)³⁹³. En consecuencia, Kepler, hablará de cómo «contemplamos cómo Dios, a la manera de alguno de nuestros actuales arquitectos» (1992: 56), muy cerca, por cierto del fray Luis que hablaba de un «gran Maestro», o del Ficino que calificaba a Dios como un «sumo arquitecto». Kepler recupera la noción del universo como un «relumbrante templo de Dios» (p. 55), que ya usara Copérnico y que

preguntase por qué solo hay seis esferas móviles, respondería que porque no son precisas más que cinco proporciones, que son el mismo número de cuerpos regulares en las matemáticas. Y seis superficies externas bastan para comprender este número de proporciones [...] y en esta fábrica de móviles inscribió a los cuerpos sólidos dentro de esferas y a las esferas dentro de sólidos. hasta el punto de que ningún cuerpo sólido quedase sin vestir por dentro y por fuera mediante orbes móviles» (1992: 96-97). El pitagorismo, de nuevo, deja una profunda huella en la conformación de su visión del universo, para la cual: *Cfr.* Heninger (1965: 44-53).

³⁹² *Cfr.* pp. 13-15 para su concepción del término: «To speak of Copernicus's or Kepler's poetics in this sense will be justified only if it lends some specificity (over and above existing approaches) to the study of their projects, their choices and the processes involved. Instead of competing with the analyses of epistemologists or historians of science, or with the contributions of other disciplines, a poetics will take into account the illumination these analyses cast, and then examine the formation of a hypothesis as a global phenomenon that exceeds existing frameworks and is organized in its own manner» (p. 15).

³⁹³ Desde estos mismos presupuestos deberíamos entender la concepción musical del universo, la correlación que establece entre la armonía musical y la armonía del universo, sobre la que ya tuvimos oportunidad de extendernos en el comentario de la oda "A Francisco de Salinas". *Cfr.* Kepler (1992: 133 y ss.).

volverá a usar en la fórmula con que cierra *El secreto del universo*: «Y ahora por fin permítasenos exclamar con el divino Copérnico: “Tan admirablemente divina es esta Construcción del Óptimo Máximo”; y con Plinio: “(El mundo) es un Sagrado inmenso, todo en todo, o mejor él mismo es todo, finito y semejante al infinito”» (p. 217).

En mitad de ese templo, Kepler, como antes hizo Copérnico, situará al Sol, no sin antes construir o justificar la dignidad de la Tierra y el hombre según los parámetros de la dignidad solar:

Y ciertamente parece que el Creador «Filántropo» revistiese con este último orbe lunar a la Tierra, puesto que con ello quiso darle a la Tierra una ubicación semejante a la del Sol, tal cual si ella fuese también centro de algún orbe (como es el Sol centro de todos) de modo que pueda ser tenida por una especie de Sol, razón por la que ella misma ha sido considerada por todos centro común del universo.

Jugando de nuevo con las alegorías, el hombre es ciertamente y por completo una especie de Dios en el mundo, y su hogar es la Tierra, al igual que el de Dios, si tuviese un hogar corpóreo, sería el Sol, luz inaccesible. Y como el hombre a Dios, así la Tierra debe corresponder al Sol. Y como prueba en favor de esto, hay casi la misma proporción entre el globo terrestre y el orbe lunar que entre el globo solar y la distancia media de Mercurio al Sol (p. 165).

Kepler aún, como vemos, los datos obtenidos de las observaciones astronómicas con ciertos presupuestos metafísicos derivados de la centralidad del Sol y de la dignidad que se pretende otorgar al globo terrestre. Esta se basará, para Kepler, en distancias proporcionadas, armónicas –de nuevo la armonía de las esferas–, como vuelve a poner de manifiesto en la *Conversación con el mensajero sideral*, donde escribe que:

después del Sol no hay esfera alguna más noble y adecuada al hombre que la Tierra, pues para empezar se halla en el medio de las esferas principales (dejando aparte, como es justo, estos cuerpos que giran [en torno a Júpiter] y la esfera lunar circunterrestre), teniendo por encima a Marte, Júpiter y Saturno, y discurriendo por debajo de lo que abarca su órbita Venus, Mercurio y el Sol, que gira en el centro, provocando todos los desplazamientos, verdadero Apolo, nombre frecuentemente usado por Bruno (Kepler, 2007: 186).

La centralidad del Sol será la que permita explicar los movimientos de los planetas y sus órbitas, pues «el Sol proporciona movimiento en la misma razón en que proporciona luz» (Kepler, 1992: 194). El movimiento de los astros en torno al Sol se va a comportar de la misma manera que lo hace la luz. El Sol tendrá «un cierto intelecto, aunque no ciertamente racional como el del hombre, sino instintivo como en las plantas» (p. 168). El alma de que dota Kepler al Sol justifica la estructura y la dinámica del universo, en un modelo que engasta el discurso filosófico, metafísico o poético renacentista de motivos solares, con las leyes físicas, matemáticas que el propio Kepler enuncia para demostrar y justificar las peculiaridades del movimiento de los astros alrededor del Sol. De esta manera, escribe Kepler que:

solo hay un alma motriz en el centro de todos los orbes, esto es en el Sol, que empuja más fuertemente a un cuerpo cuanto más próximo se halla, mientras que para los lejanos, debido a la distancia y al debilitamiento de su fuerza, como si languideciera. Pues tal y como ocurre con la fuente de luz en el Sol, y el origen del círculo está en el lugar del Sol, esto es, en el centro, así aquí la vida, el movimiento y el alma del mundo residen en el mismo Sol, para que así ocurra que el reposo es para las fijas, para los planetas los actos segundos de los movimientos y para el Sol el propio acto primero, que es incomparablemente más noble que los actos segundos en todas las cosas (p. 193).

En la mezcla de la fuerza gravitatoria que enunciará Newton con el poder vivificador de la luz, se consigue una imagen sumamente poética, en la que el Sol, como viene haciendo toda la tradición solar filosófica, se erige en sede del alma del mundo. De igual manera, la resolución de los problemas que plantean las elípticas de los planetas, aunque inexacta, supone una elegante manera de continuar afirmando la centralidad solar, hasta el punto de explicar que el movimiento de los planetas es una «virtud solar: La causa de ambas cosas es la mayor o menor elongación recta del planeta respecto al Sol, porque distando más del Sol se mueve con una virtud solar más tenue y más débil» (p. 211).

La virtud luminosa del Sol se convierte para el sistema heliocéntrico de Kepler en algo muy parecido a lo que era la luz en el de Marsilio Ficino. Si en el *De Lumine*, la luz era para el filósofo florentino «vínculo del mundo», nudo que mantenía unida y relacionada toda la estructura del universo, recorriéndolo de arriba a abajo, en el astrónomo alemán, será la fuerza del Sol, comparada y expuesta en un funcionamiento

análogo al de su propia luz, la que mantenga la estructura de todo el universo, tanto en lo que se refiere a los movimientos de los astros, como en lo que tiene que ver con la infusión de vida en todo el universo por parte del Sol, que mueve a Kepler a completar así el párrafo anterior:

el mismo Sol aventaja ampliamente a todos los demás en la belleza de su aspecto, en la eficacia de su fuerza y en el esplendor de su luz. Y por eso ahora con mucho más derecho corresponden al Sol aquellos nobles epítetos de Corazón del Mundo, Rey, Emperador de las estrellas, Dios visible y otros más (pp. 193-194).

La imagen del Sol como corazón encuentra apoyo así en el sistema de Kepler, donde expande su significado y se ve explicada y justificada:

En verdad, el Sol está en el centro del mundo, es el corazón del mundo, la fuente de la luz, la fuente del calor, el origen de la vida y del movimiento mundanal. Y parece que el hombre debe renunciar con ecuanimidad a ese trono regio. El cielo es para el Señor celestial, el Sol de la justicia, si bien otorgó la tierra a los hijos de los hombres. Pues si bien Dios no tiene cuerpo ni precisa de un habitáculo, con todo, más poder con que gobernar el mundo se manifestará en el Sol (en el cielo, como se dice en varios lugares de las Escrituras) que en los demás globos (Kepler, 2007: 185).

Con Galileo, ya entrando en el siglo XVII y rebasando en cierto modo los límites cronológicos de nuestro trabajo, llega el triste canto de cisne del heliocentrismo renacentista. El proceso contra el físico italiano, azuzado por determinados miembros de la Compañía de Jesús, acaba con su reclusión y con la condena del *De revolutionibus* y la doctrina copernicana. La importancia de Galileo era notoria ya en sus coetáneos, hasta el punto de que Kepler, cuando equipara los descubrimientos que el toscano ha conseguido realizar gracias al uso y la construcción de su propio telescopio, con los de Colón³⁹⁴, le dirige un elogio gemelo o paralelo al que dedicó a Copérnico. Escribe Kepler que Galileo, gracias a sus observaciones, «y habiendo hecho brillar con tus descubrimientos el Sol de la verdad, ahuyentaste todos los espectros de la duda junto con la madre noche» (Kepler, 2007: 143). Como señala Blumenberg, el telescopio será el instrumento con el que Galileo trate de alcanzar su objetivo principal: «The telescope

³⁹⁴ «Soy consciente de la brecha que separa las conjeturas teóricas de la experiencia ocular; la discusión de Ptolomeo acerca de las antípodas, del descubrimiento de Colón del nuevo orbe; no menos, Galileo, que la que separa esos tubos de dos lentes, frecuentes entre el vulgo, de tu aparato, con el que horadaste el mismo cielo» (Kepler, 2007: 142).

and the tides appear to him as the argumentational levels with which, by a *coup de main*, to help the Copernican truth to achieve its breakthrough» (2000b: 393)³⁹⁵. Galileo, como sucedió con Copérnico, es descrito bajo el parámetro humanista de la contraposición entre luz y oscuridad. Será, además, identificado con su propio objeto de estudio, con el eje a partir de cual organizará su visión del universo, de manera que el símbolo, o la imagen, multiplican su potencia, pertinencia y significado y, por seguir con la terminología matemática galileana, se *elevan al cuadrado*.

En Galileo, el sistema copernicano está ya suficientemente asentado y, además, corroborado por el conjunto de sus observaciones astronómicas, lo que marca la profunda distancia entre ambas figuras. Con Galileo, «D'un coup l'héliocentrisme devenait la théorie non seulement la plus satisfaisante formellement, mais la mieux ancrée dans la réalité, en d'autres termes la théorie avec le plus fort *contenu empirique*», que se apoyaría en «la preception naturelle, une observation maîtrisée et organisée par le recours à la géométrie et à la perspective» (Clavelin, 2011: 20).

Aunque Rosino (1996: 114) sitúa la adhesión de Galileo a las doctrinas de Copérnico hacia el final de su estancia como profesor en Pisa, no será hasta una carta fechada el cuatro de agosto de 1597 y dirigida a Johannes Kepler, cuando encontremos su primera confesión de copernicanismo:

Lo haré con tanta mayor satisfacción por cuanto desde hace muchos años me he convertido a la doctrina de Copérnico, gracias a la cual he descubierto las causas de un gran número de efectos naturales que sin duda no pueden explicarse por la hipótesis común [habiendo escrito] sobre esta materia muchas consideraciones, razonamientos y refutaciones que hasta el presente no he osado publicar, atemorizado por la suerte del mismo Copérnico, nuestro maestro, que, si bien se ha asegurado una fama inmortal entre algunos, entre otros infinitos, sin embargo (tan grande es el número de los necios) ha sido objeto de risa y desprecio (Galileo, 1991: 308-309).

Llama la atención el hecho de que Galileo hable de su *conversión* a la doctrina copernicana, que utilice una terminología religiosa, en un gesto que contrasta con viveza con las posteriores polémicas y ataques que recibió Galileo por parte, precisamente, de

³⁹⁵ Insiste, más adelante: «The “power of truth”, of which Galileo once again speaks, is the resigned inversión of his expectation, in 1610, that he would achieve the victory of Copernicanism with his telescope» (2000b: 409).

las jerarquías de la Iglesia Católica. En este sentido, la carta de 1615 a Cristina de Lorena (1991: 295-307), titulada “La fe y la razón ante el sistema del mundo”, supone el mejor ejemplo de la defensa que Galileo hace del copernicanismo y, por encima de todo, constituye un documento clave, no ya solo para la ciencia renacentista, sino para toda la cultura del periodo. Escrita en plena ebullición de su propio proceso inquisitorial, Galileo es consciente en ella del alcance de los ataques que sufre por defender el modelo heliocéntrico del universo:

Persistiendo, pues, en su primera intención de querer destruirme a mí y a mis cosas de todas las maneras imaginables, saben que en mis estudios de astronomía y de filosofía sostengo, acerca de la constitución de las partes del mundo, que el Sol, sin cambiar de lugar, permanece situado en el centro de las revoluciones de los orbes celestes y que la Tierra, que gira sobre sí misma, se mueve a su alrededor (p. 296).

Pero también es consciente del grave trasfondo que se esconde detrás de dicha condena. Por ello Galileo no deja de defender a Copérnico, «hombre no solo católico, sino sacerdote y canónigo», algo que sus detractores «aparentan ignorar» (p. 297), afirmando la independencia de la ciencia ante aquellos que proponen prohibir los libros astronómicos que no concuerden con lo que promulgan las Escrituras. Así, en una carta a Belisario Vinta, tratando de obtener un puesto en la corte medicea, en la que solicita «que al título de matemático S.A. añadiese el de filósofo, porque hago profesión de haber dedicado más años a la filosofía que meses a la matemática pura» (p. 313), escribe que

Ya que no solo se les manda que no vean lo que ven y que no entiendan lo que entienden, sino que, al investigar, descubran lo contrario de lo que les viene a las manos [...] Para llevar a efecto una determinación tal sería necesario prohibir no solo el libro de Copérnico y los escritos de los otros autores que siguen la misma doctrina, sino que haría falta prohibir toda la ciencia entera de la astronomía y, además, impedir a los hombres mirar hacia el cielo (pp. 302-303).

E insiste en la defensa de la verdad, de la realidad indiscutible del nuevo mundo copernicano:

Prohibir a Copérnico, ahora que se va descubriendo de día en día su doctrina como más verdadera, por muchas nuevas observaciones y por la aplicación de muchos estudiosos a su lectura, habiéndolo admitido durante tantos años cuando era menos

seguido y confirmado, parecería, a mi juicio, contravenir a la verdad e intentar ocultarla y suprimirla tanto más cuanto más clara y evidente se muestra (p. 303)³⁹⁶.

Las ocasiones en que Galileo insiste sobre la centralidad del Sol son frecuentes a lo largo de toda su obra. Desde la primera jornada del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, afirma cuál es el lugar del Sol en el universo, arremetiendo contra la herencia cosmológica propia del aristotelismo: «Añadid que ni vos ni Aristóteles podréis probar nunca que la Tierra de facto está en el centro del Universo; por el contrario, si es posible asignar centro alguno al Universo, encontraremos que es más adecuado colocar en él al Sol, como más adelante entenderéis» (p. 131); argumento que repetirá en la tercera jornada: «Pues bien, si es cierto que el centro del mundo es el mismo que aquel en torno al cual se mueven los orbes de los cuerpos mundanos, es decir, de los planetas, ciertísima cosa es que no es la Tierra, sino más bien el Sol el que se encuentra colocado en el centro del mundo» (p. 202).

En una carta que escribe a Giuliano de Medici el primero de enero de 1611 –con copia a Johannes Kepler– vuelve sobre la idea de la centralidad solar, añadiendo algo que no encontrábamos en Copérnico, o en el propio Kepler, como es su demostración empírica y el reconocimiento, en línea con lo que escribía a Belisario Vinta, de haber filosofado bien:

Venus gira necesariamente en torno al Sol, como también Mercurio y los otros planetas, cosa de la que los pitagóricos, Copérnico, Kepler y yo estábamos convencidos, pero de la cual no se tenía prueba sensible como la tenemos ahora en lo que concierne a Venus y Mercurio. Tendrán, pues, el Sr. Kepler y los otros copernicanos que felicitarse por haber creído y filosofado bien, aunque nos haya tocado y aún nos tocará ser reputados por la generalidad de los filósofos *in libris* por ignorantes y por poco menos que tontos (pp. 314-15).

³⁹⁶ Para Galileo la naturaleza y sus leyes lo son todo, como escribe a Piero Dini en 1611, afirmando que «Verdaderamente, me parece que sería algo ridículo creer que las cosas de la naturaleza comenzaron a existir cuando nosotros empezamos a descubrirlas y a comprenderlas» (p. 321) ya que «los primeros inventores encontraron y adquirieron los conocimientos más excelentes de las cosas naturales y divinas con el estudio y la contemplación de ese grandísimo libro que la naturaleza tiene abierto continuamente ante los que tienen ojos en la frente y en el cerebro» (p. 324).

Galileo consolida una nueva manera de hacer ciencia que superará las propuestas magicistas de Bruno o de cierto Kepler, para confiar solo en las herramientas otorgadas por la matemática, como bien explica en un conocido pasaje de la carta a Cristina de Lorena:

La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (es decir, en el universo), pero no se puede entender si primero no se aprende a comprender su lenguaje y a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin cuya ayuda es humanamente imposible entender nada (p. 87).

Asistimos a la máxima y más radical apuesta por el heliocentrismo, a su más importante intento de legitimación y demostración mediante el más riguroso pensamiento matemático. Italo Calvino advirtió de la significativa novedad que Galileo introduce en la concepción del mundo como libro, con la atención hacia «su alfabeto especial», según el cual «la verdadera relación metafórica se establece, más que entre mundo y libro, entre mundo y alfabeto», en un «sistema combinatorio que puede dar cuenta de toda la multiplicidad del universo» (1995: 92-93), prescindiendo del modelo medieval de las signaturas divinas. También Ezio Raimondi se ha ocupado de la cuestión, recalcando la diferencia en lo referente al paradigma medieval. Para el estudioso italiano, este libro *nuevo* del que habla Galileo «ya no se identifica con el símbolo del manuscrito medieval», para pasar a dar cuenta de «una escritura más rica y a la vez más simple, gobernada por la evidencia racional, por la simetría de las relaciones y las funciones» (2002: 88). Efectivamente, el nuevo lenguaje geométrico de la naturaleza que propugna Galileo no supone una «desección» en la manera de acercarse a esta, antes al contrario, «un enriquecimiento del diálogo entre el hombre y la naturaleza» (pp. 88-89), que estará basado ya no en la interpretación sacralizada del universo, sino en el «hilo racional liberador» que tiende «La mirada científica» (p. 89). Desde ahí debemos entender, en su sentido más profundo, el heliocentrismo galileano y su defensa de la centralidad del Sol en el universo, así como todas las implicaciones de ello derivadas.

Galileo, no obstante, reproduce también la idea de que la centralidad solar provoca y ordena los movimientos del resto de los astros, recurriendo a la ya conocida metáfora del Sol como *corazón del mundo*, sede de *alma del mundo*, como tenemos oportunidad de comprobar en la citada carta a Cristina de Lorena:

refiriéndonos a la nobleza del Sol, y siendo este fuente de luz, mediante la cual, además, como yo demuestro rigurosamente, no solo la Luna y la Tierra, sino todos los otros planetas, por sí mismos igualmente oscuros, son iluminados, no creo que esté lejos del buen filosofar decir que aquel, como ministro máximo de la naturaleza y, en cierto modo, alma y corazón del mundo, infunde a los otros cuerpos que lo rodean no solo la luz, sino también el movimiento, al girar sobre sí mismo, de modo que, igual como si cesara el movimiento del corazón en el animal cesarían todos los otros movimientos de sus miembros, así, si cesara la rotación del Sol se detendrían las rotaciones de todos los planetas (p. 306).

Tal vez con Galileo se alcance el pico más alto, más hermoso del «mito solar» renacentista, su mejor expresión, en tanto que une rigor científico con espíritu humanista, talante científico con escritura depurada, carácter poético o estético con un modelo del universo basado en la observación *libre*, concienzuda del firmamento, de la naturaleza. Pero «L'optimisme fut de courte durée» (Clavelin, 2011: 21). A partir de aquí, el «mito solar», el heliocentrismo se convertirá en un campo de batalla. Se disputa algo más que una cuestión científica: el heliocentrismo pone sobre la mesa todo un cambio en la interpretación del mundo, que Mauro Pesce explica cuando refiere cómo la concepción ptolemaica del universo «non era solo né primariamente una teoría científica, ma una visione sacra e coerente del cosmo nella quale il cristianesimo si collocava orgánicamente, adempiendo così a sua volta alla funzione di essere una compiuta visione dell'universo», de manera que, en consecuencia, la «teoría cosmológica provocata dal copernicanesimo comportava necessariamente uno sconvolgimento anche nella visione cristiana a lui contemporanea del mondo» (2011: 34).

Italo Calvino señala cómo Galileo «toma siempre partido contra una imagen de la inalterabilidad de la naturaleza», de manera que

será el alfabeto geométrico o matemático de la naturaleza el que, debido a su capacidad para descomponerse en elementos mínimos y de representar todas las formas de movimiento y cambio, anule la oposición entre cielos inmutables y elementos terrestres (1995: 97).

La relación entre el *libro geométrico* galileano y el movimiento da cuenta de que el problema va más allá de la mera reflexión astronómica. Apunta así Kouznetzov que el heliocentrismo galileano debe asociarse a «l'idée de l'ordre régnant dans le monde»

(1965: 77), pues en su ruptura con la física aristotélica «Les “lieux” naturels, c’est-a-dire le schéma statique, passent au second plan et ce second plan est si éloigné que son existence o usa présence dans le tableau du monde passe presque inaperçue et cesse même d’intéresser Galilée» (p. 80). La ruptura con la física aristotélica de los lugares naturales trasciende la pura discusión sobre la mecánica, pues como bien ha demostrado Blumenberg (2000b: 135-147), no se trata solo de que la doctrina aristotélica de elementos y los lugares naturales necesite situar la tierra en el centro del universo (p. 135), sino que, además, la noción de movimiento propia de la física aristotélica, con la que rompe Copérnico y romperá Galileo, emanado del *primum mobile* divino hasta el hombre, es utilizada por el pensamiento medieval para sostener una concepción del universo «based on the salvation story [en la cual] the earth is suited to bringing man to consciousness of his need for salvation», en la que el mundo, «in the origin of its reality, in its entire contents, and in every one of its states at every moment is dependent on an act of transcendent concurrence» (pp. 140-141).

Lara Garrido señala cómo el heliocentrismo, «Mientras mantuvo los límites neoplatónicos de la dualidad entre un principio rector lumínico y una estructura geocéntrica sin desvelar la contradicción principal, la metafísica neoplatónica podía ser englobada en el plan bíblico de la creación», sin embargo, según avanza el tiempo y dichos límites son traspasados, el panorama cambia, pues «la metafísica de la luz, al extraer sus consecuencias últimas se ve convertida en una teoría peligrosa que discrepa de los tres fundamentos de la ortodoxia: la Biblia, el aristotelismo y lo que se cree la experiencia directa de los sentidos» (1979: 245). Efectivamente, lo que se pone en juego es la ruptura con una *ortodoxia* que no puede aceptar ciertas suposiciones. Juan Carlos Rodríguez (1990:188-189), como hemos tenido oportunidad de señalar, engloba así la cuestión dentro de la lucha ideológica entre la naciente burguesía y el feudalismo que encontraba su legitimación en el sistema ptolemaico³⁹⁷.

³⁹⁷ La *batalla heliocéntrica* cristaliza, se hace transparente en torno a un pasaje muy concreto de las Escrituras: Josué 10,13 donde leemos «Y el sol se detuvo y la luna se paró, hasta que la gente se hubo vengado de sus enemigos. ¿No está escrito esto en el libro de Josué? Y el sol se paró en medio del cielo, y no se apresuró a ponerse casi un día entero». Evidentemente, la doctrina heliocéntrica chocaba contra las Escrituras, lo que provocó ciertos esfuerzos hermenéuticos por parte de los astrónomos para justificar la pertinencia del descubrimiento en relación con el pasaje. El propio Galileo intenta llevar a cabo en la Carta a Cristina de Lorena este «principio dell’accomodamento» copernicano (Camerota, 2011: 132), según el cual «la

Se sucederán acusaciones y denuncias hacia el pisano hasta que el 16 de febrero de 1616 un grupo de teólogos nombrados por el Santo Oficio y con el visto bueno del Papa, sentencie que «La proposizione che il Sole sia centro del mondo e del tutto immobile è stolta e assurda in filosofia e formalmente eretica; e che la Terra non sia centro del mondo né immobile è altrettanto censurabile in filosofia ed errónea in Fede» (en Rosino, 1996: 119). A partir de ahí, la teoría copernicana solo podía salvarse, como ya hizo Osiander en el prefacio al de *De revolutionibus*, por la «via ipotetica» (Frajese, 2011: 89). Galileo no aceptará reducir a hipótesis algo que él mismo ha confirmado empíricamente, y se desencadenarán los diferentes procesos del llamado *Caso Galileo*, que llegará a su punto máximo con la polémica causada por la aparición en 1632 del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, culminando con su condena en junio de 1633³⁹⁸.

La correspondencia de Galileo demuestra lo duro de encajar que fue el golpe para él. Bien entrado ya el XVII, cuando Bruno ha sido ejecutado en Roma y

Sagrada Escritura no puede mentir nunca, siempre que se haya penetrado en su verdadero significado [pues la autoridad de las Escrituras] fue establecida para persuadir principalmente a los hombres de aquellos artículos y proposiciones que, sobrepasando toda capacidad de comprensión humana, no podían hacerse creíbles por otra ciencia o por otros medios que por la boca del Espíritu Santo» (Galileo, 1991: 299). Así, en la propia carta explica que «Siendo, pues el Sol fuente de luz y principio de los movimientos y queriendo Dios que ante la orden de Josué permaneciese durante muchas horas en el mismo estado de inmovilidad todo el sistema del mundo, le bastó parar el Sol, ante cuya quietud se detuvieron todas las otras rotaciones y las Tierra, la Luna y el Sol permanecieron en la misma disposición, así como los otros planetas; y en todo ese tiempo no declinó el día hacia la noche, sino que se prolongó milagrosamente. De este modo, parando el Sol, sin alterar nada ni desordenar los otros aspectos o mutua disposición de las estrellas, se puede alargar el día en la Tierra, del todo conforme con el sentido literal del texto sagrado» de modo que «todas esas dificultades la eliminaremos colocando, conforme al sistema copernicano, al Sol en el medio, es decir, en el centro de las esferas celestes y de las rotaciones de los planetas» (Galileo, 1991: 306-7). Este será el centro alrededor del cual giren las diferentes controversias entre Galileo y las instituciones eclesiásticas, que tendrán como trasfondo tanto «the liquidation os this system from within» (Blumenberg, 2000b: 143), como la relación entre «la moltiplicazione di interpretazioni personalli della Scrittura» y «l'astronomia copernicana» (Frajese, 2011: 86). *Cfr.* además de las referencias ya citadas Cantimori (1971: 657-674) y Redondi (2011).

³⁹⁸ *Cfr.* sobre el proceso a Galileo, los documentos oficiales recogidos por Sergio Pagano en *I documenti del proceso di Galileo Galilei* (1984) y las actas del congreso sobre *Il caso Galileo*, celebrado en Florencia en 2009 (2011), especialmente Fantoli (2011). También Blumenberg (2000b: 419-430).

Campanella acaba de huir a Francia, donde morirá, Galileo, condenado a estar recluido en su casa, escribe a Nicole Fabri amargas palabras:

De modo que no puedo recibir ningún socorro de fuera ni salir en mi defensa, ya que se ha dado orden expresa a todos los inquisidores de que no permitan que se reimprima ninguna de mis obras de las editadas hace muchos años y de que no se autorice la impresión de ninguna obra nueva que yo quisiera publicar. Así, me veo forzado no solamente a someterme y callar ante las objeciones planteadas en gran número contra mí en materias puramente naturales, para arruinar mi doctrina y propalar mi ignorancia, sino también a tragarme las burlas, los sarcasmos y las injurias utilizadas contra mí temerariamente por gentes más ignorantes que yo (1991: 347).

La situación le llevará incluso a afirmar, en carta de 1632, que «Hasta tal punto esto me aflige, que me hace detestar todo el tiempo que he empleado en esta clase de estudios, con los que yo ambicionaba y esperaba poder separarme algo del sendero vulgar y trillado de los estudiosos» (p. 341).

Hasta ese momento, e incluso después, el Sol había disfrutado de un lugar privilegiado, no solo en el centro físico del universo, sino, como vamos a comenzar a ver enseguida, en el imaginario de la producción filosófica y literaria de la época. Es momento ahora de estudiar algunas de las manifestaciones concretas que adquirirá en la poesía española del siglo XVI.

3.2. Los dos Soles: poesía metafísica solar

Conviene comenzar a tratar la que podríamos llamar *poesía solar* del XVI, teniendo en cuenta la reflexión de Paul-Henri Michel, quien advirtió sobre las «contradictions [...] entre las images du poète et les hypothèses (ou les affirmations) du cosmologue» (Michel, 1965: 413). Efectivamente, la poesía renacentista participará del entusiasmo solar que hemos venido describiendo en las páginas precedentes, pero sin llegar nunca a adoptar la configuración heliocéntrica del universo. Sea por desinterés o falta de preparación científica, sin duda debida a la cercanía en el tiempo de los descubrimientos copernicanos (recordemos que la primera edición del *De revolutionibus* no es publicada hasta 1543); sea porque, como hemos tenido oportunidad ya de comprobar en el *De Sole*, o en determinados poemas de Garcilaso o fray Luis, la batería de imágenes heredadas de la tradición clásica en la que se mueven tanto un heliólatra convencido –aunque precopernicano– como Marsilio Ficino, como los poetas del XVI, reproduce aún el modelo geocéntrico del universo, lo cierto es que debemos afirmar, con Michel, que «En vain chercherait-on un poème authentiquement heliocentrique» (p. 410)³⁹⁹.

A la reflexión de Michel debemos sumar las peculiaridades con que la doctrina heliocéntrica es recibida en España. Víctor Navarro se ha ocupado de estudiar dicha recepción en su sintética pero ilustradora *Contribución a la teoría del copernicanismo*

³⁹⁹ Para Michel, habría dos razones a considerar en este sentido: «1. Que la poésie a ses sources vives dans le donné sensible immédiat qu'elle traduit naïvement ou qu'elle interprète dans le langage du mythe et du merveilleux, tandis que (sauf exception) elle ignore ou néglige l'explication scientifique des phénomènes; et 2. Que le schéma aristotélicien (abstraction faite de toute précision technique et de tout calcul) s'accorde mieux que le schéma copernicien à l'expérience qui est la nôtre quand nos yeux s'ouvrent au spectacle de la nature» (p. 410).

en España (1974)⁴⁰⁰. En esa recepción, señala Navarro, tuvo un papel destacado la Universidad de Salamanca. Ya en sus estatutos de 1561, promulgaba que en la cátedra de astrología se enseñaría a Copérnico junto al *Almagesto* ptolemaico, aunque probablemente en la práctica dicha obligación fuera pasada por alto debido a «la inercia de la tradición pedagógica» (pp. 3-4). La recepción copernicana así, más que entendida desde la perspectiva de la quiebra del sistema cosmológico propio de la Edad Media, se volcaría, salvo la excepción, ya mentada en el capítulo anterior, del agustino Diego de Zúñiga⁴⁰¹, hacia una concepción matemática de dicha teoría, trabajando matemáticos, astrónomos, cosmógrafos y tratadistas de náutica con las tablas numéricas confeccionadas por Copérnico (Navarro, 1974: 7), y aceptando la pertinencia de su sistema como una mera hipótesis de trabajo que daba unos resultados más que aceptables y fértiles para sus necesidades. Tal vez por eso, en España no habrá demasiadas tensiones –como sucedió a Galileo– con el celo contrarreformista por combatir cualquier atisbo de herejía. Lo que, a la vez, contribuyó, junto a la inercia descrita por Navarro, a que no sea hasta mediados del siglo XVIII cuando el copernicanismo en España pase de ser una mera y cómoda hipótesis a convertirse en teoría científica, mediante la figura del científico alicantino Jorge Juan y sus *Observaciones astronómicas y físicas*, de 1748 (Navarro, 1974: 22).

La producción poética del XVI, al menos en lo tocante a las principales figuras del panorama literario español, se moverá dentro de los límites del «“eliocentrismo” ideale» del que hablaba Garin, antes que en la ortodoxia heliocéntrica del sistema copernicano del universo. Este matiz explicará las peculiaridades de las diferentes temáticas solares con que nos vamos a encontrar en nuestro recorrido por la poesía española del Renacimiento, de manera que, si bien no hallaremos en él trazas de una nueva visión o configuración del universo, sí que podremos percibir una estrecha relación con el auge de las diferentes temáticas solares que surgen en el periodo, lo que

⁴⁰⁰ Cfr., además, el librito de Antonio Alatorre, *El heliocentrismo en el mundo de habla española* (2011), donde también se ocupa de la recepción de Copérnico en América.

⁴⁰¹ Zúñiga, en unos *In Job Commentaria*, a partir del polémico versículo en el mundo cosmográfico del Libro de Job en que se dice que Dios «Conmueve la Tierra de su lugar y hace temblar las columnas», no vacila en afirmar la superioridad del sistema copernicano sobre el resto, así como la insuficiencia de la física aristotélica para explicar el modelo del universo (Navarro, 1973: 8). Para la figura de Zúñiga, Cfr. Muiños Sáenz (1914) y Navarro (1974: 8-14).

nos permitirá enmarcar dicha dimensión en el vasto mosaico de *La Edad de la luz* que estamos tratando de conformar en nuestro trabajo.

3.2.1. CRISTO COMO SOL

El conjunto de imágenes solares que podemos englobar dentro de la vertiente más *metafísica* o religiosa de la poesía renacentista, derivan, como tuvimos oportunidad de exponer, de una comparación básica de raíz platónica. El grado más elemental de esta metafísica solar vendría de la identificación entre el Sol y la divinidad, establecida no de una manera directa, sino concibiendo el astro como una suerte de representante de Dios en el mundo, estatua visible de la divinidad, dotado de dos luces, la propiamente divina, y la que el hombre está posibilitado para ver y que, a la vez, le permite a él mismo ver y conocer el mundo que le rodea. Más allá de la elementalidad de la simple identificación, lo que nos interesará recoger aquí será un conjunto de temáticas que derivan de ella, ampliando y matizando su sentido original, que resulta así expandido.

En un primer nivel metafísico/solar podríamos colocar la figura de Cristo, a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior, y que recuperaremos aquí, si bien brevemente, pues aunque tiene una abundantísima presencia en la poesía religiosa del siglo XVI⁴⁰², no es precisamente la figura más utilizada en los cuatro poetas que estamos estudiando⁴⁰³. A pesar de que se ha hablado de una «iconografía quattrocentesca di Cristo assimilato al sole» (Castelli, 1984d: 55), Cristo, o al menos el Cristo del dogma católico, no ocupan un lugar preponderante en la obra de Ficino (Lauster, 2004: 54) y el círculo neoplatónico. Pese a ello, hay un significativo pasaje del *De Sole*, en el que el filósofo, justo después de haber hecho referencia, no por casualidad, al Apolo que «con le saette dei suoi raggi trapassa, purifica, discioglie, solleva la massa di Pitone» (1952b: 995), nos habla de la figura de Cristo:

Né dobbiamo dimenticare che a quel modo in cui speriamo in Cristo finalmente regnante, che con lo splendore del suo corpo cusciterà dalla terra i corpi umani, analogamente aspettiamo ogni anno dopo l'inverno letale il Sole signore dell'Ariete,

⁴⁰² Escribe Salstad al respecto: «It is safe to say that the sun is the single most popular theological symbol in religious verse of the sixteenth century, not to mention its ubiquitousness in sermons and religion prose» (1978: 211). Para numerosos ejemplos, aparte de nuestros autores, *Cfr.* pp. 223-227.

⁴⁰³ Otra cosa será, lógicamente, *De los nombres de Cristo*.

che richiama alla vita e alla bellezza i semi delle cose, nascosti come morti nella terra, e gli animali semivivi (p. 995)⁴⁰⁴.

Paul Oskar Kristeller (1988: 118-119) advirtió la posibilidad de que la concepción del alma como entidad *mediadora* entre Dios y los hombres, cristalizada en el *Discurso* de Pico della Mirandola, permitía la consecuente concepción de Cristo como un mediador entre Dios y su creación. En la misma dirección apuntan Cesare Vasoli, cuando habla del interés por regresar a la figura de la «“mediazione cósmica” e “redentrica” del Cristo-Verbo, rigeneratore del mondo e sull’intima partecipazione umana alla “deificatio”» (1999: 47); o el propio Lauster, quien escribe que «With the participation of the Son in the creation as an ideal prototype Ficino introduces the theory of Christ mediating the creation» (2002: 55). La figura de Cristo se amolda así a la perfección, no solo a la noción de *mediación* que, como hemos comprobado más arriba, desempeña el Sol en el sistema ficiniano, sino a las especulaciones con la Trinidad que el florentino lleva a cabo en esas mismas páginas.

A ese respecto se ha pronunciado Rabassini, quien escribe que «vi è il chiaro intento di mostrare la perfetta concordia tra sapienti pagani e cristiani in materia solare» (1997: 130). Asimismo, merece la pena recordar la imagen que Ficino da en el *De vita* de Cristo como un Apolo que transmitiría sus conocimientos curativos, *mágicos* en el mejor sentido, a sus discípulos, lo que contribuirá sin duda a forjar en el imaginario renacentista su comparación con el Sol. Panofsky, en esa dirección, ha anotado cómo la identificación podía seguir anudándose sin problemas, pues

Apolo se podía emplear como personificación de la Justicia tanto por ser el dios de la música, que al igual que la justicia reduce a armonía la oposición y la discordia, como por ser el dios del sol, que el pensamiento cristiano tendía a asociar con el *sol iustitiae* de Malaquías 3, 20 (1975: 220).

En la tradición española, ya Salstad, a raíz del poema de fray Luis, “De la vida del cielo”, del que ya nos hemos ocupado, propuso que «it is possible to see an allusion in the last verse to Christ as the counterpart of the sun-god Apollo, a deity associated with music» (1978: 228). Recordemos que a parecida conclusión llegaba Cuevas (1996:

⁴⁰⁴ *Cfr.* Vasoli hace bien en recordar (1988: 68) la asociación entre Cristo y Sol en tanto que dispensadores ambos de vida después del invierno, cuestión a la que nos referiremos en su momento.

378-379) al hablar del engarce neoplatónico que, en la poesía de fray Luis, por la vía de Orfeo, pondría en relación a Cristo con la filosofía neoplatónica de la luz, relación con la que coincide Castelli (1984d: 55). En ese mismo sentido se pronuncia Cilveti, partiendo del terreno musical, para concluir que «La armonía del cristocentrismo de Fray Luis da origen a una profunda *mímesis* humana respecto del mundo, en el sentido de que las ideas, sentimientos y deseos del hombre unido a Cristo sintoniza con el orden cósmico» (1989: 147). Se incide así en la noción de Cristo como mediador, de nudo por el que pasan los diferentes elementos del orden cósmico, lo que permitiría asociar su figura con la propia luz en tanto que vínculo del mundo; así como con el Sol, en tanto que entidad mediadora entre el mundo visible e invisible, entre la divinidad y el resto de las criaturas. San José Lera, por su parte, encuentra dicha posibilidad en la lectura que fray Luis habría hecho del Pseudo Dionisio (2008: 734), el cual, recordemos, será fundamental en la conformación de la doctrina ficiniana, siendo, como hemos visto, citado en el *De Sole*. A estas posturas podríamos añadir la influencia de la cabalística hebrea, a la cual fray Luis habría recurrido para conformar tanto la «imagen sincrética de Apolo» que aparece en la oda “A Felipe Ruiz”⁴⁰⁵, como «para demostrar la divinidad de Cristo mediante la manipulación de las letras del tetragrámaton» (Swietlicki, 1989: 649). Sin poder olvidar en ningún momento el certero y fundamental apunte de Joaquín Maristany (1996: 353), al que ya nos referimos en el capítulo anterior, según el cual fray Luis habría leído de manera directa los «dos opúsculos de Marsilio Ficino, *De Sole* y *De Lumine*, citados en el extraño opúsculo luisiano *De utriusque agni typici atque veri immolationis legitimo tempore*, e invocados, en similar contexto, en el exegético curso *In Genesim*».

El hilo luminoso solar se puede seguir así en *De los nombres de Cristo*, en varios de cuyos pasajes –así como en otros que ya nos han aparecido en el capítulo anterior– podemos rastrear la imagen solar de Cristo, derivada de la primitiva identificación del Sol con la divinidad. Así, en el nombre “Esposo”, leemos:

De manera que, como una nube en quien ha lançado la fuerza de su claridad y de sus rayos el sol, llena de luz y, si aquesta palabra aquí se permite, en luz empapada, por dondequiera que se mire es un sol, assí, ayuntanto Christo, no solamente su virtud y su

⁴⁰⁵ En realidad, como veremos más adelante, la imagen no es tanto de Apolo como del carro del Sol.

luz, sino su mismo cuerpo con los fieles y justos, y como mezclando en cierta manera su alma con la suya dellos, y con el cuerpo en la forma que he dicho (2010: 463).

En el nombre “El Amado”, fray Luis recoge una extensa pero significativa cita de “Sant Gregorio, el theólogo”, plena de *solaridad*:

¡O luz del Padre!, dize, ¡o palabra de aquel entendimiento grandíssimo, aventajada sobre toda palabra! ¡O luz infinita de luz infinita! Unigénito, figura del Padre, sello del que no tiene principio, resplandor que juntamente resplandesces con él, fin de los siglos, claríssimo, resplandeciente, dador de riquezas immensas, assentado en throno alto, celestial, poderoso, de infinito valor, gobernador del mundo, y que das a todas las cosas fuerça que vivan. Todo lo que es y lo que será, tú lo hazes. Summo artífice a cuyo cargo está todo, porque a ti, o Christo, se debe que el sol en el cielo, con sus resplandores, quite a las estrellas su luz, assí como en comparación de tu luz son tinieblas los más claros espíritus. Obra tuya es que la luna, luz de la noche, bive a bezes y muere, y torna llena después, y concluye su vuelta. Por ti, el círculo que llamamos zodíaco, y aquella dança, como si dixésemos, tan ordenada del cielo, pone sazón y devidas leyes al año, mezclando sus partes entre sí y templándolas, como sin sentir, con dulçura. Las estrellas, assí las fixas como las que andan y tornan, son pregoneros de tu saber admirable. Luz tuya son todos aquellos entendimientos del cielo que celebran la Trinidad con sus cantos. También el hombre es tu gloria, que colocaste en la tierra como ángel tuyo pregonero y cantor. ¡O lumbré claríssima, que por mí dissimulas tu gran resplandor! ¡O inmortal y mortal por mi causa! Engendrado dos vezes, alteza libre de carne, y a la postre, para mi remedio, de carne vestida. A ti bivo, a ti hablo, soy víctima tuya; por ti la lengua encadeno; y agora por ti la desato, y pídoté, Señor, que me des callar y hablar como devo (2010: 609-610).

Lo mismo que sucede en otro largo pasaje de “Hijo de Dios”, donde al hilo de la reflexión sobre la Trinidad, escribe:

Por manera que esta única naturaleza divina, en el Padre está como fuente y original, y en el *Hijo* como en retrato de sí misma, y en el Spíritu como en inclinación hazia sí. Y en un cuerpo, como si dixésemos, y en un bulto de luz, reverberando ella en sí misma, por inefable y diferente manera resplandecen tres cercos. ¡O sol immenso y claríssimo! [...] Y como este rayo del sol que digo tiene en sí toda la luz que el sol tiene y essa misma luz que tiene el sol, y así su imagen del sol es su rayo, assí el *Hijo* que nasce de Dios tiene toda la substancia de Dios, y essa misma substancia que él tiene, y es, como dezíamos, la sola y perfecta imagen del Padre. Y assí como en el sol,

que es puramente luz, el producir de su rayo es un embiar luz de sí, de manera que la luz, dando luz, le produze, eso es, que le produze la luz figurándose y pintándose y retratándose, assí el Padre Eterno, figurando su ser en sí mismo, engendra a su *Hijo*. Y como el sol produze siempre su rayo, que no lo produjo ayer y cessó oy de producirlo, sino siempre lo produze, y con producirle siempre, no le produze por partes, sino siempre y continuamente sale dél entero y perfecto, assí Dios siempre, desde toda su eternidad, engendró y engendrará a su hijo, y siempre enteramente. Y como, estándose en su lugar, su rayo nos lo haze presente, y en él y por él se estiende por todas las cosas el sol, y es visto y conocido por él, así Dios, de quien Sant Iuan dize que *no es visto de nadie*, en el *Hijo* suyo que engendra nos resplandece y nos luze, y como él lo dize de sí, él es el que nos manifiesta a su Padre. Y finalmente, así como el sol, por la virtud de su rayo, obra adonde quiera que obra, assí Dios lo crió todo y lo gobierna todo en su *Hijo*, en quien, si lo podemos decir, están como las simientes todas las cosas. (2010: 521, 522-523).

No resultará extraño, por tanto, que el propio fray Luis, en el poema “A todos los Santos”, comience su alabanza refiriéndose a Cristo, «igual al Padre Eterno / igual al que en la tierra nace y mora» (vv. 26-27). Tanta es la grandeza del Hijo de Dios que será cantando en encendidos términos luminosos por fray Luis: es aquel «a quien el sol adora» (v. 29)

Pero es en la obra de Francisco de Aldana donde encontraremos más ejemplos del Cristo solar. Es el caso de la “Canción a Cristo crucificado” (1997: 285-288), poema en el que, aunque Navarro Durán estime que Aldana «no consigue tampoco hallazgos poéticos» (1994: XXIX), sí que aporta interesantes matices sobre la naturaleza solar de Cristo. El poeta comienza dirigiéndose a Cristo con un tono que se ha entendido como «atrevidamente empedernido y casi cruelmente burlador» de «fingida y blasfema crueldad» (Rivers, 1955: 165), «una extraña mezcla de piedad y falta de respeto» (Ruiz Silva, 1981: 79), que para Green debería incardinarse en «the age-long tradition of the parody of the sacred» (1958: 134). En opinión de Lara Garrido, sin embargo, «fuera de nociones actuales de decoro y unción», lo que el poeta pretende es «presentar al Cristo agonizante [...] para producir un efecto sentimental» (Lara Garrido, 1997: 285). Desde esas premisas debemos entender el inicio del poema en el que el poeta dice a Cristo que le presenta su canción al pie de la Cruz

porque tal morir parece estrella
que por curso divino se adelanta

por mensajera de la luz del día,
y es tanta su alegría
que rompe los ñublados más oscuros (vv. 4-8).

Jesucristo, en su muerte, es una «estrella» cuya luz podrá disipar la oscuridad de los «ñublados más oscuros». Si bien la identificación con el Sol no es directa, la idea de fondo late en esa capacidad luminosa que, según García, anticipa una «luz del día» que puede identificarse con «la Redención» (2010: 362).

Las octavas del poema XLI (1997: 298-301) vuelven a presentarnos una figura de Cristo en estrecha conexión con el Sol. La composición tiene un cierto calado doctrinal. Como ha advertido Ruiz Silva, nos encontramos en él «más o menos visos de interpretación teológica» (1981: 211). Aldana confiesa que va a tratar de exponer en su poema la «Encarnación, Muerte, Resurrección y Ascensión de Cristo». De dichos contenidos doctrinales, el que mejor va a relacionarse con el ámbito solar en su vertiente metafísica es, en efecto, el de la ascensión de Cristo hasta el cielo. La primera imagen de dicha ascensión ya deja más o menos claro en qué espacio nos movemos:

En esto ve Salir, como serpiente
con renovada escama de claro oro,
al gran Reformador omnipotente
cual no salió del suelo igual tesoro. (vv. 33-36).

Rivers señala el carácter cristológico de la imagen al apuntar que «La serpiente es símbolo folklórico de la inmortalidad y por ende de la Resurrección», relacionando incluso la imagen con el ave fénix (1957: 134). Asimismo no podemos obviar un cierto trasfondo alquímico de renovación áurea en el que, si bien para explicar una noción divergente a su significado profundo, Aldana puede encontrar una buena imagen luminosa para ilustrar su reflexión teológica. Desprendido de esa piel antigua, «Ya por el aire sube el sacrosanto / cuerpo inmortal de nuestro Sol divino» (vv. 41-42), rodeado de los diferentes coros de los ángeles, hasta que llega a su destino y «abre el impíreo el claro, ardiente manto» (v. 45).

La imagen del universo que Aldana desarrolla en el poema es ptolemaica, basada en el modelo de las esferas, a través de las cuales Cristo asciende hasta el Empíreo, de manera muy similar a como sucedía en el *De raptu Pauli*, conciliando, como veremos a lo largo del capítulo, heliocentrismo ideal y geocentrismo. La imaginería del Cristo

solar, de todos modos, no deja de funcionar en ningún momento. La naturaleza sube al novelo cielo inmediatamente superior al empíreo, donde «se humilla dando señales de su “público bien” con las palabras que dirige a Cristo» (García, 2010: 398):

«Gracias, ¡oh mi divino Prometeo!
por la merced os doy, que tanto excede
no solo al merecer, mas al deseo,
pues ver al sol sin sol vista no puede;
carácter de tan alto jubileo
hasta en el mismo infierno impreso quede,
no porque gocen dél tus fugitivos,
mas porque en él de ti gocen los vivos (vv. 49-56).

Rivers ha visto en Prometeo un «tipo de Cristo, por haber traído a los mortales fuego del cielo» (1957: 135); mientras que Lara Garrido apunta al Cristo «como Prometeo que roba las almas de la cárcel del pecado» (1997: 398), como «bienhechor» (Navarro Durán, 1994: 126) del que han gozado los vivos. La *solaridad* de Cristo adquiere así dos direcciones propias de la especulación neoplatónica sobre el astro. En primer lugar, su papel, recordemos, como mediador encuentra perfecto acomodo en el Sol, pues es a él a quien, en tanto que divinidad, se dirige la Naturaleza para agradecerle todos los dones que ha derramado por el mundo –llegando incluso hasta quedar impresa su «merced» en el infierno– para el gozo de «los vivos», uniendo así, decimos, la noción mediadora con la noción benefactora hacia el universo. Y en segundo lugar, como bien apunta García (2010: 399-400), la relación, en el agradecimiento de la naturaleza «no solo al merecer, mas al deseo», con la teoría ficiniana de las dos vistas, visible e inteligible, según la cual ninguna de ellas puede funcionar sin su respectiva luz.

Nueva identificación solar hallaremos en una octava del “Parto de la Virgen” (1997: 302-342), que concentra a la perfección la mayor parte de las especulaciones sobre la *solaridad* de Cristo:

Y como el sol de siete cielos tiene
el medio y corre por los doce sinos,
de quien a las estrellas les proviene
tener mil resplandores peregrinos,
así a ti, medio mío, darles conviene
contra los siete espíritus malinos

siete de nuestro amor sagrado dones,
y luz por doce santos tus varones (vv. 865-872).

La noción de mediación, cristológica y solar, hecha explícita al hablar de «medio mío», sirve a Aldana para ofrecer un nuevo ejemplo de cómo está de arraigado en los poetas del XVI el modelo geocéntrico del universo, así como de su relación con el saber zodiacal. El Sol está en «el medio» de los «siete cielos», y va desplazándose por los diferentes signos del zodiaco, dotando de la luz de sus «mil resplandores peregrinos» a las estrellas. El trasfondo neoplatónico es tan claro como la lectura teológica que se hace de él, desnaturalizándolo, más propia, por ejemplo del Aldana que escribía las octavas sobre el Juicio Final.

El pequeño excursus astrológico sirve así al poeta para presentarnos a Cristo como la figura que permite vencer a «los siete espíritus malinos» de los pecados capitales, gracias a, en una proyección solar que ya no tiene nada que ver con su actuación sobre la naturaleza, su capacidad para *irradiar* el amor propio de las siete virtudes teologales, así como la luz evangelizadora de los «doce santos tus varones» que son los apóstoles; en contraste, como señala Salstad (1978: 212), con aquellos profetas que nunca llegaron a recibir la luz de Cristo, a pesar de esperarla durante largo tiempo:

los que la luz del horizonte,
con profunda atención de fe, esperaban,
do meses computando, años y días,
cantaban mil cercanas profecías (vv. 229-232).

La dimensión divina del Sol, su relación con Cristo, alcanza a su propia naturaleza como dispensador de vida hacia la naturaleza. La capacidad vivífica del Sol hacia la naturaleza no es sino trasunto de la creación divina del mundo, en consonancia con la dependencia del astro con respecto a la divinidad:

¿Quién pudo sino el sol, causa primera
de toda nuestra luz, dar todo cuanto
produce la florida primavera,
cubierta de olores y verde manto?;
¿quién pudo, antes que el sol su luz nos diera
—según su historiador divino y santo

nos cuenta--, darnos luz, fruto y verdura?
Mas, ¿qué no hará el Señor de la natura? (vv. 481-488).

La *solaridad* de Cristo alcanza, tal vez, su más alta expresión en la parte final de este mismo “Parto de la Virgen”, cuando después de haber especulado ante su padre sobre la teología trinitaria, aparece un juego de soles que remiten unos a otros:

Esto mostró decir y esto antes de esto,
y aun antes que su luz al mundo humano
mostrase el sol había mostrado y puesto
ante su Sol el Sol sobremundano.
¡Oh Sol, oh, Sol, oh Sol que habéis compuesto
al vacío, dando ser todo sin vano,
gracias con alta voz te da y ofrece
hasta el silencio que de voz carece! (vv. 961-978).

Antes de que llegue el momento del amanecer, en que el Sol mundano comunica su luz a la creación, *recoge* a Cristo, entendido como un «Sol sobremundano» y lo *pone* ante su Sol, coloca «a Cristo ante el Padre» (García, 2010: 435). Se da así lugar a una conjunción de tres Soles, unidos en una misma entidad, que no es otra que la Santísima Trinidad, la cual «sola a sí expresa, / se abraza y comunica en tierno afeto» (vv. 971-972). Salstad ha anotado cómo la insistencia en la repetición de los tres soles, que según Lara Garrido tendrá que ver con la «inefabilidad» asociada al misterio trinitario (1997: 334), y que para Salstad «reinforces the image of the circle of the sun and thus suggests not only the equality but also the unity and eternity of the divine Persons» (1978: 215).

La trabazón del Sol con la figura de Cristo –como lo será con la Virgen, por cierto– es tal que incluso el momento en que Dios manda al arcángel Gabriel a que anuncie a la Virgen que será madre de Cristo se caracterizará por un estallido de luz solar en el que «corrió de un polo a otro la vislumbre, / y la cara del Sol, libre de amparos, / hervió de mil relámpagos más claros» (vv. 398-400).

3.2.2. *EL CELESTIAL OJO SERENO QUE LLAMAN SOL*

La filosofía solar nos ayudará a entender la aparición de la imagen del Sol como *ojo* de los cielos. Sabemos ya que uno de los capítulos más significativos del *De Sole* es el sexto, donde Ficino recoge una serie de motivos solares propios de la Antigüedad, entre ellos este, con el que abre el epígrafe:

Orfeo ha chiamato Apollo il vitale occhio del cielo. E dagl'inni orfici verrò ora compendiosamente traendo quanto segue. «Il Sole è l'occhio eterno che tutto vede, la luce celeste superminente, che regola le cose del cielo e del mondo, che guida e trae l'armonico corso del mondo, del mondo signore, Giove immortale, occhio del mondo che tutto percorre, che possiede il sigillo che forma tutte le figure mondane» (Ficino, 1952b: 983).

Nos encontramos ante un ejemplo perfecto del funcionamiento de ese *heliocentrismo ideal* que hemos visto caracteriza a los discursos solares propios del neoplatonismo renacentista. Aunque en ningún momento se nos presente una centralidad física del Sol –pues el texto es varias décadas anterior a las tesis copernicanas, aunque bien es cierto que posterior a la obra de Nicolás de Cusa–, la centralidad *ideal* del astro es indudable desde el momento en que se nos presenta a un Sol capaz de abarcar todo el cosmos con, literalmente, una mirada.

Como apunta con tino Vasoli, quien pone en relación la concepción del Sol como ojo del cielo con la imagen de la *risa del cielo* que ya estudiamos en el *De lumine*, y sobre la cual Aldana terminaba por hablar del firmamento como de «casi un Argos divino alzado a vuelo»,:

l'antropomorfismo dell'immagine ficiniana del mondo è ancora più evidente, [al igual que la imagen] che presenta i raggi delle stelle “ridenti” come la luce degli “occhi” delle menti divine benignamente rivolti ai “semina” delle cose che alimentano e generano, riscaldandoli, cosè come “gli struzzi covano le loro uova” (Vasoli, 1988: 73).

El eje luminoso viene establecido por el símil ocular. Ya en el *De Lumine* tuvimos oportunidad de comprobar el rango que el neoplatonismo renacentista da a la vista como el más privilegiado de los sentidos, en virtud de su característica relación

con la luz, al menos en lo que se refiere al ámbito de lo sensible. Decir que el Sol es el «ojo del cielo» supone investirlo de una dignidad superior a la del resto de los astros.

Apunta Rabassini que el trasfondo de la comparación se encuentra en el «paralelo, di origine platonica e tanto diffuso nei duoi scritti, tra la relazione che lega la ‘mente’ a ‘Dio’, da un lato, e quella che esiste tra l’ ‘occhio’ e il ‘Sole’ (o il ‘lume del Sole’) dall’altro» (1995: 611), aunque en otro sitio no descarta que también puede «evocare i suoi studi di ottica» (2012: 109). De la misma manera que el ojo humano es el canal a través del cual la luz entra y sale del cuerpo, posibilitando la vista, el Sol va a constituirse en ojo del cielo porque será el canal luminoso de más potencia que podamos encontrar en el universo, muy por encima de la luz de los demás astros.

No solo eso, la particular relación del Sol con la luz se ve emparentada a la función y *necesidades* del ojo para poder llevar a cabo el proceso de la vista. La luz será de nuevo el instrumento, el *vínculo*, que justifique la pertinencia de la analogía, ya que es esta, como sabemos, la que «fa vedere e che vede essa stessa» (Rabassini, 2012: 116), solapando en sí los diferentes planos, sensible e inteligible, aplicados también a la figura de un Sol que, en su correspondencia con la luz, será también encargado de *ver* al universo y de, a la vez, hacer ver al mismo⁴⁰⁶. Se produce así una *concentración* de significados muy característica del pensamiento ficiniano, según la cual, a partir de la relación entre ambos que describimos antes, y que Rabassini, como acostumbra a hacer en su análisis, resume a la perfección, Dios, y por ende el Sol, es «l’ “occhio” della tradizione órfica, che consente a tutti di vedere, ma che allo stesso tempo vede ogni cosa in se stesso e scorge di essere ogni cosa», de tal manera que «L’occhio finisce per identificarse con la luce e con la sua sorgente» (2005: 629). Se abrirá así una amplia especulación acerca de la analogía y del papel de la luz en la vista y el conocimiento, en la que la luz del Sol funcionará como eje de la misma.

En los *Diálogos de amor* encontramos un amplio desarrollo de la analogía óculo-solar, justificándola en la concepción del universo como “makrantropos”, de la que ya nos ocupamos cuando hablamos de la imagen del firmamento como risa del cielo. La lógica que rige la comparación es exactamente la misma, dando lugar a sugerentes imágenes. Ya señalamos cómo, en el segundo diálogo, cuando León Hebreo

⁴⁰⁶ Cfr. para la tradición pagana de la Grecia clásica en ese sentido, Bultmann (1948: 14-23).

traza la comparación entre el hombre y el cielo, Filón afirma que «es cierto que los siete planetas tienen influencia sobre las siete concavidades que hay en la cabeza, y que sirven al sentido y al conocimiento, es decir: el Sol sobre el ojo derecho y la Luna sobre el izquierdo, porque ambos son ojos del cielo» (2002: 103). La imagen se ve ampliada: «El cielo, por su sencillez y espiritualidad, con los mismos miembros e instrumentos del conocimiento engendra las cosas inferiores. Por ello, el corazón y el cerebro, protectores del semen generativo del cielo, son ojos con los que ve, es decir, el Sol y la Luna» (p. 213). Al igual que hace Ficino en el *De Sole*, León Hebreo introduce a la Luna como compañera inseparable del Sol, dejando siempre clara, sin embargo, cuál es la jerarquía entre ambos ojos celestiales, el Sol es el ojo derecho, posición siempre más digna en las configuraciones espaciales simbólicas de la época, mientras que la Luna ocupará el lado izquierdo de dicho rostro celestial.

Más adelante, ya en el tercer diálogo, Filón retoma la comparación entre vista y conocimiento, explicitando su mecanismo y su justificación en dicho modelo de correspondencia entre hombre y universo. León Hebreo introduce el componente cognoscitivo que, en realidad, está en la base de la comparación entre ambas instancias, justificando su pertinencia. Apela para ello a la autoridad de Aristóteles, afirmando la prevalencia del sentido de la vista: «Por ello dice Aristóteles que amamos más el sentido de la vista que los otros, porque aquel nos proporciona más conocimiento que todos los demás» (2002: 179). A partir de ahí, León Hebreo aborda la explicación doctrinal que enlaza la dignidad visual con la dignidad solar:

Por consiguiente, así como en el hombre (que es un microcosmo) el ojo, de entre todas las partes de su cuerpo, es como el entendimiento entre las demás facultades del alma, símbolo y servidor de esta, del mismo modo, en el macrocosmo, el sol, entre todos los corporales, es como el entendimiento divino entre todos los espirituales, su símbolo y su verdadero seguidor. Al igual que la luz y la visión del ojo humano dependen de la luz del entendimiento y de su visión, sirven a esta con gran diversidad de cosas vistas, del mismo modo la luz del sol depende y sirve a la primera y verdadera luz del entendimiento divino y, sobre todo, se le asemeja en hermosura; así como la suprema hermosura reside en el entendimiento divino, en el cual el universo está representado hermosísimamente, así en el mundo corpóreo la del sol es la suprema belleza, que hace hermoso y brillante todo el universo. (pp. 179-180).

La analogía está tan trabada que, aunque no se trate explícitamente de la forma del ojo, la naturaleza misma de la comparación y la imagen del Sol como ojo, nos hacen pensar sin duda que ambos comparten tanto lo que para Sofía es «la belleza de la forma circular, la más bella de las figuras, la cual está toda en sí y contiene partes», como la naturaleza luminosa derivada de la matización con que Filón replica a Sofía⁴⁰⁷:

El órgano de la visión, tú misma lo ves, sobrepuja al de los demás sentidos en claridad, espiritualidad y artificio: los ojos no se asemejan a las demás partes del cuerpo; no son carnales, sino brillantes, diáfanos, espirituales, parecen estrellas, y exceden en belleza a todas las demás partes del cuerpo [...] el medio de la vista es lo brillante espiritual y diáfano, es decir, aire iluminado por la luz celeste, la cual excede en belleza a todas las demás partes del mundo, al Igual que el ojo sobrepuja a todas las otras partes del cuerpo [...] el ojo ve las cosas que están situadas en la última circunferencia del mundo y en los primeros cielos, y mediante la luz capta todos los cuerpos, lejanos y próximos, y todas sus especies sin pasión alguna; conoce sus distancias sus colores, sus posiciones, sus movimientos y todas las cosas de este mundo con muchas y particulares diferencias, como si el ojo fuese un espía del entendimiento y de todas las cosas inteligibles (p. 179).

Establecidos los límites de la comparación, podemos afirmar que en León Hebreo encontramos una poética de la vista más volcada todavía hacia la relación entre Sol y ojo. Ya tuvimos oportunidad de comprobar cómo la luz, dada por Dios al alma según la doctrina de la caritas agustiniana, servía para explicar tanto el proceso de conocimiento y relación con la divinidad, como, desde la perspectiva naturalista, el proceso del recuerdo y la memoria, como comprobamos en los poemas epistolares de Aldana, dirigidos a su amigo Galanio y a su hermano, Cosme. León Hebreo recupera esta función en el primer diálogo, y la amplía a partir de la comparación óculo/solar, basándose en que «Al igual que el ojo aunque en sí sea claro, es incapaz de ver los colores, las figuras y las demás cosas visibles si no le alumbra la luz del sol», al entendimiento, «aunque en sí es claro, la compañía del cuerpo basto le impide actuar en

⁴⁰⁷ «Es cierto que la figura circular es bella en sí, pero su belleza no estriba en la proporción de las partes entre sí y con el todo, ya que sus partes son iguales y homogéneas, entre las cuales no cabe proporción. Tampoco es la belleza de la figura circular la que hace bellos el Sol, la Luna y las estrellas; de ser así, todo cuerpo tendría la belleza del Sol. Su belleza consiste en su virtud luminosa, que en sí no es figura ni tiene partes proporcionales» (p. 283). A la cuestión volveremos a hacer referencia más adelante, al ocuparnos de las reflexiones sobre la belleza que surgen al hilo de la tratadística amorosa.

los actos honestos y sabios, y queda tan ofuscado que ha de ser iluminado por la luz divina» (2002: 61-62); de manera que, como sintetiza en el tercer diálogo: «Ninguna de estas dos vistas, física e intelectual, puede ver sin luz que la ilumine» (p. 176).

El ojo humano funciona, por tanto, de manera análoga a como lo hace el entendimiento, aunque en un nivel inferior, como corresponde a la diferencia platónica entre los distintos planos de la realidad. El ojo del hombre solo podrá ver gracias al ojo del Sol, tendiéndose así un puente entre ambos que refuerza la identidad de la analogía y nos muestra la dependencia del funcionamiento del primero respecto del segundo:

No cabe duda de que nuestros ojos y nuestra facultad visual junto con el deseo de captar la luz, nos inducen a ver la luz y el cuerpo del sol, en el cual nos deleitamos. Y, sin embargo, si nuestros ojos no hubieran sido previamente iluminados por el sol y su luz, jamás llegaríamos a verle, ya que sin sol es imposible ver el sol, porque gracias al sol se ve el sol (p. 334).

La relación entre ambos acaba por anudarse cuando Sofía, después de atender a las explicaciones de Filón, concluye que «El sol es verdadero simulacro del entendimiento divino y el ojo del entendimiento humano, según has dicho» (p. 180), apoyándose en la concepción de la mirada que Platón desarrolla en el *Timeo*⁴⁰⁸. Según esta, en el acto de la vista, el ojo a la vez que ve, lanza rayos visivos que iluminan el objeto en cuestión, como comprobamos en las palabras del propio Filón:

Lo que quiero enseñarte es que el ojo no solo ve sino que también, y previamente, ilumina lo que ve. Por consiguiente, no creas que el sol ilumina sin ver, ya que de todos los sentidos se considera que en el cielo solo se da el de la vista, con mucha mayor perfección que en el hombre o en cualquier otro animal (p. 181)⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ «Idearon un cuerpo de aquel fuego que sin quemar produce la suave luz, propia de cada día. En efecto, hicieron que nuestro fuego interior, hermano de ese fuego, fluyera puro a través de los ojos, para lo cual comprimieron todo el órgano y especialmente su centro hasta hacerlo liso y compacto para impedir el paso del más espeso y filtrar solo al puro. Cuando la luz diurna rodea el flujo visual, entonces, lo semejante cae sobre lo semejante, se combina con él y, en línea recta a los ojos, surge un cuerpo afín, donde quiera que el rayo proveniente del interior coincida con uno de los externos. Como causa de la similitud el conjunto tiene cualidades semejantes, siempre que entra en contacto con un objeto o un objeto con él, transmite sus movimientos a través de todo el cuerpo hasta el alma y produce esa percepción que denominamos visión» (Platón, 1992: 193-194; 45b-d).

⁴⁰⁹ *Cfr.*, de nuevo, el trabajo de Federici Vescovini (1987).

Sol y ojos tienen un puesto paralelo en sus respectivos sistemas –cósmico y corporal– y funcionan con un mecanismo análogo, en virtud de la semejante actividad lumínica que despliegan, tanto si nos referimos al Sol como astro en un sentido físico, como si lo utilizamos para establecer la comparación con los diferentes procesos del entendimiento. Así, afirma Filón:

Por consiguiente, así como nuestro entendimiento se asemeja al entendimiento divino en que ambos ven e iluminan al mismo tiempo, y así como nuestro ojo se parece a nuestro entendimiento en dos cosas: vista y luz, del mismo modo el sol se asemeja al entendimiento divino en ver e iluminar las cosas (p. 181).

El circuito de la relación entre ojo y Sol se cierra con un pasaje muy próximo a esta última intervención de Filón, centrado de nuevo en la idea del universo como *makranthropos*, la cual adquiere ahora plena significación:

SOFÍA.- ¿Cómo? ¿Los cielos ven como nosotros?

FILÓN.- Mejor que nosotros. ¿Y qué mejores ojos que el sol y las estrellas, que en la Sagrada Escritura, por su visión, son denominados ojos de Dios? Dice el Profeta, refiriéndose a los siete planetas: “Aquellos siete ojos de Dios que se extienden por toda la tierra”, y otro profeta, al hablar del cielo estrellado, dice que “es un cuerpo y está lleno de ojos». Estos ojos celestes iluminan cuanto ven, y al ver comprenden y conocen todas las cosas del mundo corpóreo y sus cambios (p. 181)⁴¹⁰.

De la tratadística, la imagen salta a la poesía, según anota Salstad: «The motif of the sun as eye of heaven and the converse one of the eye as sun in heaven of the face figure several times in the Spanish poets» (1978: 212). Será Francisco de Aldana quien mejor reproduzca en sus poemas esta imagen del Sol como ojo de los cielos. Que sea Aldana quien saque a colación este motivo solar, tan ligado a la filosofía órfica –a pesar de que el propio Aldana le dote de una indudable orientación cristiana– se deberá, probablemente, a la formación filosófica de su juventud florentina.

Su poema XXVII, “Sobre la creación del mundo” (1997: 222-226), que para Lara Garrido, precisamente, «debió componerse en la etapa italiana» (1997: 222), más cercana e inclinada al uso de los motivos paganos, como bien apunta López Martínez

⁴¹⁰ Las referencias bíblicas en las que se apoya León Hebreo son *Zacarías*, 4, 10 y *Ezequiel* 1, 18 (Soria Olmedo, 2002: 181).

(2003: 265), es una buena elección para comprobar cómo en sus versos aparecen fijados los principales parámetros de la filosofía solar que hemos señalado a lo largo del trabajo. Se trata de un poema en octavas, conservado solo de manera incompleta, en el que Aldana canta, con un indudable aliento metafísico, al mundo entendido como creación de Dios. Para García, Aldana se nos muestra aquí «lejos del animismo laico», pues el poema se estructura a partir «de categorías ajenas a ese animismo, segregadas por otro horizonte ideológico como el feudal y propias de él» (2010: 266). De esta manera, lo que sucede, según explica García, es que el Aldana *organicista* «no puede obviar la infraestructura –también originaria en el poeta– del animismo estrictamente laico» (p. 266). Una superposición, entre infraestructura animista y subestructura organicista que se repetirá con cierta frecuencia, a lo largo de la poesía de Aldana, como consecuencia de la existencia de esos tres *Aldanas*, que el propio García, como ya vimos, distinguía claramente.

Desde ese cruce de interpretaciones solares es escrito el poema. En primer lugar, comprobamos que en Aldana la estructura del universo no se puede encuadrar dentro de un sistema heliocéntrico, como implícitamente reconoce al cantar la grandeza infinita de la divinidad: «antes que el gran vacío fuese cerrado / de otro cielo mayor que el cristalino» (vv. 13-14). La creación del Sol es relatada en los siguientes términos:

Presente estaba Dios cuando no había
el mismo cuándo en hora comenzada,
y al sol, cuyo correr las horas cría,
mandó afuera salir del mismo nada (vv. 81-84).

En el universo que nos propone Aldana, el día viene marcado por el Sol, sí, pero según la idea de que es el Sol quien «cría» las horas con su «correr», esto es, con su propio movimiento alrededor de la tierra, más en sintonía con el sustrato mitológico propio del carro del Sol⁴¹¹, cuyo movimiento es el encargado de distribuir la luz del Sol hacia el mundo, que con el copernicanismo que ha establecido al Sol como centro físico del universo, ya que, como bien apuntaba Michel «tout cela se concilie paisiblement avec les thèmes poétiques les plus anciens: les sphères célestes, le char du soleil», de tal

⁴¹¹ Cfr. la alusión, tal vez demasiado vaga, aunque Ramajo Caño la admite (2006: 71), al mismo carro, pero *divinizado* por fray Luis, en la oda “A Felipe Ruiz”: «y entre las nubes mueve / su carro Dios ligero y reluciente; / horrible son conmueve, / relumbra fuego ardiente, / treme la tierra, humíllase la gente» (vv. 41-45).

modo que, en los poemas solares del periodo, «le soleil se lever à l'orient, se coucher le soir, disparaître derrière les montagnes» (1965: 410).

Las advertencias que Marsilio Ficino efectuaba sobre la necesidad de no confundir al Sol de manera directa con la divinidad y, por tanto, de no adorarlo como si se correspondiera directamente con ella, resuenan en estas octavas de Aldana, cuando el poeta escribe:

Tras cuya creación, con tal propuesto
obra el cielo y el sol que aunque el gobierno
tengan de este de acá, bajo, indispueto,
cuerpo mortal, sujeto al cuerpo eterno,
es Dios el obrador de aquello y de esto,
por quien es mozo abril, cano el invierno
y obran así como esta mano agora
que obrando yo se dice ella obradora (vv. 89-96).

Apunta Lara Garrido que de estos versos de Aldana se trasluce que para el poeta «Solo hay un Demiurgo que rige el mundo visible, aunque el Sol pueda ser celebrado como un medio que aquel emplea para dar movimiento, claridad y calor a la naturaleza» (1997: 226). Para el propio Lara se trataría de una manera de «rechazar la doctrina estoica del Sol mantenedor del universo» (1997: 226), tan cara al neoplatonismo renacentista. Para García consistiría en una «simple supervivencia superestructural al servicio de una infraestructura organicista determinante», ya que de la estrofa se deduce que «El cuerpo mortal de este mundo no se entiende sino a partir de su servidumbre al cuerpo eterno de Dios. Es Dios quien obra a través del sol y del cielo, lo mismo que a través de la mano del hombre» (2010: 273). En este sentido, la octava es ejemplar y a ella se amolda muy bien la lógica primigenia ficiniana, siquiera como «simple supervivencia estructural» (p. 273): el Sol es presentado como gobernante efectivo del cielo, pero solo en lo que se refiere a «este de acá, bajo, indispueto, / cuerpo mortal», esto es, al mundo físico sobre el que tiene poder efectivo, gracias a su posición y capacidad luminosa. Características de las que goza por su rol de «estatua visible» de la divinidad, pues «es Dios el obrador de aquello y de esto», el que permite que el astro marque los ritmos del día y de las estaciones, «por quien es mozo abril, cano el invierno».

La dimensión solar del poema culmina con la identificación entre el ojo y el Sol. En un primer momento, Aldana habla del «ojo inmortal de providencia eterna, / que con solo el mirar cría y gobierna» (vv. 55-56). A continuación, el poeta explica que la «natura humana» (v. 57) se encuentra «siempre preñada, / de aquella excelsa, eterna y soberana, / voluntad inmortal nunca mudada» (vv. 58-60), esto es, divina, la cual «ni puede cosa dar que buena sea / sin este ojo de luz que la rodea» (vv. 63-64). Todo lo que de *bueno*, de virtuoso y vivificador pueda existir en el mundo será otorgado por el Sol, representado en la imagen del ojo rodeado de luz que, a la vez que lo preside, contempla el mundo y derrama su luz sobre él. Salstad ha advertido la continuidad entre estas dos ideas, propiciada por la noción de la *caritas*, anotando que «Just as the earth requires the sun's light in order to create, so divine grace must come to the aid of nature if the latter is to bring forth the fruits of good works» (1978: 213).

La imagen del Sol como ojo volverá a asomar en diferentes momentos de la producción poética de Aldana, con ciertos matices. En el “Parto de la Virgen”, Aldana alude a la imagen, en lo que, efectivamente, hay una «allusion [...] to Plato's *Republic*, which draws an analogy between the eye and the sun» (Salstad, 1978: 212), si bien podemos considerar que más que una fuente directa, se trata de una posibilidad poética que flota en el ambiente neplatónico de la época. Escribe Aldana: «El que a los ojos da virtud visiva / ¿cómo será jamás del ver desnudo?» (vv. 209-210), reflexionando sobre la imposibilidad de alcanzar a ver directamente la luminosidad de Dios, comparado de manera indirecta con un Sol que no solo permite ver, sino que todo lo ve: «Todo lo ve su luz vital y viva» (v. 213).

En uno de sus poemas con mayor carga solar, y al que tendremos oportunidad de regresar después desde otra perspectiva, las octavas “Al Ilustrísimo y Excelentísimo Duque de Alba” (1997: 291-295), Aldana parte del nombre de la casa nobiliaria para cantar las excelencias del duque. En un momento del poema, el alba, «toda alterada, / llena de novedad, con priesa y furia» (vv. 81-82) al ver la luz del duque, se dirige así al Sol:

en alta voz, con lengua apresurada,
muestra presente al sol su grave injuria,
diciendo: «¡Oh celestial ojo sereno,
ven, corre, acorre, suelta, alarga el freno!

Alarga el freno, ¡oh rey del cuarto cielo! (vv. 85-89).

De nuevo nos encontramos, primero, una concepción cinética del Sol, alejada del heliocentrismo cosmológico propugnado por Copérnico, como demuestra la exhortación del alba al Sol para que este *corra y suelte el freno* a sus caballos; y segundo, con la imagen del Sol como «rey del cuarto cielo», que desde su posición abarca toda la creación como se infiere, una vez más, de la imagen del «celestial ojo sereno» que todo lo ve y que es capaz de transmitir, en forma de luz, esa serenidad al resto del mundo.

La imagen, calcada, vuelve a repetirse en las “Octavas dirigidas al Rey Don Felipe, nuestro Señor” (1997: 398-428), en la comparación del monarca con el Sol. Aunque, como tendremos oportunidad de comentar, en el poema encontramos ya una asociación entre el Sol y el proyecto imperial que le hará mutar su significado, no deja de arrastrar cierto componente solar propio del neoplatonismo:

Contempla el celestial ojo sereno
que llaman sol, cuál va corriendo suelto
por el alto de allá luciente seno,
cuán presto a todo el orbe da la vuelta
y deja verde y fértil el terreno
con sola su presencia desenvuelta (vv. 809-814).

Se reproduce una vez más una concepción cinética del Sol, que va «corriendo suelto», y «a todo el orbe da la vuelta», además de su concepción como «celestial ojo sereno», cuya influencia benéfica se reparte por todo el mundo establecida exactamente en los mismos términos que en el poema al Duque de Alba. No deja de resultar significativa la repetición de dicha imagen en dos composiciones dedicadas a personalidades políticas que, a su manera, se tendrán que encargar de cumplir esa misma función hacia sus súbditos, como veremos más adelante.

El último ejemplo de esta relación óculo/solar lo vamos a encontrar, con un peculiar matiz, en la “Carta al señor Don Bernardino de Mendoza” (1997: 346-352), miembro de «una ilustre familia de la nobleza castellana», quien «renunció a la carrera de toga por las armas y en 1567 acompañó al Duque de Alba», compañía gracias a la cual conoció al poeta, y que «en sus últimos años pudo cumplir el anhelo de vida retirada» a la que Aldana se refiere en el poema (Lara Garrido, 1997: 346). Ese anhelo

de vida retirada que, como sabemos, también alcanzó de manera muy poderosa al propio Aldana, será el eje que structure el poema y a partir del cual nos acercaremos a sus motivos solares. Según avanza la carta nos encontramos con que Aldana recurre a la astrología y la relación entre los distintos planetas, para explicarle a Don Bernardino que la naturaleza

[...] no sin misterio y providencia,
en medio de Saturno y Marte os puso
Jove, que es fácil, puro, amable y blando,
para templar, del dios que espada ciñe
y mira de través la ciega furia,
y del viejo tardío, que en Capricornio
y Acuario vive, la pereza helada (vv. 20-26).

Lara Garrido apunta que Aldana traza aquí un retrato del «carácter jovial de Don Bernardino [que] supone la anulación de la influencia negativa de Saturno y Marte», componiendo así la «figura de una centralidad donde se expresa la armonía del mundo» (1997: 347). Esa idea de la centralidad es la que permite a Aldana sacar a colación la figura del Sol, en perfecta demostración de cómo la poesía se encuentra mucho más cercana al *heliocentrismo ideal* del que hablaba Garin, que al establecido por Copérnico. Seguimos leyendo así los motivos de la naturaleza en la creación del mundo:

puso también en medio a los planetas
al Sol, de entrambos mundos ojo eterno,
porque su luz igual con todos fuese;
así, en medio del pecho, ha colocado
aquel cuerpo vital, cuya figura
imita a las pirámides de Egipto,
que por su nombre corazón se llama (vv. 27-33).

El Sol es de nuevo el ojo del mundo, que reparte su luz de manera equitativa sobre toda la creación, en una elaboración de la imagen que le permite, por posición y por funcionamiento, enlazarla con la metáfora cardíaca del Sol, usada por Copérnico en el famoso pasaje del *De revolutionibus*. Corazón y ojo, el Sol bombea luz hacia toda la creación desde una posición que el propio Aldana ha definido como central, «en medio a los planetas».

La tentación después de leer estos versos, y sabiendo que el poema estaría fechado «en el periodo 1568-1573» (Lara Garrido, 1997: 347), ya publicado el libro de Copérnico, sería la de colocarlos como un ejemplo de heliocentrismo lírico, por la insistencia en la posición privilegiada del Sol. A ella sucumbió Antonio Alatorre, en mitad de una polémica con Octavio Paz a cuentas de Sor Juana (2011: 16-17). Sin embargo, basta con continuar un poco más en la lectura del poema para encontrarnos una representación clara, y bien delimitada de un universo que es todavía geocéntrico, desde la asunción de la física aristotélica (Lara Garrido, 1997: 348), y que sigue siendo concebido según «la arquitectura ptolemaica del universo» (García, 2010: 456)⁴¹²:

en fin, tan igualmente está asentada
la Tierra en medio, que ocasión no tiene
para mudar lugar, que si mudase
fuerza sería caer, ya que igualmente
dista de todo, toda junta en todo,
y así, en un mismo instante, el movimiento
alto y bajo sería, diestro y siniestro,
adelante y atrás y a la redonda,
cosa que a la razón tan mal consuena,
por donde se concluye que la tierra
no puede no tener su medio firme (vv. 56-66).

La centralidad del Sol se debe a que ocupa la *rueda*, la esfera que se encuentra en el centro de las demás, en el sistema ptolemaico. De un lado quedan las de la Luna, Mercurio y Venus; y del otro las de Marte, Júpiter y Saturno, como ha anotado González Martínez (1995: 76). Maravall escribe que «los restos de la concepción ptolemaica [...] adquieren una fuerza especial porque se aplican a confirmar una concepción secularizada del mundo que veremos luego en su obra [la de Garcilaso y Aldana]» (1986: 9).

Creemos que es así como debemos entender que Aldana utilice de manera tan natural las dos *centralidades* en «las digresiones / que hago» (vv.67-68). En las octavas

⁴¹² Muchas veces manifestada de forma indirecta y, como dijimos, muy dúctil en tanto que imagen lírica. Es el caso de cierto pasaje de la elegía I de Garcilaso, donde el poeta habla de «los casos de Fortuna», que tienen lugar «con proceso crüel y riguroso, / con revolver de sol, de cielo y de luna» (vv. 188, 191-192).

del poema XXXIII (1997: 251), del mismo Francisco de Aldana, hay un momento en que para ponderar lo paralizado que queda Marte cuando repara en la infidelidad de Venus con un sátiro, el poeta, indirectamente vuelve a confirmar cuál es su modelo del universo:

La tierra, cuyo pie firme en su centro,
no está tan imovible y tan entera,
sobre sí misma, como en un instante
queda inmóvil y firme el triste amante (vv. 133-136).

Conviven así el papel regio del Sol entre los demás astros, producto de la concepción secularizada del mundo de la que habla Maravall, con una posición de la tierra deudora aún del sistema ptolemaico y por ello situada, efectivamente, en el centro del universo, sin que para el poeta suponga ningún tipo de contradicción la coexistencia de ambas⁴¹³.

El componente solar del poema concluye cuando Aldana se detiene a describir el ideal de retiro de unos ermitaños que optan por retirarse «lejos del trato del común trafago» (v. 121), en «el bosque», «el monte, páramo y desierto» (vv. 125-126)⁴¹⁴. Dentro de sus actividades, que casan perfectamente con el ideal ascético de los anacoretas, la que nos interesa señalar aquí tiene lugar cuando, al amanecer, «salen a tomar, con pecho abierto, / los nuevos rayos del señor de Delo» (vv. 142-143). Las actividades matutinas de los eremitas sirven a Aldana para hilvanar una serie de temas *solares* que ya estudiamos en el *De Sole*:

y así, como de Sócrates se dice
que estuvo todo un día considerando
la gran carrera del que alumbra al mundo,
y que, sin pie mudar toda una noche,

⁴¹³ El modelo se sigue repitiendo a lo largo de toda la poesía de Aldana. En la *Carta* que escribe a Galanio, pondera la fortaleza de su amor con la firme inmovilidad de la Tierra: «¿Podía la tierra estar en sí más firme / que mi querer?» (vv. 681-682); mientras que en un terceto del poema XLIX (1997: 357-358), para ilustrar el proceso de ascenso de alma hacia el amor divino, escribe que «al Sol nos muestra el Rey del Paraíso / en medio a los planetas colocado».

⁴¹⁴ En ese sentido matiza Vossler: «No es de extrañar que el capitán abrigase una idea exagerada, fabulosa, de la vida del anacoreta devoto, enturbiada por su falta de experiencia de la misma» (1941: 207).

a Febo saludó vuelto otro día,
miran al matutino ojo del cielo (vv. 144-149).

Hallamos de nuevo la figura de un ojo que envía su luz a la tierra, solo que en esta ocasión nos interesa apuntar lo que de relevante tiene la imagen para establecer la relación de los ermitaños de los que habla Aldana con el alma del mundo, en su retiro a la naturaleza. Si, según explica Juan Carlos Rodríguez, recuperando una categoría a la que nos referimos en el capítulo anterior, y que será fundamental para entender gran parte de la poética solar que abordaremos a lo largo del trabajo, el Sol es uno de los lugares de «expresión máxima» del alma del mundo (1990: 222), será absolutamente lógico que, en ese retiro que tiene como objetivo entrar en conexión con la naturaleza, renunciar al «popular juicio vano» (v. 102), y, en definitiva, buscar la máxima conexión posible con el alma del mundo, los eremitas busquen ponerse a merced de dicho *punto de expresión*, ofreciéndose a la luz matinal, que como ya sabemos, es considerada como la más pura e irradiada desde el cielo por medio del Sol, representado y figurado como un «matutino ojo del cielo».

Hay en el poema un último matiz que merece la pena consignar. Aldana recoge en sus versos el episodio platónico en el que Sócrates realizaba una suerte de ejercicios matutinos, mientras miraba fijamente al Sol en mitad de la batalla de Potidea. Ejercicios muy parecidos a los que se supone que llevarían a cabo los eremitas de los que hablan los versos de Aldana. El recuerdo, ahora, es indudable, y nos remite al *De Sole*, donde Ficino relata ese mismo pasaje de la vida de Sócrates. Si recordamos el opúsculo solar, Ficino trataba de guardarse la espalda ante cualquier acusación de herejía o idolatría, explicando que son dos los soles, de manera que el visible dependería del inteligible. Aldana parece reproducir al milímetro este movimiento de defensa, recurriendo, igual que Ficino, a la idea de los dos soles, visible e inteligible, colocada además, no solo después de un texto en el que podría quedar un rastro de cierta ambigüedad pagana, sino además, después de haberse referido a la figura de Sócrates. Los eremitas, al mirar al «matutino ojo del cielo», lo que hacen en realidad es mirar también, exponerse

a la pura en sí luz cómo en sí misma
relampaguea con presurosa vuelta,
no por parar allí, que no es objeto
proporcionado al alma cuerpo alguno,

mas por subir desde aquel Sol visible
al invisible Sol, autor del alma (vv. 150-155).

Aldana inserta así la temática solar dentro de la reflexión metafísica de corte neoplatónico que permite remontarse al mundo inteligible desde el visible, a través de «the concept of the ladder of nature» (Salstad, 1978: 213), como ha comentado con amplitud García (2010: 464-465), y que debemos incardinar desde los mismos presupuestos de retiro a la naturaleza que vimos en fray Luis o en la misma “Carta para Arias Montano”. La propia Salstad apunta que en este pasaje «Aldana here uses the purity and dynamism of the sun image to indicate God as the utterly Holy and as pure act» (1978: 213). Efectivamente, el contacto de los eremitas del poema con la naturaleza supondría la posibilidad de acceder a la divinidad, «al invisible Sol, autor del alma», gracias al poder que tiene el «Sol visible» de remitir a la luz, en tanto que esta es vínculo del mundo, posibilitadora de esa armonía con la que los anacoretas pretenden conectar. Se puede concluir entonces que, en este poema, el papel del Sol como imagen visible de Dios en el universo, como ojo divino colocado en mitad del cielo, gobernándolo todo, tiene una mayor precisión metafísica, una mayor densidad de significado luminoso en el sentido ficiniano, que los demás poemas en los que hemos visto que aparece la imagen óculo/solar.

3.2.3. EL PODER VIVIFICADOR DEL SOL

Recordemos el pasaje del Asclepio citado anteriormente:

pues el sol ilumina a las demás estrellas no tanto por la potencia de su luz como por su divinidad y santidad. En verdad, Asclepio, debes creer en el sol como segundo dios, el que gobierna y alumbra a todos los seres vivos terrestres, animados o inanimados [...] Si el cosmos es eterno, entonces el mismo sol lo es; eterno gobernador de las fuentes de la vida y de toda vivacidad, a las que asiste con asiduidad. Dios gobierna, pues, eternamente a los seres vivos y vivificantes que existen en el mundo y provee eternamente de la vida misma (*Textos Herméticos*, 1999: 473-474).

Este pasaje del *Corpus Hermeticum*, que, como ya dijimos, Ficino tuvo que traducir, resume a la perfección una de las consecuencias de colocar al Sol en el centro *ideal* del universo, como bien ha advertido Vasoli al señalar que, al mismo nivel que las consabidas especulaciones metafísicas acerca de la posición del Sol como *estatua* de la divinidad, debe situarse su papel como «principio universale di vita, una forza cosmica generatrice già posta, come fonte di perenne energia, al centro ideale del cosmo» (1977: 292).

Al eco del pasaje hermético, como bien apuntó Garin (1983: 70), Ficino nos presentará en el *De Sole* una imagen de «il Sole vivificatore universale». Esa perspectiva encontrará asiento en una de las imágenes más sugerentes del sistema cósmico ficiniano: la del Sol como corazón del universo. Considerar al Sol corazón del universo tendrá varias consecuencias, todas ellas de interesante calado para nuestra reflexión. Por un lado, Katinis ha señalado la posibilidad de que, a través de la analogía, pueda concluirse que «come il cuore è di fatto al centro del corpo umano, così il sole può essere immaginato al centro del cosmo» (2000: 74), aunque, como ya hemos señalado en más de una ocasión, dicha centralidad será más ideal que real, entendida desde una *medietas* simbólica o metafísica, funcional si se quiere, pero en ningún caso, todavía, desde la centralidad propia de la astronomía heliocéntrica.

La centralidad que la comparación concede al Sol, así como la propia naturaleza de la misma, remite inmediatamente a las funciones cardíacas, al bombeo de sangre que da vida al resto del cuerpo. Esa imagen, como la del *ojo del cielo*, se inserta también en el plano de la consideración del cielo como un *makrantropos* y del hombre como un microcosmos. Siguiendo con el símil corporal, si el corazón transmite la vida al resto

del cuerpo a través de un fluido como la sangre, el corazón del cielo, el Sol, hará lo propio con su propio fluido: la luz, símbolo de vida ya desde el antiguo pensamiento griego en el que, explica Bultmann, la propia palabra *vida* significaba “estar a la luz” o “ver la luz”; mientras que la palabra *luz* simbolizaba la vida y aquello capaz de salvar a la vida (1948: 4-8).

Como explica Katinis:

se il cuore, in virtù di una sua funzione motrice e vivificante, è al centro del sistema corpóreo umano, verosimilmente il sole si può considerare al centro del corpo del mondo, così che la sua azione vivificante sia equamente dispensata agli altri elementi del cosmo, inclusa la terra (2000: 74).

De nuevo, matizando mucho la centralidad solar, lo que nos interesa es esa «azione vivificante», en la cual la luz se constituirá como el más elemental instrumento del «principio “generatore” di ogni vita e di ogni forza» que es el Sol (Vasoli, 1977: 293). Se entiende otra de las temáticas centrales para la poética solar renacentista, la del papel vivificador del Sol, el cual «immagine vivente di Dio, che, come il cuore nel petto, avviva tutta la natura [...], che la fa essere e crescere e prosperare, é a volte, sentito veramente come un Dio» (Garin, 1958: 194).

Este poder vivificador del Sol será uno de los núcleos temáticos sobre los que se volcará el *De Sole*, explicando su origen, sus diversas ramificaciones y sus posibilidades. Para ilustrar su funcionamiento conviene regresar ahora a una cita del sexto capítulo, sobre la que nos detuvimos brevemente más arriba:

I primi fisici denominarono il Sole cuore del cielo; Eraclito l’ha chiamato fonte della luce celeste; moltissimi platonici hanno posto nel Sole l’anima del mondo, che riempiendo tutta la sfera del Sole propaga mediante il suo globo di fuoco, come attraverso un cuore, i propri raggi, che con quasi spiriti mediante i quali distribuisce per l’universo la vita, il senso, il moto (Ficino, 1952b: 985).

La metáfora cardiaca, más allá de la centralidad solar o la semejanza con el cuerpo, se ve expandida en su significado, y en contacto con el que creemos es el núcleo que explica la capacidad vivificadora del Sol en relación con nuestra poética solar y luminosa: la presencia del alma del mundo en el Sol, así como su propagación a partir de este hacia todo el universo. El corazón bombea vida, en forma de luz, hacia toda la creación. La clave estará en la asociación entre Sol y *anima mundi*, del mismo modo

que la dimensión metafísica del astro se establecía gracias a su puesto como luminosa imagen visible de la divinidad. De esta manera queda reforzada la noción del Sol como un *nudo* en el que se concentran diversos funcionamientos y significados. Si su luz, como tuvimos oportunidad de comprobar, le venía prestada por ese otro *Sol invisible* de la divinidad, su poder benéfico, la capacidad de revitalizar y vivificar todo aquello que es tocado por sus rayos, le viene del *anima mundi* que alberga en su esfera y que desde ella se extiende.

Son dos las direcciones hacia las que se dirigirá este poder vivificador del Sol, ambas con la misma procedencia, y ejecutadas según el mismo funcionamiento. En primer lugar, estarán las relaciones que se establecen a nivel astrológico entre los diferentes planetas y el Sol, en lo que se refiere a la fuerza o vitalidad que este imprime en aquellos. Así, en el tercer capítulo del *De Sole*, Ficino explica que «Dei dodici segni dello zodiaco, vivo è chiamato, come dicono Alì e Abramo, e vivo appare in effetti quello che il Sole ravviva». Del mismo modo, existen dos «segni che il Sole colma di tanta potenza, ed entrambi son chiamati dagli Arabi troni del Sole», Aries y Leo, de tal manera que, cuando los planetas transitan por ellos, «acquistano una meravigliosa potenza, soprattutto se i pianeti superiori, trovandosi in questa posizione, sorgono prima del Sole e gl'inferiori dopo il Sole» (1952b: 975). No está de más recordar también ahora que, en la imagen del *saludo* que los planetas efectuaban al Sol, y que nos sirvió para explicar la posición de este como *mediador*, Ficino ya apuntaba cómo los planetas, al efectuarlo, «rápidamente obtienen un nuevo vigor llamado por los Árabes *almugea*» (p. 989). Se llame de una manera o de otra, lo que queda claro es que el Sol, además de actuar como regente del universo, como señor de todos los planetas, tendrá el poder, en virtud de su centralidad, de revitalizar, de animar a todos los demás planetas, en un mecanismo que será en parte utilizado por Kepler para justificar las peculiaridades de las órbitas elípticas de los planetas en torno al Sol.

Sabemos también de la peculiar relación entre el Sol y la Luna, que sirvió a León Hebreo para explicar la relación entre la luz de la divinidad y las diferentes partes del alma, debido a la procedencia solar de la luz de la luna. Tan peculiar es dicha relación que el influjo del Sol sobre ella tendrá un efecto inédito en los demás astros. Al final del cuarto capítulo del *De Sole*, Ficino afirma que «La Luna signora della generazione non ha altra luce che dal Sole», por lo que «Quando sia in un rapporto

perfetto col Sole⁴¹⁵, ne trae tutte le forze celesti quasi raccolte nel Sole, come dice Proclo, per trasmettere analoghe forze al nostro mondo» (1952b: 979). Esta *relación perfecta* que Marsilio Ficino establece entre la Luna y el Sol nos permite, en primer lugar, ver cómo, desde la perspectiva solar del neoplatonismo renacentista, se justifica y se dota de significado concreto a la tradicional asociación de la Luna con la maternidad y la fecundidad; en segundo lugar, da pie a explicar la otra gran vertiente del *poder solar*: si el Sol es capaz de dar potencia y vigor a los diferentes planetas con los que se alinea y entra en relación, en el universo aún geocéntrico que propone Ficino, en el que la Tierra ocupa el lugar central hacia el que confluyen todos los rayos de luz enviados por los astros, este será el punto a donde acaben llegando los rayos del Sol, transportando con ellos su poder vivificador. El *De Sole* se constituye así, también, en un tratado sobre los efectos benéficos que el Sol ejerce sobre la naturaleza, ya sea a través de la lunar «señora de la generación», o directamente, a través de sus propios rayos luminosos.

Probablemente sea en el quinto epígrafe del tratado, titulado “Dell’efficacia del Sole nelle generazioni, nei tempi, nella natività e in tutto” (1952b: 979), el mejor sitio para comenzar a estudiar cómo se desarrollan y explican las propiedades vivificadoras del Sol. Entre la ya conocida temática astrológica sobre la que se extiende en buena parte del tratado y de la que, como él mismo reconoce al final del capítulo, «di questo ho già parlato a sufficienza nel *Libro della vita*» (1952b: 981), Ficino se ocupa del momento del nacimiento de cada persona, para afirmar que «La congiunzione della Luna col Sole, o la sua opposizione immediatamente precedente la nascita dell’uomo, mostra la verità sulla natività e cichara l’oroscopo» (p. 979)⁴¹⁶, explicando cómo la «configurazione celeste», referida a la posición del Sol, tiene mucho que ver en «il carattere di tutta la vita» (p. 979).

Hasta tal punto es importante esta cuestión para Ficino, como dirá más adelante, «viene infine comunemente preferita la natività diurna a quella notturna essendo la

⁴¹⁵ Explica Garin (1952b: 978) que Ficino alude aquí a las fases de la luna y la relación que estas establecen con el mundo sublunar y la vida de los hombres.

⁴¹⁶ Sobre la influencia del Sol en el nacimiento ya tuvimos oportunidad de referirnos cuando nos ocupamos del poema a Tomasina de Alcañices, citando un pasaje del *De vita* donde el propio Ficino afirmaba que el alma dotada de entendimiento bajaba al feto humano en el mes del Sol.

prima soprattutto sotto l'influenza del Sole e l'altra invece sotto quella della Luna, che è come uno specchio del Sole» (p. 981). Más que las especulaciones astrológicas sobre el momento del nacimiento –aunque estas también tienen su importancia dentro del funcionamiento simbólico que se otorga al Sol– debemos atender a cómo, en mitad del discurso sobre el horóscopo y el nacimiento, Ficino sintetiza en unas pocas líneas la acción benéfica del Sol sobre la naturaleza, sobre el mundo, sobre el hombre:

Con la sua luce e col suo calore genera, fa vivere, muove e rigenera tutto, e tutto rallegra e riscalda, e le cose che dapprima erano occulte rende manifeste, e col suo movimento determina le quattro parti dell'anno, e le regioni troppo lontane dal Sole sono ugualmente lontane dalla vita (p. 981).

En las apenas cuatro líneas del párrafo nos encontramos varias cuestiones solares de interés. Hay algo que es común a la mayoría de las culturas, y que arrastra una indudable carga de paganismo, en el sentido más *primitivo* de las religiones antiguas –recordemos a Bultmann (1948: 1-2)–, como es el hecho de asociar los ciclos temporales al movimiento del Sol, cuyo influjo será el que marque la naturaleza de cada una de las estaciones⁴¹⁷.

En este sentido, nos encontramos ante una diferencia radical con respecto a la interpretación del mismo fenómeno propia del pensamiento medieval, explicada a la perfección por Panofsky:

En la Edad Media nos encontramos por tanto con una firme asociación del día (regido por el sol) con la Vida y el Nuevo Testamento, y de la noche (regida por la luna) con la Muerte y el Antiguo Testamento. Estas relaciones están subrayadas en numerosas representaciones de la Crucifixión, donde los diferentes signos del bien, incluida una personificación de la Iglesia, aparecen a la derecha de Cristo, mientras los símbolos del mal, incluida una representación de la Sinagoga, están a su izquierda. La versión más completa de esta disposición se encuentra en los Evangelios de Uta (de principios del siglo XI). Aquí la personificación de la Iglesia está emparejada con una personificación de la Vida, mientras que la leyenda *Pia gratia surgit in ortu* introduce la idea del amanecer; por otra parte la personificación de la Sinagoga está emparejada

⁴¹⁷ «La primavera è la più bella di tutte le stagioni perché comincia dall'Ariete, che è il regno del Sole; l'autunno è di tutte la peggiore perché ha inizio dalla Libra dove il Sole cade» (p. 981).

con una personificación de la Muerte y la leyenda *Lex tenet in occasum* comporta la idea de la caída de la noche» (1998: 153-54)⁴¹⁸.

Se aúnan así la dimensión solar de Cristo, a la que ya hicimos referencia, con la lectura de los ciclos temporales, solo que orientada hacia una interpretación alegórica y figural de dicha capacidad cíclica, y no desde «la ripresa ficiniana delle tipiche dottrine astrologiche (e delle meditazioni ermetiche) sui poteri generativi del Sole, sul suo essere misura del tempo e norma delle stagioni, principio determinante delle “natività” e delle loro interpretazioni» (Vasoli, 1988: 66-67).

Con todo, lo fundamental es la relación entre influjo del Sol y vida. Si para Ficino el *anima mundi* se encuentra en el globo solar, no es de extrañar que el Sol tenga la capacidad de vivificar con su calor a todo aquello sobre lo que ejerce su influencia. Será la acción del alma del mundo sobre la naturaleza la que actúe benéficamente y permita los diferentes movimientos de generación. Los beneficios del Sol dejan de ser lugar más o menos común para convertirse en un engranaje más, dentro de la maquinaria propia de la poética luminosa del Renacimiento que venimos estudiando. No en vano, el párrafo de Ficino continúa en unos términos que, en apariencia, parecen alejarse un poco de la explosión de la temática vivificadora.

Apunta el florentino que el Sol «manifiesta las cosas que al principio estaban ocultas». La primera lectura, evidentemente, nos hace pensar en el poder fecundador del Sol sobre la naturaleza, que permite que las semillas de las plantas, ocultas bajo tierra, se hagan visibles cuando llegue la primavera, según el ciclo de estaciones que rige el propio Sol. Sin embargo, no podemos olvidarnos aquí de una de las categorías preferidas del pensamiento neoplatónico renacentista, sobre la que ya hemos hablado, como es la de la extracción de la verdad, de la *Idea* desnuda. El Sol, gracias a su poder, transmitido mediante la luz de sus rayos, es capaz de extraer la *verdad desnuda* de la naturaleza, que permanecía oculta y que no va a ser otra, en esta temática, que la de la propia vida casi en esencia, de la naturaleza.

⁴¹⁸ *Cfr.* al respecto, y solamente a modo de ejemplo paralelo, a San Buenaventura: «el alma no puede producir obras vivas si no recibe del sol, o sea de Cristo, el beneficio de la luz gratuita, o no la acompaña el patrocinio de la luna, o sea, de la Virgen María, madre de Cristo, o no imita los ejemplos de los demás santos; por la colaboración de todos se produce en el alma la obra viva y perfecta» (1949: 663).

La idea de Juan Carlos Rodríguez según la cual el Sol es lugar de «expresión máxima» del alma del mundo adquiere de nuevo plena significación, pues es el poder del Sol el que permite que tenga lugar esa máxima expresión también en la naturaleza, mediante la exuberancia vital desencadenada por el contacto pleno de la naturaleza con el alma del mundo a través de los rayos solares. Las imágenes solares se anudan con fuerza, desde la clásica metáfora cardíaca, hasta la acción del Sol sobre el mundo, sobre la naturaleza que, sin duda, nos recuerda los beneficiosos efectos del Sol sobre la salud que pudimos ver en el *De Vita* o, incluso, en algunos pasajes del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti.

Como apuntamos antes, hay momentos del tratado en que Ficino parece darse cuenta de que se está dejando llevar en exceso por la vertiente más pagana de la doctrina neoplatónica. Así, sabemos que en el capítulo XII recurre a lo más ortodoxo de la doctrina cristiana, la Trinidad, de la que escribió: «Nulla si trova nel mondo che più del Sole rassomigli alla divina Trinità» (1952b: 1001). En torno a ella, Marsilio Ficino desplegaba todo un juego de analogías, entre las que nos encontraremos la dedicada al poder generativo del Sol. Según Ficino, «Nell'unica sostanza del Sole si trovano tre cose fra loro insieme distinte ed unite», como serán «la sua stessa fecondità naturale completamente celata ai nostri sensi» y «la sua luce manifesta che scaturisce dalla sua fecondità e che è sempre uguale ad esso», y «la virtù calorifica che da entrambi deriva ed è pari ad entrambi» (p. 1001). Más adelante desarrolla esta idea, jugando siempre con el número tres, y construyendo una distribución simétrica en la Trinidad donde «La fecondità indica il Padre, la luce simile all'intelligenza rappresenta il Figlio concepito secondo intelligenza, il calore lo Spirito d'amore» (p. 1001). La capacidad fecundadora, vivificadora solar estaría directamente relacionada con la figura del Padre, en virtud del rol que el Sol desempeña en la creación, como estatua visible de la divinidad.

El enlace entre el Sol y sus propiedades fecundadoras con la Trinidad le permite a Ficino extenderse un poco más en el retrato vivífico del astro y en la clasificación de sus propiedades, de tal manera que «Dalla feconda natura del Sole procedono infatti per tutta la realtà tre fecondità naturali: la prima nella natura celeste, la seconda nella natura semplice degli elementi, la terza infine nella natura dei misti» (p. 1003). Continuando con el juego trinitario, la cadena sigue con un nuevo eslabón en el que Ficino explica cómo se extiende el beneficio del Sol hacia los diferentes elementos de la naturaleza, pues «dal calore vitale del Sole si propaga la vita anch'essa triplice, vegetale nelle

piante, sensibilmente immobile negli zoofiti, sensibile ed in movimento negli animali più perfetti» (p. 1003). Aunque las reflexiones solares de Ficino se desplieguen en variadas direcciones, siguen siendo generadas bajo el mismo núcleo férreo de la remisión a la emanación divina, así como desde la noción del *continuum* entre luz y Sol propio de su noción de vínculo, y que estaría, creemos, en la base de un funcionamiento al que hace referencia Rabassini cuando escribe que «La luce divina è piena di vita e di senso, così come quella solare, di cui essa è immagine, elargisce a tutti “vitam [...] sensumque”» (2005: 629).

Los benéficos poderes del Sol sobre la naturaleza y el hombre serán entendidos por Ficino desde la vía de la tradición neoplatónica a la que traduce y estudia. En concreto, a partir de la teoría pneumática de los *espíritus*, a los que ya hemos hecho alguna alusión y sobre la que nos extenderemos con más amplitud en el siguiente capítulo. Agamben (2006: 63) explica que para los filósofos estoicos, como Zenón y Crisipo, «el neuma es un principio corpóreo, un cuerpo sutil y luminoso, idéntico al fuego, que impregna el universo y penetra en cada ser, en unos más y en otros menos». Lo que nos interesa destacar ahora es que ese *principio pneumático*

es también la sustancia del sol y de los otros cuerpos celestes, de modo que puede decirse que el principio vital en las plantas y en los animales tiene la misma naturaleza de los cuerpos celestes y que un único principio vivifica el universo [...] Este soplo o fuego está presente en cada hombre para comunicarle la vida: el alma individual no es sino un fragmento de este principio divino (p. 163).

Se produce así una «continuidad entre el pneuma individual y el pneuma cósmico» (Culianu, 1999: 52), que abre la posibilidad de que, a través de dicho puente entre lo individual y lo cósmico, entren en contacto el alma de cada sujeto con el alma del mundo, esto es, con todo el resto del cosmos, con toda la naturaleza.

Robert Klein recuerda, en mitad de la maraña de influencias que confluyen en el origen del *espíritu*, la influencia de la doctrina neoplatónica en la figura de Proclo, para quien, según explica Klein, «el cuerpo del alma del mundo está constituido por una luz que surge de él antes que cualquier otra criatura, antes que el cielo. Esta luz es también el vehículo de las almas humanas» (1982: 69). Es a través de ese punto de contacto, de esa naturaleza precisamente luminosa del alma del mundo, como el hombre podrá *entrar en contacto* con el Sol. De esta manera, si, tal como ya hemos visto en repetidas

ocasiones, el Sol es uno de los puntos de «expresión máxima» del alma del mundo, la influencia de sus rayos propiciarán que se refuerce la continuidad entre los dos *pneumas* a la que se refería Culianu, intensificándose sobre quien los recibe el poder vivificador del principio vital que recorre todo el universo y que pasará no solo al cuerpo, sino también al alma, gracias a las características de *intermediario* que tiene el pneuma, y sobre las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo⁴¹⁹.

El impacto del «mito solar» durante el Renacimiento es tan grande que la filosofía solar con tanta fuerza impulsada por Marsilio Ficino se acabará por convertir en un lugar de paso casi obligatorio para toda la tradición renacentista (Vasoli, 1977b: 302-303), no estrictamente filosófica. No es de extrañar por eso que una figura como la de Leonardo da Vinci, aparentemente alejado de la especulación metafísica, componga un breve *Elogio del Sol*, en el que podemos leer que no hay

en el universo cuerpo de mayor magnitud ni cualidades que él. Su luz ilumina a todos los cuerpos celestes repartidos en el universo. Todos los ánimos proceden de él, pues el calor que tienen los animales vivos, del ánimo viene, y no hay ningún otro calor ni lumbre en el universo (Da Vinci, 1930: 82).

Estudiado en profundidad por Zoubov (1965) y Vasoli (1977: 285-311) el elogio de Leonardo al Sol es interesante por las asociaciones reflejas que nos lleva a establecer, así como por las conclusiones a las que nos permite llegar, una vez asentadas dichas asociaciones. Por si no fuera suficiente con este pasaje, Zoubov nos recupera además un «fragment solé, solitaire, perdu dans le coin d'un feuillet», en el que el artista escribe que «*El sol non si muove (Quaderni d'anatomia, V, fol 25r)*» (1965: 179). El impulso de encontrar en Leonardo un precursor del copernicanismo o un neoplatónico convencido se difumina en el análisis que hace el propio Zoubov de los diferentes pasajes solares de la obra de Da Vinci, pues la descripción que del Sol hace en ellos, así como la física en la que se basa, invitan a descartar ambas opciones (Zoubov, 1965: 198). Vasoli, por su parte, descarta igualmente dar a Leonardo un papel de precursor del copernicanismo (1977b: 289-291), así como su cercanía a la especulación metafísica de los círculos neoplatónicos (p. 292). A pesar de eso, Vasoli se desmarca de las tesis de Zoubov, pues no se puede

⁴¹⁹ Así se explican, también, los beneficios que a través del oro obtiene el cuerpo, gracias a la privilegiada naturaleza solar de que disfruta el metal.

trascurare un dato storico indiscutibile ed evidente: l'incidenza positiva che la difusión de certi símbolos e de certe imágenes ebbe sulla storia delle ideas científicas, acompañando, favorendo e spesso haciendo posible anche in ambientes non científicos, ma molto influenti e prestigiosi, l'acettazione de la revolución metodológica implícita nelle dottrine copernicane (p. 298).

El impacto de dicha incidencia llega hasta buena parte de la poesía solar del XVI, con mayor o menor intensidad, o recorrido, según los casos. En Garcilaso de la Vega nos encontramos así con que la relación del Sol con la naturaleza no se despliega en toda la intensidad neoplatónica que hemos podido rastrear en los tratados de Marsilio Ficino y que sí aparecerá, por ejemplo, en los versos de Francisco de Aldana. Quizá por eso advierte Emilio Orozco que «Ni el sol, ni las estrellas ni la luna cuentan como elementos activos del paisaje. Serán los efectos del sol, la luz, el calor, pero no el astro como una realidad aislada» (2010: 115-116).

La contundencia del profesor granadino tal vez resulte excesiva, y el Sol sí que reclame su protagonismo alguna que otra vez, si bien es cierto que la poética solar de Garcilaso no resultará tan intensa como en poetas posteriores, algo que detecta, aunque sin acabar de refinar su propuesta, Howe (1999: 207-208). Lo que no quiere decir que no exista. Creemos que aparece, por ejemplo, en la tercera égloga (2007: 308-330) cuando, describiendo el atardecer junto a la ribera del Tajo, Garcilaso escriba que «Los rayos ya del sol se trastornaban, / escondiendo su luz al mundo cara / tras altos montes» (vv. 273-275). El poema continúa refiriéndose a los peces y a las ninfas que habitan en el río, a cómo estas escuchan el canto de Tirreno y Alcino. Pero lo que nos interesa resaltar es la idea de una luz «cara», querida, necesaria para el mundo y procedente del Sol. Los versos nos dan una idea de hacia dónde se va a dirigir el interés de Garcilaso a la hora de aludir al astro: su papel central a la hora de configurar en torno a sí los diferentes ciclos temporales de la naturaleza.

Así, en la elegía I (2007: 168-182), tratando de consolar al duque de Alba ante la muerte de su hermano don Bernaldino de Toledo, Garcilaso escribe «que, según he sabido, ni a las horas / qu'el sol se muestra ni en el mar s'asconde / de tu lloroso estado no mejoras» (vv. 16-18), y, refiriéndose ya al propio difunto, que mientras «que el sol al mundo alumbre y que la oscura / noche cubra la tierra con su manto» (vv. 299-300), «se cantará de ti por todo el mundo» (v. 304), utilizando además, en este último caso, la imagen del ciclo solar «para subrayar la duración, la eternidad del recuerdo» de don

Bernaldino (Navarro Durán, 1983: 8). De igual modo hablará del amanecer en la segunda égloga: «Denunciaba el aurora ya vecina / la venida del sol resplandeciente / a quien la tierra, a quien la mar s'enclina» (vv. 551-553, égloga II)⁴²⁰; o del atardecer, momento en el que, en la primera égloga, por ejemplo, le hace escribir que

al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra oscuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta (vv.310-313).

En Garcilaso, por tanto, el comienzo del día corresponde a la salida del Sol, cuyos rayos infunden en el mundo la vida necesaria para que se pongan en marcha las diferentes actividades de la naturaleza y de la vida en el campo, como podemos leer en la primera égloga, cuando escribe que

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles, despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde valle o la alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
cuál con el sol presente
va de nuevo al oficio
y al usado ejercicio
do su natura o menester l'inclina (vv. 71-80).

El pasaje, dice Fernández-Morera (1981: 41), «follows a parallel gradation from birds to men and from air to earth, as the happy examples come closer and closer to the sheperd's response». Efectivamente, el Sol tiene la capacidad de activar tanto a las

⁴²⁰ Por tanto, no podemos estar del todo de acuerdo con Howe, cuando, según la continuación del pasaje de la égloga («así, aquejado yo de dolor tanto, / que el alma abandonaba ya la humana / carne, solté la rienda al triste llano» [vv. 561-562]), escribe que «Esta parte del poema de Garcilaso está lejos de la armonía universal desarrollada por Platón y transmitida por el neoplatonismo, pues no hay esa armonía entre el hombre y la naturaleza ni es esta motivo de contemplación» (pp. 207-208), porque en realidad sí que está funcionando la noción de armonía natural propia del neoplatonismo, solo que el poeta, como veremos, no consigue entrar en sintonía con ella debido a sus penas de amor. De ahí la temática del canto como una manera de que su alma consiga, de alguna manera, aliviar las penas, precisamente, en la conexión con la naturaleza.

personas como a los animales, de despertarlos del letargo y la inactividad nocturnos, revitalizarlos para que prosigan con sus ciclos naturales de actividad, instintiva en los animales, y referida al «oficio» y el «menester» de cada uno en los hombres, dando lugar así a una «armonía», como bien ha explicado Gallagher (1977: 124), aunque no estamos de acuerdo con que sea, como él propone, una armonía distinta a la propia del neoplatonismo.

Antes al contrario, aunque tal vez de una manera diluida, aquí no asistimos a otra cosa que a la caracterización de la conexión de la naturaleza con el *anima mundi*, que «le lleva a veces al más fervoroso panteísmo» (Arce, 1969: 115). Un panteísmo que, lo veremos en el siguiente capítulo, enlaza con la temática amorosa, pues, como escribe Lapesa al respecto: «Salicio atribuye al amor haberle descubierto el sentido de la belleza universal; gracias a la dulzura que inundaba su alma, ha gozado la contemplación del paisaje, ya agreste, ya suave» (1985: 129). Dicha sensación de dulzura tiene lugar a través del influjo solar, en el que Parker observa «la idea dominante de la ordenada armonía y finalidad de la vida», que en el caso de la égloga, «depende del amor armonioso entre el hombre y la mujer» (1974: 201); algo que también ha referido Moreno Castillo, quien habla de la naturaleza como un espacio de «plenitud» y «hermosura», en relación a la cual «El amor es el nexo de unión con esa armonía perfecta, la posibilidad de resolución de la subjetividad en el seno de esa belleza total» (1987: 40). Será con la aparición del Sol, con «los rayos de su lumbre» como se consiga la conexión con la naturaleza y, con ella, una revitalización de carácter continuo y diario.

Desde esa misma perspectiva podemos entender dos pasajes de la primera égloga en los que el Sol juega un papel relevante. Justo al comienzo de la misma, el poeta describe al lector el momento en que Salicio comienza a cantar sus penas de amor:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'un alta haya, en la verdura
por donde un agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado;
él, con canto acordado,

al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía (vv. 43-54).

Si leemos con atención el pasaje veremos que hay una cuestión de la que ya nos hemos ocupado anteriormente. Salicio consuela sus penas de amor entonando su canto en mitad de un idealizado paisaje natural. Ruestes (1986b: 91) ha señalado que «La sintonización estado anímico–realidad objetiva conforma una perfecta trasposición lírica de valor simbólico y psicológico absolutamente orgánica». Tras la maraña retórica de Ruestes se esconde una noción interesante en la relación entre poeta y escenario natural, como es el de la sintonía. Efectivamente, se recupera aquí la temática de la música como elemento que permite, en cierto modo, manipular la naturaleza, entrar en conexión con el alma del mundo, que ya tuvimos oportunidad de estudiar cuando nos referimos al mito de Orfeo.

Ya dio cuenta de ello Lapesa, para quien en la lectura de las églogas de Garcilaso «Nos sentimos sumergidos en un ambiente de animismo pagano, ante una naturaleza poseedora de alma y en la cual es verosímil que se reproduzcan los prodigios de Orfeo» (1985: 56). López Estrada, estudiando la cuestión de “El canto pastoril y su resonancia natural” (1974: 80-82), explica que

El encanto poético de condición lírica se orienta hacia la expresión de los sentimientos humanos, y la otra vertiente del encanto es la vía de comunicación con el alma de la Naturaleza. La fórmula mágica, sin embargo, adopta modalidades artísticas y pretende expresar esta comunicación con efectos de la palabra considerada como medio de expresión de estas relaciones. La clave está en el verbo *resonare*, que significa está en comunicación entre el pastor que es poeta y sabe encantar la naturaleza, y la misma naturaleza, que con su poder de expresión (cuanto se agita en ella) resuena en los pastores (p. 81).

Emilio Orozco anota cómo en las églogas de Garcilaso la «visión de la naturaleza, tanto en lo real como en lo literario, está centrada en lo humano. No hay en ella el menor asomo de un sentido cósmico trascendente» (2010: 113). Creemos que está en lo cierto al referirse a la ausencia del sentido cósmico, entendido este desde la perspectiva religiosa o sacralizada propia del paisaje medieval, pues hace hincapié en la *conexión*

del poeta con un paisaje cruzado por su dimensión humana: «Tiene su vida; pero esa vida es esencialmente comunicación de lo humano. Así, todos los elementos que constituyen su convencional cuadro de paisaje, participan íntimamente de las secretas inquietudes del poeta», hasta el punto de que «incluso toda la naturaleza hará suyo el dolor del poeta» (pp. 113-114). Maravall trata de aclarar que no estamos ya ante la naturaleza entendida según una «participación de las criaturas en la ley divina que establezca un ordenado enlazamiento entre aquellas», sino ante una actitud que «No es hostil a una visión trascendente, sacralizada, sino indiferente» (1986: 38) y que, por ello mismo, permite un tipo de relación con la naturaleza diferente a la propia de la Edad Media.

Fernández-Morera (1981: 38) ha señalado cómo Garcilaso supera el viejo tópico que en la égloga clásica utilizaba la salida y la caída del Sol para marcar los límites de la composición, relacionando la función del astro con «the fire, traditional symbol of passion», esto es, con los amores del pastor, así como simultáneo al comienzo de la queja del pastor, acompañada por el ruido del agua. Lo significativo en este sentido es, por tanto, que esa conexión del pastor con el alma del mundo, la posibilidad de encontrar un consuelo balsámico a sus penas de amor, tiene lugar, en los versos de Garcilaso, a partir de un momento muy preciso: el momento en que amanece y «saliendo de las ondas encendido, / rayaba de los montes el altura / el sol». El Sol marca la conexión musical de los pastores con el alma del mundo, con una «naturaleza luminosa», inserta en un plano «vibrante de resonancias platónicas» (Arce, 1969: 17)⁴²¹.

Del mismo modo, la égloga se cierra cuando se culmina el ciclo solar del día, acabando con él el canto de los pastores:

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que solo el monte oía,

⁴²¹ Señala Ruestes (1989: 296) un significativo matiz, en la égloga de Herrera al duque de Sessa, “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; *It.* 77), que termina, al contrario que el modelo garcilasiano e incluso otras églogas de Herrera, no con la retirada de los pastores a la caída de la tarde, sino con un amanecer que provoca el llanto de Tirsis y Olimpio: «que ya el çielo / mostraua, abriendo al suelo / el sol, de puros rayos coronado, / y con las cañas juntas, dulcemente, / prouocan su dolor con nueuo llanto; / vno siguiendo al otro, en diferente / número y triste canto, / Leuçipe resonaua y Galatea» (vv. 370-377).

si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día;
la sombra se veía
venir corriendo apresada
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acusando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso (vv. 407-421).

Además del componente metafísico, la acción del Sol sobre el mundo se refleja en los versos de Garcilaso con una poderosa fuerza plástica, en la que nos interesa destacar, como bien ha consignado Margot Arce, que «La claridad es otra de las notas fundamentales del paisaje garcilasiano» (1969: 106)⁴²². Efectivamente, como señala la estudiosa puertorriqueña, en la naturaleza garcilasiana «Todo es diáfano y transparente; el sol luce con rayos encendidos, y las aguas corren cristalinas y puras» (p. 107), todo «se perfila, se hace nítido, se empapa de ambiente luminoso», «sobre todo ello se cierne una atmósfera quieta y silenciosa y llena de luz radiante» (p. 125), muy en sintonía con el brillante paisaje marino de la “Carta para Arias Montano”, del que hablamos en el apartado anterior, y que reforzarían la idea de Ly según la cual

J'en concluerai donc qu'à un moment de sa trajectoire poétique, Garcilaso a associé aux images, métaphores et thèmes du langage qu'il a forgé, le matériau lexical de la représentation figurative et qu'il lui a conféré le statut de signe littéraire, privilégiant ainsi, en la désignant constamment, la transposition esthétique (1981: 322).

⁴²² Conviene anotar también, con Arce (1969: 107), que además «Hay, sin embargo, fuertes contrastes de luz y sombra. En las pinturas de la época, la sombra y la luz se reparten en proporciones idénticas, y están contrapuestas con el fin de que la claridad se ejemplifique más acusadamente. Así, en Garcilaso, junto a las cuarenta y cuatro alusiones a lo *claro*, que encontramos en sus versos, hay cuarenta y tres que se refieren a lo *sombrío*, lo *oscuro*, lo *tenebroso*».

O la propuesta de un «Garcilaso de la Vega, poeta visual» (Béhar, 2012: 16) que desarrolla Roland Béhar en su, al momento de terminar estas líneas, tesis doctoral inédita.⁴²³

A poco que nos fijemos, nos daremos cuenta de que el Sol funciona como si fuera una especie de *interruptor* de la actividad. Más que el ciclo natural de los animales, recogidos poco a poco con la caída del Sol y que, con la llegada del amanecer, volverán a salir al campo, lo que merece la pena resaltar de este pasaje es cómo el Sol da inicio y fin al canto de los pastores, en paralelo al inicio y fin de su actividad vivificadora y de su conexión con el *anima mundi*, que serán ejercidas no solo en un sentido directo, sobre la naturaleza, sus criaturas y sus frutos, sino también en un sentido metafísico, revitalizando también el alma, vivificándola.

Fray Luis alcanza incluso cotas superiores en su poema “De la vida del cielo” (2006: 86-90), donde en un determinado momento leemos sobre «el buen pastor» (v. 10) que habita en la «Alma región luciente» (v. 1):

Y de su esfera cuando
la cumbre toca, altísimo subido,
el sol, él sesteando,
de su ható ceñido,
con dulce son deleita el santo oído.

⁴²³ El propio Garcilaso hará patente esta preocupación por lo visual al referir la composición de las telas que tejen las ninfas de la tercera égloga (2007: 308-330): «Destas historias tales variadas / eran las telas de las cuatro hermanas, / las cuales con colores matizadas, / claras las luces, de las sombras vanas / mostraban a los ojos relevadas / las cosas y figuras qu eran llanas, / tanto, que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado por la mano» (vv. 265-272). El sabor albertiano, que ya conocemos, es indudable, como ve Herrera, quien después de hacer referencia al artista italiano comenta que «Son la lumbré i la sombra vocablos de la pintura; porque la oscuridad, que se haze del color negro, se llama sombra, i la claridad, que nace del color cándido, lumbré [...] D’esta manera, es tan grande i maravilloso el engaño de la pintura, estando dispuestas estas cosas en sus propios lugares de luzes i sombras, escorços i apariencias, que pudo dezir bien Garci Lasso» los dos últimos versos del poema (2001: 971-972). Leo Spitzer (1952) estudió de manera magistral esta cuestión, señalando que, efectivamente, siguiendo todas las novedades que la perspectiva y los paradigmas artísticos, de cuya relación con la luz nos ocupamos en el primer capítulo, «It is clear that Garcilaso is using *luzes* and *sombras* in the sense of which Pliny had used *lumen et umbrae* and Alberti *lume et ombre*, and the phrase (*telas*) *con colores matizadas* is reminiscent of Piero della Francesca’s words: ‘i lumi li [i colori] *divariano*’», así como «praises in his poem ‘painting,’ in the manner of Leonardo, as the art which reproduces the lights and shades given in nature» (pp. 245-246).

Toca el rabel sonoro,
y el inmortal dulzor al alma pasa (vv. 21-27).

Salstad ha anotado que ese momento de *mediodía espiritual* remite al eterno día sin noche de San Bernardo, o a la posibilidad de la identificación de Cristo con el Sol que luce en el Empíreo (1978: 228). Sin embargo, nos interesa destacar aquí cómo el momento de plenitud del Sol coincide, igual que en Garcilaso, con los acordes de una música según la cual el alma se ve invadida de «inmortal dulzor», hasta el punto de que «ardiendo se traspasa / y lanza en aquel bien libre de tasa» (vv. 29-30). Poder benéfico del Sol y música actúan simultáneamente, en un movimiento parecido al que comentamos al hilo de la oda “A Francisco de Salinas”, solo que aquí sucede en virtud de la estrecha relación entre el poder vivificador de los benéficos rayos del Sol y la propia *anima mundi*, lo que le permite repercutir en las diferentes instancias de la realidad.

El mismo funcionamiento encontramos en el poema LXIII de Francisco de Aldana (1997: 433-434), donde el Sol que es Dios consigue revitalizar el alma del poeta, hacer verde la raíz que el invierno había helado:

Eterno Sol, ya la encendida lumbre
do esté mi alegre abril florido y tierno
muere, y ver pienso al más nevado invierno
más verde la raíz de su costumbre (vv. 5-8).

Esta relación del Sol con el alma del mundo, donde se entrecruzan los niveles físico y metafísico, será el eje a partir del cual se estructure y se explique la capacidad vivificadora de «este fuego eterno / fuente de vida y luz», como lo definía fray Luis en la oda “A Felipe Ruiz” (vv. 61-62). De esta manera, en la “Noche Serena”, aunque no se diga explícitamente que es una luz procedente del Sol, sí que se infiere esa capacidad revitalizadora de sus rayos, cuando fray Luis explique que, en el mundo celestial donde «en rico y alto asiento, / está el Amor sagrado» (vv.68-69), «resplandece / clarísima luz pura, / que jamás anochece; / eterna primavera aquí florece» (vv.72-75). La fuerza del Sol, del alma del mundo, en el lugar que estará más concentrada tendrá para fray Luis tal poder que consigue dar lugar a una «eterna primavera».

Una continua acción del Sol, que contrastaría con el panorama de pesar que se nos presenta en “En una esperanza que salió vana”, donde el paisaje moral del alma del poeta nos es descrito en una clara antítesis de los versos anteriores:

No pinta el prado aquí la primavera
ni nuevo sol jamás las nubes dora
ni canta el ruiseñor lo que antes era;

la noche aquí se vela, aquí se llora
el día miserable sin consuelo
y vence al mal de ayer el mal de ahora (vv. 10-15).

Francisco de Aldana insistirá sobre esta temática en un poema que ya hemos estudiado bien y sobre el que más adelante tendremos que regresar por una tercera vez, como es el que dedica a su amigo Herrera de Arceo. El primer cuarteto, recordemos, decía que

Comunica su luz desde su altura
el gran planeta acusador de Marte
con tal porción, tal providencia y arte,
que vive y goza dello la natura.

Como ya apuntáramos, el «planeta acusador» no es otro que el Sol. Aldana, por tanto, se refiere en el cuarteto al efecto que la luz de sus rayos, «desde su altura», «con tal porción, tal providencia y arte», ejerce sobre el mundo y que no tiene sino consecuencias benéficas, pues «vive y goza dello la natura». La amistad de Herrera de Arceo tendrá en el alma de Aldana el mismo efecto de gozo, la misma capacidad de generar vida que el Sol tiene sobre la naturaleza. Lo mismo sucedería en ese retiro ideal que proyecta en compañía de Arias Montano. En la “Carta” que dedica a este, hay un momento en que Aldana describirá así su compañía: «Todo es tranquilidad de fértil mayo, / purísima del sol templada lumbre, / de hielo o de calor sin triste ensayo» (vv. 316-318).

En las octavas “Sobre el bien de la vida retirada”, «en las cuales describe su convivencia devota y tranquila con dos amigos y un hermano, como una especie de paraíso en la tierra contra el bullicio del mundo» (Vossler, 1941: 204), en una clara filiación horaciana (Rivers, 1955: 189), volveremos a encontrar este Sol que, a la vez

que marca los ciclos de los días y las noches, llena el paisaje de una luminosidad que repercute en la naturaleza a la que se ha retirado el poeta y, por ende, en él mismo, ofrecido al Sol como un heliotropo –planta de la que nos ocuparemos enseguida–, al modo de los ermitaños de la “Carta al señor Don Bernardino de Mendoza”:

Salir verás al Sol con clara lumbre
del aire persiguiendo la malicia,
yendo tras él, cual suele por costumbre
mil vueltas dando y mil, su amada Clicia,
y allá del monte en la más alta cumbre,
do Febo en el subir más se codicia,
puesto entre flores mil, de mil colores,
todo lleno de luz, rayos y olores (vv. 313-320).

El poder benéfico del Sol repercutirá incluso en la salud de Aldana, lo que de algún modo nos acerca a aquellos saludables consejos solares de los que hablaba Marsilio Ficino. En la epístola en verso que dirige a su hermano Cosme hay un momento en que se dedica, brevemente, «a describir esta región do vivo» (v. 132) durante la campaña de Flandes. El poeta se lamenta de que «en un cerco solar de un año entero, / menos tan solo un mes, yo nunca he visto / la serena del sol cara sin nube» (vv. 133-135). El cielo está tan cargado de nubes, tan sombrío que si llega el raro momento en que

un rayo de luz se muestre al suelo,
en pago de merced tan transitoria
vuelve a cerrarse y con vapor más grueso
nos carga, de manera que al sol mismo
llega la opacidad que sube en alto
sin que la luz de allá se lo defienda (vv. 138-143).

La descripción meteorológica adopta la noción de velo de una manera análoga a como la adoptó la relación entre cuerpo y alma. Las nubes velan al Sol, impiden que consiga *expresarse* y, por tanto, que la luz de sus rayos actúe sobre el mundo como debiera, calentándolo y vivificándolo. Miguel Ángel García advierte en términos que «pueden considerarse significativamente animistas la ausencia casi continua de la luz del sol», añadiendo un matiz geográfico/biográfico: «Recordemos esa noche tenebrosa que ha salido del dorado y claro día florentino» (2010: 351). En mitad de ese clima huérfano de

luz solar, lleno de frío, donde la saliva «antes que llegue al suelo, ya en el aire, / va congelado en cuerpo espeso y duro» (vv. 146-147), Aldana explica a su hermano que «Cierto yo no sabría decirlos cómo / tanta, viviendo aquí salud poseo» (vv. 148-149), atribuyendo esa salud a la protección de la Virgen, cuya luz, ya lo vimos, tiene el poder de serenar la naturaleza. Lo que nos importa es la raigambre neoplatónica de la interrogación retórica que se hace Aldana, así como su conexión con la temática que venimos desarrollando. La ausencia del Sol repercute en el cuerpo del poeta porque deja de transmitirle ese poder vivificador, esto es, hace que su conexión con el alma del mundo sea más débil, más diluida, debida a la ausencia perceptible, casi tangible de los rayos del Sol.

Para terminar con este apartado, podemos recurrir a dos casos que nos muestran hasta dónde llega el poder vivificador del Sol. El primero lo encontramos en la segunda égloga de Garcilaso, cuando se narra la temprana muerte de don García, muerto antes de heredar el título nobiliario de su padre, don Fadrique de Toledo, segundo duque de Alba. El joven don García muere «atravesado y roto de mil hierros / pidiendo de sus yerros venia al cielo» (vv. 1251-1252).

puso en el duro suelo la hermosa
cara, como la rosa matutina,
cuando ya el sol declina al mediodía,
que pierde su alegría y marchitando
va la color mudando (vv. 1253-1257).

La imagen que utiliza Garcilaso entronca directamente con la temática que venimos comentando, pues la muerte de don García se compara al proceso de degradación que sufre la rosa cuando el Sol comienza a declinar. De la misma manera que, debido a sus heridas, se escapa la vida de don García, cuando el Sol deja de ejercer su influencia sobre la rosa, deja de ponerla en intenso contacto con el *anima mundi*, la flor comienza a mudar su color, debilitándose hasta que «pierde su alegría».

Mucho más significativa es, en fin, la aparición en los versos de Francisco de Aldana del heliotropo, planta solar por excelencia, a la que ya hemos hecho referencia al hablar del poema dedicado “Al señor don Bernardino de Mendoza”. Leemos en el poema XXXIII (1997: 251-274):

Este vivo apetito no tan solo
vive en la compañía del alma nuestra,
mas vese flor que al rayo va de Apolo
siguiendo acá, mientras allá se muestra,
y cerrando su luz tras nuevo polo
se cierra ella también con triste muestra,
y apenas torna el sol hasta el oriente,
que abierta la veréis fresca y luciente (vv. 369-376).

El heliotropo tiene la capacidad de girar y orientarse para recibir la luz del Sol, según este describe su arco en el cielo, un comportamiento en el que se basa el mito de Clicia enamorada de Apolo y, abandonada por él, convertida en planta condenada a estar siempre moviéndose en busca de la luz del Sol⁴²⁴. Como vendrían a demostrar estos versos de las octavas “Sobre el bien de la vida retirada” (1997: 236-249)⁴²⁵:

Salir verás el Sol con clara lumbre
del aire persiguiendo la malicia,
yendo tras él, cual suele por costumbre,
mil vueltas dando y mil, su amada Clicia,
y allá de monte en la más alta cumbre,
do Febo en el subir más se codicia,

⁴²⁴ Escribe Covarrubias: «Es una planta cuyas flores van girándose y dando vuelta con el sol, desde que nace hasta que se pone [el doctor Laguna] hace una digresión, considerando la naturaleza de esta planta, me pareció ponerla aquí: “Admirable y digna de ser imitada es la naturaleza del heliotropio, que conociendo los asiduos beneficios que recibe del sol, y que su ser y acrecentamiento no le tiene de otro, se va olvidando de sí mismo tras él, declarando con sus tallos, con sus hojas y con sus flores, una inclinación no vulgar y un intensísimo amor lleno de notable agradecimiento; de suerte que a cualquiera parte que incline aquel relumbrante planeta, siempre hacia aquella se enderezan uniformemente sus ramas; las cuales de noche se encogen como viudas atribuladas, de donde podemos juzgar que no solo nos sirve de medicina salutar esta planta, empero también de un muy concertado reloj para el concierto y orden de nuestras vidas, pues con su regular movimiento nos mide el día [...] Fingen los poetas haber sido una ninfa dicha Clicia, a quien Febo quiso bien; y habiéndola puesto en celos de Leucote, porque Febo la recuestó, engañándola primero en figura de su madre, lo descubrió al padre dicho Órcamo, el cual la enterró viva, de do nació el arbolito del encienso; y la Clicia, viéndose olvidada y aborrecida de Febo, se fue secando y finalmente se convirtió en la hierba girasol» (2006: 975).

⁴²⁵ Salstad habla del mismo ejemplo para la poesía religiosa (1978: 227), pero no llega a ilustrarlo con ningún poema.

puesto entre flores mil, de mil colores,
todo lleno de luz, rayos y olores (vv. 313-320).

Quizá sea aquí, en la peculiar relación entre astro y planta, donde mejor se condense lo que significa la acción del Sol sobre la naturaleza, la capacidad de ejercer esa influencia vivificadora sobre la naturaleza, como si al ser el Sol uno de los puntos de «expresión máxima» del alma del mundo, el heliotropo fuera uno de los puntos de *recepción máxima* de dicha alma, una especie de nudo vegetal donde con más intensidad y potencia se recibirá el influjo benéfico del Sol, hasta el punto de hacer que los movimientos de planta y astro formen una coreografía según la cual, cuando el Sol se pone, «se cierra ella también con triste muestra»; mientras que «abierta la veréis fresca y luciente», cuando el Sol vuelva a salir.

Segunda Parte

Política Solar

3.3. Marsilio Ficino y la imagen solar del gobernante

El catorce de abril de 1477 –quince años antes de la publicación del *De Sole*–, Marsilio Ficino escribe una carta a Lorenzo de Medici, bajo el significativo título de “*Oratione per ricuperare il lume de gl'occhi.*” (2001: 499)⁴²⁶. En la carta, Marsilio Ficino cuenta a Lorenzo que, después de haber escrito «una epistola del rapimento di Paulo al terzo Cielo, a Giovanni Cavalcanti, e un'altra del celeste e sopraceleste lume, a Febo Capello» (pp. 499-500), ha caído enfermo, con «un male degli occhi, che i medici dicono che mostra dovere in breve accecare altrui» (p. 500). No hay motivos para dudar de los problemas oculares de Ficino, como tampoco los hay para pensar que se tratara de una dolencia grave, pues ni dan cuenta de ellos sus biógrafos, ni en el epistolario, o en los posteriores textos dedicados al Sol y a la luz, hace referencia a ella. Ficino aprovecha, sin embargo, sus problemas de vista, más o menos pronunciados, reales, fingidos o exagerados, eso no nos importa, para dirigirse a Lorenzo de Medici, pidiéndole que le ayude a mejorar la vista: «rendemi ti prego il tanto desiderato lume» (p. 502).

Es evidente que, desde ese ruego final, la lectura de la carta pasa del plano médico al nivel simbólico, pues Lorenzo no era ni médico, ni curandero, ni nada parecido. No nos interesan ahora las referencias a otros *célebres* ciegos de la tradición cristiana y pagana que trae a colación Ficino, como pueden ser Pablo de Tarso, Homero o Edipo, sino preguntarnos en qué se basa Ficino para rogarle a Lorenzo que le ayude a

⁴²⁶ Para las cartas utilizaremos la reproducción facsímil de la edición en italiano del epistolario ficiniano, publicada en Venecia en 1548, y traducida por Felice Figliucci.

recuperar su vista, que le devuelva la luz. La solución la encontraremos en la propia carta, cuando Ficino hable de un «Apollo dei Medici padre» (p. 500) para, muy poco después, a raíz de la conjunción entre Sol y Luna que, según él, le ha movido a escribir la oración, dirigirse a Lorenzo en los siguientes términos: «Ma allhora, come io, spero più chiara doventerà, quanto il mio humano Sole, questa mia Luna, e sua, almeno una sol volta, coi raggi degli occhi suoi illustrerà. State sano. O Sol ch'i cor con le tue fiamme illustri» (p. 500). Si Lorenzo de Medici puede hacerle recuperar la vista a Ficino, en sentido literal o en sentido figurado, se deberá a que compartirá con el Sol la capacidad de *hacer ver* a través de la luz, en tanto que, recordemos, ojo del cielo que ve y hacer ver; así como el poder revitalizador, sanador, que el astro podía ejercer en la naturaleza. Lorenzo de Medici se ha convertido en un Sol para Ficino.

En 1632, superado ya el arco temporal que nos hemos fijado en nuestro trabajo, aparecen unas *Empresas de los Reyes de Castilla*, compuestas por Francisco Gómez de la Reguera, y recogidas en la monumental enciclopedia de emblemas españoles recopilada por Antonio Bernat y John Cull. En una de estas empresas nos encontramos la siguiente imagen, que describen así Bernat y Cull: «Bajo una corona estrellada, y representados ambos con rostro humano, el sol a la izquierda y la luna a la derecha dirigiéndole la mirada, rodeados de estrellas» (en Bernat, 1999: 740). El contexto del emblema, en una obra sobre las empresas dedicadas a los Reyes de Castilla, así como el hecho de que ambos astros aparezcan representados «con rostro humano», nos da la clave según la cual debemos interpretarlo: el Sol representa a Felipe II y la luna a su tercera esposa, Isabel de Valois. Así se nos explica en el comentario que acompaña al emblema:

Usó por empresa Enrico Segundo, rey de los franceses, padre de nuestra reina doña Isabel, tercera mujer de Felipe Segundo, como dije arriba, tres medias lunas enlazadas y en otra una media luna con la letra *Donec totum impleat orbem*. Y nuestro rey don Felipe puso, como hemos visto, el carro del sol, *Iam illustrabit omnia*. Y nuestra reina en esta puso la luna de su padre y el sol de su esposo, con la letra *Iam feliciter omnia...* Quiso mostrar en esta empresa nuestra reina... que por medio de este casamiento se había de gozar una paz felicísima, uniéndose estos dos reinos, de donde resultase a todos una amistad inseparable, una gloriosa quietud y un poder invencible (en Bernat, 1999: 741).

Casi ciento cincuenta años después de la carta de Ficino a Lorenzo de Medici, enmarcada en el espacio de lo epistolar y dirigida a un ámbito cercano al del espacio privado, la empresa de Gómez de la Reguera, sigue recogiendo, reproduciendo los motivos solares que ya asomaban en la *Oración* ficiniana: el rey, Felipe II, como un Sol que todo lo ilustra con su luz, se une con Isabel de Valois –cifrada en una Luna que, no olvidemos, para la tradición neoplatónica recibe su luz de los rayos solares⁴²⁷– en un matrimonio que traerá paz a los dos reinos, el español y el francés⁴²⁸.

De nuevo, y como ya hemos tenido oportunidad de comprobar en más ocasiones a lo largo de nuestro trabajo, hay una serie de imágenes, solares en este caso, que se extienden a lo largo del tiempo y del territorio europeo del Renacimiento, y que tienen mucho que ver con las manifestaciones de esa *Edad de la luz* que aquí venimos estudiando. Si el Sol y sus representaciones han adquirido un significado muy concreto dentro del panorama ideológico del Renacimiento, merecerá la pena detenerse en una de sus líneas principales: lo que aquí llamaremos la representación solar de ciertos personajes públicos, propios muchos ellos del ámbito de la política, representación solar de la cual estudiaremos su manifestación en la poesía española del XVI.

⁴²⁷ Así lo apunta el soneto que, a modo de *Subscriptio*, acompaña al emblema: «Cuando ella sola con su luz pudiera / émula ser del sol vanagloriosa, / cediendo luces en unión dichosa, / firme del sol amante persevera» (p. 741).

⁴²⁸ *Cfr.* para los programas iconológicos con motivo de dicho matrimonio entendido en clave de paz, Checa (1992: 162-163).

3.3.1 MARSILIO FICINO Y LA POLÍTICA: OTRA FORMA DE ARMONÍA

Ya dijimos, cuando hablamos de la posición de Ficino dentro del panorama intelectual de su época, que la política no fue nunca una de sus prioridades, ni se preocupó por elaborar una doctrina política, siquiera basada en el neoplatonismo. No obstante, no quiere esto decir que permaneciera ajeno del todo a la vida pública, pues como señala Saitta, en ocasiones «si lasciò fuorviare dalla passione política» (1923: 15). Además, como ya sabemos, tuvo estrecha relación con personalidades políticas de la época y, sobre todas ellas, con la familia Medici. Como explica Valery Rees: «Ficino is not commonly regarded as a political philosopher, yet woven into his copious correspondence and philosophical works are many recurrent strands of political counsel» (2002: 339)⁴²⁹.

De esta misma manera, para rastrear y establecer las bases de esa *política solar* que se desarrolla en el Renacimiento y que, con sus diversas modulaciones, llega hasta la poesía española del siglo XVI, no vamos a encontrar ningún tratado político específico en el que Ficino desarrolle una *teoría política solar*, como sí existe en el caso de la propia luz, de la *metafísica solar*, o de la poesía amorosa. Lo más parecido que hay en ese sentido será el comentario que hace a la *República* y a las *Leyes*. Si bien en estos comentarios desarrolla lo más parecido que podremos encontrar en su obra a una síntesis de su pensamiento político, la presencia del componente solar se reduce en la mayoría de las ocasiones a recordar la imagen de los dos Soles, visible e inteligible, de la que hemos tratado ya. Por eso, para entender mejor la dimensión político solar de los planteamientos ficinianos, recurriremos también a algunas de las cartas que conforman su epistolario⁴³⁰ o alguna de las dedicatorias con las que Ficino envía sus obras a determinadas personalidades de la época.

⁴²⁹ Cfr. al respecto las cartas que sobre la cuestión de la justicia quedan recogidas en su epistolario, y que comenta brevemente Saitta (1923: 269-272).

⁴³⁰ Cfr. la fructífera propuesta de López Estrada (2000), de entender la epístola desde la dimensión de su «función comunicativa»: «El lector de la carta, sea real o fingida, se encuentra (me atrevo a decir: *se siente*) más cerca del autor que en cualquiera de las otras manifestaciones escritas» (p. 29). Noción de comunicación que en el Renacimiento adquiere especial relevancia en tanto que posibilidad, como sucede de forma paradigmática con Ficino, de *comunicar* su propia subjetividad, frente a la rigidez autoritaria del saber propia del pensamiento medieval. Claudio Guillén (2000), ha detectado «una marea creciente, un desarrollo continuo» (p. 102) del

Una primer acercamiento podemos hacerlo a partir de la misma dedicatoria del *De Sole*, dirigida “Au Magnanime Pierre de Médicis” (2008d:77)⁴³¹. El texto comienza explicando por qué Ficino se ha decidido a escribir un tratado sobre el Sol: mientras trabajaba en su «nouvelle interprétation de Platon» (p. 77), emprendida bajo los «bons auspices» de Piero, llegó el momento en que debía de ocuparse de la comparación entre Dios y el Sol. A juicio de Ficino dicha tarea merecía ser desarrollada con mayor amplitud, pues ya el propio Dionisio Areopagita, «premier d’entre les platoniciens» (p. 77), se había detenido en la misma comparación. Hay aquí un primer atisbo de relación, siquiera tangencial, entre el Sol y Piero de Medici, pues ese punto clave en que Ficino ha decidido detenerse, y al que dedica el tratado, no habría sido posible, como hemos visto, sin los «buenos auspicios» bajo los que Piero ha colocado la traducción platónica encomendada al filósofo. A continuación, Ficino explica que mientras, durante tantas noches, «j’étudiais à la lueur d’une lampe ce Soleil qui, pour ainsi dire, en est une», pensó recopilar de entre todos sus trabajos «le sujet le plus digne» (p. 77), y confiársela a Piero, en lo que «diviene uno dei *topoi* di questa letteratura solare» (Castelli, 1984d: 55), que arrancarí­a con el tratado⁴³².

género epistolar, que encontraría su justificación en un hecho que trasciende el mero molde retórico, pues «La epístola atiende durante el Renacimiento a impulsos que *luego* convergerán en la novela: la saturación de individualidad, la postura autobiográfica, la consciencia teórica de su propia andadura, la profusión de cosas, la apertura a lo humilde y cotidiano» (Guillén, 2005: 165). El molde epistolar puede ser aplicado tanto a cuestiones elevadas, como a otras menos trascendentes, del gusto de una nueva clase lectora en cuyas necesidades los editores de epistolarios ven jugosas posibilidades comerciales (Guillén, 2000: 103). Así, la carta se configura en el Renacimiento como una posibilidad de *comunicación* entre sujetos, propia del espacio de lo privado, como apunta con tino López Bueno (2000b: 12-13) (*Cfr.* desde un principio, la “Epístola a Boscán” de Garcilaso de la Vega (2007: 193-197), bien sea desde las coordenadas del «calor comunicativo y la abertura de la intimidad» de las que habla Sobejano (1993: 33); bien sea de sus *proprios* conocimiento, como es el caso del epistolario ficiniano; o bien sea desde una perspectiva política, en la que la epístola se erige también en herramienta *de trabajo* fundamental entre los gobernantes, que incorporarán a sus gabinetes figuras como los secretarios de cartas, cuyas filas con no poca frecuencia se verán nutridas por los más importantes humanistas, como es el caso de Alfonso de Valdés, secretario de cartas latinas de Carlos V. Para la cuestión de las dificultades del epistolario ficiniano, *Cfr.*, Saitta (1923: 18-23) y Gentile (1986).

⁴³¹ No incluida en la edición de Eugenio Garin, por lo que recurriremos aquí a la edición de Reynaud y Galland.

⁴³² *Cfr.* al respecto la manera en que Ficino da inicio al comentario de las *Leyes*, también dedicado a Lorenzo de Medici: «Magnanimous Lorenzo, in the view of the ancients there was a

Hasta aquí, Ficino, con cierta habilidad en el uso del juego de palabras, se aplica a los cánones retóricos más o menos habituales de las dedicatorias, explicando los motivos por los que ofrece el tratado al Medici. La dedicatoria continúa tiñéndose de la luz del Sol, cuando Ficino escribe: «Et ce mystère sur le Soleil, comme un don de Phébus, j'ai cru bon de te l'envoyer à toi, le plus puissant, toi le rejeton de Phébus chef des Muses, toi le protecteur de ces Muses, toi à qui est dédiée dans son entier cette nouvelle interprétation de Platon» (p. 77). Ficino se sirve del molde tradicional de las dedicatorias para establecer desde el principio del tratado un parentesco, una genealogía solar, entre Piero de Medici y el astro, que cristaliza en la figura de Febo. Este parentesco encontrará su significado concreto, su legitimación, en el proyecto platónico que Marsilio Ficino está desarrollando y sobre el que, como se encarga bien de señalar, ha sido fundamental la ascendencia del propio Piero –como de otros miembros de los Medici–, protegiéndolo y patrocinándolo. Se genera así un círculo político solar cuyo significado se va haciendo más concreto y específico a medida que vamos profundizando en sus diversos motivos y explicaciones.

Giuseppe Saitta ya apuntó que el sistema filosófico de Ficino contribuía, en su última extensión, a conformar «la delineazione d'una metafísica, d'una morale, d'una política e d'una educazione, che costituisce nella loro autonomia che ha per foco centrale l'unità dello spirito gittano nell'ombra i presupposti dogmatici della filosofia precedente» (1923: 241). Quizá la intención de Saitta exceda los límites reales de los intereses ficinianos en su optimismo, pero nos da una buena pista de por dónde abordar la cuestión política en Ficino. Al estudiar lo que podría llamarse la *filosofía política* ficiniana, Rees ha señalado, con buen tino, que

For Ficino, there is no fundamental separation between cosmology and politics, philosophy and religion, or religion and daily life. This is not to say the church should rule the state or the state the church, but Ficino operates from a conviction that all the activities of man are somehow part of one picture, and are governed by principles that are valid wherever they are applied (2002: 346).

Rees recoge una de las características de la concepción ficiniana del universo, traída al campo concreto del pensamiento político, como es la idea de que en su configuración,

single period of time in particular which held three very bright lamps of wisdom: Pythagoras, Socrates, and Plato» (2009b: 73).

todos los elementos que lo componen están interconectados entre sí. La *cuestión política* en Ficino no consistirá tanto en el equilibrio entre los diferentes poderes temporales –con todos los cuales, dicho sea de paso, siempre tratará de cultivar buenas relaciones– como en tratar de aplicar unos principios a la política, válidos para cualquier tipo de actividad humana dentro de ese mismo *cuadro* al que aludía Rees.

Saitta habla en ese sentido de un «*concetto dello Stato come un animale composto di cittadini come sue parti e membra*, per guisa che le parti debbano serviré a tutto questo animale e non il tutto alle parti» (1923: 271). En efecto, en el comentario a la *República*, Ficino da muestra de estar de acuerdo con una concepción del estado de clara índole platónica, en la que sus diversas partes se deben encontrar en relación armónica unas con otras:

He then concludes that justice, together with temperance, is a lawful harmony of the three parts which we have mentioned: the parts within each and every soul and the similar parts within a State. This harmony lies in governing, fulfilling, and obeying; and in carrying out one's own duties and not usurping those of another. And it is not without good reason that to justice, the sister of temperance, he gives the name of harmony, which is made up of the high notes, the low notes, and the intermediate notes, which are related to the leaders and the merchants, with the soldiers coming between them (2009: 20).

Con todos sus matices, y las implicaciones que supondría la puesta en práctica de dicho modelo, en el que no vamos a entrar aquí, lo que nos interesa resaltar es la semejanza que la imagen presenta con su sistema cosmológico, basado en las correspondencias y relaciones entre las partes del *gran animal* que era el universo.

De esta manera, puede entenderse que aquello que constituya el pensamiento político de Ficino, y que, como tantas otras cuestiones referentes al filósofo florentino, está por estudiar en profundidad, partirá de unos principios que podemos poner en relación con el sustrato neoplatónico que sostiene su filosofía. En concreto, podemos partir, con Saitta, de la correspondencia entre hombre y universo, entre microcosmos y macrocosmos, para hablar de una misma correspondencia entre cielo y tierra, pero en este caso, a un nivel político⁴³³.

⁴³³ *Cfr.* la división que, en el comentario a las *Leyes*, Ficino hace del estado en doce partes, según las doce casas del Zodiaco, a partir de la cual insiste en relacionar el orden armónico del

En el *De Sole* ya vimos cómo se insistía sobre la *autoridad real* del Sol (1952b: 997), según la cual este no solo era *iluminador, señor y rector del cielo*, sino que, en virtud de estos atributos, regulaba todas las instancias celestes (p. 975). Esa coronación desata la catarata de calificativos: no escatimaré elogios en proclamar al Sol como «principe dei pianeti» (p. 975), ni en concederle, más adelante, el título de «re delle cose celeste» (p. 987), «regolatore» de «Un ordine così meraviglioso del cielo» (p. 989). La posición del Sol en el universo, en el cual, ocupaba su propio «trono» (p. 983) en mitad del universo, es explicada también en términos procedentes del vocabulario político.

No porque Ficino pretenda hacer un trasvase de un campo al otro, sino porque para él, la red de instancias de la realidad conecta entre sí sus múltiples niveles. El comentario a las *Leyes* puede ser un buen ejemplo en este sentido, pues en mitad de la reflexión sobre la teoría ficiniana del estado, aparecen una serie de nociones interesantes. Así, Ficino refiere cuáles son las tres *invocaciones* de Platón a la hora de escribir su tratado:

These three also follow in the footsteps of the authors of laws –Minos, Lycurgus, and Solon – who refer laws to three divinities: Jupiter, Apollo, and Minerva. And this is quite right, for the Sun, which is the Lord of the Planets, holds power, while Jupiter is filled with mercy, and Minerva with wisdom. These three embrace the whole nature and perfection of law (2009b: 76)⁴³⁴.

En esta triada de deidades encuentra Ficino los requisitos que debe reunir un buen gobernante: «And for this reason three comparable gifts are deemed necessary in a leader for the administration of the laws» (2009b: 76).

cielo con el que debería regir en el orden político. El gobernante «If possible, he should locate the city in the middle of a region where all resources are accessible. He should divide the city into twelve parts and do the same with the entire region. But why twelve parts? That you may understand that such a vast and laborious undertaking needs the help of the whole universe, which is arranged in twelve spheres. The administration of the State should also be in the image of the heavenly kingdom» (2009b: 105). La ciudad, si se nos permite la sugerencia, adquiriría la forma de un *gran talismán*, que entraría en contacto con la imagen del universo de la misma manera que lo hacía el hombre en tanto que *microcosmos*. Sobre el número doce se elabora una compleja teoría matemática sobre las repercusiones matemáticas de la naturaleza de dicho número en la vida del hombre y del estado, que ha sido estudiada con amplitud por Allen (1994) y de manera más sintética por González Ochoa (2008).

⁴³⁴ Lo que le sirve, una vez más, a Ficino para aunar en el número tres la conciliación entre la Trinidad y las hipóstasis plotinianas.

No debería extrañarnos, por tanto, la idea que asoma en la “*Oración para recuperar la luz de los ojos*” o en la dedicatoria del *De Sole*: que en la baraja de correspondencias aparezca la posibilidad de que, igual que el Sol es un *rey* en el firmamento, el gobernante (rey, príncipe, patricio, banquero) sea *un Sol* en la tierra.

3.3.2. APOLO PADRE DE LOS MEDICI: EL EPISTOLARIO FICINIANO Y LA IMAGEN SOLAR DEL GOBERNANTE

Marsilio Ficino escribe al rey húngaro Matías Corvino una carta fechada el primero de octubre de 1470 (2001: 289-392). Se trata de una «Esortatione a la guerra contra i Barbari» (p. 389), que deja claro desde un principio el marcado carácter político de la epístola, al animarle a emprender la guerra contra el enemigo turco. Al finalizar la carta, escribe Ficino: «A voi solo l'onnipotente Iddio un'Imperio sanza fine ha dato. Quel sommo Iddio, che nel Cielo il sole ha posto, come Re de le stelle e del Cielo, Mattia ancora solo sotto il sole ha ordinato» (p. 392). Aunque no lo haga de manera explícita, se puede intuir y entrever cómo Ficino le ha dado la vuelta a la imagen del Sol como rey del universo.

Al dotar a la figura de Matías I de un cierto componente mesiánico, Ficino recupera la serie terminológica luz/oscuridad que analizamos en el primer capítulo del trabajo, ya que «finalmente doppo molti secoli ne le tenebre, sotto i crudeli Turchi», Matías, «come un Messia» ha traído a «quelli antichi padri», a aquellos «savi» que eran los «Greci Filosofi», a «i Poeti, a gl'Oratori, e a gl'Historici scrittori», desde el «limbo oscuro» o incluso «dal'inferno a la luce, e a la vità renda» (pp. 390-391), destacando sus facetas de militar y mecenas de las artes. La manera en que Ficino recubre de una pátina humanista al rey es absolutamente paradigmática: bajo el Sol, rey de los planetas gracias a su virtud luminosa, Matías I es mostrado por Ficino como una especie de Sol en la tierra que ha conseguido traer luz a una sabiduría olvidada.

Veinte años después, en la serie de epístolas que Ficino escribe con motivo del envío del *De Sole* a algunos de sus interlocutores, encontramos una dirigida a «Eberardo Duca di Vitemberg» (2001: 1050-1051), donde le escribe que «sì come è tra le stelle il Sole, tale sete voi senza controversia alcuna tra gli Principi di Germania». La carta continúa explicando que con el envío del *De Sole*, «questo solare dono mio», al duque, «al vero Sole di Germania hora mando il Sole di Platone e di Dionisio, il quale col suo splendore il maraviglioso amor mio verso di voi habbi a dichiarare» (p. 1050).

Escribiendo a Roberto Salviati y a Girolamo Benivieni (2001: 917-918), Ficino recuerda a su amigo y discípulo Pico della Mirandola –quien fue príncipe de la pequeña Mirandola– con la siguiente imagen: «sì come le nebbie per la venuta del Sole si

risolvano, così per la venuta del Pico ogni discordia lontana si fugge» (p. 917), anudando así la imagen solar con el apelativo de *Príncipe de la concordia* que Pico se ganó merced a su intento de aunar diferentes tradiciones sapienciales. Más allá, otra vez, de lo que de formulario podamos encontrar en la repetición del elogio a los diferentes nobles y personalidades con las que Ficino trababa relación, lo que interesa es ver cómo la calificación solar de estos va a venir marcada por el sello de la filosofía platónica.

A lo largo del epistolario ficiniano se puede ir hilando los motivos ideológicos que explican la identificación platónica entre los gobernantes y el Sol. La “*Oración para recuperar la luz de los ojos*”, de la que ya nos hemos ocupado, nos da una primera idea de estos motivos, cuando califica a Lorenzo de Medici, «il mio humano Sole», como «Sole fonte di giustitia», y como «Sole di liberalità imagine» (p. 500). En otra carta dirigida al mismo Lorenzo, al recuperar la idea del hombre como microcosmos, «Perché tutto il Cielo in noi si ritruova» (p. 656), Ficino explica al Medici que es del Sol «dal quale sempre i divini raggi riceve, accioché in ogni luogo colui più che altra cosa honori, dal quale quello per il quale sei da essere honorato hai ricevuto» (p. 657). El gobernante queda así anclado a la imagen del Sol, pues no en vano, dice Marsilio, «Gli astronomi attribuiscono la scienza de le leggi a Giove e al Sole» (p. 182). Liberalidad, justicia, honor, no son sino manifestaciones de un ideal platónico de gobernante que tratará de configurar Ficino, si bien más próximo al plano metafísico o ideal que al de una verdadera y concreta práctica política.

Ficino dirige a Rafafaello Riario, cardenal de San Giorgio (2001: 626-634), una “*Epistola in nome de la Verità, de la institutione del Principe*” (p. 626). En ella, la voz de Marsilio deja paso a la de la propia Verdad, que se preguntará retóricamente, a sabiendas de que no existe respuesta posible: «perché qualcosa è de la mia luce più chiara? Per la quale il Sole stesso e'l mondo riluce?» (p. 627). El Sol recibe su brillo de la Verdad y, a la vez, se erige como símbolo preferido, privilegiado del estatus del gobernante pues, de manera simultánea, en el astro se cifran toda la serie de virtudes que deberán caracterizar al político.

El príncipe, el gobernante se corresponde con el Sol porque sus virtudes se corresponden con aquellas que simboliza el Sol, de tal manera que se sigue

produciendo, en el ámbito de lo público⁴³⁵, de lo político, la noción de «alma bella» que estudiamos en el capítulo anterior. Se trata de una cuestión que apunta en el comentario a las *Leyes*. En un momento determinado, Ficino recoge las virtudes que deberían regir al buen gobernante, encargado de llevar la felicidad y armonía a su pueblo, identificándolas con las diferentes partes del alma:

[Platón] places temperance and justice in all three parts together, and he names both temperance and justice the harmony of the whole soul. Yet temperance is the harmony in the emotions, while justice is the harmony in actions. Temperance is the health of the soul; justice is the beauty of the soul; prudence is the eye; and courage is the hand (2009b: 78)⁴³⁶.

La política, para Ficino, en la estela de Platón, adquiere, no ya una dimensión metafísica, o alejada de preocupaciones temporales concretas, a las que, repetimos, no fue del todo ajeno, sino una directa filiación con la noción de alma, desde la que podremos buscar el su engarce solar. La insistencia en la relación entre gobierno y alma se repetirá en ciertas ocasiones a lo largo del comentario, dando lugar a expresiones muy de su gusto: «Just as a doctor looks to the health of the body, so does the giver of laws look to the health of the soul» (2009b: 85).

Desde ese mismo punto de vista advierte a Lorenzo de que «The lawgiver's resolution will therefore be to give little importance to anything other than the welfare of the soul, in favour of all that benefits the soul, and in every instance of instruction to aim at the target of universal virtue» (2009: 92). El cerco se va estrechando según Ficino se ocupa de dicha virtud y sus efectos, siempre siguiendo el comentario de Platón, quien

affirms that the State will be happy when it employs laws in accordance with divine counsel. He adds that it is particularly pertinent to the prosperous life of the citizen

⁴³⁵ *Cfr.* al respecto, Juan Carlos Rodríguez, para quien, en el paso del modo de producción feudal al modo de producción capitalista, «La esfera autónoma de la política se constituirá, así como “nivel público”, con un funcionamiento que dice no intervenir en la esfera de lo privado, esfera a la que deja como algo libre e igualmente autónomo» (1990: 33).

⁴³⁶ *Cfr.* la caracterización del cortesano de Castiglione: «hombre de bien y limpio en sus costumbres; porque en solo esto se contiene la prudencia, la bondad, el esfuerzo, la virtud, que por los filósofos es llamada temperancia, y todas las otras calidades que a tan honrado título, como es de Cortesano, convienen» (2009: 150).

and of the State neither to inflict harm on others nor to be afflicted by harm; and that both conditions can be achieved through virtue (2009b: 124).

Más adelante, especificará las características que debe reunir la *asamblea* de hombres sabios⁴³⁷ que aconsejarán al gobernante a la hora de aplicar las leyes que garanticen la estabilidad del estado, que radicará en

an assembly which will first consider the aim of the State, and then the best ways of achieving this aim; which will strive in all respects to ensure that whatever is done within the State, both privately and publicly, will, through a single principle, lead to the One; and which will direct all things towards virtue, all the virtues towards prudence, and prudence towards wisdom, which is signified here by the word 'mind'. By this single principle, all the virtues are considered to receive full acclaim, inasmuch as they lead to wisdom, which receives his approval because it partakes of the one divine Good (2009b: 157).

El poder político que se cifra en las leyes y en aquellos que se encargan de ejecutarlas tendrá así el mismo trasfondo luminoso que todo aquello que deriva de la divinidad en el sistema ficiniano. Si, como hemos visto antes, templanza y justicia residen en el alma, y si, además, todo ello procede de la fuente de luz por excelencia, no es de extrañar que encuentren manifestación luminosa. De esta manera, y partiendo de la base que Ficino establece al asentar la política sobre las almas, esto es, sobre la luz, aquellos que porten, léase sobre todo los Medici, la justicia, la templanza, la virtud en suma, adquirirán una dimensión luminosa que, paulatinamente, acabará llevando a la identificación con el Sol.

Se trata de una lógica muy trabada, pero a la vez muy sencilla de desentrañar cuando comprendemos los rudimentos de la filosofía ficiniana, pues estos funcionan en prácticamente cualquier ámbito a que sean aplicados. A modo de ejemplo, basta con pensar la similitud entre la cohesión del universo y la cohesión entre las diversas instancias que forman el estado. Si en el universo la noción de armonía entre sus diferentes partes podía asociarse a la luz que las une en tanto que vínculos del mundo, en el imaginario generado por Ficino no será complicado tampoco buscar el paralelo

⁴³⁷ Cfr. la *solaridad* de estos gobernantes, elegidos con los rayos del primer Sol del año, coincidiendo con el solsticio de invierno (2009b: 120).

luminoso en la relación *política* que se establecía entre las diferentes partes implicadas en el proceso.

La *solaridad* de los príncipes será una manera de establecer y justificar la peculiar «jerarquía de las almas» que nos encontramos en el espacio de lo público. Jerarquía que encuentra depurada expresión en la dinastía de los Medici, quienes, por acceder al poder florentino apoyados en gran parte en su condición de prósperos y poderosos banqueros, no podían legitimarse a partir de su linaje o ascendencia regia. De ahí el continuo trabajo de Ficino por *solarizar* su figura y por construir una imagen del gobernante que incluso las monarquías puedan después utilizar sin problemas hasta llegar al *Rey Sol* por excelencia, Luis XIV de Francia, en cuya figura el símbolo solar se pondrá al servicio de una monarquía absoluta, más cercana al orden feudal que al modelo de gobernante que Ficino trata de legitimar a través de la luz. Un repaso a ciertas cartas del propio Ficino ofrece un muestrario de los más importantes temas solares que adopta la vertiente política de su epistolario.

El primero tiene que ver con la figura del *gobernante sabio o filósofo*, también de clara raigambre platónica, y que Ficino formula en una carta a Matías I de Hungría. En ella expone que según Platón solo se debería rendir honor a aquel príncipe «nel quale una eccellente sapienza con una somma potenza fusse congiunta» (2001: 390)⁴³⁸. Tal sería el caso del monarca húngaro, cuyo palacio, además, se imagina Ficino repleto del «gratissimo splendore di tre gratie, cioè del giusto Giove, de l'Almo Febo, e de la bella Venere» (p. 390). Hasta en tres ocasiones más se referirá Ficino en su epistolario al modelo solar de príncipe sabio o filósofo. Con un matiz decisivo: el príncipe, solar, no podrá ser nunca un filósofo neto. En carta a Pietro Soderini, Ficino comenta a su interlocutor una determinada relación astrológica:

⁴³⁸ Cfr. El libro V de la *República* platónica: «A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente [...] Creo que se hace necesario, si hemos de esquivar de algún modo a los que has mencionado, determinar a qué filósofos aludimos cuando nos atrevimos a afirmar que ellos deben gobernar, de modo que, siguiéndolos, podamos defendernos, mostrando que a unos corresponde por naturaleza aplicarse a la filosofía y al gobierno del Estado, en tanto a los demás dejar incólume la filosofía y obedecer al que manda» (Platón, 1986: 282-283; 473d-474bc).

Oltra di questo, conciosia che il Leone, che è casa del Sole, sia da Aquario, che è casa di Saturno, lontanissimo, et similmente il Montone che è l'esaltatione del Sole, sia remotissimo da Libra che è esaltatione di Saturno: e significando il Sole i Re, e Saturno i filosofi e li contemplatori, chi sarà colui che quelle cose intendendo spera mai che, ovvero gli filosofi doventino Re, ovvero che gli Re filosofi siano? (p. 903).

Ficino deja abierta sin embargo una posibilidad a dicho intercambio de posiciones, matizando la postura astrológica que acaba de enunciar: «Certamente che tal cosa non può se non per volontà divina esser fatta», recordando que «come dono divino tal cosa il nostro Platone oltra modo desiderava» (p. 903). A pesar de la puntualización, el argumento se repetirá en una carta a Ermolao Barbaro, de nuevo bajo presupuestos astrológicos: «non si dice che il Sole i Principi e gli honori significa? e Saturno i Filosofi? [...] Qual Principe adunque mai filosoferà, o qual filosofo regnerà?» (2001: 922).

Conviene matizar esta postura de Ficino, pues no se trata de negarle al gobernante la posibilidad de dedicarse a los estudios filosóficos o literarios –baste recordar, por ejemplo, la producción lírica del propio Lorenzo de Medici–, sino más bien, de refinar la posición del sabio en relación a los espacios de poder. El espacio público, para un carácter como el de Ficino, retirado en la villa de Careggi –aunque, eso sí, bien relacionado con gobernantes importantes de la época y bien sostenido, a pesar de sus vaivenes personales, por los Medici⁴³⁹– será un espacio de perturbación que le impedirá dedicarse a su proyecto intelectual, de pronunciado corte metafísico; muy en consonancia, si recordamos con las propuestas horacianas de retiro a la naturaleza que, en el capítulo anterior, nos encontramos en fray Luis y Aldana.

Significativos son, en ese sentido, los títulos de algunas de sus cartas, como la dirigida a Pietro Soderini “Che lo studio de le ricchezze e de le dignità nuoce assai a lo studio de le littere.” (2001: 902); o la que envía a Ermolao Barbaro, “Che niente più le littere impedisce che l'ambitione civile” (p. 921). El príncipe, el gobernante, deberá aspirar, en mitad de su actividad política, a contagiarse del impulso intelectual que puedan ofrecerle los sabios que a su alrededor se encuentren, a modo de consejeros. A esta cuestión dedica una carta a Bindaccio da Ricasole (2001: 987-988). En ella, Ficino

⁴³⁹ Cfr. por ejemplo la relación de relativa distancia con Pedro *El gotoso* (Marcel, 1956: 304-311).

se propone explicar a Bindaccio por qué Dios ha pretendido significar en Mercurio la sabiduría, siendo este «il più piccolo pianeta» (p. 987). Merece la pena consignar toda la explicación que ofrece Ficino:

[Dios] ci ha ammonito, che noi ci ricordiamo, che ne gli huomini la sapienza è cosa minima, essendoci da una minima stella promessa. Ci ha anchora insegnato, che la sapienza ne la grandezza del corpo non è posta, né da la mole de la materia deriva. A le volte sono alcuni huomini, che per corpo, per ardire, o per fortuna sono minimi, e per sapienza grandissimi. Finalmente il Sole mostra Iddio, Mercurio il sapiente. Mercurio adunque mai dal Sole non si partendo, significa quell'animo solo sapiente dovere essere, che mai da Iddio non si parte. Il Sole anchora pare che significhi i Principi. Non havendo il Sole niuna stella ne l'andare a sé più vicina che Mercurio, ammonisce, che i principi non debbono havere alcuni più amici, che i sapienti, perché il medesimo Mercurio la sapienza, e la eloquenza promette, comanda che gli studiosi de le littere, congiungano lo studio de la eloquenza con quello de la sapienza (pp. 987-988).

Debemos recalcar cómo, incluso en la justificación de la relación que para Ficino debería establecerse entre el príncipe y unos sabios que actuarían a modo de consejeros, el símbolo solar se asocia de manera innegociable a la figura del gobernante, dando lugar a un amplio desarrollo de las imágenes solares. En una carta al Cardenal Juan de Nápoles, Ficino le envía un oráculo en el que su abuelo, el rey Alfonso I, se dirigiría a su padre, Fernando I de Nápoles. Ficino explica que dicho oráculo «sanza ornamento alcuno human si mostri», basándose en la siguiente justificación: «Perché quello che de lo splendore del divin Sole, ciò è de la superna verità si veste, volere di human veste ornare niente altro esser penso che il puro lume del Sole, con una grossa caligine di nubi circondere» (2001: 704).

La imagen del velo en forma de eclipse es aplicada también a la luz del gobernante, representado en el Sol, enlazando así con la lógica neoplatónica del desvelar u opacar la *verdad desnuda*. El gobernante / Sol al que va dirigido el oráculo no necesita *adorno* ninguno, pues este no sería más que un impedimento que, a modo de velo, impediría la expresión, la extracción de esa verdad desnuda que el rey de Aragón lleva dentro y que encuentra punto de máxima expresión en la figuración del monarca como un Sol que no debe ser velado. En el mismo oráculo, la sabiduría del padre, transmitida en forma de consejo a su hijo, encuentra cauce de expresión solar: «Così

facilmente e tanto propitio e favorevole a te volando me ne vengo, quante volte di venirci mi piace, tanto facilmente ci vengo dico, quanto facilmente i raggi del Sole per fino a voi arrivano, e quanto propitii vi si mostrano» (p. 705).

Los dones, las dignidades del gobernante, resplandecen en él igual que el Sol, como podemos leer en la «Ammonitione al buon vivere» (2001: 760-763), dirigida por Ficino a Lorenzo de Medici *El joven*, y que se cierra así:

E conciosia che tutte le cose vostre, come le possessioni, le case, le robbe, le vesti e finalmente tutte le membra del corpo vostro come stelle qual risplendano, voi anchora con li raggi de i costumi e de le lettere, non altrimenti tra tutte queste cose risplender mostriate, che tra le stelle il Sole rilucere sia detto (pp. 762-763).

El pasaje es paradigmático porque resume a la perfección el cariz luminoso con el que el neoplatonismo renacentista baña al gobernante, encarnado para Ficino en el ideal de los Medici. En su palacio todo brilla como estrellas, todo lo que la familia Medici ha adquirido gracias a su actividad bancaria es reluciente, luminoso. Un brillo que, sin embargo, no se puede comparar al que emite el propio Lorenzo, convertido en Sol gracias a dos elementos fundamentales: las buenas costumbres, propias del gobernante virtuoso que sigue los parámetros del gobernante platónico; y las letras, que representarían la faceta del gobernante sabio que, en el caso de los Medici, sería además tutelado por el mismo Ficino –o al menos así le interesa mostrarse al propio Marsilio–, quien ha traducido para él a Platón, a Plotino, tratando de instruirle en la sabiduría platónica por medio de sus epístolas. De ahí que los Medici se ganen la posibilidad, en el imaginario popular florentino, de ser comparados a Apolo o Febo.

En este sentido, resulta reveladora otra carta al mismo Lorenzo de Medici *El joven*, el cual habría solicitado a Ficino un ejemplar de la oración que Juliano el Apóstata dedica al Sol. La reproducimos entera, debido a su brevedad:

Quali siano i figliuoli del Sole. Al Magnifico Lorenzo de i Medici Giovane.

Magnifico Lorenzo voi havete ragionevolmente domandata l'oratione di Giuliano Platónico, al Sole recitata, ne la quale con certi e propii argomenti pruova che il Sole è suo padre, perché voi anchora, se la vostra natività ben sapete da Febo sete disceso. Però che egli quando nasceste, dil suo regal seggio e dal suo contento benignamente vi risguardò, e voi con lo splendore de la virtù, e con li versi, lui come padre imitate (2001: 961-962).

Aunque concisa, la carta resume desde la primera línea el trasfondo solar con que se pretende legitimar el estatus de gobernantes de los Medici. Ficino comienza haciendo referencia al buen juicio que demuestra el joven Lorenzo al pedir a Ficino una copia de la oración al Sol que compone el emperador Juliano⁴⁴⁰.

No es casual la elección de la obra de Juliano, que se insertaría dentro de esa corriente de sabiduría platónica antigua, a cuya recuperación se aplica con ahínco Ficino. No en vano, el sobrenombre con que Ficino apela a Juliano no tiene la carga religiosa que le da ser llamado *El Apóstata*, sino que, con toda la intención, es calificado como «Platónico». Igualmente platónica es la filiación que Ficino establece entre el Medici y el Sol: si Juliano se presentaba en su texto como hijo del Sol, Ficino coloca a Lorenzo dentro de esa línea de sabiduría platónica y lo convierte a él también en hijo del Sol. Para ello, Ficino recupera la idea del *descensus* del alma hasta el cuerpo, que tuvimos oportunidad de estudiar cuando nos ocupamos del poema que fray Luis dedica a la hija del Marqués de Alcañices, o de la segunda égloga de Garcilaso, con respecto al tercer duque de Alba.

Como hacían los dos poetas, Ficino coloca a Febo como la guía, el *daemon*, que el alma del joven Lorenzo tendrá hasta que llegue a su cuerpo. Un cuerpo que, como vimos en una carta anterior, no hará otra cosa que resplandecer y brillar gracias al resplandor de la virtud, de manera muy parecida a como lo hacía la hija del marqués de Alcañices. Febo, esto es, el Sol, asume el rol de entidad tutelar de Lorenzo, lo que dará vía libre a Ficino para concederle a su interlocutor el rango de hijo del Sol. El resto de la carta refuerza esa relación paterno/filial entre Lorenzo y el Sol. Según explica Ficino, en el momento del nacimiento del joven príncipe, el Sol, sentado en el asiento regio que ocupa en el firmamento en tanto que rey colocado allí por la divinidad, mediante los rayos solares de su mirada *bendice* platónicamente al niño, que le corresponde con «lo splendore de la virtù» y con la atención que presta a «li versi». Ahí está la almendra de la carta, y de gran parte de toda esta política solar: la virtud es una forma de esplendor, en definitiva, una forma de luz.

Por eso se puede establecer la comparativa entre el gobernante y el Sol: igual que el Sol reluce en el cielo, el gobernante virtuoso desde el punto de vista moral, sabio

⁴⁴⁰ Texto del que se conservan los comentarios al margen del ejemplar que utilizó Ficino, recogidos por Garin (1958: 198-207).

a la manera platónica, atento también a las preocupaciones intelectuales, brilla en la tierra, imitando al Sol y convirtiéndose en su hijo. No se trata, como quiere Bullard (1990: 475), de que Ficino haya desplegado en su relación con los Medici una *retórica* más o menos inevitable y de paso en lo referente al mecenazgo, sino de una cuestión más profunda: en apenas unas líneas, Ficino no solo sintetiza un imaginario de la representación de determinados personajes públicos, sino que, además, le da un significado concreto, preciso, que se reproducirá sin cesar durante todo el Renacimiento.

Ficino se complace en que Lorenzo se interese por Juliano, ya que así tendrá la oportunidad de leer la *oración* al Sol, posiblemente el texto más importante de la tradición solar neoplatónica, junto a “Las Saturnales”, donde, como se encarga de apuntar Ficino, el emperador se concede a sí mismo el título de hijo del Sol⁴⁴¹. La oración “Al rey Helios” (Juliano, 1982: 195-230) tiene un carácter especulativo o metafísico, cercano al *De Sole*, aunque en ella siguen apareciendo algunos rasgos muy interesantes en relación con lo que debería ser el aprendizaje cívico y la estirpe solar en la que Ficino quiere insertar a los Medici. Hacia el final del texto, por ejemplo, hay un momento en que Juliano escribe sobre Apolo:

Él civilizó la mayor parte de la tierra habitada por medio de las colonias griegas, facilitando la sumisión a los romanos, que no solo son de raza griega, sino que también han establecido y guardado leyes divinas y la confianza en los dioses desde el principio hasta el fin como algo griego; además, no fueron inferiores a ninguna de las ciudades mejor gobernadas en lo referente a la organización de su ciudad, por no decir que fueron usados, al menos hasta ahora. Por ello creo que Apolo reconoció a esta ciudad un origen y una constitución griegas (p. 224).

Más allá de la mezcla de mitología e historia, o del supuesto sustrato griego con que Juliano quiere dotar a Roma, debemos quedarnos con el hecho de que la propia ciudad, símbolo del imperio que él gobierna, tenga una íntima conexión con el Sol, pues este

⁴⁴¹ «A ti –dijo Hermes dirigiéndose a mí– te he concedido conocer a tu padre Mitra; observa sus órdenes y te proporcionarán mientras vivas una amarra y un refugio seguro, y cuando tengas que salir de este mundo junto con la Buena Esperanza ese divino guía será benévolo contigo.» (Juliano, 1982: 186).

También es el fundador de nuestra ciudad, pues habita la acrópolis de nuestra ciudad junto con Atenea y Afrodita no solo Zeus, celebrado como padre de todas las cosas, sino también Apolo sobre la colina del Palatino y el propio Helios con la denominación oficial de todos conocida [*Sol invictus*] (p. 225).

Interpretando la mitología fundacional de la ciudad, Juliano hablará de «las relaciones que en todos los aspectos sostenemos con él [Helios] los descendientes de Rómulo y de Eneas» (p. 225). Afrodita, la madre de Eneas, era «subordinada y pariente del Sol» (pp. 225-226), llegando incluso a proponer Juliano que el padre de Rómulo fuera el propio Helios en lugar de Ares, o bien que «fue una noble divinidad con el aspecto de Ares la que tomó su apariencia corporal y, según la leyenda, se unió a Livia cuando esta llevaba el agua lustral a la diosa y, en resumen, el alma del divino Quirino desciende de Helios» (p. 227)⁴⁴². Merece la pena recalcar la insistencia de Juliano en presentar al Sol como la base sobre la que están contruidos tanto la ciudad, como sus ritos cívicos, según los cuales «honramos a Mitra y celebramos juegos cuatrienales en honor de Helios» (p. 227), «unos brillantísimos juegos, consagrando la fiesta a Helios invencible» (p. 228).

El final de la oración resulta programático:

Suplico, pues, por tercera vez que el rey del universo Helios me sea propicio por mi buena disposición y me conceda una vida buena, una sabiduría más perfecta, una inteligencia divina, que mi salida decretada de esta vida sea lo más dulce posible en el momento oportuno, que después me eleve hacia él eternamente si es posible, pero, si esto está por encima de los actos de mi vida, por muchos y numerosísimos años (p. 230).

A pesar del arranque metafísico final, podemos comprobar que será Helios el encargado de dotar a Juliano de las características exigidas al gobernante platónico: vida buena, sabiduría perfecta e inteligencia divina. Serán las mismas que Ficino pretenda para Lorenzo, y que investirán al joven Medici del «esplendor de la virtud», haciéndolo brillar, como se afirmaba en la “Admonición al buen vivir”, igual que el Sol entre las estrellas.

⁴⁴² *Cfr.* de todos modos, Bultmann (1948: 11-12), para quien, en una primera fase del pensamiento griego, las leyendas mitológicas sobre Helios y Selene tenían muy poco protagonismo, llegando a considerar incluso la adoración por el Sol y la Luna como cultos propios de pueblos bárbaros.

Esta corriente de la política solar tal vez cristalice en la aparición en 1602 de *La ciudad del Sol*, pequeño tratado de carácter político religioso, escrito por el peculiar dominico Tommaso Campanella. *La ciudad del Sol* se enmarca, si bien desde un «aspect fortement anachronique» (Firpo, 1965: 328), pues aparece en plena Europa contrarreformista, en la corriente humanista de las ciudades utópicas, en cuya distribución urbana y organización ciudadana se intenta cifrar un cierto ideal de convivencia cívica renacentista. Se trata de un pequeño tratado que adopta la forma del diálogo entre un gran maestro de la orden Hospitalaria de Jerusalén y un almirante genovés, expedicionario a América, quien, a su regreso, explica a su interlocutor las maravillas, urbanas y sociales, de una singular ciudad que ha conocido en su viaje, y que da título al libro.

Aunque la asociación no es exclusiva de los proyectos utópicos, pues ya hay ejemplos en la tradición italiana en los que «Il Sole compare così a Napoli e diviene allegoria del potere» (Castelli, 1984: 13)⁴⁴³, Robert Klein apunta que en las utopías literarias la imagen del Sol es una obsesión continua (1982: 288), proponiendo una «filiación» que desde Platón acabaría por llegar a Campanella (pp. 289-290). El texto de Campanella condensará a la perfección toda la serie de atributos solares susceptibles de ser asociados al espacio urbano. El proyecto de ciudad de Campanella tiene al Sol como elemento central, a todos los niveles, incluido el arquitectónico–decorativo, deteniéndose hasta en el más mínimo detalle. Sería la luz del Sol la encargada de dotar de la unidad del esplendor vivificante a la configuración urbana, asumiendo todas las implicaciones y ecos propios de la filosofía ficiniana de la luz, según ha anotado Ernst (2007: 157). La planta circular de la ciudad reproduce, no solo la figura del propio Sol, sino la figura arquitectónica platónica por excelencia. El tiempo allí se mide siempre bajo parámetros solares, tanto diarios: «En los atrios de fuera hay relojes de sol y de campana por todos los círculos» (Campanella, 2006: 152); como estacionales: «Todas sus fiestas son cuatro principales, esto es, cuando el sol entra en Aries, en Cáncer, en Libra, en Capricornio» (pg. 174).

La arquitectura, igual que la planta de la ciudad, responde en lo físico al modelo circular, como se observa, por ejemplo, en un templo cuyo «altar está hecho como un

⁴⁴³ Cfr. al respecto, el recorrido por las representaciones urbanas como imágenes de poder que hace Seta (2011).

sol, y los sacerdotes ruegan a Dios en el sol y en las estrellas como en el altar, y en el cielo como templo» (pg. 176). La ciudad del Sol presenta una peculiar fusión entre la disposición urbana y la configuración del saber científico. La ciencia de la ciudad, el conjunto de conocimientos, de un considerable trasfondo hermético, que todos sus habitantes comparten, se encuentra desplegada en los diferentes muros exteriores del templo. Incluso ahí, la preeminencia solar se impone, ya se trate de ciencias naturales: «En el cuarto, por dentro, están todas las suertes de aves pintadas y sus cualidades, tamaños y costumbres, y el fénix es realísima entre ellos» (pg. 144); o de su peculiar concepción del universo, según la cual los habitantes de la ciudad del Sol «niegan las excéntricas y epiciclos de Ptolomeo y Copérnico; afirman que hay un solo cielo y que los planetas se mueven y alzan por sí mismos cuando se unen al sol por la mayor luz que reciben» (pg. 176).

La organización de la ciudad, por su parte, se mueve en un terreno que va del trasfondo hermético a la fusión entre aparato eclesial y político, pues presenta una marcada orientación hacia lo espiritual, en la que se ha querido ver, junto a las huellas de Platón y el utopismo renacentista, las de «ses experiences de vie monastique dans les couvents dominicains» (Firpo, 1965: 335), lo que nos situaría en un espacio político cercano a los presupuestos contrarreformistas. Juan Carlos Rodríguez advierte que, junto a la cercanía al «culto esotérico a la luz», nos encontramos una estructura política que supone «un claro trasunto de la figura del papado, que deberá asumir en sí el poder espiritual y el temporal [...] llevando así a sus últimas consecuencias los presupuestos agustinianos de la reforma» (1990: 75)⁴⁴⁴. Del mismo modo, podríamos relacionarla con el proyecto utópico de Gemisto Platón y del que Eugenio Garin opinaba que «No existe la menor duda de que Gemisto Platón pretendía restaurar en Morea una religión solar» (1981: 294).

Efectivamente, Campanella habla siempre del templo como del gran edificio de la ciudad, sin hacer ninguna referencia a palacios o edificios administrativos. De ahí que el gobierno de la ciudad recaiga en un sacerdote que aunaría las dimensiones espiritual y política. Que la ciudad esté dirigida por un sacerdote –llamado, precisamente, Sol–

⁴⁴⁴ Cfr. al respecto, el auto sacramental de Lope de Vega, *La Isla del Sol*, compuesto en 1616, donde el escenario insular, en palabras de Menéndez Pelayo, es descrito «con noble y religiosa poesía, hasta convertirse en trasunto de la espiritual Jerusalén que San Juan vio descender del cielo» (1890: XVI).

explica no solo que el astro será el eje que organiza el espacio urbano y político de la ciudad, fundidos en uno solo⁴⁴⁵, sino que política y espiritualidad se entrelacen en un culto solar que se aprovecha, para justificar su evidente naturaleza contrarreformista, de los planteamientos y la imaginería solar ficiniana, demostrando hasta qué punto se habían difundido a los diferentes ámbitos del pensamiento.

Así, el líder de la comunidad es un sacerdote: «Hay un príncipe Sacerdote entre ellos, que se llama Sol, y en nuestra lengua se dice Metafísico: este es cabeza de todos en lo espiritual y temporal, y todos los asuntos se terminan en él» (Campanella, 2006: 142). El gobernante de la ciudad tiene una dimensión solar, la cual exige y dota a quien la porta de unas cualidades morales e intelectuales superiores, que sí tendrá mucho que ver con la imagen del gobernante justo, sabio, repleto de virtudes, que justificaba para Marsilio Ficino las representaciones solares de los gobernantes:

Mas nuestro Sol, aunque sea malo en el gobierno no será jamás cruel, ni criminal, ni tirano uno que tanto sabe. [...] Lo que no puede ocurrirle a nuestro Sol, pues no puede llegar a tantas ciencias quien no es avisado de ingenio para cualquier cosa, por lo que siempre es aptísimo para el gobierno [...] Mas no ocurre así a los prontos de ingenio y fáciles para todo conocimiento, como es preciso que sea el Sol (pg. 149).

Este «Metafísico» encarna el ideal de gobernante sabio que proponía Platón, aunque, debido al carácter unificador de que Campanella propone dotar a su proyecto social, no hay referencia alguna a la relación del príncipe con los sabios de la que hablaba Ficino, ya que el mismo gobernante/Sol reúne las características de ambos, «pues él es el Sol que preside como arquitecto a todas las ciencias y tiene vergüenza de ignorar alguna cosa del mundo humano» (pg. 170)⁴⁴⁶.

El Sol se convierte no solo en el organizador urbano y político de la ciudad, sino que, al estar esta dirigida por un sacerdote –llamado, precisamente, Sol–, política y espiritualidad quedarán entrelazadas en un culto solar donde podemos encontrar algún

⁴⁴⁵ Cfr. en este sentido, siquiera de manera ilustrativa, Orozco Pardo (1985).

⁴⁴⁶ Cfr. al respecto a Klein: «El contraste entre las casas de Utopía, amplias, abiertas, con jardines, y las de la *Civitas Solis*, lujosas pero cerradas y apretadas contra la muralla, no expresa una diferencia de estructura social (es Moro y no Campanella quien conserva la esclavitud), sino una concepción diferente de la vida en común, debida a la aparición del principio de autoridad, camuflado, aquí, en cientifismo» (1982: 290-291).

resto del hermetismo ficiniano y de su peculiar concepción de la organización política de la que hablaba Rees:

Honran al sol y a las estrellas como a cosas vivientes y estatuas de Dios y templos celestes; pero no los adoran y honran más al sol. No adoran de latría a ninguna criatura, excepto a Dios, y por eso a él solo sirven bajo la enseña del sol, que es enseña y rostro de Dios, de quien viene la luz y el calor y toda otra cosa (Campanella, 2006: 176).

El culto afecta incluso a las costumbres funerarias, justificando la tradición pagana de la incineración, además de por cuestiones sanitarias, desde una perspectiva cercana a lo que podríamos llamar una *resurrección solar*: «Los cuerpos muertos no se entierran, sino que se queman para eliminar la peste y para convertirse en fuego, cosa tan noble y viva, que viene del sol y a él torna» (pp. 174-175).

3.4. *El abrazo de Apolo: canto público solar*

3.4.1. LA CADENA DE LUCES

La Nápoles del siglo XVI puede ser un buen lugar para comenzar este recorrido en busca de las trazas que en la poesía española del Renacimiento dejaron las representaciones solares de los gobernantes. Según la crítica (Gallego Morell, 1972: 73; Rivers, 1974: 120; Lapesa, 1985: 182), es allí donde Garcilaso escribe su soneto XXI (Garcilaso, 2007: 112-113), dedicado «a Pedro de Toledo, marqués de Villafranca y virrey de Nápoles» o a «Alfonso Dávalos, marqués del Vasto, casado con Ana, hija de Fernando I de Aragón» (Morros, 2007: 112)⁴⁴⁷. Nos detendremos solo en el principio:

Clarísimo marqués, en quien derrama
el cielo cuanto bien conoce el mundo,
si al gran valor en qu'el sujeto fundo
y al claro resplandor de vuestra llama
arribaré mi pluma [...]

Y en el segundo de los tercetos: «y, en fin, de solo vos formó natura / una estraña y no vista al mundo idea / y hizo igual al pensamiento el arte».

Tan evidente como la ausencia del componente solar en el soneto, es la presencia luminosa que envuelve la apelación al marqués. Calificado como

⁴⁴⁷ Lapesa (1985: 182) no se pronuncia; Keniston (1922: 214) y Rivers (1974: 120) optan por don Pedro de Toledo, tío, por cierto, del duque de Alba y «gran amigo» de Garcilaso (Navarro Tomás: 1970: XI).

«Clarísimo», para Garcilaso el marqués es aquel «en quien derrama / el cielo cuanto bien conoce el mundo». El marqués es «Clarísimo» porque recibe del cielo la luz que le permite brillar y producir el «claro resplandor de vuestra llama», una llama interpretada, explica Rivers, como «metáfora del alma» (1974: 112), y a la que Garcilaso quiere acercar su pluma, en una relación que busca dotar a sus propios versos de la misma luz de que goza el marqués⁴⁴⁸, en una lógica según la cual, explica García, esa misma luz, esa misma alma como veremos que sucederá en la poesía amorosa, «atraen el espíritu del poeta y lo llevan a arribar su pluma hasta él» (2010: 250).

El binomio entre la claridad del marqués y el bien derramado por el cielo no puede sino remitir a la identificación de corte neoplatónico entre dicho bien y la luz, sobre la que hemos tenido oportunidad de extendernos en el capítulo anterior, y que en este caso encuentra sostén en el último de los tercetos, donde Garcilaso propone que el alma privilegiada del marqués fue formada por la naturaleza a partir de «una estraña y no vista al mundo idea», que habría hecho igual «al pensamiento el arte». La dialéctica entre naturaleza y arte⁴⁴⁹ iguala aquí las dos instancias en un mecanismo donde la luz sirve de perfecto broche entre ambas, ya que la *materialización* en el marqués de esa perfección propia del mundo inteligible encontrará expresión precisamente en su luz, en el «claro resplandor de vuestra llama». Ya Margherita Morreale, a cuentas de *El Cortesano*, hacía referencia a esta perfección y al *resplandor* que esta acarrea: «El neoplatonismo renacentista busca la perfección de cada ser en su vocación peculiar; perfección que ha de resplandecer sobre todo en los prototipos de la sociedad, en el príncipe, en el cortesano, en la dama de corte» (1959: 117). A pesar de que no haya en el poema traza solar alguna, ya este poema de Garcilaso contiene, en esencia, el *leitmotiv* de este tipo de representaciones: la luz del marqués es la misma que para Ficino hacía brillar al joven Lorenzo de Medici.

Será en fray Luis de León donde encontremos el perfecto complemento, la explicación redonda a este soneto de Garcilaso. A finales de 1570, Pedro de

⁴⁴⁸ Cfr. en este sentido, la alusión a Boscán en la segunda égloga, complementaria al retrato del marqués y al juego entre pluma y llama, en virtud del papel del poeta como preceptor del duque de Alba, ejemplo por tanto de perfecta cortesanía, según quería Castiglione (Morreale, 1959: 110): «aqueste hombre, que se llama / Boscán, de cuya llama clara y pura / sale l'fuego que apura sus escritos» (vv. 1348-1350).

⁴⁴⁹ Cfr. Panofsky (1981).

Portocarrero, amigo de fray Luis al que ya hemos citado en más de una ocasión a lo largo del trabajo, es nombrado regente de Galicia⁴⁵⁰, motivo por el cual el poeta decide dedicarle, no sin cierta nostalgia del amigo, una composición, la primera de las dirigidas “A don Pedro de Portocarrero” (León, 2006: 16-20), y de la que ya nos ocupamos en el segundo capítulo del trabajo. En la primera lira del poema podemos leer:

Virtud, hija del cielo,
la más ilustre empresa de la vida;
en el oscuro suelo
luz tarde conocida,
senda que guía al bien, poco seguida (vv. 1-5).

A partir de ahí el poema se configura como «una exaltación de la conjunción de dos cualidades: la *fortitudo* y la *sapientia*», en la que «el poeta resalta que no basta la fortaleza física para ser virtuoso; [sino que] esta ha de ser medida por la sabiduría» (Ramajo, 2006: 16). Ya señalamos en su momento que el poema partía «de la equivalencia *virtud=luz*» (Gutiérrez, 1995: 84), donde la virtud se debe entender «en sentido cristiano y estoico: fortaleza de ánimo» (Cuevas, 2000: 93), que deberá alcanzarse «por medio de una serenidad intelectual que no se deja arrastrar por los designios de las pasiones» (Martín Gómez, 2012: 378)⁴⁵¹. Pérez-Abadín incide sobre esta cuestión (1995), ampliándola: «El concepto de virtud terrena, que encarna el *laudandus*, en su faceta de individuo y de gobernante, cobra sentido trascendente al presentarse como *luz* y *senda* que a través del rechazo del mundo encierran la promesa de salvación» (1993: 260), de manera que la virtud quedaría así incardinada dentro del intento renacentista por crear un nuevo molde de comportamiento moral en el que, en palabras de Margherita Morreale, «se vierten y sintetizan los valores del mundo antiguo» (1959: 11).

Sobre esa cuestión ha vuelto Checa Cremades, en su ya clásico libro sobre *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, para señalar cómo,

⁴⁵⁰ «Dichosos los que baña / el Miño, los que el mar monstruoso cierra, / dende la fiel montaña / hasta el fin de la tierra, / los que desprecia de Eume la alta sierra» (vv. 36-40).

⁴⁵¹ Cfr. en general, su artículo sobre el «pensamiento moral» de fray Luis (2012).

A partir del siglo XVI su uso se extiende a los procesos de canonización como referencia a un tipo de valores de carácter ético y estético. La idea de virtud heroica, de procedencia clásica y comenzada a usarse en un sentido moderno por Petrarca, incide en los aspectos más «a la antigua», «a la romana» de la figura que se pretende heroizar (1987: 16-17)⁴⁵².

Desde aquí debe entenderse la especial significación que adquiere la figura de Hércules alzado al cielo por acción de la virtud: «tú dende la hoguera / al cielo levantaste al fuerte Alcides» (vv. 6-7)⁴⁵³. Chastel, recordando la especial predilección iconográfica que los Medici tenían por la figura de Hércules, proyectada hacia sus encargos artísticos, e incluso hacia la propia efigie de la ciudad, de la que era protector (1982: 276-277)⁴⁵⁴, señala cómo el héroe mitológico será leído en el Renacimiento en tanto que «una figura netamente definida por la actividad y el éxito, el hombre de la *virtu*, irresistible y vengadora» (p. 277). Lara Garrido (1999: 76) recuerda igualmente que en la «representación de tipo hercúleo [...] se vería reencarnada la idea de *fortitudo*

⁴⁵² Conviene señalar la procedencia aristotélica del término *virtud heroica*, desarrollada por el estagirita en la *Ética a Nicómaco* (VII, I; 1145ab): «Después de esto y estableciendo otro principio, hemos de decir que hay tres clases de disposiciones morales que deben evitarse: el vicio, la incontinencia y la brutalidad. Los contrarios de dos de ellos son evidentes: al primero, lo llamamos virtud, y al otro, continencia; para el contrario de la brutalidad, lo que mejor se adapta es decir que es una virtud sobrehumana, heroica y divina» (1985: 289).

⁴⁵³ *Cfr.* Herrera: «Dize Eráclides Póntico que no se á de pensar que Ércules, adornado de alguna corporal virtud, pudiesse hazer tantas hazañas en los tiempos antiguos, mas que siendo ombre prudente i enseñado en la sabiduría de los cielos, ilustró la filosofía ascondida como en profunda sombra i oscuridad, lo cual confiessan los más todos de los estoicos» (2001: 611); o El Brocense: «Alcides se llamó Hércules por su gran fuerza, porque en griego alce es fuerza. Otros dicen que por su abuelo Alceo. Dicen que sintiéndose morir de la ponzoña de la camisa, que su mujer Dejanira le había enviado, hizo una hoguera en el monte Oeta, y allí se quemó. Esta ficción quieren que sea la purificación de los excelentes hombres que suben a ser Dioses, dejando acá la vestidura grosera del alma» (1972: 279). *Cfr.*, además, Lara Garrido (1999: 79-88), para la lectura de la imagen en clave religiosa, de *ascensus* místico, que tiene lugar en la “Carta para Arias Montano”.

⁴⁵⁴ Gargano (2012c: 13) refiere un grado más de identificación en este sentido, al aludir a ciertas «élglogas latinas de Matteo Maria Boiardo, en las que el intento cortesano y adulatorio se obtiene a menudo insinuando el paralelo entre el Hércules mitológico y el estense», celebrando que el virtuoso Ercole I, como establecería dicha identificación, traería una nueva Edad de Oro gracias a su buen gobierno.

cívica». Aunque Lara Garrido separe (1999: 79-90) la dimensión *física* de la *moral*⁴⁵⁵, Panofsky señala que ya «el Trecento italiano había llegado a interpretar a Hércules como representante, no solo de la virtud *Fortitudo* en particular, sino también de la *Virtus generalis o virtus generaliter sumpta*» (1975: 220), convirtiéndose así en «referencia de carácter moral» (Checa Cremades, 1987: 122)⁴⁵⁶.

Portocarrero es medido a ejemplos de virtud cívica luminosa, como es el caso de Hércules o de la referencia española del Cid, que entre las estrellas es «clara victoria de mil lides» (v. 9), los Dioscuros, o el Gran Capitán hasta llegar al propio Portocarrero:

y por tu senda
traspasa luengo espacio con ligero
pie y ala voladora
el gran Portocarrero,
osado de ocupar el bien primero (vv. 16-20).

De nuevo nos hallamos ante un esquema ascensional del alma hacia el cielo, fuente de luz –en el caso del «Clarísimo marqués»–, solo que en esta ocasión, en lugar de buscar quedar «en luz resplandeciente convertido», la situación se invierte y se nos explica que Portocarrero puede llegar a ese espacio celestial gracias a la «virtud», que como afirmaba Garcilaso, viene del cielo. Ramajo sugiere que «Acaso en Portocarrero haya, además, un trasunto de Cristo, quien es la luz que brilla en las tinieblas»; Acereda, por su parte (1993: 15) advierte que «Léxicamente, fray Luis elabora a lo largo de todo el poema un juego de claridad-oscuridad asociado a veces con una idea de altura-bajeza. Portocarrero es la claridad y a la vez la altura frente a la oscuridad y la bajeza del pueblo cristiano que regenta». Convendría matizar, sin embargo, la lectura del juego de

⁴⁵⁵ Según Lara Garrido (1999: 82-83), en su imagen de Hércules, Marsilio Ficino consigue «acotar la singularidad de una *humanitas* que, mediante el triunfo de la razón activa en su lucha contra las pasiones alcanzaba la divinitas» (p. 83), lo que estaría en la base de la representación en que es alzado al cielo en la “Carta para Arias Montano”. Sin embargo, en lugar de la separación que hace Lara de este plano espiritual y el cívico, creemos que para Ficino funcionan en una misma concepción política y metafísica del mundo, de manera que la imagen encaja perfectamente, pues su raíz es la misma, aunque luego tome la derivación de la “Carta”.

⁴⁵⁶ De la identificación entre Hércules y Carlos V a partir de la noción de virtud se ha ocupado, con extensión y buen juicio, Checa Cremades (1987: 39-41; 114-124).

contrastes entre claridad y oscuridad, entre luz y oscuridad, y no quedarnos simplemente en la esfera del cargo eclesiástico de Portocarrero.

Es cierto que la lógica es prácticamente la misma que hemos analizado en el segundo capítulo: para el neoplatonismo, el alma, *alma bella*, emite luz en virtud de su pureza, de su procedencia celestial privilegiada, de su pertenencia al mundo de lo inteligible, al plano de lo *elevado*. Sin embargo, será más útil abrir un poco más el campo y leer el poema según la propuesta posterior del propio Ramajo al considerar que «Portocarrero es el gobernante sabio» (Ramajo, 2006: 535). La imagen de las clases dirigentes, basada en la nueva «jerarquía de las almas», apoyándose en la especulación metafísica a la que acabamos de hacer referencia, se construirá a partir de las categorías luminosas propias del neoplatonismo.

Por tanto, la clave, no solo del poema, sino de todas las imágenes solares de hombres públicos, será la del gobernante virtuoso que, merced a la naturaleza luminosa de la virtud, queda iluminado y puede por ello iluminar a aquellos sobre los que gobierna, de tal modo que «enciende lumbre, / valiente a ilustrar más alta cumbre» (vv. 34-35). Esta identificación entre la luz y la virtud es el primer paso en la representación solar de los gobernantes, el nudo inicial que permitirá establecerla de manera lógica, como si las diversas manifestaciones poéticas no fueran otra cosa que un *desplegarse* de ese núcleo luminoso primero.

La virtud no es así estrictamente entendida desde la perspectiva religiosa, sino también lo será según una dimensión cívica, de poder temporal, aunque ambas se encuentren unidas en no pocas ocasiones. Regresando a Garcilaso, podemos comprobar cómo se sigue produciendo esta misma idea. Baste con recordar el nacimiento de don Fernando en la segunda égloga, donde es de la luz de los planetas/divinidades que permiten que «Fernando surpasses all mortal men by being endowed with the comprehensive, ideal virtues of each deity», entre ellas, «Phoebus Apollo's enlightenment» (Cammarata, 1983: 97), de donde don Fernando adquiere (p. 101) sus diferentes atributos, tanto poéticos como solares, gracias a la acción de Apolo y las nueve musas.

Ya sabemos que a la muerte de Don Bernaldino de Toledo en 1535, Garcilaso escribe una elegía fúnebre en su honor, dedicada al hermano del difunto, don Fernando de Toledo, duque de Alba. El elogio del joven difunto encontrará en los versos de

Garcilaso luminosa manifestación, la cual correrá paralela a la del propio duque de Alba. Así podemos leer que en don Bernaldino

ya se mostraban y leían
tus gracias y virtudes una a una
y con hermosa luz resplandecían
como en luciente de cristal coluna
que no encubre de cuanto s'avecina
a su viva pureza, cosa alguna (vv. 70-75).

Las gracias, la virtudes del joven noble resplandecen con «hermosa luz». Una expresión absoluta, tal como indica la imagen de filiación petrarquesca (Keniston, 1922: 224)⁴⁵⁷ que utiliza para reforzar la idea: una columna de cristal que no encubre nada, que lo manifiesta todo.

Garcilaso, que en realidad habla del duque de Alba a través de la figura de su hermano, construye una imagen del gobernante basada en su *dignidad anímica*, en la «virtú renacentista» del «dominio de sí, del ánimo fuerte», en la que Jones ve «otro aspecto del culto a la razón» (1974: 64), y no ya en el mero orden de lo dinástico y los linajes nobiliarios, pues, como dice Garcilaso al propio duque: «Tú, gran Fernando», «entre tus pasadas / y tus presentes obras resplandeces» (vv. 181-182). Maravall explica que en el consuelo al Duque «el tema militar no aparece: virtud, obras, fama, quedan sin declarar cuál sea su naturaleza» (1986b: 22), y no es complicado pensar que su explicación sea la propia de la luminosidad anímica del joven Alba. Parecida es la reflexión de Arce sobre lo que ella llama «el sentimiento del honor», que «Puede existir, y existe, separado de las nociones de casta, linaje o gloria mundana. No importa el juicio de las gentes; basta que el hombre sienta su propio valor y su propia dignidad» (1969: 63), manifestadas, como acabamos de ver en el resplandor que emiten las obras de don Fernando.

⁴⁵⁷ Poema CCCXXV: «D'un bel diamante quadro, et mai non scemo, / vi si vedea nel mezzo un seggio altero / ove, sola, sedea la bella donna: dinanzi, una colonna / cristallina, et iv'entro ogni pensiero / scritto, e for tralucea sí chiaramente, / che mi fea lieto, et sospirar sovente». (2006: 920-927; vv. 24-30).

Garcilaso recupera asimismo otro tópico fúnebre cuando afirma que la muerte de don Bernaldino no conllevará el olvido, como no lo ha conllevado en el caso de tantos grandes hombres:

Tu ardiente gana de subir al templo
donde la muerte pierde su derecho
te basta, sin mostrarte yo otro ejemplo

allí verás cuán poco mal ha hecho
la muerte en la memoria y clara fama
de los famosos hombres que ha deshecho. (vv. 244-249).

La muerte no ha podido hacer mella en la «clara fama / de los famosos hombres» sobre los que ha caído. Fernando de Herrera, expone, en las *Anotaciones*, los términos luminosos de esta fama:

I esta apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria i a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama i en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque estos son los que más an guardado con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas. Esta segunda vida, que mal grado del tiempo no reconoce la oscuridad i silencio del olvido, promete el príncipe de los poetas españoles a don Bernaldino (2001: 619).

La relevancia pública de don Bernaldino, como la de tantos personajes del periodo, se sustenta en la categoría luminosa de la claridad. Así, el poema aloja la consabida comparación con Hércules. Se solapan aquí –respondiendo, esta vez sí, a la propuesta de Lara Garrido– el ascenso neoplatónico del alma hacia el cielo y el trasfondo virtuoso de la figura mitológica del héroe, «prototype of heroism and supreme moral and physical qualities» (Cammarata, 1983: 93), al que don Bernaldino se asemejaría en todos sus aspectos:

Vuelve los ojos donde al fin te llama
la suprema esperanza, do perfeta
sube y purgada el alma en pura llama;
¿piensas que es otro el fuego que en Oeta

d'Alcides consumió la mortal parte,
cuando voló el espirtu a la alta meta? (vv. 250-255)

En dicho proceso ascensional, el joven «Pisa el inmenso y cristalino cielo, / teniendo puestos d'una y d'otra mano / el claro padre y el sublime agüelo» (268-270). Además de la representación del cielo como «cristalino» espacio en el que Cristo «sus llagas muestra allá resplandecientes» (v. 276), Keniston ha llamado la atención sobre cómo «His picture of the realm of the blessed is distinctly pagan» (1922: 228). Efectivamente, Lapesa anota que la elegía «exaltaba el sentimiento de la fama, tan vivificado por el paganismo renacentista», aunque también «fundía la idea cristiana de la bienaventuranza [...] y la serena beatitud soñada pos los platónicos» (1985: 145).

Tal vez desde ahí podamos entender la *claridad* de la familia: la virtud de don García de Toledo, padre de don Bernaldino se manifiesta en los términos luminosos que vienen marcando todo el poema. Arce señala con muy bien criterio cómo «Para Garcilaso, además, la claridad se reviste de cierto valor moral» (1969: 107), que combina «la virilidad estoica con la contemplación platónica» (Rivers, 1974: 217), transformándose así lo que antes era una *cadena de sangres* en la que se sustentaba el linaje medieval, en una cadena de claridad, una *cadena de luces*, sustentada en la *virtus*, en las *obras* del gobernante. Ruptura que Maravall aprecia (1986b: 14) en cómo en la poesía de Garcilaso se observa lo que él llama «una sucesiva, continuada desaparición de vinculaciones que mientras se mantienen en otros escritores próximos en fechas, se quiebran y anulan en Garcilaso», cifradas en la manera en que «Llama a Carlos V, 'césar africano, césar triunfante', y no se encuentra 'emperador' ni 'monarca'», cantado así el monarca más merced al valor moral emparejado a la claridad, que a la pura herencia dinástica que le permite ser llamado emperador o monarca⁴⁵⁸.

Se hace inexcusable, antes de seguir adelante, detenerse ante un pasaje de *El Cortesano*, en el que estas dos nociones aparecen ligadas. En el ideal de cortesano que intentan completar los diferentes invitados al palacio de Urbino, llega un momento en que se detienen en la cuestión del linaje. Escribe Castiglione:

⁴⁵⁸ En ese sentido, para algo que podríamos llamar, con todas las precauciones que se quieran, el *pensamiento político* de Garcilaso, Cfr. Maravall (1986b: 28-36).

Quiero, pues, cuanto a lo primero, que este nuestro cortesano sea de buen linaje; porque mayor desproporción tienen los hechos ruines con los hombres generosos que con los baxos. El de noble sangre, si se desvía del camino de sus antepasados, amancilla el nombre de los suyos, y, no solamente no gana, mas pierde lo ya ganado; porque la nobleza del linaje es casi una clara lámpara que alumbra y hace que se vean las buenas y las malas obras; y enciende y pone espuelas para la virtud, así con el miedo de la infamia como con la esperanza de la gloria. Mas la baxa sangre, no echando de sí ningún resplandor, hace que los hombres baxos carezcan del deseo de la honra y del temor de la deshonra, y que no piensen que son obligados a pasar más delante de donde pasaron sus antecesores (pp. 110-111).

El pasaje puede resultar problemático, o contradictorio, acaso incompatible con nuestra propuesta de una *cadena de luces* que sustituyera a la cadena de las sangres. Sin embargo, trataremos de aclarar la cuestión. En primer lugar, se debe tener en cuenta el panorama en que aparece el texto, sometido, por así decirlo, a una doble presión interpretativa. De un lado, según señala Juan Carlos Rodríguez, estaría el intento de apropiación del imaginario luminoso por parte de «esa nobleza cortesana de que nos habla Castiglione, aunque representase una ideología objetivamente en contra de los estrictos intereses nobiliarios» (1990: 253); mientras que, en la otra dirección, según apunta Pozzi, nos encontraríamos con un Castiglione «que por otra parte había llegado a Urbino en calidad de militar [que] quería legitimar el estatus social de los intelectuales de corte recurriendo al código tradicional cortés y caballeresco, a las virtudes del valor y la lealtad» (1994: 37). Desde la dimensión de ese choque⁴⁵⁹ debemos entender el pasaje. Tanto Rodríguez como Pozzi coinciden en que el componente nobiliario o caballeresco sería como una especie de envoltorio, de capa, que se coloca sobre un mundo que, en cierto sentido, resulta ya ajeno al de dicho código nobiliario, como es el de las virtudes cívicas que ha traído la burguesía.

Sin embargo, por mucho que esto sea así el problema que se plantea Garcilaso con respecto al duque de Alba, o el propio Castiglione en la conformación del ideal de cortesano, es que un noble no podrá ser nunca un burgués. De esta manera, la única solución posible en lo que a nuestro caso atañe es, sin renunciar a la noción de linaje en

⁴⁵⁹ Cfr. Hay (1966: 71-75) para una buena composición de lugar de la naturaleza de esta presión en dos direcciones, que da pie a tensiones entre ambos grupos, desde el intento de los burgueses por configurarse como miembros de la nobleza, a los matrimonios mixtos promovidos por una nobleza consciente del poder económico de los comerciantes.

tanto que *dinastía* o saga familiar, construirla desde la perspectiva de la luminosidad cívica. El magisterio de Margherita Morreale (1959: 129-130) nos da la clave, al estudiar cuál sea el significado de *noble* que acompaña y parece delimitar la luz del linaje. Escribe la estudiosa italiana que, junto a la *nobiltà* que iría aparejada a la «alcurnia de nacimiento» (p. 129), en el original italiano de Castiglione, este asocia el término a los ingenios, los escritores, los pintores, las armas o los estudios, lo que mueve a Morreale a concluir que «*nobile* (junto a *chiaro*) es sinónimo de excelencia, y sirve a cada paso para entresacar los hombres y las cosas, proyectando sobre ellos la luz de los valores que los humanistas del *Quattrocento* no se habían cansado de ensalzar» (pp. 129-130).

Ahí es donde estará, creemos, la clave interpretativa del texto. Clave que podemos confirmar con Eugenio Garin, quien explica cómo, en la primera oleada del movimiento humanista, «el signo de la grandeza humana reside en la actividad que despliega el hombre en este mundo» (1981: 146): construcciones, obras de arte, vida activa, intercambio mercantil, todo aquello hecho por la mano, o la mente, del hombre. Señala Morreale que, efectivamente, durante el siglo XV aparece un conjunto de tratados, de entre los que destacaría el *De vera nobilitate*, de Poggio Bracciolini, «que ensalzan la nobleza adquirida por el ejercicio de las letras y de la *virtu*», ejerciendo «la sustitución de un concepto de *nobiltà* ligada al nacimiento [...] efecto de una serie de circunstancias históricas, y especialmente de la evolución social de la burguesía» (1959: 130). Como también señalará Garin, según vimos en el primer capítulo, el eje sobre el que se mutará la noción de *nobleza* será «Una virtù totalmente humana y terrenal», a partir de la cual «los tratadistas de *nobilitate* demolían y anulaban la concepción de una nobleza de la sangre» (Garin, 1986: 68), en sintonía con las nuevas especulaciones sobre la dignidad del hombre.

De esta manera, creemos, la luz que acompaña a la «nobleza de linaje», esa lámpara que alumbraba las obras en el pasaje de *El Cortesano*, puede entenderse según los parámetros que hemos venido explicando a lo largo del trabajo, no como una luz *sustancial* de sangre noble, sino como la luz de las virtudes que ahora deben asociarse a los personajes de la nobleza en su nueva caracterización, pues desde esa lógica se explicaban los poemas de Garcilaso que hemos analizado un poco antes. No puede olvidarse en este sentido una de las nociones clave de *El Cortesano*, como es la de la

gracia. Efectivamente, el linaje, si bien fundamental, no va a ser suficiente para la caracterización del cortesano, pues se debe contar además con que

tenga favor de la influencia de los cielos en esto que hemos dicho, y que tenga buen ingenio, y sea gentil hombre de rostro y de buena disposición del cuerpo, y alcance una cierta gracia en su gesto, y (como si dixésimos) un buen sango que le haga luego a la primera vista parecer bien y ser de todos amado. Sea esto un aderezo con el cual acompañe y dé lustre a todos sus hechos, y prometa en su rostro merecer el trato y la familiaridad de cualquier gran señor (Castiglione, 2009: 112).

La noción de gracia funciona como una especie de gozne que permite al cortesano insertarse en el espacio de la corte, gracias a sus propias virtudes. Por eso añade que, en el caso de que no pertenecer a una familia de alto linaje, sería una sinrazón que el cortesano

haya de perder por eso su valor y la nobleza propia de su espíritu, y que no le basten harto para hacelle perfeto las otras calidades que habéis nombrado, como son ingenio, hermosura de rostro y buena disposición de cuerpo, y aquella gracia que le haga luego a la primera vista agradable a todo el mundo (p. 113).

Esa noción de gracia, que da lustre –ilumina–, y se manifiesta en el rostro, de alguna manera permite *suplir* el hecho de que el cortesano no pertenezca a una línea de alto linaje. Castiglione da a entender que, si bien no llega a las mismas cotas que dicha línea, la gracia del cortesano puede funcionar desde una lógica semejante a la de la «lámpara que alumbra» y permite que se perciban las virtudes del noble, pues como bien explica Morreale, se trata de un concepto «enriquecido por la doctrina cristiana y la experiencia religiosa» –probablemente con la noción de *caritas* en su horizonte–, que supone un «ornamento indispensable del cortesano, nexo entre el ser y el parecer» (1959: 160). La gracia es una suerte de *don incorpóreo*, que «se resiste a la definición», como señala Morreale (1959: 163), y da hermosura al rostro y a la figura del cortesano – lo que tendrá su consecuente repercusión en la teoría amorosa de Castiglione–, según una lógica de la *expresión* que lo sitúa muy cerca de las manifestaciones de la *poética de la luz*: se tenga o no se tenga *sangre* –lógicamente, si se tiene ese brillo será mayor, pues en modo alguno se propone Castiglione abolir el estatuto nobiliario– las virtudes de cada uno pueden *brillar* hacia el exterior, manifestarse en forma de resplandor más o menos luminoso.

Regresando a los textos, podemos comprender que, en las ‘Octavas a lo pastoral’ que Aldana escribe con motivo de la boda de su hermano –y a las que regresaremos más adelante–, compuestas, como recuerda Lara Garrido, para ser recitadas ante la corte florentina (1997: 216), el poeta hable así de su ascendencia familiar:

mas, pues zagal yo soy de arado y bueyes,
no hay para qué la luz de nuestra aurora
mostrar aquí, mas solamente basta
decir que yo también soy desca casta (vv. 173-176).

La luz de esa «nuestra aurora» es la luz que le llega desde su linaje, en los mismos términos en que a partir de don Bernaldino de Mendoza Garcilaso establecía esa *cadena de luces*, cuyo funcionamiento acabamos de explicar.

De la misma manera se entiende la canción II (2006: 391-394; *AO*) de Fernando de Herrera⁴⁶⁰, en la que el poeta sevillano se dirige a don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, con motivo de su boda. En un momento de la composición, Herrera canta, como era de esperar, al linaje del marqués:

El linaje i grandeza,
i ser de tantos reyes decendiente,
la pura gentileza,
i el ingenio dichoso
qu’entre todos os hazen ecelente,
i el pecho generoso,
i la virtud florida,
de vos prometen una eroica vida (vv. 33-40).

Se puede comprobar cómo a la noción de «linaje i grandeza» debe ir aparejada la de la «virtud florida», sin la cual no podrá completarse «una eroica vida» para el marqués. Se trata por tanto de un «contexto moral de exhortación a seguir la “bella luz” de la virtud

⁴⁶⁰ Manejaremos la edición de Cristóbal Cuevas en Cátedra. Para evitar al lector tener que leer, siempre que nos refiramos a un poeta del sevillano, su procedencia, hemos establecido las siguientes abreviaturas, siempre con referencia a la edición de Cuevas: *AO* hace referencia a *Algunas obras de Fernando de Herrera*; *V.* seguido de I, II o III, se refiere al libro correspondiente de los *Versos de Fernando de Herrera*; mientras que con *Cast.* o *It.* aludimos a la poesía suelta, en metros castellanos o italianos, recogida según la numeración establecida por el propio Cuevas.

que le conducirá en ascensión neoplatónica» (López Bueno, 1998: 379)⁴⁶¹. Así lo hará explícito un poco más adelante, cuando dedique una estrofa entera a la cuestión, rogando al marqués que no deje nunca de perseguir la virtud:

Seguid, señor, la llama
de la virtud, qu'en vos sus fuerças prueba;
que si bien os inflama
de su amor en el fuego,
viendo su bella luz, con fuerça nueva,
sin admitir sossiego,
buscaréis en el suelo
la que consigo os alçará en el cielo (vv. 65-72).

La virtud, una vez más halla expresión luminosa en «la llama», en su «bella luz», encontrando además un engarce con la poética amorosa⁴⁶², pues será esa misma virtud la que bendiga el matrimonio con doña Ana de Girón, figura femenina que conseguirá alzar a don Fernando «en el cielo»⁴⁶³. Márquez Villanueva alude a la importancia de esta noción de virtud, y explica que «Aun sin romper de frente las reglas, Herrera se despegaba por afirmar ante los próceres la igualdad humana, no reconoce más jerarquía que la de la virtud» (2001: 289), según leeríamos en una nueva estrofa del poema:

Que no son diferentes
en la terrena massa los mortales,
pero en ser ecelentes
en virtud i hazañas
se hazen unos d'otros desiguales;

⁴⁶¹ No creemos que haya que hacer una distinción entre «'virtud ética' o natural» y «virtud cristiana», como propone Ruestes (1986: 275).

⁴⁶² Begoña López Bueno afina en esa misma dirección que supone la conexión entre las dos instancias: «Así, la Luz en Herrera es el paradigma de la aspiración a lo perfecto imposible, llámese Belleza, llámese Amor, Felicidad o Poesía. En definitiva un ideario de vida expresado en un imaginario poético» (1998: 101-102).

⁴⁶³ Lo apuntan Cuevas: doña Ana de Girón es «la joven esposa cuya belleza, según las ideas neoplatónicas, era la mejor escala para subir a la Divinidad» (2006: 393); y Roncero: «Los elogios a la marquesa continúan la tradición de la amada, según la filosofía neoplatónica, como luz que guía al amante a las esferas del cielo, ayudándole a levantarse sobre la oscuridad» (1992: 65).

estas glorias estrañas,
en los que resplandecen,
si ellos no las esfuerçan, s'entorpecen (vv. 89-96).

El sentido feudal del linaje basado en la sangre se ve aquí también, en cierto sentido, trastocado, sustituido por una noción de virtud en la que «late la conciencia filosófica de un tiempo nuevo: el concepto heroico de la virtud, la gloria como garantía de la posteridad» (Cruz Giráldez, 1986: 13), que encontrarán expresión en términos luminosos y resplandecientes. En la misma cuestión repara López Bueno, pues el poema es una exhortación de Herrera a que «su buen amigo el marqués de Tarifa [...] en consonancia con su alto linaje y sus dotes personales, siga exclusivamente los dictados de la virtus» (1998: 74).

La canción, además, contribuirá a fijar la imagen del marqués «comme un guide incomparable dans l'étude des lettres et la pratique de la vertu» (Coster, 1908: 31). Lo demuestra la continuación del poema:

Por el camino cierto
de las divinas Musas vais seguro,
do el cielo os muestra abierto
el bien, a otros secreto,
con guía tal, qu'en el peligro oscuro
de perturbado afeto,
venciendo el duro assalto,
subiréis de la gloria en lo más alto (vv. 97-104).

El poema da cuenta de la pátina luminosa de la gloria, nobiliaria, pero también literaria del marqués, pues no en vano, «en su palacio de la Casa de Pilatos, y en sus jardines de la Huerta del Rey, se reunía una tertulia de artistas, entre los que destacaban Juan de la Cueva, el pintor Céspedes, y casi todos los miembros de la Academia de Malara» (Cuevas, 2006: 351), de los que parece ser se dejó fructíferamente contagiar. La alusión a Febo enlaza con la dimensión artística del noble, pero también con una referencia solar que sin duda está en el horizonte herreriano. El poeta recoge la idea que ya asomaba en Garcilaso, según la cual el personaje público se puede representar en la dimensión solar de Febo, aunando la luz propia de las virtudes al resplandor del estudio de las letras. Efectivamente, Febo, merced a su luz y a todo el abanico de significados que esta propicia, representa la preeminencia solar de la figura pública.

Regresando a la elegía de Garcilaso, la posición de don Bernaldino en dicha *cadena de luces* se exteriorizará a través de sus ojos, anticipando una lógica sobre la que nos ocuparemos al estudiar la poesía amorosa: la muerte «hanos mostrado en ti que claros ojos / y juventud y gracia y hermosura / son también, cuando quiere, sus despojos» (vv. 112-114). Fernando de Herrera, en las *Anotaciones*, entenderá que «más propio es esto que dice G.L., para alabar una dama que a un caballero [...] Mas porque don Bernaldino era de edad tierna que no había dado muestras de su valor, pudiera emplear esto en lamentar las esperanzas perdidas» (2001: 586). No anda Herrera del todo desencaminado, pues será en la poesía amorosa donde la luz que desborda de claridad los ojos adquiera su mayor grado de desarrollo; sin embargo, en este caso, es más atinada la lectura de Tamayo, para quien «no debe parecer demasía esta alabanza en un noble, ni más propia para alabar a una dama que a un caballero [...] Porque la hermosura es digna de imperio, como decía Eurípides: y no desdice a la fortaleza viril» (1972: 642). Herrera parece así descuidar la faceta *pública* de don Bernaldino, sin reparar en la *claridad* de su padre u de su hermano, o en que Garcilaso no hace otra cosa al caracterizarlo así que colocar un eslabón más en esa cadena luminoso-familiar que traza en el poema.

Rivers ha señalado cómo «Lo pastoril pertenece a un mundo de mitos que se aparta de la actualidad histórica. Es un mundo declarado y esencialmente ficticio, un mundo autónomo de pura poesía, y como tal tiene profundas raíces en el idealismo renacentista» (1975: 32). Más que apartarlos de la realidad histórica, lo que ese «idealismo renacentista» al que se refiere Rivers permitirá, será *refinar* en un sentido platónico, idealizarlos hasta un grado sumo, a los principales protagonistas de dicha realidad histórica. Aurora Egido habla así de «la vida campestre en su doble vertiente de belleza y bondad» en que se desarrollan las églogas, la cual permitirá que el género eglógico abra la posibilidad al canto de «esas excelencias con el ejemplo tópico de los reyes, emperadores, príncipes y obispos que han oficiado de pastores y le han prestado altísima dignidad al oficio» (1985: 53-54)⁴⁶⁴, lo que permitirá que se despliegue en toda su *pureza* la caracterización luminosa de los mismos.

⁴⁶⁴ *Cfr.* aquí, en relación con la idea que vimos que desarrollaba Sánchez Zamarreño, la reflexión que hace la propia Aurora Egido sobre cómo ciertos aspectos de la concepción luisiana del retiro a la naturaleza llevarían al extremo la cuestión de la máscara pastoril del gobernante: «Cabe así destacar la utopía Luisiana de un gobierno sin leyes ni ministros, solo sometido a las

Tal es el caso, con matices, claro, de la segunda égloga de Garcilaso (2007: 220-307), escrita «para manifestar su agradecimiento al duque de Alba, cuya decidida intervención le había sido muy valiosa al caer en el disfavor de Carlos V» (Lapesa, 1985: 97). La segunda mitad de la composición «inaugura en la literatura española el panegírico en verso» (Gargano, 2012c: 16) –«toda ella [la égloga], en pureza, es una larga y tácita dedicatoria a don Fernando», puntualizará García Galiano (2000: 31)– con un elogio a los Alba, formulado en términos luminosos, según el cual se traza el «desarrollo de un héroe, etapa por etapa» (MacDonald, 1974: 211). Se trata de Don García de Toledo, del que ya hemos tenido oportunidad de hablar, en quien Garcilaso resumirá perfectamente esta poética de la virtud lumínica de la que nos estamos ocupando, pues se pregunta

[...] ¿quién mirara
de su hermosa cara el rayo ardiente?
¿Quién su resplandeciente y clara vista,
que no diera por lista su grandeza? (vv. 1118-1221).

Del mismo modo que don Bernaldino, García de Toledo expresa a través de los resplandores de su vista la *claridad* de su alma, las virtudes⁴⁶⁵ que *dan por lista su grandeza*⁴⁶⁶. Todos los miembros de la familia comparten esta luminosidad, este *valor* del alma, que ha pasado a ser el *linaje* que a Garcilaso le interesa cantar y destacar, obedeciendo al pretexto según el cual, el linaje, en el panegírico «debe resaltarse si es ilustre o esclarecido, con los antepasados más excelsos» (Ponce Cárdenas, 2011: 58).

bondades del maestro-pastor que cuida de su grey, la cura, la castiga y le hace música. En Cristo ejemplifica Fray Luis la Arcadia y el Edén paradisiacos, fundiendo el pastor divino con el bucólico, y asigna a su programa y sus pastos espirituales un extensa simbología religiosa» (p. 65).

⁴⁶⁵ Habla Arce, tratando de sintetizar de «bondad, sabiduría, justicia, fortaleza y mesura», en un tipo ideal que uniría el ideal cortesano de Castiglione con el ideal de comportamiento propio del estoicismo, que «aconsejaba el ejercicio del bien como fin en sí, no como medio para alcanzar premios ultraterrenos» (1969: 68-69).

⁴⁶⁶ A este respecto escribe Tamayo con neoplatónica impronta que, a dichos versos, «viene bien lo que se sigue», pues «fuera de que en los hombres principales concurre la cualidad de los padres que lo fueron, y sin duda hace amable al que la tiene» (1972: 643).

De don Fernando, tercer duque de Alba, nos dice Garcilaso que «El nombre era conforme a aquesta fama: / virtud esta se llama, al mundo rara» (vv. 1427-1428), esto es, que eligió como brújula moral «no a la fortuna variable, sino a la virtud constante» (Rivers, 1969: 179), de modo que «el discurso de su lumbré / forzaba la costumbre de sus años, / no recibiendo engaños sus deseos» (vv. 1430-1432). Como buen militar, don Fernando combate junto a Carlos V, logrando ambos un triunfo militar, expresado también en términos brillantes, pues como apunta Gargano, en el poema «se resaltan las cualidades de don Fernando como jefe militar [...] relativas a su sabiduría» (2012c: 22): «Resplandeciente y clara, de su gloria / pintada, la Vitoria se mostraba» (vv. 1675-1676).

Imagen privilegiada de dicho resplandor militar será la armadura que, sin ningún tipo de rasguño o muesca propias del ejercicio militar, se presenta como reluciente al Sol, *expresando* la virtud militar de su portador. Así, del Virrey de Nápoles, al inicio de la primera égloga, se nos dice que ganó «obrando / un nombre en todo el mundo / y un grado sin segundo» (vv. 7-9), ya sea dedicado «al ínclito gobierno del estado / albano» (v. 11), o ya sea volcado al ejercicio militar, donde se presenta «resplandeciente, armado / representando en tierra el fiero Marte» (vv. 13-14).

Francisco de Aldana recogerá la imagen de Marte como representante luminoso del valor militar en el soneto “Marte en aspecto de Cáncer” (1997: 233-234), donde junto a la hermosa Venus, encontramos a un «todo orgulloso Marte, horrible y fiero, / cubierto de un templado y fino acero / que un claro espejo al sol de sí formaba». Y volverá a reproducirla en los “Pocos tercetos escritos a un amigo” (1997: 289:290), «puntas de una sátira», donde nos presenta «la recia vida de campaña incompatible con la pulida cortesanía palaciega» (Rodríguez Moñino, 1943: 20); la comparación «entre la vida muelle y ociosa de la Corte y la dura y honrosa del campamento» (Vivanco, 1940: XVII). En los tercetos, explica Lefebvre, podemos encontrar «el sentido moral» de su oficio de soldado, pues «en ellos se contraponen la vida de corte a la militar» (1953: 49). Efectivamente, si su amigo anda por la corte «de oro, de seda y púrpura cubriendo / el de vuestra alma vil terrestre velo» (vv. 2-3), el poeta se presenta vistiendo «cota de acero, arnés, yelmo luciente, / que un claro espejo al sol voy pareciendo» (vv. 5-6). Según ha señalado Rivers, Aldana «expresa alivio y gran satisfacción moral al haberse marchado de la corte» (1955: 59), lo que da lugar en el poema a que, en contraste al amigo que, en la corte, traicionaría esa *virtus* del alma, cubriéndola de un velo adicional

al del cuerpo, Aldana brille en una imagen «cegadadora, que pone en relación el ojo y la luz, el sol y el espejo» (García, 2010: 382), según los parámetros solares y luminosos que estamos intentando fijar.

Regresemos a la segunda égloga de Garcilaso, con un pasaje al que ya aludimos en el capítulo anterior, el descenso del alma del niño don Fernando al mundo, acompañado de

aquellas nueve lumbres de la vida
con ligera corrida, y con ellas,
cual luna con estrellas, el mancebo
intonso y rubio, Febo; y en llegando,
por orden abrazando todas fueron
al niño, que tuvieron luengamente (vv. 1285-1290).

Al abrazo solar suceden el de Mercurio, Marte y Venus, para acabar volviendo al de las musas y Apolo⁴⁶⁷. Aunque ha sido paso obligado para la tradición crítica, Béhar ha anotado recientemente la relación del pasaje del nacimiento de don Fernando con «el anuncio de la gloria de la casa de Este en el *Orlando furioso* de Ariosto, mediante la *ekphrasis* de los tapices que adornan la cámara nupcial de Ruggiero y Bradamante» (2009: 79-80), encontrando Gargano al respecto (2012c: 21) un interesante matiz, pues explica que Garcilaso se desvía del modelo al sustituir a Júpiter, presente en el poema de Ariosto, por Apolo y las musas, lo que permitirá a Garcilaso, en palabras de Béhar, «no solo cantar la gloria mundana, militar y heroica del duque, sino también celebrarlo –implícitamente– en su condición de protector de las artes y las letras, bajo cuyo amparo alzaba Garcilaso su canto» (2009: 83).

El panegírico «termina con una parte que, a modo de epílogo, se refiere a la imagen del sol, con la que el texto alude al carácter semidivino al que Fernando es destinado a elevarse» (Gargano, 2012b: 22). Severo⁴⁶⁸ pregunta al Tormes –que le ha

⁴⁶⁷ *Cfr.* al respecto, el episodio en que Venus y Marte, blando amor y valor militar, se aúnan (vv. 1354-1419).

⁴⁶⁸ Frente a la rotunda negativa de Altolaguirre (1989: 49-50); y el apresurado y probablemente poco atento juicio de Maravall –imaginamos que debido a su pobre concepción de todo el arreo panegírico de la égloga– que ve en él a un «embaucador» (1986: 25): *Cfr.* McDonald (1974: 220-221) para la interesante concepción de fray Severo Varini, preceptor de don Fernando (Mele, 1930: 224; Cirot 1923: 144-148; Rivers, 1969: 167) como «Mago» renacentista. En este

mostrado la historia de la Casa de Alba en unos bajorrelieves— por qué todo lo que ha visto se le ha presentado a los ojos con tanto brillo que le deslumbra:

Quiero que me reveles tú primero
(le replicó Severo) que´s aquello
que de mirar en ello se me ofusca
la vista, así corrusca y resplandece,
y tan claro parece allí en la urna
como en hora noturna la cometa (vv. 1766-1771).

Como bien señala Gargano, desde Keninston (1967: 294), para quien se trata de «Probably a reference to the appearance of Halley's comet in 1531», la imagen del cometa ha movido a interpretaciones «de rigurosa actualidad, desinteresándose de la simbología luminosa solar, que es un factor constitutivo de la concepción panegírica, a la que no resulta para nada extraño el género épico» (Gargano, 2012c: 28-29)⁴⁶⁹. Y es desde ahí desde donde debe interpretarse la respuesta del río, según la cual la figura de don Fernando no podía ser trazada con menos luminosidad, plástica incluso:

No pude yo pintallas con menores
luces y resplandores, porque sabe,
y aquesto en ti bien cabe, que esto todo
que'n ecesivo modo resplandece,
tanto que no parece ni se muestra,
es lo que aquella diestra mano osada

sentido, es interesante también la reflexión de Azar (1981: 121-125) sobre los «poderes órficos» del anciano que le llevarían, en tanto que capaz de *manipular* la naturaleza, a la composición «de una de sus creaciones perfectas: el duque de Alba» (p. 125) gracias a su instrucción en lo referente a la «disciplina moral» (p. 127); algo con lo que coincide García Galiano, quien reconoce la «sabiduría órfica y hermética de Severo [que] se substancia exotéricamente en la enseñanza cortesana de Boscán» (2000: 29). Los ejemplos de su poder se manifiestan de manera luminosa en la segunda égloga. Con Apolo como mentor medicinal: «A aqueste Febo no le 'scondió nada / antes de pierdas, hierbas y animales / diz que le fue noticia entera dada» (vv. 1074-1076); es capaz de operar sobre la naturaleza y, entre otra cosas, de hacer brotar la luz en mitad de la tormenta, de manera análoga a como lo hacía la Virgen en los poemas de fray Luis: «la negra tempestad en muy serena / y clara luz convierte, y aquel día, / si quiere revolvelle, el mundo atruena; / la luna d'allá arriba bajaría / si al son de las palabras no impidiese / el son del carro que la mueve y guía» (vv. 1080-1085).

⁴⁶⁹ *Cfr.*, aquí, el recorrido que hace Gargano por la tradición clásica de la simbología solar (2012c: 29; n- 67).

y virtud sublimada de Fernando
acabarán entrando más los días (1780-1787).

Esta sublimación da pie a que se introduzca la reminiscencia platónica como explicación al deslumbramiento (Rivers, 1974: 411): acostumbrado a mirar –de nuevo la mirada, como sentido luminoso y de conocimiento– a otras personas, la presencia del noble consigue eclipsar lo que hasta entonces conocía. La luz de la virtud y la representación solar del personaje público quedan así definitivamente selladas:

lo cual con lo que vías comparado
es como con nublado muy oscuro
el sol ardiente, puro y relumbrante.
Tu vista no es bastante a tanta lumbre,
hasta que la costumbre de miralla
tu ver al contemplalla no confunda:
como en cárcel profunda el encerrado,
que súpito sacado le atormenta
el sol que se presenta a sus tinieblas,
así tú, que en las nieblas y hondura
metido en estrechura contemplabas,
que cuando mirabas otra gente,
viendo tan diferente suerte d’hombre
no es mucho que t’asombre luz tamaña (vv. 1788-1801).

Aparece, por fin, el símbolo solar. La virtud del duque es tanta que esa luz no puede ser sino como un Sol que deslumbra a todos los ojos que se acerquen a su figura⁴⁷⁰. Este pasaje de la segunda égloga deja bien claro el trasfondo platónico de la asociación entre el duque y el Sol, permitiendo el despliegue del imaginario político solar que nos encontraremos en parte de la producción lírica del siglo XVI.

⁴⁷⁰ García Galiano (2000: 33) relaciona el momento con el furor místico, en un nivel de conocimiento en el que hasta Severo, recordemos, mago, se vería impedido para entrar.

3.4.2. *IAM ILLUSTRABIT OMNIAM: HACIA EL REY SOL*

Llegados a este punto, la identificación plena entre los gobernantes y el Sol será poco menos que inevitable. Como ya hemos podido deducir del caso de Juliano el Apóstata, se trata de una imagen que tiene un largo recorrido a lo largo de todas las civilizaciones, no solo la occidental, sino también egipcia o precolombinas (Eliade, 1974: 156-187). Exponer así esta cuestión entraña el riesgo de que acabe por no explicarnos nada, dejándola perderse en la vastedad de la línea histórica. Será por eso que nos interesará explicar cuál sea el significado concreto que en el Renacimiento se otorga a la identificación del Sol con la divinidad, en la que la luz tendrá un papel destacado.

Seznec (1987: 41-44) ha señalado cómo, en la mitología producida por la Antigüedad clásica, los astros sufrieron un proceso de divinización, en el que el Sol disfrutaba de un papel central, como rey sobre todos los demás astros, algo que tuvimos oportunidad de comprobar ampliamente en el *De Sole*. Ligota escribe, en el congreso dedicado en Bruselas a la imagen renacentista del Sol, una interesante comunicación en la que se propone estudiar “L’influence de Macrobe pendant la Renaissance” (1965), a partir de un texto al que ya nos hemos referido en repetidas ocasiones a lo largo del trabajo, como es el *Comentario al Sueño de Escipión*. Explica Ligota que en las alusiones solares del texto de Cicerón, y del posterior comentario de Macrobio al mismo, a la interpretación metafísica del astro como imagen visible de la divinidad, se debe añadir el «caractère politique» (1965: 469) que le otorga la ciceroniana calificación de «dux et princeps» (*Somnius*, IV, 17).

Efectivamente, dicha calificación no solo funciona a un nivel astrológico, de relación entre planetas, sino que es utilizada según el término político de la *maiestas* propia de la Roma de Cicerón (Ligota, 1965: 472). Así, cuando el Renacimiento recoja la glorificación solar, la vía para dicha identificación quedará abierta gracias al espejo que supone la civilización romana y sus gobernantes. Aunque Ligota dé en este sentido más protagonismo a personalidades *civiles* italianas, florentinas sobre todo, como Guarino Veronese, Poggio Bracciolini, Matteo Palmieri y Segismundo Malatesta (1965: 478-482), creemos que, con sus referencias al Sol como «principe dei pianeti» y «signore del cielo», también Ficino contribuye a abrir la válvula principal para la identificación entre Sol y gobernante.

Así, la identificación que en los siglos XV y XVI, también en parte durante el XVII, aunque aquí ya la cuestión comience a derivar hacia otros derroteros, se hará entre el gobernante y el Sol, partirá de un programa ideológico concreto, como es el de la búsqueda de la propia legitimación histórica a partir de la Antigüedad Clásica, al que ya nos hemos referido a lo largo del presente trabajo. De ahí el ejemplo que puedan suponer para los gobernantes figuras como la del Juliano “El Apóstata”, cuyas obras pide a Ficino el joven Lorenzo de Medici; o el emperador Aureliano, quien «tendrá sobre una columna de pórfido, en Constantinopla, su propia efigie a imagen del dios Sol» (Seznec, 1987: 45). La caracterización del monarca absoluto encontrará por eso en el Sol imagen privilegiada.

No será por ello de extrañar que León Hebreo, cuando glose las virtudes de Apolo, haga alusión a una de las características del laurel, que en el cuerpo doctrinal de los *Diálogos de amor* puede pasar desapercibido, pero que para la cuestión que ahora nos ocupa resulta sumamente significativo. Escribe Abravanel que, a Apolo,

De entre los árboles le dan como atributo el laurel por ser caliente, aromático y siempre verde, porque con él se coronan los poetas ilustres y los emperadores victoriosos, todos los cuales están sometidos al Sol, que es dios de la sabiduría y causa de la exaltación de los imperios y de las victorias (2002: 148).

No carece de relevancia que León Hebreo nos muestre a los emperadores, esto es, a los gobernantes, como *sometidos* al Sol. Si ya vimos que la virtud exigida al gobernante encontraba en la luz perfecta expresión, hasta el punto de que la *cadena de sangres* propia del linaje feudal se convertía en una *cadena de luces*, la ideología renacentista no podrá sino recurrir al símbolo lumínico por excelencia del cosmos: al Sol, no lo olvidemos, calificado por Ficino como *Rey* del universo.

Checa y Morán han señalado que «El simbolismo solar referido a la monarquía era una constante en la tradición española, cuyos precedentes se podían remontar a Nicolás Lalaing en la época de Fernando el Católico» (2001: 182). En dicha identificación tiene lugar, explica Bermejo, una «mitificación del príncipe asociando su figura al astro rey [que] tiene lugar mayoritariamente en su imagen pública, abundando en las entradas regias, medallas, estampas (sueltas o ilustraciones de libros laudatorios) o catafalcos funerarios» (1994: 487). La representación solar adquirirá así especial

fortuna en la literatura emblemática (Checa y Morán, 2001: 182-183; Mínguez, 2001)⁴⁷¹, que tanto éxito conoce a partir de la figura de Andrea Alciato⁴⁷².

La identificación y mitificación del rey sustenta, por ejemplo, la afirmación del emblemista español Juan de Horozco, formulada en 1591, según la cual «los emperadores eran soles que todo lo iluminaban con el resplandor de sus virtudes» (en Bermejo, 1994: 474; *Emblemas morales*, L. I). El encaje entre la imagen del gobernante y las propiedades luminosas del Sol es así perfecto, tal y como explican Checa y Morán, para quienes «El Sol, como fuente de luz y calor, y por tanto, de vida, es la imagen más válida y la más utilizada para significar los beneficios constantes que recibe la monarquía de su Rey, y los desvelos permanentes de este en su favor» (2001: 182); o Mínguez:

No cabe duda de que la imagen solar era un símbolo afortunado en cuanto que llevaba inmanente distintos aspectos y propiedades de la realeza: la omnipresencia, la liberalidad, la equidad, la vigilancia, y otras muchas virtudes permitieron que se convirtiera en la mejor representación ideológica del monarca (1994: 210).

La comparación del monarca con el Sol supone una excusa perfecta para glorificar el poder omnipresente del monarca⁴⁷³. El monarca ocupa en el mundo la

⁴⁷¹ Escribe Rodríguez de la Flor sobre la emblemática que «esta no es más que uno de los productos culturales que transitan desde una edad de hierro, desde un mundo de violencia constitutiva del derecho y la razón, hasta los comienzos mismos del capitalismo; reflejando en este último periodo, como pocos productos culturales nunca lo hayan hecho, la emergencia de un nuevo espacio: aquel que se destina ahora al cultivo del yo, al estudio, al ocio vigilante, a la reflexión pausada, sobre un mundo doblemente constituido como mercancía y como mensaje» (1995: 101).

⁴⁷² *Cfr.* Alciati (1985). Para las cuestiones básicas sobre el estudio de la emblemática puede recurrirse a Gallego (1991: 25-49), Rodríguez de la Flor (1995), y Bernat y Cull (2002). También, para una panorámica general del imaginario político social, el amplio índice de entradas de emblemas solares que recogen Bernat y Cull (1999: 853; “Sol”).

⁴⁷³ *Cfr.* en este sentido, también, la relación que Arnoldi establece entre la carta del siete de oros, y la dignidad solar regia a través de la tradición alquímica: «Les symboles solaires du 7 de “ori” suivent en effet la même typologie iconographique au moyen de laquelle le procédé alchimiste de la “sublimatio” était illustré. De l’autre type de représentation de la divinité planétaire du soleil, c’est-à-dire du type allégorique, semble au contraire s’inspirer une autre image du soleil dans le même jeu des Tarots, où l’astre apparaît comme un jeune cavalier très élégant qui tient dans la main gauche un disque. Cette représentation, tout à fait propre à la Renaissance, par son goût et par son style, l’est aussi par son iconographie, car le jeune

misma centralidad, ideal o física, que el Sol en el universo. El Sol rige sobre todos los planetas, a los que transmite sus rayos vivificadores, de la misma manera que el Rey rige sobre todos sus súbditos, otorgándoles los *rayos* benéficos de su protección. En este sentido, López Castán, hablando del rey Sol por excelencia de Europa, Luis XIV⁴⁷⁴, escribirá que

Para Luis XIV, el mito solar tendría, ante todo, un claro significado político. El Sol, como fuente de vida, de luz y de calor, como personificación de lo viril, como fuerza heroica, creadora y dirigente, como símbolo del poder y la gloria, de la espiritualidad y la sabiduría, constituye, en efecto, la imagen más válida para significar los constantes beneficios que la monarquía recibe de su rey, así como los permanentes desvelos de este hacia su súbdito (1990: 192).

La plena identificación entre los gobernantes y el Sol encontrará su máxima expresión, como es evidente, en el caso de los reyes antes que en los diversos nobles a los que los poetas suelen dirigir y pedir protección para sus textos⁴⁷⁵.

En cuanto al caso español, Checa Cremades ha estudiado con detalle las diferentes representaciones de Carlos V, señalando algunas de sus manifestaciones solares (1987: 93, 172-175). Estas deben entenderse, en la línea con lo que venimos comentando a lo largo del trabajo, como «tópicos en la iconografía imperial y

personage est présenté de profil et teint dans est singulière, et peut un prototype iconographique de l'image moderne du Roi des "ori". Au fond, les trois dernières valeurs du jeu italien moderne sont représentées par trois figures (au lieu de signes): le valet, le cavalier et le Roi, exactement selon les trois types de représentation allégorique des planètes au moyen âge et à la Renaissance» (1965: 530).

⁴⁷⁴ Para la figura de Luis XIV y su transformación en un Apolo en torno al cual gira toda la corte, incluso en forma de disfraz literal para el rey *Cfr.* Burke (1995: 17-21, 48-53). Merece la pena recorrer, junto al propio López Castán (1990), la figuración solar que resulta ser el palacio de Versalles, desde su abundante imaginería apolínea, hasta su trazado arquitectónico, su *jardín solar* consagrado también a Apolo o los continuos juegos de luces con los diferentes materiales, mármoles, espejos, fuentes, agua, cascadas, que en su autónoma exuberancia lumínica no hacen sino recordar a cada paso del palacio que aquella es la casa del rey Sol.

⁴⁷⁵ «La imagen del Príncipe solar no es exclusiva de una monarquía, y mucho menos de un monarca concreto. La metáfora solar es imagen de la institución del Príncipe, y así todos los soberanos europeos de los siglos XVI y XVII fueron "solarizados" alguna vez» (Mínguez, 1994: 209). *Cfr.* Mínguez (2001: 55-67), para los reyes franceses; Bermejo (1994), para los Austrias hispanos; y Galera (1994: 460-461) para algunos ejemplos más en las casas reales francesa e inglesa de la época.

expresivos del concepto de “virtud heroica”» (p. 93), del que ya nos hemos ocupado. Checa alude a un «carro triunfal de la entrada de Nüremberg en 1548, grabado por Shaufelein [en el cual] aparece únicamente el tema del Sol» (p. 173).

También habla Checa del panegírico que Juan Cristóbal Calvete de la Estrella dedica al regreso de Carlos V desde Italia, estudiado por López de Toro (1958), posiblemente, el mejor ejemplo de la representación luminosa del emperador. El texto es transparente en su significado solar, pues recupera la mayor parte de la imaginaria solar que hemos estudiado, fundamentando en términos luminosos el papel central del príncipe, al preguntarse: «¿No hubo ocasión entonces de comprobar con toda evidencia que un príncipe excelente es para el pueblo lo que el alma para el cuerpo, lo que el Sol para el orbe entero de la tierra?» (p. 109); o al establecer la siguiente comparación: «Quítale el sol al mundo y verás cómo la maquina mundana se cubre al punto de sordidez. Quítale a su príncipe a su patria e inmediatamente comenzará a marchitarse, a languidecer cuanto florecía estando él presente» (p. 109).

La marcha de Carlos V había dejado al país sumido en la más completa oscuridad: «Tan afligida y desmayada estaba, que tenía la sensación de no vivir al ver que contigo le habían arrebatado su luz y el espejo en que se miraba»; «Muy a mal llevaba España encontrarse sin el príncipe a quien amaba como a un padre, a quien veía como a su luz» (p. 109). Su llegada a Barcelona es así ponderada como la salida del Sol: «hiciste brillar el suspirado día con tu llegada a las playas catalanas, no lejos de Barcelona» (p. 113); dando a su carácter solar un halo militar que en Felipe II acabará por asentarse: «Tú, sin embargo, donde quiera que te dirigieses, todo lo tranquilizabas, enriquecías y –como sol fulgentísimo, disipadas las tinieblas– lo serenabas con destellos de alegría» (p. 113); el rey trae una paz que es comparada a la salida del Sol, recuperando, además, la idea de la una arcádica e ideal Edad de Oro, cuyo regreso es propiciado por Carlos V: «Así vuelve el sol, así su resplandor retorna a la tierra. Una nueva luz tan extremada ha brillado sobre el mundo, que nos imaginamos haberse reproducido la edad de oro» (p. 124).

La descripción física del rey se elabora en términos de un brillo que sale por los ojos, según los cánones del más puro neoplatonismo, del mismo modo que sucedía en la elegía de Garcilaso a don Bernaldino: «en ellos resplandece no sé qué fuerza divina hasta el extremo de que parece deslumbra los ojos de los que te miran y les obliga a

bajar la cara, casi lo mismo que al resplandor del sol» (p.115). Igual sucede con la caracterización moral del monarca, en el ejemplo virtuoso que ha dado a sus hijos, y que, veremos, tendrá importante protagonismo en la poesía de la época: «Tú, sin embargo, tanto esplendor y luz has aportado a este acervo, que no de otra manera que el sol con sus rayos disipa la niebla en torno a las estrellas, con tus hechos inmortales oscureces las glorias» de todos sus antepasados (p. 126)

La imagen luminosa de Carlos V se extiende por Europa: si ya vimos, en el primer capítulo, la recepción que la ciudad de Brujas hizo al rey, *La edad de la luz* nos lleva, una vez más, a Granada. Sostiene Checa que el único caso de representación solar asociada al emperador lo encontramos en el *Pilón de Carlos V*, que se halla en la subida a la Alhambra, «una de las más importantes referencias al César en un contexto naturalista» (1987: 173). En uno de sus tondos aparece el episodio mitológico de Apolo y Dafne, junto a la inscripción *A Sole fugante fugit*. Habla Checa de la posibilidad de relacionarlo con una faceta pastoril del dios, con motivo de «la importancia que el tópico del Buen Pastor tiene en la creación de la imagen mítica imperial», aunque la imagen de Dafne, como bien apunta, nos transporta ya a la «plena fábula mitológica, sin la menor alusión a actividades políticas o guerreras» (p. 173).

Ya dentro del palacio nazarí, no podemos olvidar el llamado *Peinador de la Reina*, del que también habla Checa en su libro, suerte de anexo a las estancias reales remodeladas por Carlos V a su llegada a la Alhambra, donde encontramos un programa pictórico basado en la figura de Faetón, que en este caso –y volveremos sobre Faetón tanto en este como en el siguiente capítulo– se orienta hacia el tema «de la Prudencia del Príncipe», ligada a las acciones de la campaña de Túnez (p. 93). Con todo ello, sin embargo, señala que la presencia de figuras solares «es mucho menor que las de Hércules, Neptuno, Marte o el mismo Faetón y, desde luego, nunca alcanzan carácter programático» (1987: 173), concluyendo en otro sitio que «la comparación con el Sol y el Dios Apolo es muy frecuente en Felipe II, aún más que en su propio padre» (Checa, 1989: 127), tal y como también ha apuntado Mínguez (2001: 93-96)⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ Cfr. López Torrijos (1985: 293-296) para un recorrido corto pero muy bien trazado de la representación de Apolo y demás mitos solares en el arte español desde el siglo XVI, en el que se mezclan programas religiosos con programas políticos, desde el carro del Sol de Febo en la iglesia de San Salvador de Úbeda, hasta el *Peinador de la Reina* de la Alhambra de Granada.

El ejemplo paradigmático en el ámbito español sería el de Felipe II, en una de las *Empresas Ilustres* del italiano Girolamo Ruscelli. Julián Gallego ha señalado cómo

El Rey Felipe II es identificado en su ‘impresa’ con Apolo Febo en el Carro del Sol; creo que es la primera vez en que se adscribe esta divinidad mayor a tan cortesano empleo, que se mantendrá muy vivo en la tradición hispana real, hasta que lo monopolice, por así decir, Luis XIV de Francia (1991: 47).

Galera (1994) ha estudiado con cierta profundidad esta imagen solar de Felipe II, señalando que en ella «el monarca se asimila a un Febo radiante en su carro solar recorriendo el Universo. El mote elegido, “Iam illustrabit omniam”, responde a una idea absoluta del poder del astro para alcanzar con sus rayos benefactores a todos los rincones del mundo» (p. 457)⁴⁷⁷. Del mismo modo aparecen numerosos retratos, medallas, estampas, en las que Felipe II se ve identificado con Apolo (Bermejo, 1994: 480), así como numerosas reproducciones del carro del Sol en emblemas y arquitecturas efímeras (Galera, 1994: 462), dando constancia del vigor que adquiere la identificación *heliomonárquica*. Asimismo, no conviene dejar de lado a la hora de valorar la representación solar regia, el matiz que introduce Checa Cremades en cuanto a los caracteres exteriores de la representación de los príncipes, según el cual percibe en estas un componente de raigambre medieval que aún «el hieratismo y el distanciamiento» (1987: 78), a los cuales podría contribuir en cierto modo la imagen del Sol.

Se puede entender así perfectamente que la imagen de una regia *solaridad* acabe cristalizando en la casa de Austria. Bermejo señala que «La analogía de lo solar con los monarcas Habsburgos responde a una lógica histórica por cuanto ejercerán un papel hegemónico en la política europea durante más de un siglo» (1994: 487). Pereda y Marías, hablando de Felipe IV⁴⁷⁸, hacen referencia a

⁴⁷⁷ Apunta Bermejo al respecto: «Habría que retroceder algunos años, al inicio del reinado de Felipe II, para encontrar uno de los paradigmas de la imagen solar del príncipe, como es Apolo-Febo en el carro del Sol. Representación vinculada al monarca por Jerónimo Ruscelli en 1566. Carro del Sol que ya se había asociado con las labores de gobierno por Alciato en el emblema “Contra los vanos príncipes”, recurriendo al mito de Faetón» (1994: 479-481).

⁴⁷⁸ Será con Felipe IV, el *Rey Planeta* «cuando la metáfora solar alcance su plena madurez» (Mínguez, 2001: 124-125). Añadirá además en ese sentido Bermejo a cuentas de un catafalco levantado en México a la muerte de Carlos II que «La multiplicación de las referencias al astro rey en este catafalco americano rompe la frontera de la alusión naturalista, entrando en el mundo de lo mítico» (Bermejo, 1994: 486).

La tradición retórica de los Austrias españoles desde el siglo XVI, [que] permitió diversos deslizamientos semánticos que llevaban a la identificación del monarca con el dios mitológico Apolo o con el Sol mismo, tenido entonces como Cuarto Planeta en el sistema geocéntrico ptolemaico y precopernicano, siempre situados como «vicedioses» en la difusa frontera entre realiza y divinidad (2002: 10).

La idea de que en los dominios de los Austria *nunca se ponía el Sol* trasciende así la pura referencia geográfica, para convertirse en un auténtico programa ideológico.

El propio Checa, junto a Morán, advierte además una cuestión interesante sobre la naturaleza solar del Rey. Para ellos, «el mito solar era una de las varias opciones a que se podía recurrir, era una imagen, no *la imagen*, como estaba sucediendo en el entorno de Luis XIV» (2001: 182). En su opinión,

el paralelismo entre el Sol y la realeza queda dentro de los márgenes de una metáfora de corte profundamente literario. No se produce jamás una deificación del monarca; sus efectos son beneficiosos como los del Sol, su muerte es como el ocaso del Sol, su presencia es inmediata como la del Sol, pero nunca el Rey de España, que sin embargo, puede *ser* Hércules, *es* el Sol, como lo era Luis XIV (2001: 183).

No coincidimos con ellos en la tajante distinción que establecen entre la imagen política del rey y las manifestaciones literarias o emblemáticas, como si fueran compartimentos estancos, ya que preferimos situarnos más cerca del Rodríguez de la Flor que explica cómo, en buena medida, el emblema formará parte del «lenguaje específico del poder» (Rodríguez de la Flor, 1995: 17).

Lenguaje específico del poder que, como iremos viendo según comentemos los poemas, utiliza la luminosidad solar según sus propias exigencias. Ya lo comentamos al hilo de Luis XIV de Francia y el modo en que se apropia del símbolo solar desde unos presupuestos absolutistas, propios del “Ancien Régime”, que ya no son estrictamente los mismos que los del Ficino que comparaba a Lorenzo de Medici con el Sol. Lo mismo sucederá con la figura de Felipe II, quien, según comentaremos, termina por convertirse en un Sol *católico*, que lucha contra la herejía.

La relativa ausencia de representaciones solares de Carlos V, amén de cierto recelo como consecuencia del confinamiento en Ratisbona, puede explicar que, en Garcilaso, situado aún al inicio del recorrido político/solar, nos encontremos –excepción hecha de ciertos aspectos del elogio a la casa de Alba, de los que nos ocuparemos en el

siguiente apartado— tan solo una primera y tímida identificación poética entre el ámbito político y el solar⁴⁷⁹.

Será en la égloga segunda donde asomen estos primeros brotes solares. En un momento del poema, Garcilaso se refiere a don Fadrique de Toledo, segundo duque de Alba, describiendo algunos de los rasgos que en él ya se intuían desde la juventud:

A aqueste junto
la gran labor al punto señalaba
al hijo que mostraba acá en la tierra
ser otro Marte en guerra, en corte Febo;
mostrábase mancebo en las señales
del rostro, que'ran tales, que 'speranza
y cierta confianza claro daban,
a cuantos le miraban, qu'el sería
en quien se informaría un ser divino (vv. 1195-1187).

Garcilaso juega aquí con la identificación entre don Fadrique y las deidades. La de Marte, dios de la guerra, previsible en un personaje público dedicado al oficio militar; y la de Febo, «patronímico latino» de Apolo (López Martínez, 2003: 107), deidad solar que en Garcilaso «identifies Apollo with the radiant nature of sunlight and that which is pure and shining» (Cammarata, 1983: 130).

Bustos habla de la «antonomasia» que «consiste en la transformación en apelativos de nombres propios de personajes históricos o mitológicos de la Antigüedad» (1986: 153), y que en este tipo de representaciones políticas adquiere pleno sentido ideológico, como bien advierte Gargano cuando explica que el símil solar del gobernante «solo por el efecto luminoso, más que por el componente astrológico, no es desconocido a la épica» (2012c: 29). De la misma manera que don Fadrique se mostraba fiero en el ejercicio militar, en el espacio de la corte adquiriría los rasgos luminosos de Febo.

Con esta identificación, Garcilaso no solo ponderará los atributos físicos del joven duque, próximos a los cánones de belleza renacentistas, de los que Tamayo ya

⁴⁷⁹ Cfr. en este sentido Gargano (2012c: 29) para una síntesis de la presencia solar en los panegíricos de la antigüedad clásica hasta llegar al antecedente inmediato del *África*, de Petrarca.

señaló su pertinencia en la representación del personaje público, sino que intensifica al máximo esa luz de la virtud en que hemos visto se fundamentaba la política solar. Don Fadrique se presenta como el ejemplo de gobernante que aúna la fuerza de Marte con la belleza y la virtud luminosa de Febo. Si bien es cierto que la comparación entre don Fadrique y el Sol no se hace de manera directa, ni en los mismos términos que se haría con un rey o que se hará con otros personajes públicos, sí comprobamos cómo dicha relación va ganando consistencia.

Pasado el tiempo, Francisco de Aldana, en las octavas “Sobre el bien de la vida retirada” (1997: 236-249), recuperará esta misma expresión al escribir que

No temeré jamás que el bel mancebo,
diligente, cortés, pomposo y largo,
un Marte en armas y en la corte un Febo,
de quien yo adoro me suceda al cargo (vv. 273-276).

El eco garcilasiano es indudable, solo que pasado por un matiz que lo distingue de su referente. En su elaboración de la temática de la vida retirada en la naturaleza, Aldana parece mostrar un deje de ironía o casi de sarcasmo ante la figura de ese cortesano «diligente, cortés, pomposo y largo», que se presenta como «un Marte en armas y en la corte un Febo», y lucha por obtener el «cargo» del poeta. Cargo que, nos explica García, debe entenderse desde la perspectiva del «servicio amoroso» (García, 2010: 308) del cual la corte se ha configurado como espacio. El pasaje es significativo porque da muestra de hasta qué punto, en la idea del cortesano o del noble, con mayor o menor abolengo o poder, del personaje público en definitiva, ha cristalizado su identificación con una figura como la de Febo, personificación divina del Sol.

Fernando de Herrera, cultivando lo que Cristóbal Cuevas ha llamado su «cuerda ditirámica» (Cuevas, 2006: 55), en la que Macrì estima que «el sentimiento heroico del poderío patrio llega a la cúspide» (1972: 508), cantará también a los personajes públicos, pertenezcan a la familia real, o a «le cercle hospitalier des grandes seigneurs que leurs intérêts ou leurs plaisirs appelaient fréquemment, ou retanient à Séville» (Coster, 1908: 92). Los textos más conocidos y celebrados de dicha cuerda, como son la “Cançión en alabança de la Diuina Magestad por la victoria del Señor Don Juan” (2006: 257-263; *It. 41; Cantemos al Señor que en la llanura / venció del mar al enemigo fiero* [vv. 1-2]) y la canción III de *Algunas obras* (2006: 413-418; *Cuando con resonante /*

rayo, i furor del brazo poderoso [vv. 1-2]), así como algún otro, tal vez menor, pero escrito desde las mismas coordenadas, como la canción que dedica al *Bienaventurado Rey San Hermenegildo Mártir* (2006: 332-334; *It.* 86)⁴⁸⁰.

Coster ya se refirió a la unión entre el canto a «la puissance de l'Espagne et la valeur de ses compatriotas» (1908:261) y el «souffleau religieux» (1908: 149), fiel reflejo de cómo «L'amour de la religion et le patriotisme» iban de la mano en los españoles de la época (p. 270). Afirmación, la de Coster, seguramente motivada tanto por la presencia en estos poemas de una marcada providencialidad bíblica, como por la unión entre aparato católico y aparato militar en la lucha contra el enemigo infiel. Desde ahí se han generado lecturas como la de Vilanova, quien ve en estos poemas «la más clara faceta prebarroca de la lírica herreriana» (1951: 741), «más alto exponente del espíritu español de la Contrarreforma» (p. 742); o la de Macrì, para quien se debe concebir a Herrera como «intérprete de su época ya barroca» (1972: 509). Prieto ha señalado que «Es lógico que el aprendido pindarismo de Herrera se una al destino bíblico para explicar (explicarse) el decurso histórico que acoge en sus composiciones de trazado heroico» (1987: 593), quedando así marcados por «el espíritu español de la Contrarreforma, en el que se unen un fuerte sentimiento patriótico y una severa religiosidad» (Roncero, 1992: 56).

Para José Lara Garrido, la poesía heroica de Herrera vendría marcada por una «adecuación de la grandilocuencia solemne al más duro integrismo contrarreformista», de manera que el providencialismo de la nación elegida para acabar con el enemigo hereje supondrá «la asunción de la voz colectiva que induce en el pindarismo de las odas el tono profético de los motivos y recursos bíblicos» (1997b: 140), «fruto de una palabra poética responsabilizada al máximo por la fe y el oficio del cantor de Lepanto» (Cuevas, 2006: 48). Del mismo modo, López Bueno ha hablado del Herrera que «canta acontecimientos históricos de estricta contemporaneidad, con un fin, encomiástico o conmemorativo, de decidido propagandismo político, con el que se siente comprometido en su vertiente católica» (1998: 71), en consonancia con la imagen del

⁴⁸⁰ *Cfr.* la interesante reflexión de López Bueno: «Los más significativos de los temas heroicos, es decir los de carácter histórico, sí adquieren carácter autónomo en las poesías de Herrera. Tan es así, que ese cantor 'pindárico' de grandes acontecimientos civiles y militares, es el Herrera que particularmente se reivindica en los siglos XVIII y XIX como autor de odas patrióticas» (1998: 70).

«héroe hispano» como «cristiano» e «instrumento de Dios» (Ruestes, 1986: XXXIII). La misma Ruestes, comentando el poema al Rey San Hermenegildo, dará un muy buen ejemplo de la lectura providencialista de este Herrera *bíblico*, pues «En esta canción, Herrera pone de manifiesto la primacía de la religión sobre todas las glorias mundanas. Así, Hermenegildo es gloria de España, no tanto por su valor y fortaleza en las luchas por el trono, cuando por su aureola de mártir y santo» (1986: 59).

No les falta razón pues, como iremos viendo según estudiemos los poemas de Herrera, de manera muy parecida a determinados ejemplos de Francisco de Aldana, se encontrarán muy cercanos a una dimensión del canto público volcada hacia esa unión militar entre Imperio e Iglesia, que tan bien ejemplifica el propio Aldana en la tirada de octavas que dedica a Felipe II. Con todo, también nos aventuramos a sugerir que, si no con mayor protagonismo, sí al menos con el mismo, la «poesía *laudatoria*» (Cuevas, 2006: 55) –cuyos límites, como muy bien ha señalado Roncero (1992: 59-60) son muy difusos en relación con la meramente *heroica*–, dirigida a ciertos personajes públicos de la época, podrá situarse más cerca de los presupuestos luminosos propios de la política solar ficiniana.

Desde una conocida conferencia de Rodríguez Marín (1911), quedaron establecidas las bases para pensar en Herrera como un poeta que abandona su veta épica por la lírica, como si se tratara de dos compartimentos estancos, si conexión el uno con el otro. Lo cierto es que dicho tópico no tiene una base sólida o, al menos, puede matizarse. Si Macrì (pp. 513-516) advirtió «una nota obsesionante en el cancionero herreriano y que aplica indistintamente a su dama y a Bazán» (p. 516), esto es, a la esfera amorosa y a la política, es porque ambas comparten una misma lógica de raíz, que explica su comunidad en la «excitación del sentimiento poético» (p. 513) del poeta, según el cual «canta a Leonor con la misma vibrante emoción que pone en las canciones patrióticas» (p. 60). Rosa Lida, aun sin ocuparse de las cuestiones del canto público herreriano, llegó, estudiando la glorificación de la dama, a la misma conclusión: «Herrera platoniza tanto al hablar de su doña Leonor como de cualquier otro personaje que se le ofrezca» (1975: 274)⁴⁸¹.

⁴⁸¹ Cfr. la separación que, sin embargo, ve Luis Felipe Vivanco entre ambos espacios: «Como poeta, la amada y la patria, ideales y reales a un tiempo, son las dos instancias supremas a las que sirve su verdadera vocación. Pero, mientras en su verso amoroso, siguiendo la corriente del

Vázquez Medel plantea que estamos ante «una obra en la que lo épico y lo lírico se funden» (1983: 33), algo en lo que también insisten Ruestes, para quien «lo épico y lo lírico se conjugan en una perfecta equiparación temática, léxica y tonal» (1986: XXXV), y Cruz Giráldez, al explicar que, en la obra de Herrera, «lo épico y lo lírico son categorías que aparecen fundidas en ocasiones. Así, ciertos poemas amorosos presentan resonancias heroicas», mientras que en los poemas pertenecientes al canto público «observamos una inspiración plena de vivo sentimiento» (1986: 7). Cuevas señala el «rango de gesta heroica» que adquiere en Herrera el amor, «de ahí que los versos eróticos tengan el mismo tono que los patrióticos» (2006: 29-30); postura en la que coinciden con él Navarrete, quien habla de «la dicción épica de sus poemas líricos y su uso de los géneros líricos para temas épicos» (1997: 231); y Navarro Durán, que apunta algunos ejemplos en los que Herrera funde ambos ámbitos, presentándonos términos líricos propios de «El amor como guerra» (1997: 6), para Roncero, «tópico con amplia tradición en la poesía cancioneril» (1992: 164).

Begoña López Bueno amplía la cuestión en una reflexión con la que coincidimos, no sin ciertos matices, al afirmar que:

Tan significativa coincidencia entre la erótica personal y la hazaña heroica nacional debemos entenderla dentro del complejo simbolismo del cancionero poético–sentimental, en el que el amor es el hilo conductor de toda la realidad existencial del hombre hecha poesía. La amada es el centro de un cosmos poético construido con una entonación tan enérgica [...] como la empleada para cantar hazañas y personajes en las canciones heroicas (1987: 50).

Escobar Borrego ha reflexionado (2001) sobre algunos ejemplos del «himno pagano» herreriano, diferenciado para él de aquellos de «inspiración bíblica y carácter patriótico». Sin embargo, como bien apunta el propio Escobar, nos encontraremos con «una *contaminatio* entre los dos tipos de cantos señalados» (p. 252; n. 252), que permitirá que la oda patriótica se contagie de ciertos elementos procedentes del mundo mitológico pagano.

humanismo petrarquista, se mantiene ajeno a todo sentimiento religioso, en su verso heroico logra los mejores acentos por la íntima unión del sentido católico con el nacional, que han llegado a ser, previamente, un solo fervor convencido en la verdad humana de corazón español» (1940: XXII).

Creemos que, en realidad, está funcionando la misma lógica, llamémosla *unitaria*, sobre la que escribía López Bueno, aplicada a la cuestión mitológica, de manera que no será de extrañar que en las canciones más puramente patrióticas, Herrera se base en determinados episodios o personajes de la mitología clásica. Según Juan Carlos Rodríguez, refiriéndose al soneto XXI de Garcilaso, esta estructura «la serie básica de los elementos animistas de una manera perfectamente similar a como lo hacía en los sonetos amorosos, solo que dentro de un proyecto general que no tiene nada que ver con el “amor”» (1990: 225), de manera que, afirma en esa misma línea Miguel Ángel García, «La serie categorial de la luz y del sol continúa ligada a la noción básica de alma, ahora bajo la *lógica de lo público*» (2010: 242).

Si canto público y poesía amorosa comparten una misma raíz desde la que ambos son escritos⁴⁸², no será de extrañar que sean estructurados por lógicas parecidas, una de las cuales vendrá determinada por la poética de la luz. Así, por ejemplo, entenderemos que Herrera se sirva en ciertas ocasiones de la comparación del personaje público con Febo o Apolo, recurriendo a la baraja solar y luminosa de símbolos, pues como bien advirtiera Luis Felipe Vivanco, frente a las canciones de raíz bíblica, las canciones panegíricas a los nobles alaban «siempre, sobre el claro resplandor de la nobleza heredada, el mantenimiento y acrecentamiento de ella por los propios hechos virtuosos» (1940: XXIII), que, ya lo sabemos, son también expresados en forma de luz. Las composiciones del sevillano, dirá Vivanco, pueden «figurar al lado de las mejores que han seguido de cerca las huellas luminosas» de la poesía de Garcilaso (p. XXIII). El soneto que dedica “A don Pedro de Çuñiga” (2006: 285; *It.*, 65), hijo del duque de Béjar, quien parece estaba bien relacionado con artistas y poetas, comienza así:

Las estatuas, las tablas, en que muestra
que contiene la industria con el cielo,
y a los ojos engaña con el velo
de la sutil y ingeniosa diestra,

⁴⁸² Aunque, como es bien sabido, el propio Herrera explique en un poema dedicado al Conde de Gelves (2006: 670; *V. II*) que las penas de amor –«este dolor d’el mal que siento», «dura ocasión a mi tormento» (vv. 1,4)– le impiden dedicarse a la temática nacional o heroica como esta se merece, pues si ese «dolor» lo viera «desvanecer en mi memoria» (v. 2), entonces «d’España, con voz alta i noble aliento, / cantaré los triunfos i vitoria, / i daré, entre su onor i eterna gloria, / al valor vuestro insine igual assiento» (vv. 5-9).

no pueden dar, señor, tan clara muestra
de la luz que os inspira el Rey del cielo;
y del tiempo el perpetuo y leue vuelo
las escureçe, y la memoria vuestra (vv. 1-8).

El poema presenta un cierto deje de platonismo en lo que se refiere a la reflexión artística, sobre el que volveremos más adelante, al comentar ciertos sonetos que se ocupan del retrato de la dama. Herrera trata de presentarse como superior a los artistas plásticos (Cuevas, 2006: 285), pues las obras de arte dedicadas a don Pedro son engañosas a los ojos, acusan el paso del tiempo (Ruestes, 1986: 95), porque no permiten dar una verdadera dimensión de su figura, como si el hijo del duque fuera la idea y las obras la materia. En esa contraposición, el elemento decisivo según el cual se hace imposible la comparación es el igualmente platónico de la luz. Las obras, sus representaciones, «no pueden dar, señor tan clara muestra / de la luz que os inspira el Rey del cielo». La luz es el elemento *definitorio* del *auténtico* Don Pedro, la mejor y única forma de expresión de su *verdad* desnuda de personaje público frente al artificio de las obras de arte, entendidas como un *velo* que engaña los ojos. El hijo del duque, además, queda emparentado con el Sol a partir del elemento definidor de una virtud que entronca con un «sentimiento pagano de la ética y de la religión natural» (Macrì, 1972: 515): la luz con que el Sol lo viste, la luz que le inspira «el Rey del cielo».

La canción III de *Algunos poemas* (2006: 413-418; AO) se dirige a Juan de Austria, hermano de Felipe II, y celebra la *pacificación* de la insurrección morisca en las Alpujarras granadinas⁴⁸³. El poema comienza en la órbita de la mitología, refiriendo la derrota que en la *gigantomaquia* Júpiter inflige al titán Encelado y cómo a partir de ahí

i la vencida Tierra,
a su imperio sujeta i condenada
desamparó la guerra,
por la sangrienta espada
do Marte con mil muertes no domada,

⁴⁸³ Recordemos aquí la inscripción en la primera sede de la Universidad de Granada: *Ad fugandas infidelium tenebras hec domus literaria fundata est*. El hilo luminoso de *La Edad de la luz* no deja nunca de tender relaciones entre textos o imágenes aparentemente inconexas entre sí.

en la celeste cumbre
es fama que, con dulce voz, presente
Febo, autor de la lumbre,
cantó suavemente,
revuelto en oro la encrespada frente

[...] la vitoria
del cielo, i el horror i l'aspereza
que les dio mayor gloria,
temiendo la crueza
de la Titania estirpe y su bruteza (vv. 6-15 [...] 26-30).

Febo, Apolo, en tanto que divinidad de la poesía, pero también en tanto que divinidad solar, como demuestran su cabello rubio y, sobre todo, el hecho de que Herrera lo considere como «autor de la lumbre», canta las hazañas triunfales de las deidades en la gigantomaquia, hasta que en un momento de dicho canto, el propio Febo frena el elogio a sus pares para decir que

Mas aunque resplandezca
esta vitoria tuya esclarecida
con fama que meresca
tener eterna vida
sin que d'oscuridad esté ofendida,

vendrá tiempo en que sea
tu nombre, tu valor, puesto en olvido,
i la tierra posea
valor tan escogido,
qu'ante él, el tuyo quede oscurecido.

I el fértil Occidente,
en cuyo inmenso piélago se baña
mi veloz carro ardiente,
con claro onor d'España,
te mostrará la luz desta hazaña. (vv. 71-85)

Febo interrumpe el elogio de las deidades para pasar a ocuparse del «claro honor d'España», «la luz desta hazaña» que ha supuesto la victoria militar de Juan de Austria. Es interesante el comentario de Vilanova sobre este poema, pues habla de cómo se

excluye el menor vestigio de religiosidad de este himno que ensalza a un héroe cristiano dentro del mundo de la mitología pagana. No se trata en modo alguno de paganismo cristianizado, ni de escenografía mitológica en torno a un tema cristiano, sino de la inclusión manifiesta de don Juan de Austria en el firmamento de los héroes de la antigüedad grecorromana (1951: 742).

Lo que dejaría la composición mucho más cerca de la poética renacentista que de la barroca.

Lo interesante de esta composición no está por tanto en la identificación directa entre el Sol y el hermano de Felipe II, sino en el hecho de que el nombre, la fama, el «valor tan escogido» de Marte y de Júpiter, queden oscurecidos ante los de Juan de Austria y su victoria en las Alpujarras. El foco solar se desplaza ligera, pero significativamente: no se equipara a Juan de Austria con el Sol, sino que el propio Sol será el encargado de cantar las victorias militares y la virtud resplandeciente del noble, hasta colocarlas, precisamente, por encima de sí mismo:

La fama alçará luego
i, con doradas alas, la Vitoria,
sobre el orbe del fuego
resonando, su gloria
con puro resplandor de su memoria (vv. 116-120).

Esta canción de Herrera ofrece una significativa modulación de la temática político solar. Si en los poemas que hemos visto hasta ahora las figuras públicas *derivaban* del Sol, recibían su luz de él, quedando situadas en una suerte de escalón solar por debajo del astro, aquí vemos cómo parece ejecutarse un movimiento distinto a este. El personaje al que se canta ocupa ahora una posición distinta con respecto a Febo. Es la divinidad quien no tiene más remedio que cantar al noble en lugar de a las demás divinidades; o con respecto al propio «orbe del fuego», sobre el cual resonará «con puro resplandor» la gloria militar del Austria.

Francisco de Aldana dedica su soneto XXIII “Al duque de Sessa, gobernador en Milán” (1997: 208), Gonzalo Fernández de Córdoba, descendiente del Gran Capitán.

Lara Garrido apunta (1997: 208) que el poema se estructura a partir del «sobrepujamiento mitológico con que manifiesta la adecuación el Duque al tópico *fortitudo-sapientia*», acercándose al Garcilaso del soneto XXI, para cantar «el alto valor de un alma» como la del duque (García, 2010: 242). Desde ahí entendemos que Aldana se refiera a él como «¡oh luz de nuestro polo!» (v. 7). Pero más interesante es el inicio del poema, en cuyo primer cuarteto podemos leer:

No por Apolo y Marte un nuevo Marte
eres o un nuevo Apolo, mas Apolo
y Marte por ti son, pues de ti solo
una y otra deidad reciben parte (vv. 1-4).

Incide de nuevo en la comparación del personaje público con Marte y con Apolo, ensalzando el valor militar y la luz de la *virtud* que lo acercaría a la divinidad solar, a la que se suma, en densa concentración de temáticas, su faceta de «aristócrata cultivado, dedicado tanto a las armas como a las letras» (Ruiz Silva, 1981: 161)⁴⁸⁴. El soneto presenta un matiz que debemos leer en clave del «sobrepujamiento» del que hablaba Lara Garrido: la dirección de la similitud solar no la traza Aldana desde Apolo hasta el duque de Sessa, sino que tiene lugar al revés, desde el Duque hacia las dos divinidades, pues Marte y Apolo «por ti son», de él «reciben parte». Ambas se *nutren* del Sessa, la primera de su valor militar y la segunda de su luz⁴⁸⁵: «son deidades, son lo que son, gracias a la “parte” que reciben del gobernador, de él “solo”» (García, 2010: 242). La identificación entre don Gonzalo y el Sol es tal que los términos se invierten y el Duque

⁴⁸⁴ Anota con buen juicio López Martínez al hilo de este mismo poema y su lectura en clave pública: «La dualidad lírico/guerrera de la que vengo hablando subyace en el citado poema de Aldana en la rima “Apolo” / “polo”, una de tantas recurrentes en la época» (2003: 143). *Cfr.* al respecto, la discusión sobre la coexistencia de armas y letras en *El Cortesano* (2009: 150-157), donde a pesar de la prevalencia de las primeras, se reconoce la importancia capital de las segundas en la creación del buen cortesano: «viendo que ninguna cosa hay tan naturalmente deseada por los hombres ni más propia a ellos que el saber; y así gran bestialidad es decir o creer que no sea siempre bueno» (p. 151); así como el célebre discurso de Don Quijote sobre las armas y las letras (Cervantes, 2004: 484-492), que también opta por la superioridad de las primeras.

⁴⁸⁵ Recuerda Ruiz Silva (1981: 145) un pasaje de la *Diana enamorada*, donde Gil Polo se refiere a Aldana en parecidos términos: «maravillados / de ver que donde reina el fiero Marte / tenga el fecundo Apolo tanta parte».

se convierte en la fuente que suministra la luz al propio astro. Gracias a él, por tanto, el Sol adquiere su carta de naturaleza luminosa.

La epístola en verso que Aldana dirige a don Bernardino de Mendoza tenía, como pudimos comprobar, un trasfondo solar que también puede tener cabida en este análisis. Si recordamos, el modelo del universo que allí nos encontrábamos era claramente deudor del universo geocéntrico propio de la tradición ptolemaica, donde la centralidad del Sol no era heliocéntrica, sino referida a su posición dentro de las diversas esferas. Al respecto, Navarro Durán (2000: 206) y Walters (1988: 83), relacionan dicha centralidad con la noción aristotélica, cumplida en don Bernardino, de que la virtud debe residir en el punto medio: «cosa admirable es esta» de que «jamás queráis dejar lugar alguno / do la virtud no esté puesta en su medio» (vv. 13, 16-17). La posibilidad de esa relación supone tender, siquiera de manera implícita, un puente entre don Bernardino y el Sol, a través de la virtud.

Desde esa perspectiva tenemos que entender que, más adelante, en un momento en que Aldana parece darse cuenta de que se ha desviado del tema que le movió a escribir a don Bernardino, leamos:

Mas ved, mas ved, por Dios, las digresiones
que hago (¿hay cosa tal?) para mostraros,
señor, que siendo vos la virtud misma,
siempre el lugar le dais que le conviene,
y no consideraba (¡ay ciego, ay triste!)
que el quereros mostrar doctrina en versos
es dar agua al mar y a sus orillas
arenas, luz al sol, hierba a los prados (vv. 67-74).

En palabras de Lara Garrido «La adecuación entre la *virtus* del receptor y la de su escritura epistolar retoma la referencia al común “medio” celeste», pues la construcción del discurso epistolar del poema se basa en «el tópico de la relación desigual entre poeta y destinatario propia del género» (1997: 349), desigualdad que acaba inclinándose hacia la virtuosa «superioridad del destinatario» (Navarro Durán, 1994: 242). Para expresar esa desigualdad, Aldana recurre a una imagería solar que trasciende el tópico, al venir situada justo después de toda la reflexión que ha hecho en la primera parte del poema, en la que formulaba la posición central del Sol. Así, si la función que corresponde a

Aldana en la epístola no es otra que la de dar «luz al sol», lo que flota en el poema es la idea de la posición central del noble y de la identificación de este con «la virtud misma», expresada en términos luminosos. Pretender «mostrar doctrina» a alguien como don Bernardino, tan lleno de virtud, sería algo tan vano como querer añadir luz al Sol: la imagen, decimos, trasciende el lugar común en el broche entre luz y virtud, pues de la misma manera que el Sol es fuente de luz, don Bernardino es fuente de virtud, quedando ambas solapadas en la figura del noble.

La canción II de Fernando de Herrera (2006: 672-676; V. II) nos permite comprobar cómo se va estrechando cada vez más el cerco de la identificación nobiliario-solar. Dedicada “A Luis Ponce de León, Duque de Arcos”, también con «fama de erudito latinista y helenista» (Cuevas, 2006: 672)⁴⁸⁶, el poema arranca así:

¡Ô clara luz i onor del Occidente,
espíritu real do puso el cielo
de su inmenso valor grandeza tanta;
en quien, cubierta d'oro el vario velo,
con puro ardor de púrpura luziente,
la gloria su riqueza esparze i planta! (vv. 1-6)

Aunque no de manera explícita, la descripción que hace Herrera de Ponce de León se conforma como decididamente solar. La figuración del duque como «clara luz i onor del Occidente», le viene gracias a ser «persona ilustre que sirve de ejemplo» (Kossoff, 1966: 189); de ahí su consideración como «espíritu real», pura alma a la que el cielo ha puesto «de su inmenso valor grandeza tanta». En dicha grandeza «la gloria» reparte, derrama —«esparze i planta»— «su riqueza», remitiendo a una clara iconología solar, pues además de hacerlo «con puro ardor de púrpura luziente», la dejará «cubierta d'oro el vario velo». El velo de oro no nos remite aquí en sentido estricto al metal solar por excelencia, ni a la noción de opacidad que impide la expresión de la luz, sino a la silueta que traza el propio astro. El poeta afirma su deseo de que «Vuestro valor ecelso, la grandeza / d'el ánimo, la gloria verdadera, / el alto i vigilante pensamiento» (vv. 76-78) «sonassen de mi canto en la corriente» (v. 88), una corriente que Herrera identifica, ahora sí, con el oro que llevarían en su cauce el Hermo, el Tajo y el Idaspes, ríos de reconocida tradición áurea (Cuevas, 2006: 675; Ruestes, 1986: 111; Roncero, 1992:

⁴⁸⁶ Cfr. Coster (1908: 93-97).

193, 238), y con la imagen de «la lluvia que Rodas vio presente» (v. 90), y que vendría a hacer referencia a la riqueza de la ciudad tebana⁴⁸⁷.

El valor, la grandeza, las virtudes que encarna y representa Ponce de León se hacen solares en la cadena que va de la «clara luz» a la silueta solar y el oro de los ríos, siempre con el don lumínico del cielo como marco de referencia. La *solaridad* de Ponce de León vuelve a demostrarse cuando Herrera confiesa no sentirse capacitado del todo para cantar su gloria como merece:

i la muerte, qu'a Erídano destina
el ímpetu acelerado
en la corriente umbrosa
qu'uvo d'el hecho el nombre, do en llorosa
onra el dudoso eletro fue engendrado,
la suerte acerba suya i lastimosa
aparta mi esperança i mi desseo (vv.67-73).

La figura que se precipita al Erídano es la de Faetón, hijo del Sol, que como veremos un poco más adelante, cae fulminado al río Erídano, después de haber intentado, sin éxito, gobernar el carro de Apolo, su padre. Aunque el tema tendrá un amplio desarrollo también en la poesía amorosa, aquí se relaciona con la temática política en tanto que manifestación de «the traditional *«petitio humilis»*» (Turner, 1977: 80). El ejemplo de Faetón significa, a su vez, equiparar al Sol con el duque de Arcos, en una empresa que al poeta se le antoja imposible, pues es tanta la virtud solar del gobernante comparada con la suya, que abordarla le supondrá verse superado por la situación, uniendo así la práctica de la escritura con la dimensión solar del personaje.

Tanta es la *solaridad* que cruza, en todos sus aspectos, el poema, que este se cierra con una nueva imagen astronómico/luminosa:

Querer cerrar en poco el bien qu'el cielo
largo i felice ofrece al nombre vuestro,
será como quien piensa i osa en vano
dinumerar d'el mar sagrado nuestro

⁴⁸⁷ Ruestes recoge una variante, procedente de la edición de Blecua, para ese verso: «y de Rodas la lluvia reluziente» (1986: 147, v. 90), de fuente pindárica, según la cual «Zeus, complacido por el nacimiento de Atenea, hizo caer sobre Rodas una nevada de oro».

las ondas, o en el seco, ardiente suelo
las arenas que mira el africano,
o los astros d'el cerco soberano;
mejor es, con silencio, a vuestra fama
dar la gloria devida,
i venerar tanta virtud crecida,
que luze y resplandece'n viva llama,
como estrella d'el polo esclarecida (vv. 91-102).

Recuperando la imagen, utilizada por Garcilaso, del bien derramado –e infinito– desde el cielo hasta la figura del duque, la fama del duque de Arcos se corresponde con la estrella polar, el astro que sirve a quien mira el cielo nocturno para encontrar adecuada orientación. La luz aquí se constituye por tanto en indicador de una virtud moral «crecida», que «luze y resplandece» tanto que encuentra su paralelo en la estrella que con más luz brilla en la noche, en brújula moral, guía de comportamiento y actitud que proyecta su norte hacia el propio espacio del poema, en tanto que canto público.

Poco a poco nos vamos acercando a una plena identificación entre el gobernante y el Sol, cuyo recorrido podemos iniciar en la canción I del mismo Herrera (2006: 762-766; V. III), dedicada “A don Alonso Pérez de Guzmán, Duque de Medina” (p. 762) y conde de Niebla, a quien ya había ofrecido la *Relación de la guerra de Cipre*, nombrado por Felipe II Capitán General de la costa de Andalucía y Capitán General de la Mar Océana, a pesar de ser militar «Encumbrado e inepto», en opinión de Cuevas (2006: 762). Dice la cuarta estrofa del poema:

Vos, que, cual sol que luze'ntre las nieblas,
resplandecéis en esta edad oscura
a renovar la bella edad pasada,
cuando, venciendo alegre las tinieblas,
fue la sola virtud más estimada,
pues ya por vos procura
subir a su grandeza i lumbre pura,
i, d'el olvido ingrato en quien s'asconde,
vuestro favor invoca, i vuestra mano
pide, i osa elevar el buelo ufano
a su difícil, yerta cumbre, donde
el premio igual responde,

no la desamparéis, qu'en vos espera
vibrar su llama, i descubrir entera. (vv. 43-56).

Los versos reproducen una serie de figuras que ya nos resultan perfectamente conocidas en esta representación público-luminosa: la «grandeza i lumbre pura» o la «yerta cumbre» «qu'en vos espera / vibrar su llama» serían luz de la virtud que encarna y representa don Alonso. Hay una imagen que todavía no nos había aparecido, la del Duque de Medina, también Conde de Niebla, como un Sol que resplandece entre las nieblas «en esta edad oscura». Más allá del juego de palabras con el segundo de los títulos nobiliarios, y que utilizará Góngora en la dedicatoria al *Polifemo*, merece la pena incidir en el hecho de que el noble al que se canta en el poema ha pasado ya de ser un Febo, de recibir su luz de este, de asemejarse más o menos vagamente, más o menos estrechamente con el Sol, a identificarse de manera explícita con este. En un momento del poema, Herrera explica cómo no ha podido resistir el impulso de escribir la canción:

Mas aunqu'el valor vuestro i su grandeza
no admiten de mis versos la rudeza,
i d'Ícaro el sucesso peligroso
me buelva temeroso,
i el riesgo a que m'obligo atento veo,
no puedo contrastar a mi desseo (vv. 23-28).

El poeta recurre aquí a una figura muy cercana a la de Faetón: Ícaro, cuyas alas, al acercarse demasiado al Sol, se derriten y propician su caída. De nuevo estamos ante la *petitio humilis* de la que hablaba Turner. Reconocerse a sí mismo como un Ícaro que no puede sino ceder a su deseo de cantar «el valor vuestro i su grandeza» significa, a su vez, reconocer que el duque de Medina se identifica plenamente con el Sol, el cual ejerce tal fuerza atractiva que, de la misma manera que el poeta no podrá evitar cantarle a la dama y acercarse a ella igual que una mariposa a la llama, como veremos en el siguiente capítulo, el poeta no puede evitar cantarle a ese Sol que es don Alonso.

Herrera aprovecha su sólida formación humanística para sacar a relucir el *tópico* del enfrentamiento entre la luz y las tinieblas, que tanta fortuna, como tuvimos oportunidad de comprobar, hizo entre las filas humanistas. Mediante su luz y «venciendo alegre las tinieblas» don Alonso es el encargado, para Herrera, de llevar a cabo esa *renovación* en las edades, una renovación luminosa, cuyo fundamento tal vez

podamos encontrarlo, si no en la manera que tiene Herrera de nombrar Sol a don Alonso, sí en el final del poema, hasta donde se extiende el influjo de su luz. La canción se cierra⁴⁸⁸ afirmando que «D'el máspreciado nombre i glorioso / qu'España, de las gentes domadora, / puede alabarse, sois felice lumbre» (vv. 113-115) y que «las partes d'el orbe más estrañas, / conocen el fulgor de sus hazañas; / que su valor en todas crece i suena / con luz de gloria llena» (vv.121-124)⁴⁸⁹.

Matiz imperial que nos permite entender la naturaleza de un sintagma que se repite con cierta frecuencia en la poesía heroica de Herrera. La canción V de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (2006: 453-456; AO) es escrita con motivo del traslado de las reliquias de Fernando III el Santo a Sevilla. Según Cuevas, incluso, podría haber sido compuesta «para su pública recitación en el templo durante dicha ceremonia» (2006: 453). En dicho canto, Herrera pondera el valor militar del rey, que es calificado así justo al principio: «¡ô luz d'España!, / ardiente rayo del divino Marte»⁴⁹⁰ (vv. 1-

⁴⁸⁸ Cuevas recoge una variante del poema en la que se añadiría la siguiente estrofa final, en la que, como veremos enseguida que sucede en muchos de los ejemplos del canto público luminoso, Herrera aúna en la figura del duque a Marte y al Sol, en la conjunción de armas y le tras: «Cançión vmilde, si al real semblante / de quien iguala'al roxo Cyntio y Marte / y de lauro sagrado / está la insigne frente coronado / fueres, dile inclinada desde aparte / que la pena cruel de mi cuydado / y mis suspiros y amoroso llanto / el espíritu y arte / negaron en su gloria al débil canto» (2006: 854).

⁴⁸⁹ Cfr. con la canción que dedica el mismo Herrera a la boda entre Fernando Henríquez de Ribera, marqués de Tarifa y doña Ana Girón (2006: 391-394; AO), en la que «los hechos / del duro Marte» (vv. 9-10) no son el eje de la composición. Como tampoco lo es la batalla de Lepanto «Escriva otro la guerra, / i en turca sangre el ancho mar cuajado» (vv. 17-18), ni Alcazarquivir «i en l'abrasada tierra / el conflicto terrible» (vv. 19-20) le van a interesar ahora, sino simplemente «la grandeza vuestra» (v. 25), la grandeza del marqués. Canto a la grandeza entonado bajo la advocación de Apolo: «me da aliento / Febo a la voz, i vida al pensamiento» (vv. 15-16). Desde esa advocación febea, Herrera canta a «la llama / de la virtud» (vv. 65-66) del marqués, para recuperar el tópico humanista de la luz que brilla entre las tinieblas, despojado en esta ocasión de cualquier tipo de significado imperial, constituyéndose el propio Herrera en protagonista, mediante su canto, de dicha iluminación por parte de la virtud del marqués: «I porque las tinieblas, / fatal estorvo a la grandeza umana, / no ascondan en sus nieblas / el valor admirable, / haré qu'en vuestra gloria soberana / siempre Talía hable, / i que la bella Flora / i los reinos la canten de l'Aurora» (vv. 105-112).

⁴⁹⁰ La expresión marciana reaparece en el soneto LIX (2006: 804-805; V. III): «Rayo de guerra, grande onor de Marte, / fatal ruina'l bárbaro africano, / qu', en la temida España, d'el Romano / Imperio levantaste'l estandarte» (vv. 1-4). Para Blecua (1975: 373) el rayo de guerra sería Juan de Austria, a cuya muerte iría dedicado el poema; mientras que para Cuevas (2006: 804) en realidad se trata de Escipión el Africano, configurándose el poema, en realidad, como un elogio

2)⁴⁹¹. A partir de ahí, serán varias las ocasiones en que vuelvan a aparecer imágenes semejantes. Dirigiéndose a Juan de Austria, que parece ser para Cuevas el destinatario del soneto L del primer libro de *Los versos de Fernando de Herrera* (2006: 540-541; V. I), escribe el poeta que «Yo, que mal puedo ser en onra vuestra / nuevo Omero, consagro, luz d'España, / de mis incultos versos l'armonía» (vv. 9-11)⁴⁹²; en el soneto LXVII (2006: 561-562; V. II) dedicado a las «rendidas almas generosas» (v. 9) de los soldados que murieron en la batalla de Alcazarquivir (Coster, 1908: 264), considerados,

a Carlos V, «un nuevo César, qu'al latino / en clemencia i valor ganó la gloria, / i añadió mar al mar, tierra a la tierra» (vv. 12-14). Situándonos con Cuevas, lo cierto es que para la poética luminosa que venimos desarrollando aquí, tanto da cuál sea el personaje público al que alude el poema.

⁴⁹¹ Llobera encuentra aquí uno de los *lunares* que afean el conjunto poético de Herrera, lo que le mueve a un virulento y curioso ataque, probablemente efectuado desde su atalaya cristiana: «la imitación, a veces servil, de los elementos de la antigua poesía clásica, uno de los cuales es la fábula pagana o la mitología. El abuso del mito cundió por Europa, y de él no supieron librarse nuestros poetas de la dorada edad. Las salpicaduras de su lodo mancharon, desgraciadamente, con frecuencia, la cándida y rozagante vestidura que ostenta [la discreción y honestidad de nuestra poesía] Uno de los que más se contagiaron de la epidémica enfermedad fue el admirador y cantor de la condesa de Gelves [...] Herrera, admirador e imitador del blando y amoroso Garcilaso [...] Si este abuso nos desagrade siempre, nos repugna en la canción al santo rey don Fernando [...] Cualquiera verá que son impertinentes, sobre ser oscuras, estas noticias mitológicas, impropias de toda composición en lengua moderna, cuánto más en una poesía de asunto religioso, compuesta con ocasión de ser trasladados los restos del santo conquistador de Sevilla en 1588 a la capilla real, donde reposan» (1934-1935: 392-394).

En realidad, casi cuatrocientos años después, Llobera, parece insertarse en una polémica propia del Renacimiento, sobre la pertinencia o no de incluir referencias paganas en el poema heroico cristiano, estudiada por Béhar (2009; especialmente pp. 64-70), quien recuerda que ya «el Pinciano responde en dos momentos a la pregunta que formula en la epístola undécima – dedicada al poema heroico–, acerca de la compatibilidad entre el tema sacro intangible y el deleite poético, que depende de la libertad de invención del poeta. Por un lado, se plantea si es posible mencionar dioses paganos en un contexto heroico, a lo que responde con una negativa tajante. El rey Fernando es inconciliable con una asamblea de divinidades mitológicas» (p. 58).

⁴⁹² Al respecto de este poema, Ruiz Pérez ha escrito que «La persistencia de la metáfora lumínica, “luz d'España”, para designar al objeto de su canto relativiza desde este soneto de retórica laudatoria la sentimentalidad de los poemas a Luz, destacando, en cambio, su papel emblemático como materialización de la suprema belleza perseguida por el poeta y emparentada con el Sol» (1997: 8). Creemos, sin embargo, que no se trata tanto de una *relativización*, o distancia, sino de un sustrato común que se despliega en diversas direcciones, pública o amorosa.

Francisco de Aldana entre ellos, como «ecelsos éroes»⁴⁹³ se les desea: «al cielo id veneradas, id dichosas; / que n'osará negar soberbia Muerte / que sois eterna luz y prez de España» (vv. 11-13)⁴⁹⁴, entendiéndose aquí el término luminoso, escribe Kossoff, como «Resplandor de una hazaña» (1966: 186). La ciudad de Sevilla, a la que dedica un soneto (2006: 806-807; V. III), se ganará un apelativo parecido. La grandeza y la nobleza de España, su poder, no se entienden para Herrera sin su ciudad natal: «Reina d'el grande océano dichosa, / sin quien a España falta la grandeza» (vv. 1-2) Sevilla será cifra de toda esta luz imperial: «¿Cuál diré que tú seas, luz hermosa / d'Europa?» (vv. 5-6). El cambio de agujas que trae consigo esta nueva forma de calificar a la luz, *españolizándola*, es entendido por Herrera en un sentido político y militar, en suma, de hegemonía territorial de hegemonía territorial.

Parecida idea, si bien, como veremos, el poema es probablemente el canto público de Herrera más cercano a los presupuestos neoplatónicos de toda su producción, parece flotar en la canción IV (2006: 596-600; V. I), dedicada a doña Francisca de Córdoba, marquesa de Gibraleón, hermana de Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sessa, nietos ambos del Gran Capitán. El poema es un canto a la dinastía de los Fernández de Córdoba, fundamentada en el valor militar que el Gran Capitán demostró ante «la rota, i herida, i muerta Francia» (v. 23), así como en las campañas de Nápoles: «i en l'Ausonia adquirió el eroico nombre / con más valor que cabe'n mortal ombre» (vv. 27-28).

Igual que su abuelo, el duque de Sessa demostró también su valor en sucesivas campañas militares, como es el caso de San Quintín o Gravelinas, contra Enrique II de Francia. Macrì ha anotado que el alma del poeta, «inflamada por el valor heroico de los Bazán», emprende una «ascensión platónica» en la línea del *Somnium* ciceroniano

⁴⁹³ Cfr. en este sentido, en la “Cançión” a Juan de Austria, el parlamento del sultán otomano, despreciando el valor de las tropas enemigas, «sus mejores hombres» (Cuevas, 2006: 259), a través de la imagen de la luz que se apaga: «Los poderosos pueblos me obedecen, / y con su daño el yugo an consentido, / y me dan, por salvarse, ya la mano. / Y su valor es vano, / que sus luzes, muriendo, se escurecen» (vv. 51-55).

⁴⁹⁴ Cfr. con el Aldana desengañado de la guerra en “Sobre el bien de la vida retirada” (1997: 236-249) formula así una «negativa horaciana a la guerra» (Lara Garrido, 1997: 246): «No iré buscando el solitario abrigo / muy lejos de la luz y su presencia» (vv. 265-266).

(1972: 510), en la que llega un momento en que mira hacia arriba y se encuentre con el Sol. Será ahí donde Herrera tienda este lazo militar entre abuelo y nieto:

El ánimo d'el nieto esclarecido,
conforme'n hechos ínclitos i en fama,
que traxo al yugo al galo quebrantado,
cual d'el luziente Febo ardiente llama,
que deshaze al nublado oscurecido,
tal parece, de luz i onor cercado,
puesto en sublime grado,
mesclando al blanco Cintio i a Belona,
i de lauro i de iedra florenciente
en su sagrada frente ciñe i orna la corona (vv. 31-41).

La figura de don Gonzalo es comparada a Febo, o a Apolo bajo el nombre de Cintio, y a Belona, diosa de la guerra (Roncero, 1992: 247), dando a entender así que «D. Gonzalo alternaba la espada con la pluma, era poeta y soldado» (Cuevas, 2006: 598), de modo que «Brillando en las artes de la paz y de la guerra (de Apolo Cintio y de Belona), ha coronado sus sienes con la hiedra y el laurel» (García de Diego, 1983: 198). Aúna así la luz apolínea de la dimensión humanista a la que ya hizo referencia Francisco de Aldana en su soneto a don Gonzalo, con la que le otorga su dimensión pública, luz que Herrera remonta a la victoria de su abuelo sobre los franceses, interpretada como la aparición del Sol entre la niebla, mostrándose su perfil «de luz i onor cercado»⁴⁹⁵. Macrì

⁴⁹⁵ En otro soneto (2006: 790; *V. II*), vuelve a aparecer, en opinión de Cuevas, la figura del tercer duque de Sessa. El poema, que Vilanova tilda de «composición totalmente mediocre» (1951: 748), probablemente por referirla después de los encendidos encomios contrarreformistas e imperiales que dedica al resto de la producción heroica de Herrera, es una suerte de invitación a un retiro, «Dexad ya de seguir el passo incierto / d'el militar onor» (vv. 1-2), en el que encontrar «seguro puerto» (v. 4). La identificación entre el duque y el Sol es utilizada por Herrera para ilustrar el tramo final de la vida de don Gonzalo (Kossoff, 1966: 307), que poco a poco comienza a declinar: «Ya vuestro sol va'l occidente cierto, / de dolencia i afán i años cargado» (vv. 5-6). Al mismo personaje dedica la égloga “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; *It.* 77), uniendo de nuevo la dedicación al estudio con las obligaciones políticas: «¡o dichoso / príncipe y valeroso!, / al abuelo, que a Françia puso espanto / imites con la fuerte y diestra mano, / con fortuna y prudencia esclarecida, / o en estudio de musas soberano, / do Febo te conbida» (vv. 10-16).

encuentra la base de lo que él llama un «pindarismo solar» (1972: 514)⁴⁹⁶ en el hecho de que «En el astro diurno brillan las virtudes y las perfecciones de los héroes, y a su pura claridad el poeta, gozoso, admira las mentes, los ingenios, los méritos inmortales y los rayos de la Belleza universal» (p. 510), enumerando casi una por una las características propias de los gobernantes solares.

En la *solaridad* de toda la familia, atravesando generaciones, de abuelo a nietos, Herrera ve justificada la necesidad de decir: «¿qué si canto yo la soberana / Francisca, ‘l uno nieta, ‘l otro hermana?» (vv. 44-45), pues no en vano de ella puede afirmarse: «¡Ô alma enriquecida d’onra i gloria, / de grandeza real ecelsa muestra» (vv. 46-47), tal que «cansa en vos nuestra memoria, / qu’igual no ve’l fulgor círreo» (vv. 50-51). El fulgor círreo, como bien apunta Cuevas (2006: 598), es el «brillo del Sol», de la «virtud ardiente» (v. 54) de doña Francisca, que le valdrá ser comparada a la diosa «Atenea» (v.60)⁴⁹⁷. La luminosa figura de doña Francisca infunde el canto en el poeta, con expresión que no nos es desconocida, en términos muy parecidos a los del poema al duque de Medina: «De vos procede, ¡ô sola Luz d’España!, / el eroico valor que mi desseo / inflama en nuevo ardor i glorioso» (vv. 61-63). Será en ese canto donde encontremos la comparación de la dama con el Sol, no en los términos amorosos sobre los que nos ocuparemos más adelante –aunque compartan un mismo funcionamiento de raíz–, sino desde la perspectiva del brillo *público*, propio de la *cadena de luces* que forjada en la dinastía de los Fernández de Córdoba:

i veo en el hermoso
sol, do vuestras virtudes resplandecen,
cuanta abundancia el cielo en sí contiene,
que vos guarda i sostiene,
i el número de gracias qu’en vos crecen;
i en vuestra claridad contemplo atento
seso, ingenio, inmortal merecimiento,

⁴⁹⁶ Cfr. también Herrera Montero (1998:115-126). Para Menéndez Pelayo solamente es aceptable «en las dos admirables canciones bíblicas *Cantemos al Señor...*, *Voz de dolor y canto de gemido...* » (1952b: 237).

⁴⁹⁷ Cfr. una variante recogida por Cuevas, donde, en lugar de fulgor círreo, leemos «que igual no ue la luz que nació en Delo» (2006: 849; v. 51), y que haría referencia al propio Apolo (Roncero, 1992: 248), deidad solar que nunca habría visto una luz tan potente como la de doña Francisca.

i hallo alegre'n vuestra lumbre pura
rayos d'aquella inmensa hermosura (vv. 67-75)

Las virtudes de doña Francisca «resplandecen» en el Sol, dando lugar a lo que para Lida suponía «la serie más vehemente de motivos platónicos» de toda la poesía de Herrera (1975: 274). Efectivamente, como explica Kossoff, Herrera nos presenta a doña Francisca como «persona resplandeciente por su belleza y virtud» (1966: 189). En su «claridad» se pueden contemplar no solo el seso, el ingenio, el «inmortal merecimiento», sino también una «lumbre pura» desde la cual se irradian los «rayos d'aquella inmensa hermosura». El retrato nobiliario que hace Herrera de la dama destierra cualquier atisbo de glorificación de la sangre o la esencia del linaje, para ser construido a partir de una serie de virtudes sustentadas en el campo luminoso. La mejor cifra de la dama la constituirá aquel elemento de la naturaleza donde, ya lo vimos, mejor se *expresa* el alma del mundo, y por tanto, donde mejor podrá expresarse la *verdad desnuda* del alma de la dama: la fuente de luz por excelencia, el Sol⁴⁹⁸.

Así se explica que la dama ejerza las mismas funciones que el Sol, ya que, de la misma manera que este difunde su poder benigno y vivificador sobre la naturaleza:

Como el vigor d'Apolo al ancha tierra
ilustra, i junto enciende i enriquece,
haciendo el valle fértil, ledó el prado,
que con mil varios dones reflorece
i el paso a la sazón estéril cierra (vv. 76-80).

En el caso de doña Francisca, corresponderá al efecto beneficioso de su influjo sobre el ingenio del poeta que le canta:

tiene assí el esplendor aventajado
nuestro ingenio alumbrado,
i produze, esparciendo su riqueza,

⁴⁹⁸ Esa luz dará pie a un soneto (2006: 813; V. III) muy parecido al que dedica al hijo del duque de Béjar. Según escribe Herrera, el pintor podrá imitar «el semblante generoso / i el rayo d'essas luzes amoroso» en la medida que lo permita la pura representación física. Sin embargo, la «grandeza», los «bienes» que a doña Francisca de el «poderoso Olimpo» serán imposibles de representar pues al que puede llegar a *verlos* «ciega la luz d'essa immortal belleza». Solo mediante el «Amor», bajando este a la tierra y descubriendo «essa imagen verdadera», esto es, *desvelándola*, se podrán igualar los espacios terrenal y celestial.

el fruto d'el espíritu divino
con valor peregrino (vv. 81-85).

Las hazañas de la familia a la que pertenece, figuradas en la contraposición entre cielo y suelo, serán loadas a partir de la categoría de un bien que, aunque radica en el segundo espacio, acaba por sobrepasarlo y maravillarlo al primero:

i ensalça las hazañas i grandeza,
con alta voz i con eterna lira,
i tanto en vos alcança, que s'admira,
porque ve'l cielo en vos, i el suelo ufano
con tanto bien que sobra'l ser umano (vv. 86-90).

La identificación entre doña Francisca y el Sol es tal que, en el cruce entre microcosmos y *makrantropos*, habrá una perfecta correspondencia entre ambos, morfológica y astronómica:

Todo cuanto al terrestre cuerpo alienta,
de la çeleste fuerza deduzido,
se halla en vos casi en igual efeto;
de vos el fixo globo, i el tendido
umor, i el vago cerco se sustenta,
i el ardor de las llamas inquiëto;
que con vigor secreto
a tierra i agua, 'l aire, i puro fuego,
cual eteria virtud i las estrellas,
son vuestras obras bellas
la tierra, l'agua, el aire, 'l puro fuego (vv. 91-101).

La correspondencia solar no solo es absoluta, sino que además se establece a partir de las «obras bellas» de la protagonista, es decir, en el eje de un nivel cívico que nos recuerda poderosamente la imagen solar del gobernante sabio y de actos virtuosos que con tanto ahínco se empeñaba en trazar Marsilio Ficino. La dimensión luminosa de doña Francisca acaba desbordando su propia figura, para extenderse por todo el universo⁴⁹⁹, lo que ha valido a Macrì para explicar que «Identificando la ilustre familia

⁴⁹⁹ Universo que, no dejaremos de señalarlo, sigue siguiendo el modelo ptolemaico, pero solo en su imagen, como explica Juan Carlos Rodríguez al hilo de este mismo poema: «aunque la imagen del “cosmos” que a veces nos da Herrera sea una imagen anclada perfectamente en la

con la luz apolínea que difunde el Empíreo, los efectos no son distintos, tanto que la virtud excepcional y astral de los Bazán fecunda los cuatro elementos del universo, genera las estrellas» (1972: 510). Lara Garrido, muy en la línea de Macrì, pone en contraste, con razón, esta canción con la providencialidad bíblica de las composiciones heroicas:

El pindarismo herreriano solo vuelve a vibrar esporádicamente en la sublimación astral de la nobleza, cuando el canto heroico y el ascenso neoplatónico se conjuntan en estructura visionaria [...] para identificar la luz apolínea difundida desde el Empíreo con sus virtudes (fecundadoras de los elementos y origen de las estrellas) y contemplar en el éter la perfección comunicada a su “honor”, “gloria” y “prez” por los númenes olímpicos (1997b: 141).

Herrera concluye la comparación solar a través de la pura identificación: «¡ô glorioso cielo en nuestro suelo!, / ¡ô suelo glorioso con tal cielo!» (vv. 102-103), aboliendo la separación platónica, condensando todo en un mismo espacio luminoso⁵⁰⁰. Posible solo gracias a que:

Vuestro valor ecede soberano
al más claro i ecelso entendimiento,
i ciega vuestra luz resplandeciente
los ojos d’el umano sentimiento (vv.106-109).

Francisco de Aldana, por su parte, dedica un soneto “A la Reina Ana, Nuestra Señora” (1997: 383-384), cuarta esposa de Felipe II, matrimonio que, para Rivers, es «*terminus a quo* de la composición de este soneto» (1957: 21). La reina es descrita, explica Lara Garrido, como «señora del mundo por disposición divina» y a partir del tópico según el cual «la condición regia resulta exigida por la hermosura» (1997: 383). Es la idea que desarrollan los dos primeros cuartetos:

órbita ptolemaica, medieval [...] lo importante, repito, no es la persistencia anquilosada de tal imagen cósmica, sino cómo de hecho luego sus elementos se disuelven impregnados por la lógica animista» (1990: 291).

⁵⁰⁰ Y, como en los poemas anteriores, comparándose el mismo Herrera a Ícaro y Faetón en la osadía de alzar el canto para cantar a tal Sol (García de Diego, 1983: 201): «yo, aunque’el osado Amor me da la mano, temo d’el hondo Pado la corriente, / i el mar que dentro siente / d’el atrevido ioven la caída» (vv. 110-113).

Puso el Señor del cielo en vuestra cara
tanto de lo admirable y peregrino,
que el mundo fuera acá de vos indino
si por señora dél Dios no os criara.

En veros, la razón distinta y clara
se ve, que fue decreto alto y divino
reina ser vos del ártico al austrino
y mucho más, si el sol más rodeara. (vv. 1-8).

«Del ártico al austrino», el reinado de Ana de Austria se sostiene en la hermosura que Dios ha puesto en su rostro. Partiendo de aquí, lo que nos interesa, sin embargo, son los dos tercetos con que Aldana cierra el poema:

Nunca llegó deseo ni pensamiento
a describir de vista el bien que agora,
Ana real, goza por vos el suelo,

tanto que el estrellado firmamento
al suelo invidia, y más querría la aurora
ser vuestra luz que del que alumbra el cielo (vv. 9-14).

La relación de Ana de Austria con el Sol se establece, explica Lara Garrido (1997: 383), a partir del tópico «de los beneficios terrenos de una presencia celestial». Walters ha acuñado, a raíz del poema, el sugerente marbete de «political Petrarchism» (1988: 97), pues, efectivamente, el desarrollo del poema incide en la relación solar de una manera análoga a como lo hará la poesía amorosa, pues comparte con las damas protagonistas de dichos poemas el atributo de una «luz y belleza que aventaja al propio sol» (Ruiz Silva, 1981: 119).

Desde una primera lectura, explica García, podemos comprobar cómo «frente al exclusivo contenido cristiano» que se advertirá en los rasgos solares de Felipe II (Navarro Durán, 1994: 36), en el soneto a doña Ana «Toda la serie de elementos puestos en juego desempeña una indudable función animista /platónica», no solo en lo inmediatamente luminoso, que es lo que nos interesa destacar aquí, sino también en lo referido al

doble plano del cielo y del suelo, del allá y del acá; el papel fundamental de la vista, ligado a la belleza; la concentración del alma del mundo en la dama, que desprende tal luz que se convierte en sol, hasta el punto de que la aurora deseará unirse a este segundo sol antes que al que alumbra el cielo» (García, 2010: 543).

En un principio, la dama se equipara al Sol porque es capaz de transmitir al suelo el mismo «bien» que el Sol manda a la tierra gracias a sus rayos de luz, en el frecuente esquema, dirá Lara Garrido, de «los beneficios terrenos de una presencia celestial» (1997: 383). Lo que sucede es que de la «magnificación» de ese mismo tópico (Lara Garrido, 1997: 383) derivará una magnificación del carácter solar de doña Ana, hasta ponerla por encima del astro. La envidia del firmamento no es otra cosa que envidia de la luz de Ana de Austria⁵⁰¹. De su hermosura, entendida como luz que su alma irradia hacia todo el mundo, en una luz tan benéfica, tan potente, que la convierte en el Sol al que la aurora, como ha señalado García, preferiría anunciar con su salida, en una imagen que se recogerá, como veremos un poco más adelante, en los cantos laudatorios a los miembros de la casa de Alba.

Fernando de Herrera también escribirá un soneto a Ana de Austria, esta vez, con motivo de su muerte (2006: 779-780; V. III). La reina es descrita en términos luminosos: «el cielo se llevó con dura mano / la luz más pura d'Austria i ecelente». La imagen no se corresponde de manera estricta y explícita a la representación solar, pero sí que se sitúa en un ámbito astronómico muy cercano a esta, al ser presentada la reina, ya culminada su ascensión al cielo, bajo una importante profusión astronómico/luminosa, según la cual «brilla en el cielo para edificación de vivientes» (Cuevas, 2006: 57): «Mas, d'estrelladas hebras coronada, / esculpió entre los astros su belleza, / do alegre mira el rico esperio suelo».

El matiz imperial de la identificación entre Sol y gobernante adquirirá su máximo desarrollo en las “Octavas dirigidas al Rey Don Felipe, Nuestro Señor”, que Francisco de Aldana (1997: 398-428) dedica a Felipe II. Larga composición en octavas reales, Aldana aconseja con ella a Felipe II sobre los derroteros que debe seguir el imperio español ante la amenaza de las diferentes potencias extranjeras que pueden

⁵⁰¹ Cfr. al respecto la descripción que hace Maximiliano Calvi de la propia Ana de Austria en su *Tratado del amor y la hermosura* (1586: 45b-46), sobre el que volveremos en el capítulo siguiente. Cfr., al caso, Soria Olmedo (2008: 65-66).

perturbar la seguridad del imperio. Su marcado carácter militar explica que el poema cifre en la luz la *virtud guerrera* del rey. Así se describe el valor militar de las tropas:

el alegría es aquel claro efeto,
aquella luz del militar denuedo,
con que me arrojó y sé del modo como
acometo, reparo, deajo y tomo (vv. 836-840).

Sin embargo, lo que nos interesa del poema es su situación dentro de la esfera de lo que Rodríguez de la Flor, partiendo de las propuestas de Carl Schmitt⁵⁰², llama «la teopolítica barroca hispana» (2009: 131). Como bien ha explicado Miguel Ángel García, el poema es un ejemplo claro de cómo «el espacio de lo público acaba sacralizándose» (García, 2010: 584) bajo el cetro de la monarquía católica de un Felipe II erigido en «paladín de la fe» (Rodríguez Moñino, 1943: 22). En efecto, ya Vossler advirtió que «El carácter combativo religioso de Aldana encuentra su máxima expresión en las 53 octavas del poema alegórico y oratorio que en su principio dirige a Felipe II» (1941: 203). Para Rivers, Aldana propugna en las “Octavas”, «bien que con un cierto pesimismo, el cumplimiento vigoroso del destino imperial de la España militante» (1955: 103). Lara Garrido ha señalado asimismo cómo «Aldana traza en el poema la magna-volición de un imposible proyecto político-religioso, por el cual España habría quedar regenerada sacrificialmente para alcanzar el cumplimiento profético de su dominio universal» (1997b: 256)⁵⁰³.

La naturaleza de dicho proyecto en que Estado e Iglesia van de la mano⁵⁰⁴, queda patente en la imagen de las dos mujeres que se presentan ante Felipe II, la Guerra y la Iglesia: «Dos mujeres venir no lejos veo, / de forma, hábito y ser bien diferente»

⁵⁰² Cfr. Schmitt (2009) para la última edición española. No entraremos aquí a debatir hasta dónde Rodríguez de la Flor elabora el concepto, pues creemos que la expresión es suficientemente operativa para nuestras necesidades.

⁵⁰³ Recuerda Lara Garrido al hilo del poema el cuadro de Tiziano “España socorre a la religión” (1997b: 268).

⁵⁰⁴ Imagen en la que Rodríguez Moñino encuentra la razón de ser de la poética de Aldana: «La religión determina su manera de ser y le hace escoger el camino más activo para servirla que es la defensa del catolicismo contra los poderosos enemigos que le cercan. Y así, sus poesías ascéticas expresan el anhelo de un alma empapada de gusto y sabor divino, las imperiales son la traducción a la realidad tangible de lo que habría que hacer para contrarrestar el esfuerzo de los enemigos de la Iglesia» (1943: 25).

(vv. 1-2), la primera «viste de militar, lúcido arreo» (v. 5), a la segunda «cubre una estola blanca más que nieve / con larga cruz de esmalte ensangrentado» (vv. 11-12)⁵⁰⁵. Las «dos figuras alegóricas» (Lara Garrido, 1997: 83) piden a Felipe II ir juntas en la empresa imperial:

y desta dulce esposa me enriquezco,
cuya intención yo vengo a declararte,
por ser ministerial sierva guerrera
della, que en ti como en su brazo espera (vv. 116-120).

Advirtiéndole acerca de los peligros que comenzaban a cernirse sobre el imperio, no solo en términos militares, sino políticos, según explica Luis Felipe Vivanco al hablar de «todos los enemigos de la fe católica, que son los de España» (1940: XVIII)⁵⁰⁶:

que el cítico Mahoma no corría,
sobre el cristiano mar, tan poderoso,
ni el gálico poder le recogía,
ni el fementido hereje caviloso
armaba el pecho, ni en el pueblo insano
había la rebelión puesta la mano (vv. 194-200).

⁵⁰⁵ En este sentido, el ejemplo paradigmático es la “Canción en alabanza de la Diuina Magestad, por la Vitoria del Señor Don Juan” a en la batalla de Lepanto (2006: 257-264; *It. 41*), por cierto, uno de los dos únicos poemas publicados en vida por Herrera (Coster, 1908b: IX), donde la luz adquiere, como sucederá con las octavas de Aldana a Felipe II, un decidido matiz de unión entre lo imperial y lo religioso, cuando Herrera diga que los «los árabes y fieros africanos» (v. 91), prometieron «nuestros niños prender y las doncellas, / y la gloria ofender y la luz dellas» (98-99). Se trataría así de una luz violada por los infieles, en la que al concepto de honra manchada de la dama –en la línea de todo el posterior desarrollo del teatro del XVII– se le uniría el del marcado cariz religioso que le da el que dicha violación fuera ejecutada por unos infieles representados, como insiste a lo largo del poema, por la Luna, que pierde su carácter luminoso para convertirse en símbolo del enemigo musulmán, turco, al que se ha vencido en Lepanto. Sucederá lo mismo en las “Octavas al Serenísimo Señor Don Juan de Austria”, que escribe Francisco de Aldana, para ilustrar la amenaza francesa que traería la guerra con los turcos: «despierta el gallo al rayo de la luna» (v. 22). Es considerado como el poema heroico por excelencia del Siglo de Oro español. Opinión que no comparte la curiosa y despiadada crítica de Araujo (1910): «nunca la he podido digerir; entran en su composición tantos elementos indigestos, ripios, asonancias, rimbombancias y vaguedades, que mi paladar literario, a pesar de todos los esfuerzos de mi voluntad, no puede convertirlos en materia asimilable» (p. 186).

⁵⁰⁶ *Cfr.* en este sentido, el repaso que Lara Garrido (1997b: 276-282) da a la lectura que de las “Octavas” ha llevado a cabo la tradición crítica, actualizada por García (2010: 583-603).

Se abre así, por tanto, una natural y casi forzosa derivación de la identificación entre monarca y Sol, que tendrá mucho que ver con la dimensión divina de este, pues divina es la naturaleza de su imperio y su corona. La cuestión será muy fácil de asumir para la España de la Contrarreforma, pues como bien ha señalado Gombrich, comentando una de las empresas solares de Ruscelli, la interpretación solar posee una ductilidad fácilmente apropiable y producido desde diferentes lógicas: «El símbolo se adapta al joven amante, al guerrero maduro y al anciano buscador de Dios» (2001: 165); entre ellas la identificación de astro y monarca católico en su lucha contra el enemigo hereje.

La identificación que en las octavas nos encontraremos entre Felipe II y el Sol se entenderá ahora, por tanto, desde las coordenadas resacralizadoras que supone el proyecto político que defiende Aldana en el poema. Como bien percibe Galera, comentando la empresa compuesta por Ruscelli a Felipe II, «Sol y Dios, o Sol y Cristo, quedan identificados en la versión moralizante que la mayoría de los autores del género emblemático asumen, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI» (1994: 458). Así nos encontramos con un funcionamiento al que ya nos hemos hecho alusión anteriormente, y al que se refiere Juan Carlos Rodríguez cuando habla de la acción de una *superestructura* platónica sobre una «infraestructura organicista» (1990: 106).
Escribe Ruscelli:

Il Re autor di questa Impresa, aspirando all'altezza dell'animo suo e alla perfettion della vera gloria, si proponesse con ella di Dover stare di continuo intento con tutto il cuor e la mente sua, procurando a tutto suo potere d'illustrare col santissimo lume di Dio questo nostro mondo pieno di tenebre [...] Si puo dire che detto Re voglia inserire che con la chiarezza e con lo splendor di Dio e con la gratia di quello infusa nella mente sua illustrera di vera fede e católica religione tutto questo nostro mundo (en Galera, 1994: 458).

El poema de Aldana funciona según la misma lógica, de manera que a pesar de que la comparación comienza muy cerca de los presupuestos neoplatónicos, con la referencia al Sol como «celestial ojo sereno» sobre la que tuvimos ya oportunidad de extendernos, cuando Aldana la formula de manera explícita, adquiere la siguiente expresión:

así tú, ¡oh sol de los cristianos ojos!,
deja, déjate ver de tus amenas
regiones, y verás nuevos manojos
criarse de violetas y azucenas,
y la inmortalidad, con mil despojos,
enriquecer su templo a manos llenas (vv. 817-822).

Aquí sí que nos moveríamos en el espacio puro de representación barroca que Macrì y otros críticos han detectado en Herrera, pues con Felipe II, Aldana da un paso más en la representación solar, añadiendo el componente cristiano que, aunque no deja de estar presente en la elaboración teórica solar ficiniana de la que partimos, parece desligarse en este caso concreto de la casuística neoplatónica propia del Renacimiento. Lara Garrido lo ha advertido a la perfección, pues comenta cómo Aldana, a partir de la estructura dionisiana de la realidad y su «función ordenadora de la luz que da consistencia, en refracciones sucesivas, a cada nivel de realidad», alcanza a acuñar la «metáfora de Cristo como *Sol invictus*», y a partir de ella, la del rey «que ha de reproducir en el plano político la armonía rectora del Sol y sus efectos benéficos sobre la naturaleza» (1997b: 284), enlazando así la representación solar con el carácter providencialista que preside la escritura de las octavas. La noción de «templo» se carga aquí de profundo significado barroco, muy alejado ya de aquellas resonancias neoplatónicas que presentara el mismo término en los textos de Kepler. Del mismo modo, como hemos visto que ha explicado Lara, la promesa de naturaleza vivificada debe entenderse desde los parámetros del rey que cuidará de sus súbditos, pero no tanto desde el sentido virtuoso, de felicidad cívica que proponía Ficino, sino desde una óptica que pretende evitar la conjunta amenaza, bélica y religiosa, de los enemigos infieles.

Así se entiende la interpretación que hace del episodio mitológico de la serpiente Pitón derrotada por Apolo, entendida aquí según la lectura teopolítica de la lucha contra la oscuridad de los infieles⁵⁰⁷:

Solo que metas pido (y esto basta)
en obra, ¡oh rey!, en obra, lo que vales:

⁵⁰⁷ Cfr. la explicación del mito en los *Diálogos de amor*: según la cual Pitón serían los vapores aparecidos como consecuencia del diluvio universal, de manera que «una vez nacido, Apolo mató con su arco y sus flechas a Pitón, serpiente; es decir, el sol, al aparecer, secó mediante sus rayos la humedad, que impedía la procreación de los animales y de las plantas» (2002: 135).

sacude el cetro, empuña y tercia el asta,
que temblarán los cercos infernales.
¡Afuera aquel Pitón que nos contrasta!
¡Ya huye de tus rayos celestiales,
ya, ya murió, sus, cante el docto Apolo
y pase el son del uno al otro polo (vv. 801-808).

De igual modo, vista y Sol son ahora concebidos desde una perspectiva cristiana que tiene en mente la lucha contra los infieles, y baste para ello recordar otra vez la identificación que, en el imaginario imperial, se hará de los musulmanes con una Luna que ya no será la amable diosa que recibe su luz del Sol y cuida de los pastores o ama a Endimión, como veremos en el siguiente capítulo, sino que se instituirá en una noción enemiga del «cristiano sol», en tanto que la *sustancia* de su luz es la herejía, frente a la *sustancia* santa y católica del Sol.

Tan estrecha es la unión entre Estado e Iglesia, que de la misma manera que el rey, como máximo representante del imperio, se identifica con el Sol, la propia Iglesia, que irá de la mano del imperio, será también representada en términos solares, bajo parámetros propios de una «caracterización petrarquista» bajo la cual estaría «la visión de la Iglesia como sol y bien del alma» (García, 2010: 633):

Muévate, ¡oh rey!, el tierno y largo lloro
desta esposa gentil que ves presente;
mira ondear al aire el sutil oro,
mira el sereno cielo de esa frente:
preciado de las ánimas tesoro,
dulce licuor de la divina fuente,
sagrado memorial, corona y palma,
y paraíso y sol y bien del alma (vv. 689-696).

Aquella virtud del primer Renacimiento, con un marcado sustrato cívico y platónico, cuando no absolutamente laico o pagano, se ha convertido ya en estas octavas en una virtud exclusivamente militar, representada por un Sol absolutamente cristiano, ya no aquel astro que daba benéfica luz de vida al mundo y consuelo a los pastores afligidos, sino un pesado martillo que trata de golpear a los herejes con toda su fuerza.

3.4.3. LOS ALBA: MINISTROS DEL SOL REAL

Un repaso a los diferentes poemas *solares* o *luminosos* de los que nos hemos ocupado nos da muestra de la muy significativa presencia de la familia de Alba en el imaginario de la poesía española del siglo XVI. No es, por otro lado, algo que resulte demasiado sorprendente si atendemos al papel que la casa de Alba cumplió durante los reinados de Carlos V y Felipe II; así como a la relación de los poetas –Garcilaso sobre todo– con ella. Esta posición central de la casa de Alba da pie a un interesante matiz, si bien no se encuentra demasiado extendido en nuestros autores: el juego luminoso-solar con el título nobiliario de los Alba, en el que su esplendor anticipa al del rey, de la misma manera que la primera luz del alba anticipa el brillo del Sol.

Aunque, como ya sabemos de sobra, Garcilaso dedica un considerable elogio a la casa de Alba en la segunda de sus églogas, no parece atender en exceso a esta identificación. Lo más cercano es un pasaje en que el poeta relata ciertos episodios de la juventud del tercer duque, don Fernando Álvarez de Toledo. Después de enfrentarse a «un caballero / que con semblante fiero amenazaba / al mozo que quitaba el nombre a todos» (vv. 1382-1384), en un escenario en el que «mostraba claramente la pintura / que acaso noche ‘scura era» (vv. 1387-1388), don Fernando acaba por mostrarse victorioso, como así relata Garcilaso:

De la batalla fiero era testigo
Marte, que al enemigo condenaba
y al mozo coronaba en el fin della;
el cual, como la estrella relumbrante
que'l sol envía delante, resplandece (vv. 1389-1393).

Aunque se trate solo de un escarceo juvenil, el hecho de que «D'allí su nombre crece, y se derrama / su valerosa fama a todas partes» (vv. 1394-1395) nos vuelve a remitir a la dimensión pública de la luz. En los dos versos finales se nos dice que, merced al valor y la destreza que ha demostrado, el joven duque «resplandece» igual que Venus, la estrella de la mañana, el primer astro en ser visto cuando amanece.

La comparación, a primera vista, puede resultar chocante: en la lírica del XVI, Venus y Marte representan la contraposición entre el fiero ejercicio de las armas y la blanda dedicación a la pasión amorosa, o incluso una contraposición entre lo masculino

y lo femenino, blando amor y guerra, que en el caso de don Fernando, dicho sea de paso, se resuelve de manera armónica (Azar, 1981: 130-131)⁵⁰⁸. Dicha lectura, sin embargo, no tendría sentido en este pasaje, pues el «mozo» acaba de ser coronado, al fin de la «batalla fiera», por Marte, dios de la guerra. Leído el pasaje, parece claro que el resplandor que se le atribuye al joven Alba es un resplandor *público*, ajeno al ámbito privado de la poesía amorosa. La lectura resultante se relaciona con su título nobiliario: Garcilaso aquí no pretende identificar a don Fernando con Venus desde la perspectiva amorosa o incluso femenina –recordemos aquella valoración que Herrera hacía de los ojos claros de don Bernaldino de Mendoza–, sino que quiere hacer honor a la dinastía del joven duque de Alba. Si el Sol será, más adelante en la égloga, símbolo de la absoluta virtud del duque, tanto que cegará a cualquiera que no esté habituado a dicha luz, esta identificación con Venus puede interpretarse como una suerte de anticipación de todo ese resplandor que vendrá después. Partiendo del nombre de la familia, Garcilaso muestra otra pequeña *cadena de luces*: de la tímida y limpia luz juvenil de Venus, a «el sol ardiente, puro y relumbrante» (v. 1790). Todo ello, repetimos, siempre en la órbita de esa *virtus*, de la excelencia de esa alma que encuentra en la luz su mejor manera de manifestarse.

Corresponderá a Francisco de Aldana escribir la composición en que mejor se exprese la poética solar de la casa de Alba. Será en las octavas que se han conservado de su poema “Al ilustrísimo y excelentísimo señor Duque de Alba” (1997: 291-295). Los Aldana habrían establecido «lejanos lazos de dependencia con la casa de Alba [y] que explican tanto la protección que los Toledo dispensan al padre» (Lara Garrido, 1997: 21), lazos que, para Rivers, por cierto, conservarían «restos muy vivos del feudalismo» (1955: 25)⁵⁰⁹; como la mirada de Aldana hacia el duque, quien constituiría para el poeta «un ideal de gloria mundana con atisbos de mecenazgo» (Rivers, 1955: 58), digno de ser cantado. Escrita, en opinión de Lara Garrido, «en 1569, acaso entre las muchas manifestaciones de júbilo que siguieron a la entrada del Duque como triunfador en Bruselas, realizada en enero de este año» (1997: 291), la composición se divide en dos

⁵⁰⁸ Cfr. al respecto, Fernández-Morera: «The duke easily solves the apparent dilemm: he marries the woman of his choice and indulges in love; yet he remains capable of taking the martial path when duty calls him, and winning of deserving glory» (1981: 65).

⁵⁰⁹ Cfr. García (2010: 385-387) para el análisis de hasta qué punto dichos lazos deberían entenderse desde los rasgos propios del feudalismo.

momentos, que corresponden a las dos albas que protagonizan el poema. Aldana, señala Navarro Durán, «Jugará en el poema con el significado del apellido del Duque [y] el amanecer mitológico» (1994: 121), en una manifestación literaria que para Rivers jugaba «*ad nauseam* con la palabra “alba”», hasta el punto de poder resultar «insulsa», a pesar de su cordial y sincera admiración hacia el duque (1955: 57).

En un primer movimiento, Aldana describe un amanecer en el que «Sale del claro albergue de oriente / la nueva alba gentil, como solía» (vv. 1-2), para que, después de ella, aparezca «el rubio autor del claro día / casi en trono de luz, más apartado, / tras quien sale él después, puro y dorado» (vv. 6-8). Aldana coloca un primer punto de apoyo para el posterior desarrollo del poema cuando habla del alba como de una «tierna embajadora» (v. 9) del Sol, y despliega el conjunto de elementos propios de la vivificación que el Sol trae consigo al alumbrar un nuevo día: el canto del ruiseñor que saluda «la ya presente y venidera lumbre» (v. 18) y que remite a la noción de la luz como vínculo del mundo, como más pura expresión del alma del mundo y la armonía de la naturaleza para consigo misma, que encontrará un paralelo en la música del ruiseñor; o el mundo que se ilumina, disipándose así los terrores consustanciales a la oscuridad: «deja la tierra el encogido espanto / que dio su tenebrosa pesadumbre / al aire, el cual después más comedido / tórnalo al rayo a dar della impedido» (vv.21-24).

Llega un momento en que el alba mira hacia poniente, «do la noche oscura / huyendo fue con presuroso vuelo» (vv. 27-28). Allí se encuentra con que «viose otra alba alumbrar todo aquel cielo / otra alba digo, pura y plateada, / de sí misma venir toda adornada» (vv. 30-32). Se trata del propio duque de Alba, identificado ya plenamente aquí consigo mismo y su nombre⁵¹⁰. Esta representación se fundamenta en la relación del alba con el Sol. Nos encontramos, en primer lugar, el papel del duque como *ministro* del Sol:

Vuelvo, otra alba, a decir, de otro sol nuestro,
que del cepo real de Austria nos viene,
ministra y guía, cual de otro sol, os nuestro,
otra alba tal que allá su mando tiene,
con agüero inmortal, felice y diestro;

⁵¹⁰ Cfr., para la cuestión del nombre, el análisis que haremos de la «Luz» de Fernando de Herrera, en el siguiente capítulo del trabajo.

del occidente ves cual sale, y viene
más rica de la luz del sol segundo
que ella del celestial que alumbra el mundo (vv. 33-40).

La nueva alba que se ve asomar es, de igual manera, «ministra y guía» «de otro sol nuestro» procedente de Austria («del cepo real de Austria»), esto es, de Felipe II. Aldana incide de nuevo sobre la faceta de *Rey Sol* que hemos analizado ya en las “Octavas”. El brillo solar de Felipe II encuentra en don Fernando, tercer duque de Alba, su perfecto anticipo, como ha quedado de manifiesto en el campo de batalla. La estrecha relación entre ambos encuentra también cifra en esa fama heroica manifestada a través de la luminosidad (Lara Garrido, 1997: 292) con fundamento en la *cadena de luces* a que aludimos antes. La luz del alba es a la luz del Sol lo mismo que la luz del Alba es a la luz de Felipe II, tal como explica Navarro Durán: «Felipe II es el sol segundo que enriquece al duque de Alba con su luz. El celestial es el sol, que es el que da luz al alba» (1994: 122). Con un matiz importante el Alba *noble* es «más rica de la luz del sol segundo / que ella del celestial que alumbra el mundo», esto es, recibe más luz de Felipe II, que el alba del Sol, con lo que se anuda todavía más la relación lumínico solar entre Felipe II y don Fernando. Del mismo modo que don Fernando es *representante* privilegiado del rey –que, no olvidemos, lo es de Dios–, la luz del duque es un avance privilegiado, una representante privilegiada de la luz de Felipe II, como el alba lo es del Sol.

El segundo elemento es el de la virtud del duque de Alba, descrita precisamente por Apolo, «El de las Musas padre y de Faetonte», para consolar a una derrotada alba, «que llorosa estaba» (vv. 45,48):

esta otra alba gentil que ya asomaba

cual rica piedra en transparente vaso
muestra el valor, la luz y la excelencia
que en la virtud está, no a suerte o caso (vv. 48-51)

La imagen es magnífica y, de nuevo, incide en lo luminoso y en las capacidades de los cuerpos para expresar su *verdad desnuda*. Aldana utiliza la imagen de la piedra preciosa en un vaso transparente, la cual, atravesada por la luz, ilustra el grado de virtud y excelencia de esa alba, es decir, del propio duque, los cuales le han valido superar al

alba de la naturaleza, como llega a reconocer el propio Apolo. Don Fernando es una joya a través de cuyos resplandores —que se deben, lo acabamos de ver, a la luz de que le nutre Felipe II, de ahí que tenga origen tan privilegiado como el de la piedra preciosa— se demuestra su «valor», la «excelencia» a que se debe su «virtud», que en ningún caso tendrá nada de accidental.

Avanza el poema equiparando el recorrido del duque de Alba al de Aníbal en la segunda guerra púnica, para regresar a la imagen ministerial:

Esta de cuya luz, cuyo sujeto,
de cuya autoridad todo se enfrena,
y en cuya forma está todo al respeto
que toda tempestad de allá serena,
hará que cuanto ve le sea sujeto,
que esto el gran sucesor de todo ordena,
y al fin alba y ministra, ¡oh gran destino!,
será del sol terreno y del divino (vv. 65-72)

Como bien ha advertido García, el duque tiene la propiedad de serenar la tempestad (2010: 390), en una propiedad característica de la más pura poética de la luz renacentista, compartida, como vimos, por la Virgen en quien fray Luis buscaba puerto seguro, por el mago Severo, preceptor, justamente, del duque de Alba y, como estudiaremos en el siguiente capítulo, por la dama del soneto XXIII de Garcilaso. Pero es justo después de este desarrollo, cuando se introduce el que creemos es el matiz decisivo para entender en toda su extensión la imagen solar del duque: el alba es un alba imperial, pues «cuanto ve le sea sujeto». Incorpora así Aldana al poema la dimensión *teopolítica*, organicista, que ya pudimos detectar en las “Octavas” a Felipe II cuando se comparaba a este con el Sol en términos cristianos, dirigiéndose la contraposición entre luz y oscuridad al ámbito de la lucha contra la herejía⁵¹¹. Aldana califica a don Fernando

⁵¹¹ Contraste que, para Lara Garrido, preside el programa del «emblema en el monumento diseñado por Arias Montano para el Duque: “En los lados de esta piedra está el Alba que se muestra al amanecer del día, viniendo la cual se esconden los animales nocturnos y nocivos y los hombres comienzan a tratar sus haciendas... El letrado en griego... En la nuestra suena *El Alba destruidora del mal* como si más claramente dijese que lo mismo que hace el Alba en el discurso de la vida, hizo él (cuyo nombre también tiene de Alba) en el gobierno de estas tierras, porque con su venida fueron castigados y se huyeron los que lo merecían y los buenos comenzaron a gozar pacíficamente de lo suyo” (P. Cornejo, *op. cit.*, folios 141r-146r» (1997: 291).

como un «alba y ministra», «del sol terreno y del divino», esto es, a través de la «deificación nominativa», que, a través de la «escala refleja de delegaciones», introduce la dimensión solar del duque en «la marcha inexorable hacia la unidad teológico-política de la historia humana» que encarnaría Felipe II (Lara Garrido, 1997: 82).

Como anota García, la identificación responde a «un propósito muy claro: así como el alba destruye las sombras, el duque habría llegado al gobierno de Flandes para destruir el mal de la herejía», de manera que se combinan la articulación «animista» del poema a partir de la luz y el Sol, con la «sacralización» de la temática militar (García, 2010: 388). Esta unión de dimensión religiosa y política, nos deja una figura del duque que, por un lado es un alba del Sol terreno, de Felipe II, gracias a que ha conducido sus tropas a Flandes, obteniendo allí la victoria militar; y, por otro, es un alba del Sol divino, del Dios *verdadero* por el cual se trata de combatir al enemigo hereje, de manera que «la oposición de semas referentes a luz/oscuridad se reitera en varias representaciones del nombre Alba como vencedor del mal» (Lara Garrido, 1997: 292)⁵¹².

El alba que es don Fernando, entrando en el campo de lo imperial-religioso, ahuyenta la oscura noche de la herejía con su poder luminoso:

Vio como al parecer de esta alba clara,
la noche, que del aire ella ahuyenta,
por la opósita luz se firma y para
con vista tenebrosa y soñolienta,
y vio que ya volver la negra cara,
hacia do el nuevo sol hiere y caliente,
querría, por ser mayor la luz agora
que la que atrás mostró la blanca aurora (vv.73-80).

⁵¹² Cita Lara Garrido los siguientes ejemplos: «así Jerónimo de Urrea en la batalla de Albis: “Envía de su altura claros rayos / a cuya fuerza se venció la niebla / huyendo a las profundas verdes selvas” (*El vitorioso Carlos Quinto*, Ms. 1469 de la B.N. de Madrid, fol 132 v) y Baltasar de Vargas, conmemorando el mismo suceso que Aldana: “De tal manera aclara y asegura / el resplandor desta Alba y de tal arte / en el alma llevando la fe pura / y en fortaleza siendo más que Marte / que la falsa opinión y niebla oscura / que ya en estos estados tenía parte / en viendo su presencia se ha huido / a Francia y Alemania do ha salido” (*Breve relación en octava rima de la jornada que ha hecho el Duque de Alba desde España hasta Flandes* [Amberes, 1568], ed. de J. López de Toro, Madrid, 1952, pág. 88)».

Navarro Durán advierte un «movimiento antinatural de la noche» (1994: 124), entendible desde la superposición de significados luminosos, que es continua, pues, como vemos, la noche –la física y la de la herejía– huye ante la amenaza del Alba. El Sol que será Felipe II muestra «mayor luz agora» que la que «atrás mostró la blanca aurora». Aldana está trenzando a la perfección los diferentes significados solares, en un juego de ida y vuelta que funciona gracias a la plena identificación entre todos sus miembros. El alba, envidiosa al ver amenazado su reinado de luz por la figura de don Fernando, poco antes de truncarse el curso del poema, interpela al «celestial ojo sereno» que es el Sol para que se apresure en su llegada, pues el alba que es el duque no hace sino superarla:

Alarga el freno, ¡oh rey del cuarto cielo!,
que tu tardanza, ¡oh sol!, me ofende y daña,
verás otra alba acá dar luz al suelo,
ministra de otro sol que alumbra España;
verás la noche en su callado yelo
huir de la región do el Tajo baña,
y acompañada de funestas aves
pretende en ti cerrar sus nieblas graves (vv. 89-96).

Estamos de nuevo ante el papel del duque como representante luminoso de Felipe II, del «otro sol que alumbra España».

Parecidos son los términos del fragmento XVI (1997: 483-484) del mismo Aldana, que vendrían a cantar la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera por parte del duque de Alba, don García de Toledo (Lara Garrido, 1997: 483). La victoria militar capitaneada por este provoca que hasta Neptuno salga de su hogar marino para reconocer el mérito del duque. La deidad es descrita en términos de una morosidad luminosa plena:

De perlas y esmeraldas coronada
muestra el temido dios la honrosa frente,
y en vestidura azul, toda sembrada
de venerillos mil de oro luciente,
cuya invencible diestra sale armada,
con asta de coral, de un gran tridente,

con abarcas los pies de aljófar llenas,
hecho en rica labor de las sirenas (vv. 9-16).

El referente mitológico pronto se acerca al propósito de canto público de Aldana, pues todo su cortejo de dioses y ninfas que, en Garcilaso, como veremos, son pura expresión luminosa de vida natural, abandonan las «canciones mil cantándole amorosas» y, con «grave, real, y alto sosiego», cantan la victoria de don García, cifrada en el momento en que coloca la bandera *sagrada* de su triunfo en mitad del campo enemigo: «dichoso punto y lugar, cuando / la bandera de Dios se vio plantada / entre la gente contrario bando» (vv. 26-28).

Salido de las aguas, es absolutamente significativo que Neptuno se postre para adorar la insignia divina (García, 2010: 391), perdiendo así su dimensión pagana: «Luego que de su Dios el dios marino / la insignia vio, prostrado y con las manos / juntas, la adora» (vv. 33-34) El dios oceánico entona un canto en el que se vuelven a solapar, en virtud del episodio que lo provoca, la *solaridad* y la dimensión político religiosa de la empresa del Alba. Dios es «Señor que al sol das luz y al rayo enfrenas, / por quien los firmamentos permanecen» (vv. 41-42), gracias al cual «en mis arenas / haces que tus felices plantas crecen» (vv. 45-46), lo que concuerda muy bien con la poética solar neoplatónica que venimos estudiando, a la que se le une el que aparezca «quien fue de tu querer noble instrumento: / el inmortal García, raro caudillo, / honra de Iberia, luz y fundamento» (vv. 50-52).

Alba es ministro del rey Felipe II, pero también instrumento de la divinidad, de quien ha recibido la luz que significa para un católico Neptuno vencer al enemigo turco. La luz del duque de Alba se constituye así en el anticipo de la luz filípica, que no es ya tanto la del paradigma platónico del gobernante virtuoso que se construyó en la Florencia de los Medici, sino una luz imperial, cristiana, propia de un gobernante solar santo, que disipa la amenaza herética que se cierne sobre los territorios dominados por la corona.

Una luz tan potente, tan poderosa como lo es el propio rey y que por ello mismo será capaz, cerrando el juego nominal de las albas y la cadena de las luces, de hacer

retroceder a la noche y «funestas aves» –oscuros murciélagos, imaginamos⁵¹³– hasta cerrarse en torno al propio Sol.

⁵¹³ *Cfr.* a modo de curioso contraste en sintonía con estas «funestas aves», hermanas de la «oscura turba de nocturnas aves» gongorina, el pasaje de la tercera égloga de Garcilaso, donde el pastor Alcino desea que llegue la noche para dejar de sufrir la amargura que le causa el desdén de su pastora, para lo cual se basa en la comparación con los murciélagos en tanto que animal que rechaza la luz: «si más que yo el murciélago desea / la escuridad, ni más la luz desama, / por ver ya el fin de un término tamaño / deste día, para mí mayor que un año» (vv. 317-320).

3.4.4. LOS AMIGOS FEBEOS: EL ELOGIO HUMANISTA

La identificación con el Sol o con sus diversas manifestaciones mitológicas, pensemos en el extendido caso de Febo, no va a ser exclusiva del ámbito de las representaciones estrictamente políticas. En la poesía del XVI, dichas identificaciones solares permitirán también construir la imagen de otros personajes que se moverán entre la dimensión pública que les otorgará su presencia en los poemas y su papel como escritores o humanistas de prestigio, y la dimensión privada que conlleva la usual relación de amistad que los poetas establecerán con estos nuevos protagonistas solares.

Un buen ejemplo lo obtenemos recuperando el juego especular de sonetos que se dedican entre sí Francisco de Aldana y su amigo el doctor Herrera de Arceo (Aldana, 1997: 235). Ya nos hemos referido dos veces a los dos poemas y al juego de reflejos luminosos que se establece de uno a otro, sobre los que no volveremos. Por eso insistiremos solo en los apelativos que entre ambos se cruzan: Aldana es para Herrera de Arceo aquel que sustenta «el poder del fiero Marte», así como «mi Apolo más perfeto»; mientras que Arceo es para Aldana «mi nuevo Apolo». Tratándose de un intercambio de poemas, la referencia apolínea debe leerse desde la perspectiva de la creación poética y la sabiduría, según la cual cada uno recibe parte del otro, creciendo entre ambos según la dinámica especular que ya estudiamos⁵¹⁴.

El juego de rayos luminosos, vivificadores, que se cruzan, intercambian y reverberan entre los dos, hace que la figura de Apolo adquiera también una dimensión plenamente solar. Aldana y Herrera de Arceo son dos soles, dos Apolos que se transmiten entre sí su «bien celeste» en forma de rayo luminoso, haciendo cada uno más perfecto al otro, tanto en lo que se refiere a dignidad luminosa del alma en cuanto tal, como en *dignidad poética*. El poder vivificador de la amistad que entre ambos se

⁵¹⁴ Recuerda Lara Garrido (1997: 15), que Cosme de Aldana, en términos apolíneos muy parecidos a los que su hermano Francisco dedicó al duque de Sessa, cantaba así a su hermano: «A quien Grecia ofreció luego en naciendo / sus Musas con sus lauros y su fuente / y España aquel valor tan soberano / con que continuo está resplandeciendo / ... ya que fuiste en valor un nuevo Marte / y en saber y doctrina un nuevo Apolo», añadiendo que «Este volumen trae en la portada un grabado de Marte con la orla “Victor Mars a Marte victo victus”, mientras que las *Rime* presentan el complementario Sol y la leyenda “Emitet insignis novus et maior Apollo”». Cfr. García (2010: 245-247) para las diversas imágenes que, en este sentido, aparecen de Aldana durante la literatura española del Siglo de Oro.

cruzan, en solar juego de espejos enfrentados, da lugar, como ya comentamos en el capítulo anterior, a la escritura de los propios poemas, ya que «los versos de Herrera de Arceo provocan este poema de Aldana y, por tanto, inspiran al Divino Capitán receptor de la “reverberación metafórica”» (López Martínez, 2003: 116-117), concentrándose así en el juego especular de ambos la significación apolínea en toda su expresión.

Amistad más estrecha unía a Aldana con Benito Arias Montano, hacia el que, además, profesaba manifiesta admiración. Que la “Carta para Arias Montano” (1997: 437-458) es uno de los paradigmas de la poética renacentista de la luz es algo sobre lo que ya nos hemos detenido en el capítulo anterior. Sin embargo, hay un pasaje al inicio del poema sobre el que no nos detuvimos y que merece la pena comentar ahora:

Montano, cuyo nombre es la primera
estrellada señal por do camina
el sol el cerco oblicuo de la esfera,

nombrado así por voluntad divina,
para mostrar que en ti comienza Apolo
la luz de su celeste disciplina (vv. 1-6).

Se trata de una alusión de base astrológica, basada en el nombre del propio Arias Montano. Lefebvre explicó cómo el nombre y la figura de Arias Montano se solapan «con el de una constelación de estrellas, la del signo Aries, precisamente por donde el sol empieza a recorrer la eclíptica» (1953: 117). Efectivamente, según anota Lara Garrido (1997: 437) aludiendo a textos astrológicos de la época, Aldana juega con el nombre de su amigo y maestro, equiparándolo a la constelación de Aries, pues como explica fray José de Sigüenza, se trata de una constelación «dentro de cuya latitud anda siempre el sol y por el mismo caso significa la línea eclíptica de quien jamás el sol se aparta» (en Aldana, 1997: 437)⁵¹⁵. La misma lectura astrológica aclara que el Sol entra en Aries justo en los meses de primavera, momento en que sus rayos ejercen con mayor fuerza y provecho su efecto vivificador sobre la naturaleza.

⁵¹⁵ Recordemos, también ahora, la referencia que hace Ficino a la resurrección de Cristo, justo cuando el Sol está en el signo de Aries, por lo que la alusión astrológica reforzaría, en cierto sentido, el carácter de guía religioso de que Aldana investiría a Arias Montano.

Así es como Aldana entenderá la influencia solar que sobre él ejerce Arias Montano, desde su profunda admiración hacia el biblista (Lefebvre, 1953: 118). Apolo aparece de nuevo desde una doble dimensión referida tanto a la sabiduría y el ejercicio poético como a su filiación solar (García, 2010: 705). Si en Montano «comienza Apolo / la luz de su celeste disciplina», se produce un engarce solar en el que Arias Montano va a convertirse en una suerte de Sol, que enviará su luz a Aldana. Un poco más avanzada la epístola, cuando el Divino Capitán explique las circunstancias por las cuales puede afirmar que «yo soy un hombre desvalido y solo» (v. 7), llega un momento en que se encarga de «declarar mi vida y nacimiento» (v. 32), en los siguientes términos:

basta decir que cuatro veces ciento
y dos cuarenta vueltas dadas miro
del planeta seteno al firmamento

que en el aire común vivo y respiro,
sin haber hecho más que andar haciendo
yo mismo a mí, crüel, doblado tiro (vv. 34-39).

Aldana está cifrando su propia edad, cuarenta años (Rodríguez Moñino, 1943: 6; Rivers, 1955, 24 y 1957: 58; Ruiz Silva, 1981: 225; Parker, 1986: 88) en el momento de escribir el poema, a partir de los ciclos lunares, quedando así identificado con la Luna, como ya explicara en el “Parto de la Virgen” (1997: 302-342), al hablar de cómo aquella

la edad nuestra importuna
o cause o mida, siempre en movimiento,
cual sujeto mortal, crece y descrece,
y con el tiempo torna y reverdece (vv. 613-616)⁵¹⁶.

Aldana aplica la identificación entre la Luna y el hombre hasta su caso concreto, de tal manera que, escribe Lefebvre

Para un lector de sus días, impregnado no solo de mitología e historia antigua, sino también de datos de astrología, ese modo zodiacal de dar el número de años vividos no

⁵¹⁶ Cfr. al respecto la siguiente octava del mismo “Parto de la Virgen”, donde Aldana da un peculiar matiz a la relación entre Sol y Luna: «Al parecer del que volando viene / salió, cual nuevo sol, Cintia dorada, / hasta donde su luz Febo detiene / en la parte interior que está manchada; / mas poco tanta luz consigo tiene, / que como el ángel toca de pasada / toda la claridad se desbarata, / y ella sin oro y luz su cara acata» (vv. 617-624).

le alejaba el tono severo y doliente de las estrofas, porque sabía que el planeta septeno, la luna, presidía los sueños, daños, ofensas, heridas y hurtos y que su naturaleza es melancólica» (1953: 123).

Como también apunta Lara Garrido, nos encontramos ante una determinación astrológica según la cual «la luna ha sumido la vida del poeta en el devaneo» (1997: 439). Esta identificación anuda, hace más densa, cargándola de significado, la identificación entre Arias Montano y el Sol. Efectivamente, la luz de Aldana es un *prestamo* de la de Arias Montano, de la misma manera que la Luna recibe su luz del Sol. Arias Montano se configura así como un Sol que representa «la liberalidad divina» (Lara Garrido, 1997: 439), la posibilidad de que en su retiro, su luz vivifique el alma del poeta y lo saque de ese devaneo lunar, así como la sabiduría apolínea del humanista que administra con la misma sabiduría la biblioteca del Escorial y la trayectoria espiritual e intelectual de Francisco de Aldana.

También en Fernando de Herrera nos encontraremos con la identificación luminosa del amigo humanista, entre tantos como rodeaban al poeta sevillano en las tertulias en casa de los Gelves⁵¹⁷, «reencarnación de las cortes de amor provenzales que tuvieron cierta prolongación en las cortes renacentistas» (1987: 556), y cuya aparición en Sevilla Victoriano Roncero (1992: 9-11) y María Teres Ruestes (1986: IX-X) relacionan con el esplendor económico de la ciudad en el Siglo de Oro. A pesar del severo juicio de Coster, para quien «es probable que el poeta no se detenía mucho en estas producciones de cumplido á cuya impresión ó corrección no atendía él personalmente», lo que le lleva a estimar que «no pueden servir de base á un estudio serio de su talento» (1908b: X-XI), no podemos olvidar, según recuerda Prieto, que «Por aplicación retórica y por situación cortesana, los *elogia* del poeta sevillano ocupan una apreciable parte de su obra en la que parece sentirse cómodo por el recuerdo greco-latino y la asistencia italiana» (1987: 589). Para Ruiz Pérez, el conjunto de estos poemas debe entenderse desde el «horizonte de referencia cultural en el que se inscribe la poética herreriana, enmarcada en un círculo de humanistas, autores y lectores de poesía,

⁵¹⁷ Coster se ocupó de ellos en su fundacional biografía sobre el poeta sevillano. A ella remitimos para una amplia nómina de los mismos, así como las circunstancias en que trabaron amistad con él (1908: 18-91). *Cfr.* también Rodríguez Martínez (1911: 11). Para la cronología, más allá de las *cuestiones amorosas* de la relación de Herrera con don Álvaro de Portugal y doña Leonor Milán, condes de Gelves, *Cfr.* Coster (1908: 105-141) y Rodríguez Marín (1911).

caracterizado por el refinamiento, un cierto elitismo culto y aires de renovación frente a los modelos establecidos» (1997: 8). La entidad de dicho conjunto de composiciones tendrá, además, su correspondiente reflejo en nuestra poética pública luminosa.

Al protagonista del primero que vamos a comentar, sin embargo, no lo conoció nunca. Se trata de Garcilaso de la Vega, y en la hermosa égloga que compone a su muerte (2006: 216-224; *It.* 28), Herrera convoca así a Febo:

¡O Febo, Febo!, ahora en el corriente
Xanto, o en Delo estés, ven ya, ceñido
de funesto ciprés la triste frente.

Quebranta el arco d'oro guarnecido,
despedaça los duros passadores,
pues tu gloria i cuidado es ya perdido (vv. 40-45).

Muerto aquel que mejor representó en sus versos la luminosidad de Febo –recordemos los textos que sobre Garcilaso y sus *luces* estudiamos en el primer capítulo–, ninguno de sus dorados instrumentos le será ya útil. En hermoso gesto de paganismo, Herrera hace de Garcilaso otra divinidad solar, en virtud de la estrecha relación con Apolo que le han procurado sus versos, afirmando que, en honor del poeta, pondrá «dos consagradas aras, levantando / una a ti i otra a Febo en este puesto, // pues le igualas en canto dulce i blando» (vv. 152-154). Tanto iguala Garcilaso a Apolo que este, en su sobrenombre de Cintio (Cuevas, 2006: 222), acabará acudiendo al cortejo fúnebre del poeta, junto a toda su corte de luminosas criaturas: «Aquí vendrán, en coro concertado, / faunos, sátiros, Pan, Cintio hermoso, / las náyades de Betis venerado» (vv. 169-171).

En cuanto a sus contemporáneos, los ejemplos son de una relativa abundancia, con variados grados de luminosidad. Tal vez, por ejemplo, esta se encuentre más diluida en una composición dedicada a Pedro Vélez de Guevara (2006: 335-336; *It.* 87). En este poema, Herrera confiesa que «el amor deuido / a vuestro claro nombre y alabança / me aventura, atreuido» a escribir el poema, indeciso «Porque, en tanta riqueza / y nobles dones de la gran Sophía, / pondría mi rudeza» (vv. 11-13).

Habrà ejemplos más rotundos, como lo es, tal vez, una imagen del soneto al canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor que posteriormente compondrá una de las primeras semblanzas de Herrera (Coster, 1908: 6). Después de que Herrera pondere una

fama que alcanzará a todo el mundo, nos habla de que «La vrna de cristal, con letras de oro, / descubre en tu perpetua y clara gloria». El cristal brillante, el oro en las letras que perpetuarán la fama de Pacheco, nos dan una idea de la dimensión solar que, para el poeta, adquiere su amigo. Muy parecido caso nos encontramos en un terceto del poema escrito, esta vez, a Pedro Moscoso de Mosquera, «poeta y erudito [que] tuvo estrecha amistad con Herrera» (Cuevas, 2006: 283), de quien dice el poeta: «Mas vos hazéys eterno el nombre vuestro, / estapado en el rico manto de oro / que Atenas consagró a su gran Minerua», cambiando el referente apolíneo por el de la diosa de la sabiduría, pero conservando la dimensión solar gracias al oro en que está bordando el manto.

Un ejemplo más amplio es el del soneto que compone para los preliminares de una obra de Jerónimo de Carranza, investido caballero del hábito de Cristo: su *Libro de la philosophia de las armas y de su destreza* (Chauchadis, 1993). Escrito en forma de diálogo, en él aparecían tanto el propio Herrera, como varios de sus amigos del círculo de los Gelves. La consabida conjunción entre Marte y Apolo, entre armas y letras, encuentra en la figura de Carranza perfecta cristalización, como demuestra la composición de Herrera. Siguiendo los parámetros humanistas, que se repetirán con más amplitud en un poema dedicado a Cristóbal de las Casas, el poeta celebra la luz de Carranza, al escribir que «No esconderá ya nube del oluido, / Carrança, vuestro nombre glorioso / y el espíritu excelso y encendido» (vv. 19-21); así como explicita su doble dimensión de militar y estudioso: «Solo vos, con ardor marauilloso, / en el ingenio igual y en valentía, / seguís a Febo y Marte belicoso» (vv. 22-24). Ingenio y valentía que son derramados sobre él de manera análoga a como sucedía en el soneto XXI de Garcilaso: «pues en vos solo el cielo alta derrama / industria y fortaleza no vencida, / y al amor de virtud ilustre os llama» (vv. 67-69). Ese don platónico del cielo le procurará una fama, atribuible a sus obras, escritas y militares, que resplandecen con una luz propia de la retórica humanista estudiada en el primer capítulo: «¡O dichosos trabajos de tal vida, / que quando los despojos diere a muerte, / viuirá con más luz esclarecida, / sin que le offenda el tiempo y dura suerte!» (vv. 70-74)⁵¹⁸.

⁵¹⁸ Cfr. una imagen parecida, en la elegía que compone a la muerte de Juan de Mal Lara (2006: 251-254; *It.* 38), donde juega con las características de la voz ronca que se supone debía poseer el humanista: «Era trueno tu voz, pero tu vida / claro rayo que puro resplandece, / con llama presurosa y ençendida; // que tu virtud y nombre refloreçe / con perpetua memoria, y sube al çielo / la fama, que con onra tuya creçe» (vv. 82-87).

A Cristóbal de las Casas⁵¹⁹ dedica una epístola poética (Herrera, 2006: 249-250; *It. 37*), con motivo de la escritura de un *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*, en el que leemos:

Bien deue coronarte Febo ideo,
Casas, la ingeniosa y docta frente
con las hermosas hojas de Peneo,

pues tú, primero, diste a la corriente
del rey de ríos, Betis generoso,
las perlas que Arno y Po en sus ondas siente (vv. 1-6).

Si bien no es una identificación directa, Herrera traza un primer punto de contacto entre su amigo y el «Febo ideo». Casas merece ser coronado por la deidad solar, pues ha contribuido a tejer unas relaciones hispano-italianas que Herrera cifra en la relación entre los ríos sevillano y florentino. Visto así, sería lógico dejar de lado la carga solar febea en beneficio de una lectura cercana al ámbito de la poesía y la sabiduría. Sin embargo, un poco más adelante, Herrera escribe que

y todo el coro a Cintio consagrado
que la rica Toscana ha producido,
ygal de Augusto al tiempo afortunado,

todo el velo de error oscurecido,
con la luz que les das, al claro día
salen de las tinieblas del oluido. (vv. 13-18).

Herrera explica cómo gracias a Casas han podido conocer en España las principales obras literarias italianas. Lo hace a través de la imagen del humanista que con «la luz que les das» devuelve al día lo que había estado sepultado en la oscuridad. Curiosamente, Herrera distorsiona en cierto sentido el lugar común humanista, pues habla de unas «tinieblas del oluido» en las que normalmente estaban los clásicos de la Antigüedad, pero difícilmente una producción literaria relativamente reciente. Será aquí donde podamos encontrar la lógica solar en la figura de Casas: Febo, divinidad solar, inviste a Casas de un carácter solar, de una luz, que permitirá convertir en «claro día»

⁵¹⁹ *Cfr.* Coster (1908: 68-69).

aquellas «tinieblas» en que el «velo de error» había sepultado toda la poesía procedente de Italia.

3.5. Un broche solar: la “Fábula de Faetonte”

Tal vez uno de los poemas que mejor condensan el «mito solar» renacentista sea una temprana composición de Francisco de Aldana, la “Fábula de Faetonte” (Aldana, 1997: 148-187). Escrita bajo el influjo de lo que Emilio Orozco llamó «la seducción del mundo pagano de las historias mitológicas; exaltación, en suma, del goce de lo humano y de la naturaleza» (2004: 74), se trata de una larguísima e incompleta composición de más de 1200 versos, que culmina la etapa de aprendizaje en la trayectoria poética de Francisco de Aldana. Con la referencia de «dos modelos: el de las *Metamorfosis* ovidianas y la *Favola di Phaetonte* de Luigi Alamanni» (Lara Garrido, 1997: 48; Rivers, 1955: 179-185), el poema presenta un «predominio de lo narrativo» (Gallego Morell, 1961: 35), tono del que Aldana, a juicio de Navarro Durán, será un «excelente» representante (1994: XIX). En la ‘Fábula’ se relata la fábula de Faetón, hijo de Apolo⁵²⁰, un mito que, como anota Cossío, «Pese a su complicación y a estar ausente de él todo rasgo erótico y toda blandura sensual tan grata a nuestros poetas renacentistas [...] madrugaba en nuestra poesía» (1952: 181).

El joven Faetón, conversando con Épafo, hijo de Zeus, ve puesta en entredicho su ascendencia apolínea, por lo que pide a su padre una oportunidad de conducir el carro dorado del Sol para así poder demostrarla. Apolo accede a sabiendas de que Faetón no podrá dominarlo. Llegado el momento, Faetón no conseguirá manejarlo: los caballos se desbocan y la tierra se ve abrasada por el Sol, hasta que Júpiter decide intervenir

⁵²⁰ Cfr. las *Anotaciones* (2001: 361-363) para las diversas interpretaciones clásicas del mito de «Faetón, que quiere decir *resplandeciente o ardiente*» (p. 361).

fulminando con un rayo a Faetón. El joven hijo de Apolo cae en el florentino río Arno – recordemos que es en Florencia donde discurre la primera juventud de Francisco de Aldana–, y allí, en su ribera, es llorado con lágrimas de ámbar por sus hermanas –convertidas en álamos⁵²¹–, por Climene, su madre, y por su amigo Cycno, quien se transforma en cisne⁵²².

Del episodio puede deducirse «lo que la fábula encierra de moralizante» (Gallego Morell, 1961: 36). Sin embargo, como esta cuestión la desarrollaremos después, comentando diversos poemas de Garcilaso, Herrera y el propio Aldana, nos centraremos en comentar el mito en su más pura expresión de *solaridad*.

Como bien ha señalado Gallego Morell, Faetón aparece con mayor o menor presencia, con mayor o menor fortuna, en la lírica española, desde el libro de Alexandre hasta el siglo XVIII, para a continuación, ir siendo poco a poco abandonada hasta la última traducción de la fábula ovidiana, fechada en 1863 y localizada en La Habana (pp. 52-43). Habrá que dilucidar entonces desde dónde se lee y cómo se interpreta el mito en el siglo XVI. En este sentido, Gallego Morell afina cuando sostiene que la alusión al mito de Faetón que aparece en el *Libro de Alexandre*⁵²³ tiene lugar a partir de «dos recuerdos puramente arqueológicos», mientras que en el «seiscientos» se incardinaría dentro de «la reconquista de los viejos símbolos» (p. 32). Se hace necesario manejar con cuidado el término *arqueológicos*, pues no en vano es precisamente la actitud renacentista hacia la Antigüedad clásica la que permitirá que se asista durante el periodo

⁵²¹ Cfr. la primera elegía de Garcilaso, donde el llanto del duque de Alba por su hermano, don Bernaldino, recupera el duelo de sus hermanas por Faetón: «Y no de otra manera repitiendo / vas el amado nombre, en desusada / figura a todas partes revolviendo, / que, cerca del Eridano aquejada, / lloró y llamó Lampetia el nombre en vano, / con la fraterna muerte lastimada: / “¡Ondas, torname ya mi dulce hermano / Faetón; si no, aquí veréis mi muerte, / regando con mis ojos este llano!”» (vv. 43-51).

⁵²² Cfr. el pasaje de la segunda égloga en que Garcilaso habla del «blanco cisne qu'en las aguas mora / por no morir como Faetón en fuego, / del cual el triste caso canta y llora» (vv. 302-304). Rivers (1969: 144), Navarro Tomás (1970: 42) y Morros (2007: 326) coinciden en asociar la imagen a Cygno, rey de Liguria, transformado en cisne tras la muerte de su primo Faetón para así evitar el castigo de Júpiter (*Metamorfosis*, I, 367-380). Cfr. en este sentido Gallego Morell (1961: 77-80).

⁵²³ Cfr. la descripción del palacio y los huertos dorados de Poro (2007: 607-614; cuads. 2117-2142) y el viaje por los cielos gracias a los grifos, así como la profecía de la posterior muerte de Alexandre (2007: 683-691; cuads. 2496-2532).

a algo parecido al nacimiento de la arqueología como la posibilidad de encontrar algo vivo en el descubrimiento arqueológico.

Creemos sin embargo que su alusión a la arqueología se refiere al hecho de que en la Edad Media la recuperación del mito de Faetón no tiene la savia que le infundirá el Renacimiento, la presencia plena sentida como algo vivo que sí encontraremos en el XVI, como veremos a la hora de estudiar el *repertorio* luminoso que la mitología ofrece a la poesía amorosa. La aparición de un poema como el de Aldana, en el que aún no nos encontramos el carácter admonitorio que el mito adquirirá, por ejemplo, en un Villamediana que encuentra en Faetón una «posible aplicación política» (Gallego Morell, 1961: 46)⁵²⁴, debe entenderse dentro del *clima solar* renacentista. Si en el XVI el Sol se convierte en nuevo centro del universo –ya sea en el sentido ideal ficiniano o en el puramente real de Copérnico–, en símbolo privilegiado de la doctrina neoplatónica que con tanta fuerza ha arraigado en el imaginario cultural europeo, el poema de Aldana no será sino una más de las manifestaciones producidas por el mito solar. El poema de Aldana, sobre todo en su primera parte, no es sino un largo canto dedicado a la glorificación del Sol.

Glorificación que encontramos desde el principio del poema, cuando antes de comenzar a relatar la historia de Faetón, Aldana se dirige así a Apolo:

Alto dios inmortal, sagrado Apolo,
nueva y preciosa luz que a los mortales
luz, vida y criación siempre has causado,
rico engaste especial del alto cielo
cuya luciente y nueva cara de oro
hacer nos puede fe del bien eterno,
infunde tu virtud dentro en mi pecho,
dame tan alto espíritu y aliento

⁵²⁴ La lectura de su perspectiva política se saldría así de los límites estrictos de nuestro trabajo, pues «el mito de Faetón, como símbolo y ejemplo moral, no se produjo hasta el siglo XVII [siendo utilizado] por el barroco español para presentarlo como símbolo de fugacidad, de osadía, de imprudencia y de no saber gobernar ni respetar el sistema político establecido» (Martínez Millán, 2011: 10-11).

que conforme al deseo vuele mi pluma,
pues conforme al deseo vuela el sujeto (vv. 1-10)⁵²⁵.

Aldana concibe la figura de Apolo, no solo como el «dios representante de la luz que es gracia poética» (López Martínez, 2003: 11), sino como la figura solar por excelencia. Disfruta de una posición privilegiada con respecto a los demás astros, al ser «rico engaste especial del alto cielo», aunque, una vez más, sin llegar a postularse como centro efectivo del universo. Esa posición proyecta una serie de temáticas que ya conocemos: el poder vivificador de su luz al llegar a la tierra, «que a los mortales / luz, vida y criación siempre has causado»; la dignidad solar que concede el oro, expresada en su aspecto exterior: «cuya luciente y nueva cara de oro / hacer nos puede fe del bien eterno»; y la capacidad para para inspirar el canto del poeta: «infunde tu virtud dentro en mi pecho». Parecida descripción encontraremos en boca de Faetón, cuando hable así de su padre:

Mi padre ha sido y es el sacro, santo,
rubio, claro, inmortal, luciente Apolo,
del cielo, de la tierra, de los dioses,
de los mortales luz alta y divina,
señor del tiempo y sus mudanzas breves,
por cuyo gran poder solo, en la tierra
vive hoy y expira cuando expira y vive (vv. 255-261).

Faetón afirma el poder de su padre sobre el tiempo, en virtud de su capacidad para marcar el ciclo de los días; así como se insiste en la «luz alta y divina» que el «luciente Apolo» es, no solo para los mortales o la tierra –debido al poder benéfico que ejerce sobre esta–, sino también para el cielo, merced a la privilegiada posición que allí ocupa. Por eso, en el juego entre dioses y planetas, ocupa el papel de luz de las demás divinidades, como superior a ellos.

⁵²⁵ *Cfr.* en ese sentido los versos siguientes (vv. 11-26), dirigidos al dios en pos de obtener el favor de su dama y que, explica Lara Garrido, en el modelo de Alamanni, y esto es lo que nos interesa, constituyen «un tópico encomio de las virtudes del rey Francisco I (vv. 9-19) que Aldana sustituye en su misma función por el de la amada» (1997: 148).

No será esta la única ocasión que tenga Faetón de glorificar a su padre. Cuando llega ante su presencia, atormentado por las dudas que Épafo ha sembrado sobre su lazo familiar con el Sol⁵²⁶, encuentra así a Apolo, sentado en el trono de su palacio⁵²⁷:

tal fue Faetonte, el cual viendo a su padre
en el divino asiento se detuvo
un poco lejos dél, porque la vista
capaz no podía ser de luz tan alta.
Cubierto estaba de un purpúreo manto
el intonso pastor de Clicia amado,
de perlas, de jacintos lleno en torno (vv. 481-486)

En «deslumbrante visión» (Cossío, 1952: 197), Apolo se nos presenta en su trono, rodeado de brillantes piedras preciosas, que acompañan en su resplandor a esa «luz tan alta» que la vista no es capaz de recibir. No se puede mirar de frente a Apolo, como no se puede mirar directamente al Sol, a riesgo de quedarse ciego, ya lo vimos, recordemos, en la segunda égloga de Garcilaso.

Una vez allí, Faetón se dirige a Apolo:

[...] «Gloria celeste
del reino celestial, divino y santo,
padre inmortal que con tu mano riges
la inmensa luz que nos alumbra el mundo,
si vuestro hijo soy, si es cosa cierta
lo que mi madre Climene me dice,
dadme cierta señal, dadme una prenda
por do venga a entender quien esto duda
que puedo con razón llamaros padre.»
Entonces, despojando el rostro Apolo
de aquel rayo inmortal que a los mortales

⁵²⁶ «¡Oh, cuántas dellas hay que de los bosques, / del campo y del arado, traen el vientre / del cabrero o pastor lleno y pesado, / y finge o que es del cielo o del gran Jove! / Cierta loco es aquel que cosa incierta / por cierta afirma y va glorioso della» (vv. 325-330).

⁵²⁷ Inevitable no aludir aquí, ya que antes hemos citado su obra, al estudio de Morreale sobre la introducción de la voz *palacio* al español, a través del italiano (Morreale, 1959: 142-144).

no es posible sufrir con vista atenta,
allegándolo más lo abraza y besa (vv. 511-524).

Apolo vuelve a presentarse con la poderosa y potente, «inmensa luz que nos alumbró el mundo», propia del Sol. Tan deslumbrante es que, para poder abrazar y besar a su hijo, debe quitarse del rostro, como una máscara refulgente, «aquel rayo inmortal» cuya luz no puede tolerar la vista de los mortales. Su posición como «ministro mayor de la Natura» (v. 379) le valdrá ser descrito en tales términos, aparejados a una noción a la que ya nos hemos referido al hablar de la casa de Alba: el papel del Sol como mediador entre el mundo inteligible y el mundo visible, con una dimensión pagana –no hay aquí referencia alguna a la divinidad cristiana– que acabará perdiendo en los poemas dedicados a los duques de Alba o a Felipe II.

Esta glorificación apolínea explica otro de los ejes que estructuran el poema: la obsesión de Faetonte por demostrar que, efectivamente, es hijo de Apolo, hijo del Sol y que, al cabo, acabará por condenarlo a la muerte. Es tanta que, no por casualidad, se empeña en entrenar con el arco y la flecha, siempre con un referente solar, como es el de la victoria de Apolo sobre Pitón: «como aquel que vino acá en el suelo / del luciente, inmortal, divino arquero / que dio solo a Pitón gloriosa muerte» (vv. 140-142)⁵²⁸. Dicha obsesión se traduce en una perspectiva luminosa muy cercana a la de la *cadena de luces* que estudiamos en la familia de Alba. Cuando Faetón pregunta a Climene si realmente él es hijo de Apolo, ella hace un bello juramento de luz:

[...] Mi dulce
hijo, preciada luz destes mis ojos,
por aquella inmortal, divina lumbre
que de mil rayos de oro está ceñida,
por aquel celestial, sagrado objeto,
te juro, que nos mira y siente agora,
que del que alumbró acá nuestro hemisferio,
del que nos lleva y vuelve el claro día,
que del que ves allá, del que miramos,

⁵²⁸ Cfr. la elegía V de Herrera (2006: 422-429): «¿Tu arco i flechas dónde están, temidas?; / ¿do está l'ardiente hacha abrasadora / de tantas almas a tu lei rendidas? // ¿Eres tú aquel qu'al padre de l'Aurora, / vencedor de la fiera temerosa / quebró el orgullo i sojuzgó a desora?» (vv. 145-150).

principio y vida recibiste al mundo;
si no es así, que su deidad sagrada,
hijo, me niegue acá su vista siempre
y última luz sea de mis ojos esta (vv. 395-407).

Climene garantiza a Faetón que Apolo es su padre, y lo hace jurando por la «divina lumbre» del Sol, «celestial, sagrado objeto», que es descrito según su dorado aspecto exterior «de mil rayos de oro está ceñida». La luz, con todo su poder vivificador sobre el mundo, será la prenda del juramento de Climene. Si miente, explica, «me niegue acá su vista siempre / y última luz de mis ojos esta».

La fábula nos presenta a un Faetón ansioso y obsesionado por demostrar ser hijo de quien dice. Gallego Morell ya detectó que «El problema de la auténtica genealogía del joven protagonista es esencial» (1961: 146), dando pie a un debate sobre la posible relación del poema con los «motivos de honra, de limpieza de sangre, de honor» (Ruiz Silva, 1981: 161), que descartan el propio Ruiz Silva y González Martínez (1995: 108), aunque esta última sin abandonar el problema pues en realidad se basa en el origen nobiliario de Aldana, ya señalado por Rodríguez Moñino (1943: 6) y Rivers⁵²⁹. Asimismo, García ha descartado la pertinencia de entender el poema desde «la ideología organicista de la sangre» (2010: 147). Efectivamente, lo significativo de la cuestión es cómo su linaje, «su ilustre sangre» (727), la misma que le lleva preguntarse, delante de sus compañeros de luchas y ejercicios juveniles, «¿Quién será tan loco / que donde está Faetonte ose ponerse / a declarar de sí sangre y nobleza?» (vv.220-222), se expresará en términos solares, forjando la relación filial en una *cadena de luces* que hace explícita el propio Apolo y que nos recuerda a aquella otra *cadena de luces* que estudiamos a raíz de los poemas de Garcilaso:

Mas luego que el gran dios volvió los ojos
al hijo, conoció quien era y luego,

⁵²⁹ La familia de los Aldanas de Alcántara había tenido «santos, militares, cronistas y poetas» (Rodríguez Moñino, 1943: 6); y «era de las más ilustres, proporcionando, a los reyes de Castilla, hábiles capitanes y eclesiásticos, y a la Orden de Alcántara varios maestros [...] Los Aldanas de Alcántara eran, pues, una familia típica de la vigorosa tradición española de guerra y santidad» (Rivers, 1957: XI-XII), en la que «estaba aún muy vivo el espíritu de cruzada; no era esto para Francisco de Aldana un mero recuerdo familiar, sino, como veremos, una tradición vital y llena de significado espiritual» (1955: 17). *Cfr.*, para sus «antecedentes familiares», (Rivers, 1955: 9-21).

con dulce acogimiento: «¡Oh hijo, dijo,
Faetonte mío, planta gentil nacida
del solar tronco y de mi luz ejemplo
¿qué buscas, dime, aquí Faetonte mío? [...] (vv. 501-506).

La paternidad de Apolo es demostrada, en palabras del propio dios, en que su hijo sea una «planta gentil nacida / del solar tronco». La metáfora vegetal, donde la savia equivaldría normalmente a la sangre, es dotada aquí de un significado luminoso: la dignidad del nacido le viene de su origen solar. La veracidad del linaje de Faetón se vuelve a confirmar cuando Apolo diga de su hijo que es «de mi luz ejemplo». El linaje de Apolo, frente a la obsesión feudal por la sangre, ha sustituido a esta por la luz. Reconocido como su hijo, Apolo permite a Faetón conducir su carro. Por ello le cede un atributo simbólico y, de nuevo, puramente solar y luminoso, su propia corona:

[...] después bañando
Apolo al dulce hijo rostro y pecho,
porque del gran calor y el viaje
ofendido no fuese, con guirnalda
de rayos le ciñó la tierna frente (vv. 635-639).

La absoluta luminosidad de Apolo encuentra sede en un palacio descrito como una sinfonía arquitectónica de efectos luminosos, acordes a aquel que ha mandado erigir dicha construcción:

En soberbias columnas hacia el cielo
el sagrado edificio se levanta
cuyas altas murallas resplandecen
de carbunco y rubí tejido en obra;
diamantes y zafiros rico extremo
forman al techo, de precioso aborio
que a la perla oriental vence en blancura.
Son las ventanas de cristal luciente,
las puertas de cendrada y fina plata (vv. 422-430).

Enmarcada en una imitación «del canon clásico, laberinto de columnas a la griega, predominio de la impresión latina: marfil, oro y plata» (Gallego Morell, 1961: 58), la construcción del palacio es radicalmente luminosa, nos recuerda en gran parte a la profusión de luz en la naturaleza marina que el mismo Aldana describía en la “Carta

para Arias Montano”. Las «altas murallas resplandecen», tejidas de piedras preciosas; el techo se ve armado por «diamantes y zafiros»; las puertas, gracias a la plata purísima de que están formadas, brillarán sin mancha; las ventanas, en fin, son de cristal luciente, según el paradigma renacentista del vidrio, y por ellas penetrará una luz que todo lo inunda y que podríamos, tal vez, recordando la ventana por la que entraba la luz en la oda “A Francisco de Salinas” de fray Luis de León, calificar también como *no usada*.

Tan brillante como el palacio será otro de los elementos centrales del poema: el carro del Sol, que Faetón no consigue gobernar y que sembrará el pánico en la tierra, incendiándola⁵³⁰. La descripción del carro abunda en esplendor:

Después que esto hablé, viendo que en vano
de su curso fatal mueve al mancebo,
llevólo al carro que Vulcano hizo.
Era de oro el timón todo y el eje
y el cerco de las ruedas de oro todo,
de fina plata eran los rayos della,
el yugo reluciente, si mostraba,
por mil piedras y mil, la cara de oro,
hacía repercusión del Sol, que luego
tenía cercano el rico y alto asiento (vv. 610-619).

Además de la plata y las piedras preciosas, la materia prima del carro es el oro. El timón, el eje, «el cerco de las ruedas de oro todo», no será sino una «repercusión del Sol» que de nuevo consigue presentarnos al oro como el metal solar por excelencia. El carro de Apolo, al igual que su palacio, no hace sino honrar luminosamente al dios del Sol.

Frente al esplendor luminoso de Apolo, la muerte de Faetón lo deja tan entristecido que se produce el fenómeno astronómico contrario al del esplendor solar, el eclipse:

Tanto fue el gran dolor, fue tal la pena
sentida por el Sol del muerto hijo,

⁵³⁰ Y que, de paso, supone una muestra más de la concepción geocéntrica del universo que tiene Aldana: el Sol sale y se pone, se *mueve* en torno a una tierra que permanece inmóvil en el centro del universo.

que en lugar y señal de luto al mundo
quiso negarse (¡oh milagroso caso!),
aunque el encendimiento derramado
algún rayo de luz mostrar nos pudo,
casi por recompensa del gran daño (vv. 1021-1027).

Aunque, lógicamente, pudiera pensarse en un cierto sustrato cristiano (el eclipse de Sol que tiene lugar cuando muere Jesucristo), no conviene olvidar que la fábula ovidiana es anterior a las Escrituras, de modo que sigue teniendo más sentido una lectura orientada hacia lo pagano, hacia lo puramente solar. Apolo, al final del poema, confirma esta misma actitud, ya con las hermanas de Faetón transformadas en sauces:

Mientras esto acontece, el triste padre,
viendo a su hijo y viendo su querida
Climene en tanto aprieto, juntamente
las hijas de su Climene en tal forma,
con un desdén mortal, furioso, esquivo,
aborrece la luz, huye a sí mismo,
niega a la madre antiga su presencia,
desde al cielo, el carro, los caballos (vv. 1199-1206).

Es tal la pena por su hijo, que se plantea no volver a dirigir nunca más su luz hacia «la madre antiga» que es la tierra, comenzando entonces un parlamento dirigido a Júpiter donde, por desgracia, se interrumpen los versos que nos han llegado de la fábula.

Como hemos podido comprobar, la “Fábula de Faetonte” supone para Aldana un ejercicio poético dedicado en gran parte a cantar las virtudes, el brillo, el poder vivificador del Sol. Sin embargo, al principio del poema, cuando toma la palabra la voz del propio poeta, hay un momento en que, al canto al Sol que es la “Fábula”, precede la siguiente reflexión:

¿Quieres Faetonte ver si es como digo?
Tú, por querer subir tanto el deseo,
del cuarto cielo a la primera madre
veniste a dar, y entre mil turbias ondas
paraste al fin lleno de fuego ardiente;
yo, por querer subir el deseo tanto,
de la más alta cumbre de mi suerte

vine a parar, lleno de ardiente fuego,
en las corrientes ondas de mis ojos,
tal que ya me desea la madre antiga.
Mas deja, musa, ya mal tan esquivo
y busca en este fin nuevo principio (vv. 54-65).

Aldana se equipara, no al Sol, sino a Faetón. Comparte su misma suerte, solo que con un matiz que no había aparecido a lo largo de la fábula. El deseo del poeta es distinto al de Faetón, el agua del Arno ya no es la tumba del hijo del Sol, sino las lágrimas de Aldana ante un «mal esquivo». El Sol que le obsesiona ya no es su padre, es su dama. La poesía amorosa del siglo XVI también estará atravesada de luz: de ella nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Cuarto Capítulo.

Luz y poesía amorosa

4.1. La filosofía neoplatónica del amor

Una historia de los banquetes ofrecidos en la Italia del Renacimiento nos ofrecería un panorama que iría más allá del mero cuadro de costumbres. Se podría señalar, a través de ellos, algunos de los más importantes hitos de la cultura europea. Ya nos referimos al banquete ofrecido en Ferrara con motivo de la llegada de la delegación bizantina al Concilio de la Iglesia, en 1439, y donde un brillante Giorgio Gemisto Pletón, a pesar de su aparente derrota ante los aristotélicos ferrareses, advirtió el desconocimiento que de Platón había en la Europa occidental. Una vez en Florencia, dictaba lecciones de filosofía platónica en pequeñas veladas organizadas en los jardines de las hermosas villas que los burgueses florentinos cedían gustosamente a aquel que era «Quasi Platonem Alterum». De la Villa Ardura (1986: XI) recuerda una carta de Ficino a Bernardo Bembo (2001: 444-450), en la que el filósofo afirma que el banquete suponía «descanso de las tareas [...] condimento de la amistad, levadura de la gracia y solaz de la vida», así como «dulce comunión de la vida»⁵³¹, por lo que estas celebraciones tendrían no poco de «compartida distensión» y «alejamiento de la vida pública de la ciudad» (Villa Ardura, 1986: XI).

Sirvieron esos banquetes, tal vez, en tanto que contribuyeron, o aceleraron la difusión de la filosofía platónica renacentista, como precedentes de otro que, siquiera a nivel simbólico, ejerció una influencia decisiva sobre todo el espectro de la cultura renacentista. En los jardines de Careggi, Lorenzo de Medici, más que probablemente influido por Marsilio Ficino, organiza un banquete en conmemoración de la muerte de

⁵³¹ Citamos, en este caso, según la traducción que hace de la Villa (1986: XI).

Platón, celebrado, según Marcel el siete de noviembre de 1468 (1956: 337), y según Della Torre (1902: 814) y Festugière (1941: 28), el siete de noviembre de 1474⁵³². Las más importantes figuras del panorama intelectual florentino acudieron al encuentro, según relata el propio Ficino:

Bandino, con magnificencia real, recibió en la villa de Careggi a nueve invitados platónicos: Antonio Agli, el obispo de Fiésolo; al maestro Ficino, médico; Cristóforo Landino, poeta; Bernardo Nuzzi, retórico; Tommaso Benci; a nuestro amigo Giovanni Cavalcanti, al que por su virtud de espíritu y noble presencia los convidados le nombraron héroe, y dos de los Marsuppini, Cristóforo y Carolo, hijos de Carolo el poeta. Finalmente el Bandino quiso que yo fuese el noveno, para que, con Marsilio a aquéllos sumado, se completase el número de las Musas (1986: 5-6).

Seguramente tendrían lugar varias de las escenas habituales en dichas reuniones: la glorificación de Platón, a cuyo homenaje era convocado el banquete, discursos de los diversos asistentes, como se refleja en el tratado, recitado de versos o incluso, la interpretación de algún pasaje musical, probablemente a cargo del propio Ficino. Todo ello en una villa retirada de las preocupaciones mundanas de Florencia. Allí se puso, siquiera de manera simbólica, la primera piedra de un edificio que dio lugar a algunos de los poemas más memorables que se han escrito nunca en lengua española.

⁵³² *Cfr.* Castelli (1984b) para una reflexión en clave neoplatónica, acorde con la doctrina ficiniana, sobre el significado físico y simbólico de la villa de Careggi, más allá de su concepción como lugar de retiro ante las preocupaciones mundanas; así como (1984d) para un pequeño apunte en la misma línea, esta vez sobre los jardines.

4.1.1. *DE AMORE: LAS LLAVES DEL MUNDO ENTERO*

Marsilio Ficino se basa en dicha celebración, en efecto, para componer un tratado titulado *De amore*, que no será otra cosa que un comentario al *Banquete* de Platón, donde explicitará su teoría del amor, en forma, no del «comentario de un traductor aventajado», sino como «obra de un pensador original» (Villa Ardura, 1986: XX). Es probable que el baile de fechas entre Della Torre y Marcel, acerca de la celebración del banquete, se deba a que tratan de asociar la fecha del banquete en Careggi con las diferentes redacciones del texto: según explica Della Torre (1902: 568), la versión conservada del tratado no es la primitiva, sino una redacción posterior, completada a finales de 1474 y principios de 1475, a petición de Lorenzo de Medici, y que se habría encargado también de traducir al italiano (pp. 603-604), algo con lo que coincide Saitta (1923: 31); Raymond Marcel, por su parte, sostiene la fecha de 1469 como la del texto conservado (1956: 336). No es nuestra misión enmarañarnos en una discusión cronológica que poco importa a efectos de nuestro trabajo, sino tratar de encontrar el significado profundo que debía tener la celebración del banquete y su traslación al texto. Como ha señalado Cesare Vasoli, probablemente siguiendo las conclusiones de Marcel, el epistolario del propio Ficino demuestra «come quel convito non fosse una finzione letteraria, ma un avvenimento reale» (2009: 16)⁵³³.

La reflexión de Vasoli no es redundante, pues la relación entre el espacio literario y el real nos servirá para entender ciertas cuestiones que afectan a la naturaleza del tratado, y que serán importantes para nuestros planteamientos. A pesar de que las reuniones en Careggi eran habituales en la actividad del círculo neoplatónico florentino, la que se relata en el *De Amore* resulta especialmente significativa. Se trata de la primera vez que Lorenzo, de quien Saitta recuerda que fue proclamado por Ficino como «*instaurator Platoniarum disciplinarum e Academiae columen*» (1923: 7), «aparece como mecenas del círculo platónico» (Villa Ardura, 1986: XVIII). El tratado se construye así como una gran reivindicación simbólica de la doctrina neoplatónica, como lo fue el propio banquete organizado por Lorenzo. Los asistentes a la conmemoración se insertan por derecho propio dentro de la tradición platónica, no solo porque honren a Platón en el día de su aniversario, sino porque recuperan una costumbre perdida hasta

⁵³³ Cfr. Festugière (1941: 28-29) y Marcel (1959: 337-338), para los testimonios epistolares de Ficino que confirmarían la opinión de Vasoli.

ese momento y que ahora los hace dignos herederos de Plotino o Porfirio. El sesgo platónico de la doctrina amorosa que se desarrolla en el tratado se va así perfilando sin vacilaciones desde el propio marco en el que será expuesta.

Comparado con el *De lumine* o el *De Sole*, es un texto de mayor extensión, lo que se traducirá, debido también a la materia de que trata, en una mayor densidad filosófica, de la que trataremos de entresacar solo aquellas cuestiones que nos permitan poner las bases necesarias para proseguir con nuestra caracterización luminosa de la poesía del XVI⁵³⁴. Pese a ello, el sustrato real que el banquete ofrecía al *De amore*, incorpora a su *escenografía* una diferencia significativa con respecto al «díptico luminoso». Mientras estos tratados carecían, salvo la preceptiva dedicatoria que daba pie al desarrollo doctrinal, de todo *cornice* en el que encuadrarlos, el *De amore* tendrá una localización espacial y temporal muy concreta, que el propio Ficino expone en el primer capítulo del primero de los discursos que lo conforman:

Platón, padre de los filósofos, cumplidos ya los ochenta y un años, el siete de noviembre, día de su aniversario, murió al final del banquete al que había asistido. Este banquete, que celebra a la vez su nacimiento y su muerte, lo renovaban cada año todos los antiguos platónicos hasta los tiempos de Plotino y de Porfirio. Pero después de Porfirio y durante mil doscientos años estas solemnes celebraciones se perdieron. Por fin, en nuestros tiempos, el famoso Lorenzo de Médicis, queriendo reinstaurar el banquete platónico, designó como anfitrión a Francesco Bandino. Y así, el siete de noviembre, Bandino, con magnificencia real, recibió en la villa de Careggi a nueve invitados platónicos [y] quiso que yo fuese el noveno, para que, con Marsilio a aquellos sumado, se completase el número de las Musas (Ficino, 1986: 5).

Una vez incrustado el tratado dentro de la órbita del platonismo, Ficino prosigue, relatando esta vez cuál va a ser la estructura del libro, abriendo el horizonte narrativo del texto, que en los tratados luminosos quedaba reducido a la mínima expresión:

Terminada la comida, Bernardo Nuzzi tomó el libro de Platón titulado el Banquete o Sobre el amor y leyó todos los discursos de este simposio. Una vez leídos, pidió a los

⁵³⁴ Para una lectura en profundidad del *De amore*, con todas sus implicaciones, *Cfr.* las siguientes, de entre las diferentes referencias que vayan apareciendo, especialmente las páginas indicadas: Saitta (1923), Festugière (1941: 1-140) y Chastel (1996: 131-148); en España, el prólogo que hace Rocío de la Villa Ardura a su edición de Marsilio Ficino es ejemplar (1986: XI-XL).

otros convidados que cada uno expusiese uno de los discursos [...] Todos aceptaron esta suerte. Pero el obispo y el médico, obligados a acudir uno al cuidado de las almas y el otro al de los cuerpos, dejaron a Giovanni Cavalcanti encargado de ocupar sus puestos. Los demás se volvieron hacia este y callaron dispuestos a escucharle. Y entonces el héroe comenzó así su exposición (1986: 5).

La secuencia de acontecimientos del banquete determina la estructura del mismo como un progresivo comentario sobre el texto platónico, en el que la autoritaria rotundidad de la autoridad escolástica, propia de la tratadística medieval, se ve sustituida por la construcción del significado doctrinal a partir de los puntos de vista de cada uno de los personajes que intervienen en el marco del debate, como sucederá después en *El Cortesano*, *Los Asolanos* o, en menor medida, en los *Diálogos de Amor*, donde «la “conversazione”⁵³⁵ indica soprattutto una “frequentazione comune” [que] si oppone ormai alla vita solitaria, alla “secretior habitatio et solitaria conversatio” che il Petrarca aveva raccomandato» (Ossola, 1987: 131); cuestión que también percibe Pozzi, cuando propone que *El Cortesano* es «una obra que sugiere la idea de una libre búsqueda llevada a cabo a través de la discusión entre iguales, a ninguno de los cuales se le atribuye la posesión de la verdad» (1994: 50-51).

Llama la atención que Ficino, en la presentación de los personajes, se detenga en Giovanni Cavalcanti, a quien otorga el privilegio de dar comienzo a los discursos y califica como «héroe», calificativo y posición que no serán en absoluto casuales. Della Torre (1902: 567) y Raymond Marcel (1958: 335-336) sitúan la escritura del *De amore* dentro de esa misma crisis personal que, recordemos, le habría hecho adoptar los hábitos religiosos en 1475. En la resolución de dicha crisis ocupó un papel destacado la figura de Giovanni Cavalcanti⁵³⁶, amigo predilecto de Marsilio y a quien va dirigida la obra, a través de una dedicatoria en forma de «Proemio a Giovanni Cavalcanti». Merece la pena reproducirla entera:

⁵³⁵ Cfr. Quondam (2007), para la cuestión de la conversación como «generale “forma del vivere”» (p. 189), propia del nuevo espacio de cultura en el que se insertarían obras como *El Cortesano*.

⁵³⁶ Cfr. sin embargo la opinión de Saitta al respecto, que no habla de crisis sino de la «malinconia che gli derivava dall’asidua meditazione e anche dal suo temperamento naturale. Ma la sua depressione morale, che egli addolciva col suono della lira e col canto, e da cui cercava di sollevarlo spesso il suo intimo amico Giovanni Cavalcanti, non assunse mai la forma di una profonda crisi spirituale» (1923: 11).

Marsilio Ficino a su amigo Giovanni Cavalcanti, que estés bien. Ya hace tiempo, mi queridísimo Giovanni, había aprendido de Orfeo que el amor existe y tiene las llaves del mundo entero, y luego de Platón qué es el amor y cómo es. Pero, qué fuerza y poder tiene este dios, había estado oculto para mí durante treinta y cuatro años hasta que un héroe divino a los ojos celestes, manifestándolo a través de una señal extraordinaria, me mostró cuán grande es el poder del amor. Así pues, desde ese momento, cuando me pareció que estaba suficientemente instruido en las cosas amatorias, compuse un libro acerca del amor, el cual, escrito por mi mano, he decidido dedicarte especialmente a ti, para que lo que es tuyo vuelva a ti. Que sigas bien (Ficino, 1986: 231).

Más allá de aprender «de Platón qué es el amor y cómo es», en una reflexión de ribetes ontológicos, teológicos y estéticos en la que, por la naturaleza de este trabajo no podemos entrar con la profundidad que merece, nos interesa ahora el protagonismo casi desmedido concedido al «héroe divino a los ojos celestes» que es Cavalcanti en el origen del texto. En ese protagonismo encontraremos las dos claves a partir de las cuales comenzaremos a estudiar la *luz del amor*.

Ficino agradece a Cavalcanti el haberle hecho lo «suficientemente instruido» como para escribir «un libro acerca del amor». Lo interesante es, sin embargo, cómo ha conseguido *instruirlo* Cavalcanti: el amigo predilecto le ha manifestado «a través de una señal extraordinaria» el poder del amor, «oculto para mí durante treinta y cuatro años». Ficino recupera otra vez la pretensión de materializar, de hacer visible la «verdad desnuda», la «*Idea*» del amor. Una noción, la de quitar los velos, que hemos visto cómo se repite con frecuencia a lo largo de la tradición filosofía neoplatónica del Renacimiento. Por otro lado, Ficino habla del «poder del amor» que su amigo le ha desvelado. Para entender a qué se refiera con ese poder del amor, debemos fijarnos en cómo la propia dedicatoria contiene una alusión a la figura de Orfeo, de quien confiesa haber aprendido «que el amor existe y tiene las llaves del mundo entero». Ficino nos da una imagen del amor como una fuerza efectiva, que «existe», y que atraviesa y vertebra todo el universo. La imagen cristaliza en un libro que «escrito por mi mano, he decidido dedicarte especialmente a ti, para que lo que es tuyo vuelva a ti». A la música que mantenía al universo con su armonía; o a la luz que en el sistema ontológico del mismo Ficino, erigida en vínculo del mundo, recorría todas las dimensiones del universo, Ficino solapa la noción de un amor que, en forma de libro conoce un movimiento en el cual se ha condensado la doctrina en él expuesta.

En las imágenes de la relación con Cavalcanti, la crítica siempre nos ha mostrado a este como el gran amigo de Ficino, insinuando alguna vez veladamente la posibilidad de una relación amorosa entre ellos que, imaginamos, debería leerse desde los parámetros amorosos de la amistad, a los que aludiremos en su momento. Pero no deja de resultar significativo al respecto, para comprender la orientación que adopta la teoría ficiniana del amor, así como la naturaleza de la dedicatoria a Cavalcanti, la imagen que Arnaldo della Torre nos da de un Ficino que, a los dieciocho años «non aveva ancora amato», ya que a él,

che era senza bisogni sensuali, bastavan le fantasie amorose intellettuali [...] laonde per Marsilio Ficino l'amore non consisteva e non poteva consistere nell'aspirazione di sue esseri al reciproco possesso, ma era semplicemente un mezzo per cui Dio, ossia la causa prima ottima bellissima, si revela all'amante nel viso e nel corpo dell'amato (1902: 506).

Prescindiendo de la interpretación puramente biográfica, el párrafo de Della Torre nos da un buen marco de referencia en el que orientarnos a la hora de acercarnos a las teorías que Ficino desarrollará en el del *De amore*, pues para entender el amor *humano* que aparece en los poemas de los que nos ocuparemos en el presente capítulo, el amor deberá ser englobado en un marco especulativo mucho más amplio, en el que, según Margolin, se describe un «tétraèdre conceptuel» cuyos cuatro vértices serían «lumièrè, regard, amour et beautè» (1986: 592). También Eugenio Garin fue consciente de cómo en la filosofía de Ficino quedaban «estrechamente vinculados entre sí los temas de la luz y el amor» (1981: 154). Las dos nociones extraídas de la dedicatoria a Cavalcanti nos ayudarán a delimitar cómo de profunda y en qué dirección de produce dicha unión: amor que necesita encontrar *expresión* y dejar de permanecer oculto; llaves del universo y libro que de Cavalcanti va a Ficino y de este vuelve a Cavalcanti, esto es, vínculo y movimiento

Sobre ellas pondremos las bases que nos permitan entender, en su clave amorosa, un papel de la luz en la poesía española del siglo XVI, de cuya importancia se dio cuenta Cossío:

Toda la poesía platónica de nuestro Renacimiento es, en uno de sus temas favoritos, constante tejer y destejer de esta cuadriga de luces, en busca siempre de una

combinación definitiva, nunca lograda, o insuficientemente feliz para el amador exigente (1926: 111).

Aún más, no creemos exagerar si afirmamos que la fuerza de la luz recorre la poesía amorosa del Renacimiento español como no lo hace ninguna otra. Su fuerza ascendente es tanta que, lo que para Garcilaso o Aldana era en sus poemas «luz» a secas, en los versos que Fernando de Herrera dedique a doña Leonor de Gelves va a convertirse en «Luz». El camino que lleva de las minúsculas de los primeros a la mayúscula del segundo estará punteado de claras miradas, de soles envidiosos, de cuerpos que brillan como cristal. Este luminoso camino del amor renacentista será el que trataremos de trazar en este último capítulo de nuestro trabajo.

4.1.2. LA FUERZA DEL IMÁN: EL AMOR COMO VÍNCULO

En el *De amore*, muy al principio de su disertación, el «héroe» Giovanni Cavalcanti, da a sus interlocutores una pauta que nos servirá para entender el resto del tratado: «Cuando decimos amor, entendido deseo de belleza» (1986: 14). Tal vez esta suponga la base principal de un acercamiento al amor que, como anotó Festugière, supera el lenguaje amoroso del amor cortés, para dar lugar a una «philosophie» (1941: 3), «una filosofía o doctrina del amor, tomada esta palabra en su acepción platónica y vastísima», por aplicarle las palabras que Menéndez Pelayo dedicara a los *Diálogos de amor* (1974: 490). Un elaborado sistema, en definitiva, que se afianzaría dentro de los rasgos propios del pensamiento ficiniano. A lo largo de todo el tratado, Marsilio lanza una serie de reflexiones que ligan amor y belleza en una dirección muy concreta: «El amor considera el disfrute de la belleza como su fin» (1986: 15); «el amor hacia el hombre apetece esa belleza misma» (p. 16); «el amor que busca las cosas bellas, siempre desea las laudables y magníficas. Y aquel que odia las feas es necesario que huya siempre de las obscenas e indecentes» (p. 17); «Por lo demás, ¿qué buscan estos cuando se aman mutuamente? Buscan la belleza, pues el amor es un deseo de disfrutar la belleza». De ellas se concluye que el amor es, pues, un deseo que mueve al hombre hacia la belleza.

Más allá de la inserción del amor dentro del aparato especulativo propio del platonismo –sobre el que aquí no podemos más que dar algunos ejemplos para ilustrar la composición de lugar que Ficino hace entre amor, belleza y bien, sintéticamente expresada cuando afirma que «El amor es felicísimo porque es bello y bueno» (1986: 15)–, es necesario concretar cuáles son los «motivi più profondi» (Saitta, 1923: 235) que hay bajo dicha identificación, y cuáles sean los que a nosotros pueden interesarnos en el razonamiento que guía nuestro trabajo⁵³⁷. En su merodeo en torno a la definición

⁵³⁷ Se trata de una cuestión que exige unas matizaciones estético teológicas que rebasan los intereses concretos del presente trabajo, por lo que no vamos aquí a desarrollarlas en toda su extensión. De todos modos, para una primera aproximación, siguen siendo un buen punto de partida, referidos a Marsilio Ficino, Saitta (1923: 239-245) y Festugière (1941: 32-36). Baste señalar así que la aseveración ficiniana encuentra asiento en una elaboración que parte del Platón del *Timeo* (29e-30b) (Villa Ardura, 1986: 22), a raíz de la cual Ficino escribe que Dios es «Principio en tanto que produce; medio, en tanto que hace retornar lo producido a sí mismo; fin, en tanto que perfecciona lo que vuelve a él. Así, podemos apelar a este, como se dice a menudo en las obras de Platón, rey del universo, bueno, bello y justo. Bueno, digo, cuando crea; bello, cuando atrae hacia él; justo, cuando perfecciona a cada uno según su mérito. Así, la belleza, a la

del amor, hay una noción que parece latir bajo cada uno de los intentos de Cavalcanti por dejar claro a sus interlocutores qué sea el amor: la noción de *atracción* que ejerce esa belleza. Un examen detenido de los diferentes ejemplos revela cómo en todos ellos el amor es definido como un impulso que codicia la belleza y que la «apetece», que es lanzado hacia ella del mismo modo que el odio hacia las cosas «feas» es presentado como un movimiento de huida.

Este planteamiento no es exclusivo de Ficino. Lo comparte Castiglione, quien según Festugière fue el tratadista «qu'il a mieux compris et plus fidèlement suivi le système de Ficin» (1941: 46), entre todos los que siguieron la estela neoplatónica, Bembo y León Hebreo incluidos; hasta tal punto fue así que Morreale escribió, como ya dijimos en la traducción, que «fue transmisor del neoplatonismo a la Europa del siglo XVI, tan eficaz o mejor que Marsilio Ficino y León Hebreo, que Ecuícola y Cataneo [sic], que Diaceto y Pietro Bembo» (1959: 149). En el libro cuarto de *El Cortesano*, «epifania autorizzata della dottrina platonica» (Ossola, 1987: 58) que «se concluderà nella celebrazione statica dello spirituale amor platonico» (p. 73)⁵³⁸, al delimitar el

que le es propio el atraer hacia sí, se encuentra entre la bondad y la justicia» (1986: 22). El proceso de relación entre lo bueno, lo bello y lo justo en el sistema ficiniano, encuentra además, en los *Diálogos de amor*, matices de corte aristotélico que mueven a Filón a puntualizar a Sofía: «Te engañas al creer que lo bello y lo bueno sean exactamente la misma cosa» (2002: 205), pues se puede establecer una clara diferencia entre ambos, basada en que «el deseante puede desear lo bueno para sí o para otro que ama, mientras que lo bello solo lo desea para sí mismo» (p. 205). León Hebreo separa los dos conceptos, sin acabar de identificarlos en su teoría amorosa. En un momento determinado en que dice recuperar un pasaje de la Retórica (II, 4), explica que en la definición del amor de Aristóteles, según la cual «dice que el amor no es sino querer bien para alguien, ya sea para sí mismo o para otro» (p. 207), el estagirita abarcó «todas las clases de amor, no lo definió por lo bello, sino por lo bueno» (p. 207). Sofía muestra su preocupación ante esa diferencia entre los términos que ha establecido Filón, mientras que este insiste en separarlos, aunque sin desligarlos, pues «Dicen que no todo lo bello es bueno, pues hay cosas que parecen bellas y en realidad son malas, y al revés, alguna cosa que parece fea es buena» (p. 209). La relación se cierra con la intuición de Sofía según la cual «lo bello no es solamente bueno, sino bueno con alguna añadidura» (p. 210), dando pie a la explicación de Filón, según la cual «la belleza es gracia que, al deleitar el ánimo con su conocimiento, le mueve a amar. La cosa buena, o la persona en la que se da tal gracia, es bella, mientras que la buena en la que tal gracia no se halla, no es bella ni fea» (pp. 210-211) [Cfr. para la cuestión, Menéndez Pelayo (1974: 503-505), Soria Olmedo (2002: 32), Dagron (2006: 305-306)]. A toda esta elaboración de la bondad, belleza y amor, deberíamos sumar las reflexiones sobre el rayo luminoso de *caritas* y el conocimiento de la divinidad por aquella parte del alma vuelta hacia lo divino, de las que nos ocupamos en el primer capítulo.

⁵³⁸ Cfr. también Reyes Cano (2009: 48-49).

rango de intereses de su reflexión, el conde escribe que «la hermosura que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que aparece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor» (2009: 430). La idea también la comparte León Hebreo, quien «n'a pas imité Ficin directement» (Festugière, 1941: 53), como demostraría la «síntesis platónico-aristotélica» (Soria Olmedo, 2002: 21)⁵³⁹ que introduce en la especulación amorosa de los *Diálogos* la noción de deseo, procedente de la *Ética a Nicómaco*⁵⁴⁰: «El deseo, si es movimiento, es movimiento del alma hacia la cosa deseada y asimismo el amor es movimiento del alma hacia la cosa amada, y la complacencia es principio de este movimiento, llamado amor y deseo (p. 198)»⁵⁴¹.

El movimiento será un primer paso doctrinal para comprender la filosofía amorosa ficiniana. Ya lo detectó en cierto modo Saitta, cuando se refirió al «conchetto attivistico dell'amore», que llamaba su atención a la hora de acercarse al tratado (1923: 235). «Attività universale o pura» (p. 248), que confirmó en la distinción que Ficino establecía del término con respecto a Platón:

Giacchè il concetto dell'amore per il Ficino non è più come in Platone un desiderio che dinota privazione dell'essere, ma diventa qual è realmente il motore eterno, universale, immortale della realtà. Per l'amore, che assume con lui una significazione

⁵³⁹ Lo recuerda Menéndez Pelayo: «Fundíanse, pues, en el sistema universal de *Philographia*, escrito por León Hebreo, la filosofía de Platón y la de Aristóteles con rasgos de misticismo y de cábala, y esto, no por derivación remota y capricho erudito, como en Juan Pico de la Mirándola, sino por herencia de sangre y de sinagoga. Si Marsilio Ficino y los suyos eran cristianos platonizantes, León Hebreo (nuevo Filón), era un judío que *platonizaba* [...] la filosofía de los judíos españoles, desde los siglos XI y XII, era ya neo-platónica gracias a Ben-Gabirol, y aristotélica gracias a Maimónides» (Menéndez Pelayo, 1974: 487-488). *Cfr.* también Dagron (2006: 13-14).

⁵⁴⁰ *Cfr.* Soria Olmedo (1984: 73-76).

⁵⁴¹ Apunta Dagron que en León Hebreo «La définition de l'amour comme mouvement, qui résulte de son identification au désir, permet maintenant de distinguer l'amour du plaisir qu'il soit jouissance consécutive au désir (*secundum consequentem*) ou antérieur [...] Par conséquent, l'amour suppose toujours le défaut de la chose désirée» (2006: 289). *Cfr.* también Soria Olmedo (1984: 119-126), para quien «La palabra clave, y problemática, es "falta", pues siendo rasgo común a todo amor humano no puede ser atribuida a la divinidad, en la que no es posible pensar falta alguna» (p. 119). Efectivamente, escribe el Hebreo: «Pero dejando de lado las ficciones y las opiniones de los demás, te diré que el padre común de todo amor es lo bello, y la madre común es el conocimiento de lo bello unido a la carencia de él» (2002: 278).

nettamente speculativa, cielo e terra, Dio e l'uomo percorsi da un único fremito costituiscono un unico vortice (p. 240).

Tanta importancia adquiere el movimiento, que según explica Juan Carlos Rodríguez (1990: 186), «ese movimiento de atracción es lo que se denomina “amor” en esta dialéctica ideológica [...] animista platónica» en la que se insertarían tanto Ficino como los poetas del XVI español. La noción del amor como una atracción movida por la belleza estructura, efectivamente, el discurso amoroso de Ficino, encontrando aplicación y ejemplo en todas las instancias de la realidad, derivadas todas ellas del círculo ontológico de los seres que explicamos en el primer capítulo. Desde su mismo eje, además, como comprobamos cuando, siguiendo a Platón, Dios es presentado al lector como «bello, cuando atrae hacia él» (1986: 21)⁵⁴².

La lectura del *De amore* no deja de ofrecer, a lo largo de cada uno de sus capítulos, múltiples intentos por caracterizar y definir el amor, como si Ficino se esforzara a cada momento por demostrar el abanico de fuentes platónicas que ha manejado en su escritura, sin querer dejar ninguna rendija amorosa sin explorar. En alguna ocasión la impresión del lector puede ser de una cierta dispersión terminológica, pero lo cierto es que Ficino va trabando con solidez doctrinal sus diferentes asedios a la definición del amor, siempre dentro de los presupuestos de su sistema filosófico. En el tercer discurso, hay un momento en que, de una manera un tanto oblicua, saca a colación una de estas definiciones, afirmando que «*El amor es maestro y gobernador de las artes*» (p. 56). En apariencia, tal definición se aleja de las cotas especulativas en que se entrecruzan el amor, la belleza, la bondad y la divinidad, ya que Ficino se dedica a

⁵⁴² Ni la imagen del dios que *atrae* hacia sí, ni la filiación luminosa de dicha imagen nos son desconocidas a estas alturas. En el segundo capítulo del trabajo tuvimos oportunidad de extendernos lo suficiente sobre la caracterización luminosa del amor divino como una *caritas* que, en forma de rayo, descendía sobre el alma y la hacía partícipe del amor de Dios. El rayo del amor divino, si recordamos, daba lugar a un juego de luces y vistas visibles e inteligibles, que explicaba la lógica de toda una serie de imágenes relacionadas con la luz, que estudiamos en determinados poemas de Francisco de Aldana y fray Luis de León: la comparación con el agua que evaporaba los charcos en el poema XLVII (*¡Oh indino de la vida acá en el suelo!*; 1997: 353-354); la contemplación del firmamento, cuya luz despierta en el alma un «ansia ardiente» por regresar junto a su divina fuente en el fray Luis de la “Noche serena” (2006: 51-58) y en el Aldana de “Al cielo” (1997: 431-432); el juego de espejos y miradas humana y divina que se cruzan en el poema LXIII de Aldana (1997: 433-434); o los requisitos necesarios para que Dios mande su luz al alma en el proceso de la contemplación, especificados en la “Carta para Arias Montano” (1997: 458).

hablar de la extensión del amor a campos tan dispares entre sí como la medicina, la gimnasia, la agricultura o la propia teología.

Sin embargo, tras la digresión Ficino coloca una de las claves de bóveda para la relación entre amor y luz, al concluir que «el amor está en todas las cosas», para a continuación recordar que Orfeo lo calificó como «*portador de las llaves de todo*», «que tiene las llaves del mundo» (p. 59). La resonancia órfica⁵⁴³ le lleva a cerrar el capítulo con las siguientes palabras: «con razón se puede llamar al amor nudo perpetuo y cópula del mundo, sostén inmóvil de sus partes y fundamento firme de toda la máquina [del mundo]» (p. 59). Nudo perpetuo y cópula del mundo son un primer hito en el camino luminoso de un amor que todo lo recorre y se enseñorea en sus dominios por un universo en el que «es el creador y el conservador de todas las cosas» (1986: 109).

Su capacidad de movimiento y atracción vale para que Ficino escriba que el amor «es mago» (1986: 153), lo que le da pie, de nuevo, a relacionarlo con una noción de movimiento que alcanzaría a toda la naturaleza, a todos los elementos de la creación:

Así, el imán atrae al hierro, el ámbar a las pajas, el azufre al fuego, el sol vuelve hacia sí las flores y hojas, la luna a las aguas, Marte suele mover los vientos, y las diversas hierbas atraen hacia sí a los diversos tipos de animales. También en las cosas humanas a cada uno le atrae su propio placer. Por tanto, las obras de la magia son obras de la naturaleza (1986: 372-373)⁵⁴⁴.

León Hebreo también se vale de la imagen del imán para referirse a la capacidad cinética del amor. Lo hace, sin embargo, sin llegar a utilizar el término «magia», en el que nunca llega a adentrarse, tal como sucede cuando reflexiona sobre las reflexiones

⁵⁴³ Resonancia que, una vez más en la filosofía neoplatónica, se inscribe en esa búsqueda de la *verdad desnuda* de la que venimos hablando a lo largo del trabajo y que, siquiera tangencialmente remite de nuevo a la imagen de la luz cuando trata de «deducir la razón por la que Orfeo dice que tiene las llaves del mundo. Porque, según lo que demostramos, este deseo de ampliar la perfección propia, que en todos es innata, explica la escondida e implícita fecundidad de cada uno, puesto que de hecho obliga a germinar fuera de sí las semillas, saca las fuerzas de cada uno de su propio seno y concibe el feto y con tales llaves deja al descubierto la concepción y la hace salir a la luz» (p. 59).

⁵⁴⁴ *Cfr.* Hadot (2001) para un repaso sobre las diferentes concepciones del amor en tanto que mago dentro de la tradición platónica a que se adscribe Ficino.

astrológicas entre los diversos planetas (Soria Olmedo, 2002: 25). No por desconocimiento del término, imaginamos, pues se ha señalado su interés por la astrología, sino tal vez por un desinterés efectivo en hacer patentes dentro de su obra alusiones referentes a las doctrinas puramente mágicas⁵⁴⁵. Soria Olmedo lo achaca quizá a la «intención vulgarizadora» desde la que se escribe el tratado (1984: 182), aunque a esa naturaleza del tratado podríamos, tal vez, añadir una intención de evitar los problemas que la cuestión podría acarrearle –un poco al modo de Ficino–, lo que le habría movido a adoptar ciertas precauciones en el trato de determinados temas, o a la hora de enunciar determinados términos conflictivos⁵⁴⁶. Sea como sea, el Hebreo⁵⁴⁷ también concibe el amor como fuerza de atracción cinética:

FILÓN. – Lo que tú no te atreves a confesar, por no decir lo falso, ¿pretendes que yo lo crea por conjetura? Yo te digo que mi amor es verdadero, pero estéril, ya que no puede producir en ti el recíproco; a mí me ata, mas no puede atarte a ti.

SOFÍA. – ¿Cómo son? ¿Acaso no tiene el amor naturaleza de imán, que junta cosas diferentes, aproxima las alejadas y atrae lo pesado?

FILÓN. – Aunque el amor tiene mayor fuerza de atracción que el imán, sin embargo, para quien no quiere amar, resulta más pesado y resistente que el hierro.

SOFÍA. – No puedes negar que el amor une a los amantes (2002: 167)

De la misma manera que concibe el amor según el movimiento, lo concibe como vínculo del mundo, en tanto que le reconoce una extensión por toda la creación. Como apunta Festugière, aunque en su ejercicio de sincretismo, los *Diálogos de amor*

⁵⁴⁵ A pesar de que Festugière insinúe que las habría estudiado (1941: 54).

⁵⁴⁶ Cfr. en ese sentido, la propuesta de Dagron, según la cual la divergencia de los Diálogos con respecto a los tratados amorosos propios del neoplatonismo renacentista sería resultado de «l'effet du traumatisme de l'Expulsion» (2006: 7).

⁵⁴⁷ Llamado en realidad Judah Abravanel la vida de León Hebreo, ha señalado Soria Olmedo, «es en cierta medida una sombra» (1984: 11), en la que se combinan estudios de medicina, que supuestamente le llevarían a haber sido médico de los Reyes Católicos; el abandono de España después del edicto de expulsión de los judíos en 1492; una amplia estancia napolitana en contacto con figuras de la relevancia de Pico della Mirandola, Equicola o Egidio de Viterbo; servicio médico al Gran Capitán y muy pocas certezas acerca de su vida y muerte. Para una composición de lugar sobre la biografía de León Hebreo, Cfr. Sonne (1934), Soria Olmedo (1984: 11-17; 2002: 9-11), Dagron (2006: 9-12) y Canone (2008: VII-IX, XXI-XXII).

«contiennent tout un système de philosophie different de celui de Ficin», ambos tratadistas «aboutissant à un résultat identique» (1941: 55), superior incluso para Menéndez Pelayo, quien no dudó en calificarlos como «el monumento más notable de la filosofía platónica del XVI» (1974: 520), «espléndido alcázar de la *Philographia*» (p. 521). El parlamento de Filón que cierra el primer capítulo pone de manifiesto la postura de Abravanel:

Y cuanto llegues a saber, Sofía, cuán abundante es el amor en todo el universo, tanto en el físico como en el espiritual, y cómo desde la primera causa hasta la última cosa creada, nada hay sin amor, cuando sepas todo esto, le tendrás mayor consideración y entonces lograrás conocer más a fondo su genealogía (2002: 83).

«Nada hay sin amor», o lo que es igual, el amor es una presencia constante, que penetra en todo y está en todo, tanto en lo «físico» como en lo «espiritual», de la misma manera, podemos añadir, que nada hay en el universo que no se vea alcanzado por la luz, tanto en lo físico como en lo espiritual. La «universalidad» del amor, como la llama Filón, lo hace indispensable para la existencia del mundo: «Si no hubiera amor, no solo faltaría la felicidad, sino que ni siquiera existiría el mundo ni habría nada en él, de no existir el amor» (2002: 166), ya que «vivifica el mundo y hace de tantas cosas diversas una sola». León Hebreo, a través de Dios, traza la línea amorosa que cruza toda la creación, ya que este «gobierna el mundo con amor y lo une en una unidad» atravesándolo por completo, pues «el mundo espiritual se une al corporal gracias al amor». Será toda esta explicación la que permita concluir a Sofía que «el amor es un espíritu vivificante que penetra el mundo entero y es un vínculo que une a todo el universo» (p. 166), de modo que en los *Diálogos* «El amor no solo se perfila netamente como lazo universal, sino incluso como causa de toda la creación» (Soria Olmedo, 1984: 118).

Castiglione, por su parte, se refiere al «gran edificio y fábrica del mundo, el cual por el bien y conservación de todas las criaturas ha sido criado y fabricado por la mano de Dios» (2009: 436) y a cómo, todos los elementos de ese «gran edificio» comparten un mismo referente, el «don de hermosura». Por ejemplo, al hablar del mundo celeste, «ornado y ennoblecido de tantas divinas lumbres», entre las cuales destaca la del Sol, el cual «estiede y derrama su luz por todo», Castiglione, «stressing the link between earthly and heavenly desires, between terrestrial and celestial forms» en evidente eco de las teorías ficinianas (Raffini, 1998: 136), escribirá que

Todas estas cosas en sí tienen tanta fuerza, por el ayuntamiento y atadura de un orden compuesto así necesariamente, que mudándole un solo punto no podrían compadecerse y caería el mundo quedando hecho mil pedazos; alcanzan asimismo tanta hermosura y gracia que no puede el entendimiento humano imaginar cosa más hermosa (p. 436).

El cielo, el conjunto de los astros, enlazado y unido –en lo que es una nueva referencia a la idea del vínculo o el nudo– en un orden que lo sostiene, alcanza un grado de «hermosura y gracia» como el ser humano no puede llegar a concebir. Lo mismo sucede, prosigue Castiglione, con «la figura del hombre, el cual se puede llamar pequeño mundo» (2009: 436-437), en el cual «toda la forma junta ser hermosísima» (p. 437), como, por otra parte, sucede con el resto de criaturas de la naturaleza. Lo mismo sucede cuando el Conde propone que «vengamos al arte» y nos muestra cómo en la construcción de las diferentes edificaciones creaciones del hombre, como «los altos templos y palacios», junto a las razones de índole práctica que justifican una u otra manera de construcción –columnas, arcos, bóvedas, «tejados en pendiente [por los que] corriesen mejor las aguas» (p. 437)–, «vino mezclada con este provecho la hermosura tanto, que si debaxo de aquel cielo, donde nunca llueve ni graniza, se edificase ahora un templo, no parecería que aquella combadura pudiese tener ninguna majestad ni hermosura» (p. 437).

Para Castiglione la hermosura, por tanto, es algo que atraviesa toda la creación, que penetra en todo, como él mismo se encarga de concluir en hermosas líneas:

También vemos que para alabar cualquier cosa, ningún término tenemos mejor que llamalla hermosa; y así cuando queremos alabar las cosas del mundo decimos hermoso cielo, hermosa tierra, hermoso mar, hermosos ríos, hermosas provincias, hermosos montes, árboles, jardines, hermosas ciudades, hermosos templos y casas y ejércitos. A toda cosa, en fin, da grandísimo ornamento esta alta y divina hermosura (p. 437).

Hacer «mago» al amor supone dar un decisivo paso hacia delante en la manera en que el Renacimiento concibe el amor. Como bien ha señalado Culianu, «A Ficino pertenece la paternidad de la ecuación eros=magia, cuyos términos, sin duda, son reversibles» (1999: 129), al menos en la órbita del neoplatonismo renacentista. Un pasaje del sexto discurso confirma la propuesta de Culianu: «Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural [...] De la común afinidad nace el amor común. Nace la

atracción común. Y esta es la verdadera magia» (pp. 153-154). La *magia* se inscribirá en la interpretación que Ficino hacía del círculo de los seres dionisiano, sometido él también, como ya explicamos en el segundo capítulo, a esa «movilidad del universo, elemento nuevo, [que] es en gran parte fruto del desarrollo del platonismo renacentista» (Soria Olmedo, 1984: 102). La virtud de este modelo del mundo basado en el amor mágico reside, no solo, como veremos enseguida, en la unión concreta de luz y amor, sino también en la posibilidad de dar respuesta tanto a cualquier tipo de *conexión* que se establezca entre las diferentes partes del universo.

No han sido pocos los acercamientos a la filosofía amorosa de Marsilio Ficino que han visto en esta noción de *magia*, de *atracción*, una de las coordenadas básicas para leer el *De amore*. Ya Giuseppe Saita detectaba en el sistema filosófico ficiniano cómo

Tutte le parti del mondo come opere d'un medesimo artefice e come membri d'una medesima macchina debbono essere legate ad un unico vincolo, che è l'amore [en una] immanenza e universalità dell'amore in tutte le cose che sono simili nell'essere en el vivere [...] se l'amore è, in effetti, l'unico universale non farà meraviglia se il Ficino cerchi di dimostrare tracciando i lineamenti d'una dialettica dell'amore [la existencia de una] intima solidarietà che si realizza continuamente nell'universo (1923: 248-249).

Kristeller advirtió que, en la filosofía ficiniana, «el Universo debe tener una unidad dinámica [y que] sus diferentes partes y grados se mantienen unidos por afinidades activas» (1970: 63-64). Tanto si hablamos desde el nivel ontológico superior que correspondería a la relación entre el hombre y la divinidad, como si la utilizamos para comprender las categorías en que se mueve el amor humano, la noción de movimiento y atracción dará cuenta de la naturaleza de dicha relación, pues tal y como explica el mismo Kristeller en otro sitio:

L'amante non è però soltanto indotto all'amore da una proprietà simile della sua natura, ma mediante l'amore medesimo è congiunto con il suo oggetto in un'unità viva. Perciò il mondo spaziale e i singoli corpi debbono la loro unità e consistenza all'amore reciproco delle loro parti (1988: 108).

Paul Oskar Kristeller insiste así en la noción del amor como nudo o vínculo, en tanto que agente efectivo de una unidad establecida a partir del amor recíproco que entre sí se profesan las diferentes instancias del universo. El razonamiento de Kristeller penetra

hasta el fondo de las implicaciones que conlleva la noción ficiniana del amor, pues este ya no se entiende como algo *sustancial* al amante, sino incorporado a un sistema de interrelaciones basado en la *afinidad*:

Mentre il principio dell'affinità determina dapprima soltanto il rapporto reciproco di due oggetti, il corso ulteriore della riflessione portava ad assumere un sostrato speciale che occupava, come nodo, un posto proprio in mezzo e accanto alle altre cosa e le univa per la sua forza in una connessione viva. Quindi risulta un concetto nuovo del mezzo ontológico, il quale congiunge i contrasti non più per la sua qualità, ma per un'azione indirizzata verso ambedue le parti e trasferisce così gli effetti da un estremo all'altro (p. 113).

Juan Carlos Rodríguez opta por utilizar la noción de simpatía como categoría nodal para entender las teorías amorosas del neoplatonismo renacentista, al advertir que, a la hora de acercarse a estas «es preciso entender muy en estricto, como vemos, el hecho de que “amor” sea una noción que designa rigurosa –y exclusivamente– en la dialéctica animista la fuerza “simpática” de atracción universal, la fuerza del espíritu del mundo» (1990: 187). Aunque no lo haga refiriéndose al amor, Foucault ha dedicado hermosas palabras a la cuestión de la *simpatía*, en términos muy cercanos a los que venimos utilizando en nuestro trabajo:

Aquí no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo. Recorre en un instante los más vastos espacios [...] suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. Es el principio de la movilidad [...] al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior (1972: 32).

También Guillermo Serés se ha preocupado por la noción ficiniana del amor, incidiendo en el poder de una fuerza, la amorosa, que mantiene unido todo el universo, incorporando con buen juicio la noción de correspondencia entre hombre y universo, microcosmos y macrantropos:

Es una teología que quiere abarcarlo todo: el mundo, concebido como *macrantropos*, que, como había aprendido en Platón, posee un alma que se rige por la ley del amor, traducida en la atracción y repulsión de los cuerpos celestes, que tienen su contrapartida en los terrestres y en los hombres (al fin y al cabo, microcosmos), cuyas

almas, a su vez, participan de la del mundo. El amor, así, es la cohesión y gravitación universal del mundo, y consecuentemente, del hombre (1986: 171).

André Chastel, por su parte, aproximándose desde la esfera de la historia del arte, y por tanto desde la noción de una magia en la que la imagen *llama* a la imagen, sigue la línea de las posturas que explican el amor ficiniano según los parámetros de la conexión universal, dando a la suya un interesante matiz, al separar el amor ficiniano de las especulaciones de la filosofía moral:

Le Platonisme avec Ficin, cesse de parler uniquement le langage de la philosophie morale; l'équilibre et la santé supposent, dans un cosmos vivant parcouru d'influences subtiles qui se réfléchissent du ciel dans les objets de la nature, une perpétuelle attention aux éléments, aux paysages, aux figures favorables" (1996: 177).

Margolin, tal vez llevando al extremo ciertas tesis ya presentes en Culianu, habla de «une conception plus platonicienne, voire magique ou occultiste, que chrétienne ou judéo-chrétienne, de l'harmonie universelle» (1986: 592). Desde la misma perspectiva mágica, aunque puntualizando que, frente a la manera fatalista en que Plotino entendía el concepto, en Ficino el término «prend un sens positif», Hadot entiende que en Ficino «l'amour est la grande loi du monde et c'est lui qui explique les attractions qui s'exercent entre toutes les parties du monde» (2001: 80). En sintéticas palabras de Rocío de la Villa, en fin, «Esquemáticamente, el *Comentario* fundamenta en primer lugar una ontología, a la que después dota de dinamismo, y este movimiento cristaliza en el principio de afinidad, o amor cósmico» (1986 :XXIV).

La concepción del amor como una forma de magia cohesionadora, «fonte di unione e armonía» (Muccillo, 2007: 645) ⁵⁴⁸, no hará sino reforzar la naturaleza

⁵⁴⁸ Ya vimos en el primer capítulo del presente trabajo, también al hilo del propio Ficino, cómo a la hora de crear los talismanes, la luz que venía de los astros podía usarse para captar sus influencias benéficas y transferirlas a la imagen que se estuviera construyendo, esto es, manipularla. Actuar sobre el amor será así una manera de *manipular* el universo y las relaciones entre sus diferentes elementos. La lógica que subyace a la creación de talismanes y a la fenomenología amorosa se antoja así muy parecida en su unidad luminosa. *Cfr.* en este sentido el apunte de Culianu (1999: 76-79) sobre cómo, en el recorrido del alma por la Vía Láctea hasta llegar al cuerpo, las influencias en forma de luz que esta recibe de los astros antes de llegar al cuerpo, de las que la canción a doña Tomasina de Alcañices es de nuevo ejemplo inmediato en nuestra tradición lírica, marcarán también la atracción amorosa que esa alma sienta hacia las demás, reforzando con una capa luminosa más en la teoría amorosa renacentista.

luminosa del amor. La concepción del amor como *copula mundi*, nudo perpetuo de toda la creación, es decisiva para entender la dirección luminosa que Ficino da a la cadena de términos platónicos que desde la divinidad llegaban al amor, pues será el rasgo de todo ese entramado filosófico y teológico que más útil nos resulta para comprender la manera en que amor y luz se solapan. La asunción de «il nodo invisibile che l'amore sa realizzare» (Saitta, 1923: 263) adquiere profunda relevancia para nuestros planteamientos si lo relacionamos con la definición que el propio Ficino daba de la luz en el *De lumine*, y que convertimos en base de nuestra argumentación posterior: si recordamos, para Ficino la luz era concebida también como «vínculo del universo» (1981: 66), que abarcaba todas las dimensiones de lo real, tal y como afirma Margolin al considerarla «lien, avons-nous dit, entre la théorie de la connaissance, une métaphysique du beau, et la science de la nature» (1986: 596-597).

La relación entre amor y luz se estrecha con fuerza a partir de la comunidad de rol entre uno y otra. Si, según sus propias palabras, para Ficino una es vínculo del universo y el otro es nudo perpetuo y cópula del mundo, la superposición entre ambos se tornará inevitable. Amor y luz son expresiones parejas de la concepción que Ficino y el neoplatonismo renacentista tienen del mundo, y por ello no pueden separarse ni concebirse como entidades distintas. La luz es, en el sistema filosófico, ontológico ficiniano, el hilo que enhebra la sarta de cuentas que lo sostiene, algo que ya tuvimos oportunidad de comentar cuando en el segundo capítulo del trabajo esbozamos la interpretación ficiniana de la cadena del ser dionisiana. Eugenio Garin, como en tantas otras ocasiones, dejó nítidamente asentada la pertinencia y la naturaleza de esta relación cuando afirmó que «no se apartaría mucho de la verdad quien afirmara rotundamente que todo el pensamiento de Ficino cabe entre estos dos temas populares: la luz y el amor» (2001: 236), o cuando, más líricamente, dejó escrito que «Nacido como luz, el universo se convierte en amor» (1981: 155). Más cerca de nosotros, Rocío de la Villa retoma dicha idea, más que demostrada en el presente trabajo: «es la metáfora de la luz, y de fuego, la que da la verdadera comprensión del pensamiento ficiniano» (1986: XXIII-XXIV).

La noción de movimiento será un primer punto de contacto e identificación entre el amor y la luz. Ya se ha explicado cómo la atracción que sostiene la base del amor ficiniano dota a este de un continuo movimiento, una continua fuerza atractiva que todo lo dispara en pos de la belleza. No será difícil así encontrarle un paralelo con el

continuo movimiento de una luz que atraviesa todo el universo, toda la creación, liberada, ya lo dijimos, del corsé que le imponía el pensamiento medieval. Al igual que la luz, «l'amore sia in tutte le cose e per tutti si dilati». De la misma manera, como ella, el amor «di tutte le cose naturali sia fattore e conservatore» (Saitta, 1923: 245). Vasoli refiere el mismo nexo entre luz y amor, a través de la comparación entre la luz y el bien, y la capacidad de ambos para extenderse por todo el universo en un movimiento de carácter cohesionador: «Come il bene, sovrasta, dunque, tutto l'ordine delle cose, "mulcet et alliket omnia", senza mai costringere, con la stessa virtù unitiva e benéfica dell'amore» (1988: 65). La noción de movilidad que caracteriza a la luz, aparejada también al amor, contribuye así a sostener la conexión de ambos términos, quedando solapados estos dos *nudos del mundo*.

Sin salirse de su línea argumentativa, Culianu explica cómo el eros mágico renacentista –si bien el estudioso de origen rumano solo concede a Giordano Bruno el haber llevado dichas implicaciones hasta sus últimas consecuencias– funciona a partir de una noción clave: la noción de *vinculum*, función condensadora que comparten amor y la luz en el sistema filosófico y ontológico ficiniano. Así, escribe, insistiendo una vez más en el carácter global e integrador de dicha fuerza, que

el mago, tanto puede ejercer su influencia sobre los objetos, los individuos y la sociedad humana, como invocar la presencia de los potentes seres invisibles, los demonios y los héroes [...] Para poder actuar en este sentido, debe acumular el conocimiento de las redes y los cebos que tiende para alcanzar el efecto deseado. Esta operación se llama, según Giordano Bruno, «vincular» (*vincire*), y sus procedimientos reciben el nombre genérico de «vínculos» (*vincula*) (1999: 130).

Hacer mago al amor, como quería Ficino, establecer que «el grado cero de la magia está representado por el Eros» (Culianu, 1999: 153), permitirá afianzar su naturaleza luminosa, pues nos remitirá al *grado cero* de los propios vínculos, el que la luz suponía, según Marsilio Ficino, con respecto a todo el universo. Ambos, luz y amor, son «vínculo de los vínculos», «*vinculum vinculorum*» según estimaba Bruno y recoge Culianu (p. 138), encargados de mantener la cohesión de todo el universo, gracias a su continuo movimiento a través del mismo. Podemos dar así explicación a la constatación que hace Rabassini de que «Nel commento al *Simposio*, del resto, è frequentissimo l'uso di una terminología legata alla luce nella determinazioni dei rapporti che intercorrono fra i diversi livelli del reale» (2002: 11): si los diferentes niveles de lo real se relacionan

dinámicamente entre sí a través del *nudo atractivo* que supone el amor, la luz, en su estrecha correspondencia con el amor, vendrá a ser el agente que consiga ponerlos en conexión. No es solo que para Ficino la terminología de la luz sea una útil herramienta para conseguir expresar dichas relaciones, sino que será ella misma, en virtud del uso fundado en relaciones reales entre las cosas existentes que, según Kristeller, Ficino hace del símbolo, la que *establezca* por sí misma las relaciones de las que hablaba Rabassini.

Que amor y luz sean vínculo de vínculos tendrá una implicación directa sobre la filosofía amorosa y su correspondiente puesta en práctica poética, algo que ya anticipamos cuando estudiamos la poesía religiosa. En efecto, cuando el poeta *ame* y, con ello, sienta la fuerza simpática y cohesionadora del *Eros*, lo que sentirá es la fuerza magnética de la luz, hacia la cual se verá irremediamente atraído en virtud de su papel como vínculo del universo hacia el que todo confluye. Una fuerza atractiva que, momento es de aclararlo, se diferencia del amor de «Aquel que mueve el sol y las estrellas» en la *Commedia* de Dante (“Paraíso”, XXXIII, 145; 2001: 742).

Peter Dronke se ocupó de este pasaje de la *Commedia*, haciendo, además, un interesante repaso por la imagen del amor que mueve el mundo, desde los griegos hasta el propio Dante (1965: 391-422). Dronke señala que habría dos maneras de interpretar la imagen. Una sería «the Boethian one –this love is an active moving power, an outgoing, penetrating force» (p. 390), que correspondería con los diferentes ejemplos que aquí hemos desarrollado, y en la que, efectivamente, «there is the supremely active image of light: light and love encircle the sphere, they bind it, gird it about» (p. 390). La otra, en cambio, «is Aristotelian»; en ella, «It is Dante’s desire and will that are moved –moved by *his* love for the supreme vision», del mismo modo que «the sun and stars are moved by their desire, or love, for the unmoved mover». Como bien apunta Dronke, el movimiento en este segundo caso «is not an activating, outgoing thing, diffusing itself in the cosmos like radiance; it is the aspiration of all things towards an immutable» (p. 390).

A pesar de que Dronke acaba diciendo que Dante combina ambas concepciones, creemos que es la segunda la que rige el célebre paso final de “Paraíso”, pues la noción aristotélica de *inmutabilidad*, de aspiración al lugar natural del amor casa mucho mejor con el pensamiento medieval de Dante, en contraste con la poética amorosa y luminosa renacentista que venimos explicando. Así, recuperando la reflexión que hicimos para

tratar la diferencia entre la «risa del cielo» de Ficino y la *sonrisa* de Beatriz, podemos concluir que, dentro de la evidencia de que ambos sean amores procedentes de Dios, el de Dante será reflejo del orden del universo medieval, en el que el movimiento impreso por Dios lleva a cada uno de los seres al estado de reposo de su lugar natural, acorde a su papel dentro del enorme *proyecto de salvación* que es la *Commedia*, y desde esa base debe leerse. De ahí la aspiración al lugar natural, a la inmovilidad aristotélica amorosa. En cambio, el movimiento ficiniano del amor, como ya hemos explicado, se libera de la presión estática del pensamiento medieval, de manera análoga a como lo hizo la luz, perdiendo la dimensión vertical, jerárquica a que debía someterse en el modelo medieval, para apoyarse en una dimensión sintagmática, en la que las diversas instancias del universo se mueven gracias a la simpatía, a la conexión que la luz establece entre unas y otras.

El universo, cuando ama, ama y se mueve gracias a la luz, como nos enseñan dos figuras separadas por más de ciento cincuenta años: Kepler y Petrarca. Dos ejemplos, alejados entre sí, pero en realidad producidos desde esta misma lógica nos ayudarán a ilustrarlo. En su *Mysterium Cosmographicum*, publicado en 1596, Johannes Kepler se plantea cuáles son las leyes que rigen el movimiento de los astros alrededor del Sol⁵⁴⁹, por qué las órbitas de los planetas adquirirían una forma elíptica según estas se alejaban de este. Una de las soluciones, o mejor, de las interpretaciones que dará a sus cálculos, estará en la luz: «el Sol proporciona movimiento en la misma razón en que proporciona luz» (1992: 194), gracias a que comunica a los astros su «virtud solar», más tenue según estos se alejan de su órbita (p. 211). En realidad, Kepler no está sino aplicando a su teoría del universo «concepciones mágicas» (Koyré, 1983: 271), en sintonía con la visión renacentista del universo según la cual, ya lo sabemos, los astros tienen alma. Así lo entiende León Hebreo, para quien «el amor, causa del movimiento en el mundo corporal, es también causa del movimiento en todo el cosmos» (Soria Olmedo, 1984: 116). Abravanel habla del movimiento de los cielos, provocado por las «inteligencias motoras» de los cuerpos celestes. Movimiento que tiene lugar «circularmente, a causa del conocimiento y del amor que el alma de ellos siente hacia su inteligencia y hacia la suprema belleza que en ella resplandece» (p. 255). Como vemos, la dimensión del amor como luz se extiende a toda la cosmovisión renacentista,

⁵⁴⁹ Para ser más exactos, se preguntaba el motivo por el que las órbitas de los planetas en su giro alrededor del Sol, adoptaban una óptica elíptica según se iban alejando de este.

llegando hasta dos personalidades tan distintas como León Hebreo y Kepler. La demostración matemática encuentra en Kepler apoyatura filosófica en dos nociones que a la postre resultan centrales en la filosofía amorosa renacentista: el movimiento y la luz⁵⁵⁰.

Petrarca, por su parte, recuperará de la *Historia Natural* de Plinio la imagen de la mariposa que revolotea en torno a la llama hasta abrasarse en ella (Cuevas, 1995: 65). En el poema CXLI del *Canzoniere* (2006: 511), escribe –citamos, por una vez en Petrarca, la traducción española de Jacobo Cortines– que

Como a veces ocurre en el verano
que a la luz mariposa acostumbrada
por su agrado en los ojos de otros vuela,
donde llega a morir, y otro a dolerse,

así a mi Sol fatal corro yo siempre
de los ojos que dan tanta dulzura
que Amor de la razón no estima el freno,
y quien piensa es vencido por quien ama.

La asimilación del poeta a la mariposa, como estudiaremos más adelante, se basa en la atracción que ambos sienten por una fuerza irresistible que les atrae hacia ella: la luz de

⁵⁵⁰ Giordano Bruno inscribirá su declarado copernicanismo en ese mismo halo y refiriéndose a los planetas hablará, no solo «del principio intrínseco que es su propia alma» (1984: 136), sino también de cómo los giros de los planetas, ya lo vimos, suponen un intercambio entre estos, una comunicación: «Y así, para comunicarse el uno al otro y para participar el uno del principio vital del otro, cumplen sus giros los unos alrededor de los otros según espacios determinados, a distancias determinadas» (pg. 154). Los planetas, en la versión bruniana del modelo heliocéntrico del universo, se acercan y se alejan del Sol, casi como merodeando a su alrededor, según incida la «virtud solar» de la que hablaba Kepler. En este sentido, para el modo en que el pensamiento renacentista necesita desligarse de las nociones mágicas para poder abordar de forma plena un conocimiento de la naturaleza como tal, y, en paralelo, una afirmación del sujeto como tal, *Cfr.* Cassirer (1951: 184-217), presumiblemente en divergencia, nos atrevemos a aventurar, con el Saitta que veía en la noción *mágica* del amor un principio de «libertà è coscienza di sè» que configuraba como una realización «in modo visibile la intuizione della realtà come vita morale o eticità» (1923: 257). Aun hoy, en una moderna edición francesa del *De amore*, advertimos que para autores como Hadot, la cuestión parece no estar resuelta, pues estima que «Ficin present l'essor de l'esprit scientifique de la Renaissance et des Temps Modernes» (2001: 80).

la vela en el caso del insecto, la luz del amor, en el caso de Petrarca. De cuál sea el motivo de esta atracción por la luz del amor nos ocuparemos en el siguiente epígrafe.

4.1.3. LA LUZ MAGNÉTICA DE LA BELLEZA

El amor es un *nudo*, un *vínculo* que mantiene unido entre sí todo el universo, sostenido en un admirable modelo de movimiento perpetuo que relaciona unas con otras las partes de ese gran animal viviente que es la creación. Sin embargo, para llegar a comprender la fenomenología luminosa que aparece en los versos de los poetas del XVI, es conveniente ir estrechando el cerco que nos lleve desde las aseveraciones ficinianas según las cuales Ficino preguntaba hasta en dos ocasiones: «¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz?» (1986: 51, 71); o León Hebreo aseveraba que «también la luz es bellísima» (2002: 285), hasta el pastor que, un poema de Francisco de Aldana, llamaba «mi luz» a su amada desde el blando lecho.

Nos ayudará a hacerlo un fragmento de la “Carta a un amigo, al cual le llama Galanio” (1997: 359-379), de Francisco de Aldana. Bajo la máscara de los nombres pastoriles que se dan uno y otro, el poeta recuerda a su joven, doliente y enamorado amigo el tiempo en el que el propio Aldana se vio en la misma situación que ahora sufre Galanio a cuentas de la desdeñosa Merisa. Dice el poeta al destinatario de la epístola: «el tributo pagué de aquellos años / que al niño arquero son más agradables, / mas ya podré decir: “pasó, solía”, / que el ébano del pelo ya blanquea» (vv. 400-403). Aldana «entre risa y piedad» (v. 426) acoge con cierto escepticismo y no poca ironía desengañada, como veremos más adelante, el propósito de los jóvenes amantes «de vestir hábito estrecho / de religión y dar de mano al mundo» (vv. 424-425). El poeta recela, con cierta condescendencia, ante la «Donosa conversión de dos que buscan / los cuerpos convertir, como las almas, / uno en el otro y ser nuevo andrógino» (vv. 430-432), para explicarle poco más adelante al joven Galanio que

no porque vos llegarades al punto
de efectuar lo mismo que pensastes,
fuera divino amor la causa dello,
mas su contrario dél, que es el mundano,
y dado que a ese amor y a ese otro llamen
también amor, sabrás que para siempre
son y serán amores paralelos
que no pueden juntarse a ningún término (vv. 438-445).

El pasaje es, para Green, una «prueba de que [Aldana] sentía profundo interés por la teoría neoplatónica del amor» (1969: 152). Efectivamente, según señala Rivers, Aldana aquí distingue «muy claramente entre el amor carnal y el amor divino» (1957: XVII); del mismo modo. Dos amores aquí llamados el «divino amor» y «el mundano», llamados ambos de la misma manera y que, sin embargo, «son y serán amores paralelos / que no pueden juntarse a ningún término».

Efectivamente, en la teoría amorosa de Ficino existen varios tipos de amor. El paralelo que Aldana establece entre el «divino amor» y el «mundano» entronca muy bien con una de las imágenes favoritas del Renacimiento: las dos Venus, que representarían dos tipos de amor, madres respectivas de ambos. Uno sería espiritual y otro corporal, existiendo un ascendente jerárquico del primero sobre el segundo, que dio lugar a una abundantísima representación venusina, de lo iconográfico a lo literario y que ha sido estudiada y desentrañada en su complejidad de matices y manifestaciones, primero en una sintética pero valiosa página de Saitta sobre Ficino (1923: 243), y después con más amplitud y, en direcciones diversas, por Wind (1998: 130-149), Panofsky (2008: 201-202) o Castelli (1984d: 57-58); habiéndose ocupado de la cuestión en el ámbito español Soria Olmedo (1984: 134-137) y Vicente (2007b)⁵⁵¹. En lo que respecta a nuestros intereses, señalaremos que Ficino dedica un capítulo a hablar “De los dos nacimientos del amor y la doble Venus” (1986: 38). Interrogándose sobre el nacimiento del amor, Ficino recuerda que para Platón «es necesario que haya tantos amores como Venus» (p. 38), por ser Cupido hijo de esta⁵⁵². Más que eso, lo interesante

⁵⁵¹ Conviene no olvidar el papel que Boccaccio tendrá, gracias al éxito que en España adquirió, como en toda Europa, la *Genealogía de los dioses paganos*, en la difusión de la imagen de Venus, con ciertos matices con respecto a la ficiniana. En ese sentido, *Cfr.* Soria Olmedo (2002: 24-25), si bien para el caso de León Hebreo; y Algaba Palacios (2003: 97-101), así como pp. 101-107 para la posterior derivación burlesca de la imagen de la diosa, probablemente asociada con la naturaleza de los nuevos tratados mitológicos o de amores, en los que la carga de doctrina metafísica es sustituida, como veremos, por un aire mucho más mundano y menos denso, más cercano al espacio cortesano.

⁵⁵² «Todos sabemos, en efecto, que no hay Afrodita sin Eros. Por consiguiente, si Afrodita fuera una, uno sería también Eros. Mas como existen dos, existen necesariamente dos Eros. ¿Y cómo negar que son dos las diosas? Una, sin duda más antigua y sin madre, es hija de Urano, a la que por esto llamamos también Urania; la otra más joven, es hija de Zeus y Dione y la llamamos Pandemo [...] Por tanto, el Eros de Afrodita Pandemo es, en verdad, vulgar y lleva a cabo lo que se presente. Este es el amor con el que aman los hombres ordinarios [quienes aman los cuerpos de] los menos inteligentes posible, con vistas solo a conseguir su propósito,

es la referencia a «dos Venus, a las que acompañarían dos amores»: «una de estas Venus es celeste, y la otra, vulgar. La celeste ha nacido del cielo sin madre. La vulgar, engendrada de Júpiter y Dion» (p. 38), de manera que «una y otra tienen como compañero un amor semejante a ellas» (p. 39). La primera correspondería a «la inteligencia», por lo que se situaría «en la mente angélica», mientras que la segunda «está situada en el alma del mundo» y sería «aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo» (p. 39). La Venus celeste «es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios», mientras que la vulgar, «por su amor, [es arrastrada] a crear la misma belleza en los cuerpos» (p. 39). Hay dos amores como hay dos Venus, «dos fuerzas» afirma el propio Ficino, «la fuerza de entender y la potencia de engendrar» (p. 39). La diferencia entre contemplación y actividad amorosa resulta evidente.

También León Hebreo recurre al mito de Venus para ilustrar los diferentes tipos de amor. El Hebreo sostiene que «Cada Venus es madre de amor; siendo las dos Venus es preciso que los amores sean dos», uno «hijo de la Venus inferior y de Marte», y otro «hijo de Venus magna y de Júpiter». Por eso es que «Como la primera es Venus magna, celeste y divina, su hijo es el amor honesto, mientras que la otra, Venus inferior y libidinosa, es madre del amor brutal. Por tanto el amor es doble: honesto y deshonesto» (2002: 260). Una duplicidad que no hay que confundir con la dicotomía cuerpo/espíritu, pues como se encarga de puntualizar Filón: «el amor honesto se da en las cosas físicas y en las espirituales, en las primeras para moderar lo poco, en las otras para acrecentarlas todo lo posible», por lo que el amor «es doble al mismo tiempo en lo corporal y en lo espiritual» (p. 260). Como hemos dicho, la imagen estaba extendidísima por todo el periodo, y aparecerá con frecuencia en el imaginario pictórico o literario, de la época, en la que los diálogos adquieren, según Soria Olmedo un «valor específico como repertorio mitográfico» (2008: 13).

Nos interesa, sin embargo, regresar a Ficino, pues la relación que traba entre ambas Venus es tratada en términos luminosos:

despreocupándose de si la manera de hacerlo es bella o no [...] El otro, en cambio, procede de Urania, que, en primer lugar, no participa de hembra, sino únicamente, de varón –y este es el amor de los mancebos–, y, en segundo lugar, es más vieja y está libre de violencia. De aquí que los inspirados por este amor se dirijan precisamente a lo masculino, al amar lo que es más fuerte por naturaleza y posee más inteligencia» (Platón, 1997: 205-206; 180d-181c).

[La Venus celeste] comprende en sí primero el fulgor de la divinidad y después lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo. De este modo, por la presencia de tales chispas, cada uno de los cuerpos del mundo se muestra bello, en la medida de lo posible (p. 39).

Las «chispas» de belleza son las que permiten el paso de una a otra, la *expresión* de una Venus en la otra, entendido como transmisión del «fulgor de la divinidad» del espacio inteligible al corporal, si atendemos al espacio que Ficino asociaba a cada una de las diosas⁵⁵³. Nos acercamos así un poco más a nuestro objetivo de comprender la asociación entre amor y luz, gracias a las chispas que, de una Venus a otra, sirven de intermediarias. Efectivamente, dejando el mito y ocupándose de la pura especulación, Ficino escribe que «la belleza es un resplandor que atrae a sí el espíritu humano» (1986: 47).

De las palabras de Ficino quedan claras dos cuestiones, bien advertidas ya por Festugière, en su clásico ensayo de 1941 sobre la filosofía del amor en Marsilio Ficino. En primer lugar, la belleza –las chispas de la Venus *divina*– permite que la simpatía universal del amor introduzca a aquel que ama dentro del gran círculo móvil del ser, propio del sistema ontológico ficiniano, de una manera que va más allá de la mera atracción *física, ferina*, pero que a la vez no es la exclusiva del amor divino, tal y como apunta Festugière, al hilo de un poema de Margarita de Navarra: «Il ne faut pas croire, d'ailleurs, que ce chaste amour soit déjà, purement, de l'amour divin. Tout ce que j'ai exposé jusqu'ici de la doctrine ficinienne ne se rapporte qu'à l'amour humain, mais a l'amour tel que l'entend Ficin, non à la volupté» (1941: 31); la segunda, que esa *introducción* tendrá lugar gracias a la luz, noción solapada a la de belleza, por la cual se explicarán determinadas manifestaciones de la fenomenología amorosa, de interés para nosotros, pues cobrarán sentido desde la concepción del *vínculo*. Festugière, de nuevo, apuntó después de exponer algunos de los pasajes en que «L'amour est donc attiré par la

⁵⁵³ La imagen se repite más adelante, abundando en la noción de atracción, esta vez mediante la imagen del anzuelo: «La figura del hombre, muchas veces muy bella a la vista por la bondad interior felizmente concedida por Dios, transmite al espíritu, a través de los ojos que la contemplan, el rayo de su esplendor. El espíritu, atraído por esa chispa como por un anzuelo se dirige hacia el que le atrae. A esta atracción, que es el amor, puesto que dependiendo de lo bueno, bello y feliz se vuelve hacia lo mismo, sin ninguna duda lo llamamos bello bueno, feliz y dios» (1986: 123-124). El anzuelo, en idéntica expresión, aparecerá en la *Theologia platónica* (2001-2006: 222-223; Vol. 4; XIV, I).

beuté», una sugerente conclusión que, como él mismo reconoce, «aura une si grande importance dans la conception de l'amour au XVIe siècle»: la de que el amor, en Ficino, no es el deseo de simples formas, sin correspondencia y desconocidas entre ellas, pues «la beauté est correspondance, c'est-à-dire ordre, harmonie. Elle suppose une mesure, un ajustment des parties à l'ensemble et de toutes les parties entre elles» (1941: 30).

Esta reflexión de Festugière, uniendo belleza y correspondencia, nos remite sin duda a las tesis de Culianu, quien, después de recordar que en el *De vinculis in genere* bruniano puede leerse que «entre todos los vínculos, el más fuerte es el de Venus», nos ofrece una interesante relación entre belleza y vínculo:

¿Qué es el *vinculum*? Es, evidentemente, la *belleza* en su sentido más amplio. Pero esta belleza que vincula no consiste en una cierta proporción de los miembros. Se trata de una «razón incorpórea» que difiere según las disposiciones de cada uno [y que] se explica por una *correspondencia* secreta entre el enamorado y el objeto de su amor (1999: 141)⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ La cuestión conlleva, además, una serie de implicaciones estéticas paralelas de las que aquí solo podemos dar constancia y que se relacionarán con la posibilidad o no de aplicar la idea de proporción de los cuerpos a esa belleza que procede de la luz. Tanto Ficino, como León Hebreo y Castiglione, la resuelven recurriendo a la infusión divina de una gracia luminosa que correría paralela a la noción de *caritas* que estudiamos en el primer apartado. Que la belleza no radique en sí en los cuerpos, sino en ese rayo de luz que todo lo atraviesa y que los hace bellos, conlleva para Ficino tener que renunciar a la definición albertiana de la belleza como «una cierta posición de todos los miembros o, como ellos dicen, una igualdad de medida o proporción, con una cierta suavidad de colores» (1986: 93), tomando así partido el filósofo por los que de la Villa Ardura llama los «luminosistas» (1986: XXIX). El hilo de esta reflexión lleva a Ficino a preguntarse, en el sexto capítulo de ese mismo quinto discurso: «Finalmente, ¿qué es entonces la belleza del cuerpo?» (p. 101), encontrando la respuesta en «un cierto gesto, vivacidad y gracia, que resplandece en él por el influjo de su idea» (p. 101); en los *Diálogos de amor*, frente a las preferencias de Sofía por una belleza que estaría basada «en la proporción de las partes con el todo, en la adecuación y correspondencia del todo con las partes», tanto si se refiere al «cuerpo mensurable» como si lo hace a «las cosas incorpóreas» (2002: 282), Filón insta a su amada a que reconozca que «la belleza divina es inmensa o infinita, por lo cual, no puede tener proporción conmensurativa ni siquiera con la más excelente de las bellezas creadas» (p. 243). Para demostrarlo recurre a la belleza física del Sol: «Es cierto que la figura circular es bella en sí, pero su belleza no estriba en la proporción de las partes entre sí y con el todo, ya que sus partes son iguales y homogéneas, entre las cuales no cabe proporción. Tampoco es la belleza de la figura circular la que hace bellos el Sol, la Luna y las estrellas; de ser así, todo cuerpo tendría la belleza Sol. Su belleza consiste en su virtud luminosa, que en sí no es figura ni tiene partes proporcionales» (p. 283). Castiglione, en fin, de nuevo menos interesado en alzar el nivel especulativo, llega a conclusiones parecidas y acaso por eso mismo, expresadas más

Parecida es la reflexión de Soria Olmedo, para quien «El rasgo distintivo de esta belleza es el poder de unificar lo diferente» (1984: 152)⁵⁵⁵. En esa concepción atractiva de la belleza, que para Culianu queda también definida sobre la noción de *vinculum*, encontraremos la clave para entender la dimensión *humana* del amor, dentro del gran entramado del amor universal.

Si amor y belleza van de la mano, en tanto que ambos son vínculos y nudos del mundo, la fuerza atractiva del amor en esa categoría humana deberá jugarse a partir del que vimos era el otro gran vínculo, centro, nudo de toda la creación para la filosofía ficiniana: el alma. Kristeller, tratando de las diferencias entre el *De amore* y la *Theologia Platonica*, advirtió con perspicacia que, en esta última, no encontraremos alusión alguna a la doctrina amorosa, pues en ella es el alma la que ocupa, llamada también *nudo*, *copula mundi*, el lugar del amor (1988: 112). No se trata de una

limpiamente para el lector no especializado: «todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos, y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto donde él resplandece, acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de Sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas» (2009: 430). Para estas implicaciones estéticas y su relación con los paradigmas artísticos, *Cfr.* Kristeller, (1988: 285-286), donde a la vez que parece presentarse algo decepcionado con lo que se espera del que se acabaría convirtiendo en portavoz de un Renacimiento dedicado al «culto della bellezza», reconoce al filósofo que su intención no fue nunca la de establecer las bases de una teoría del arte; asimismo, para más amplitud, *Cfr.* el valiosísimo *Autunno del Rinascimento*, de Carlo Ossola (1971), especialmente, pp. 121-130. Para la relación entre Ficino y el arte, es indispensable Chastel (1996), al que ya nos hemos referido en más de una ocasión a lo largo del trabajo, así como, referido a la cuestión poética, Azara (1993). Puede interesar, para una reflexión general sobre la relación entre Ficino y los paradigmas artísticos, Ames-Lewis (2002) y Castelli (2006), así como la reflexión sobre los colores y la luz que encontramos en la *Orphica comparatio* (2004: 329), junto al comentario que le dedica Voss (2002: 237); mientras que para el caso de León Hebreo, *Cfr.* Soria Olmedo (1984: 147-161).

⁵⁵⁵ Soria Olmedo parte de un pasaje en el que León Hebreo reflexiona sobre la belleza artística, a la que ya hicimos alusión más arriba. De todos modos, lo reproducimos aquí, pues la lógica que rige a ambas cuestiones es exactamente la misma: «La armonía musical es bella, porque es forma espiritual, que ordena y une intelectualmente muchas y distintas voces en una sola y perfecta consonancia; las voces suaves son bellas por formar parte de la armonía, y al participar de la forma del todo, también participan de su belleza. La belleza de la oración procede de la belleza espiritual, que ordena y une muchas y muy distintas palabras materiales en una perfecta unión intelectual, con cierta belleza armónica, por lo que, con razón, puede decirse que es más bella que las demás cosas físicas» (2002: 286).

separación, ni tan siquiera de una sustitución, sino de todo lo contrario: un solapamiento, un intercambio entre dos entidades que se conciben, como dejó claro el propio Kristeller, según las relaciones reales que se establecen entre ellas. A Ficino le es indistinto *rellenar* el hueco de la *copula mundi* con una o con otro, pues en la superposición de funciones acaban siendo lo mismo: nudos del universo que ocupan el mismo lugar y se manifiestan según la misma luz, radicada en la naturaleza misma del alma como recuerda el propio Ficino en aquel hermoso aserto de la *Theologia platónica* (VIII, XIII), al que ya hicimos referencia, según el cual la luz no es otra cosa que un alma visible, pero el alma, sin embargo, es una luz invisible.

Si para Marsilio Ficino «El hombre no es sino alma» (Villa Ardura, 1986: XXV), será esta la que le permita entrar en el círculo del amor universal de una manera además muy efectiva, pues la naturaleza de *Jano bifronte* de aquella permitirá orientar al hombre hacia la parte intelectual de la misma, esto es, hacia la parte que se vuelve a la divinidad. En el alma reside así la posibilidad y la capacidad de buscar la belleza, de verse atraída por ella. El alma es por tanto el ámbito en el que se mueve el amor, algo que Saitta parece confirmar cuando opina que Ficino «traccia una teoría dell'amore, che è una vera e propria dialettica dello spirito» (1923: 220). Será el alma quien introduzca al hombre en círculo luminoso del amor, y lo hará a través de las *chispas*, del resplandor de la Venus celeste que se encuentra en la Venus vulgar. Lo que se ama es el resplandor del alma que se encuentra en el cuerpo, a través de su luz.

A partir de ahí podemos empezar a comprender en qué niveles, bajo qué circunstancias se formulará y elaborará en este neoplatonismo ficiniano el amor humano. Según Festugière, el amor humano se explica porque «la beauté, l'harmonie que perçoivent les sens rapellent à nostre âme cette autre beauté, cette autre harmonie dont nous jouissions autrefois» (Festugière, 1941: 25), de tal manera que este amor deberá entenderse dentro de esos parámetros que hemos descrito antes como un impulso según el cual «l'Amant s'attache donc à l'âme de l'amie, et qu'il en aime la beauté» (Festugière, 1941: 34). Se trata, así, de un amor de alma a alma, una atracción mutua que trata de conseguir lo que Guillermo Serés llamó la «transformación de los amantes» (Serés, 1986)⁵⁵⁶, «el amor platónico entre los sexos o la unión espiritual de las almas»

⁵⁵⁶ *Cfr.* el preciso y detalladísimo estudio al que hemos tenido oportunidad de hacer referencia en ciertas ocasiones a lo largo del trabajo y que, bajo el mismo título, realiza del motivo de la transformación de los amantes (humanos o divinos), desde Platón hasta el Siglo XVII, dando

(Chastel, 1982: 293)⁵⁵⁷, sobre la que también escribió Kristeller, dejando clara la idea de que

pinceladas del tema incluso en poetas del siglo XX como Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas. La noción de la transformación queda representada en la tratadística amorosa que venimos estudiando a través de una figura mitológica concreta, como es la del andrógino, que reproduce Platón en el *Banquete* (189c-191e), y a la que León Hebreo dedica una parte del tercer diálogo: «Vemos que Platón, mediante fábulas, señala otros principios al origen del amor. Dice en el *Banquete*, en nombre de Aristófanes, que el origen del amor fue el siguiente: al principio no solo existían hombres y mujeres, sino que había una tercera clase de seres, la que denominaban Andrógino, que era al mismo tiempo macho y hembra, y así como el hombre depende del Sol y la mujer de la Tierra, de una manera semejante aquel depende de la Luna, que participa del Sol y de la Tierra. Era, pues, aquel Andrógino, grande, fuerte y terrible, porque tenía dos cuerpos humanos unidos por el pecho y dos cabezas saliendo del cuello, una cara en la parte de la espalda y otra del otro lado, cuatro ojos, cuatro orejas, dos lenguas y también partes genitales dobles; tenía cuatro brazos con sus correspondientes manos y cuatro piernas con sus respectivos pies, de manera que casi llegaba a tener forma circular; se movía velocísimamente, no solo a una parte ya otra, sino también con movimiento circular con cuatro pies y cuatro manos, velozmente y con vehemencia. Orgulloso de sus fuerzas, tuvo la osadía de contender con los dioses, de contrariarles y molestarles; por ello, Júpiter, tras tomar consejo de los demás dioses, después de oír diversas opiniones, decidió que no debía aniquilarlas porque, si faltara el género humano, no habría quien venerara a los dioses, pero creyó también que no debía permitir su arrogancia, porque el tolerarla habría sido un vituperio para los dioses. Por ello, determinó que fuesen divididos y mandó a Apolo que los partiese por la mitad, a lo largo, y de uno hiciera dos, [...] Viéndose cada mitad privada de la otra, deseando unirse de nuevo se acercaba a la otra mitad y ambas se unían en un estrechísimo abrazo, y así, sin comer ni beber, permanecían hasta morir. Sus órganos genitales estaban en la parte posterior, en la espalda, que antes era la parte anterior (cuando estaban unidos por el pecho), por lo cual al evacuar el esperma este caía al suelo y allí engendraba mandrágoras. Viendo, pues, Júpiter que el género humano iba pereciendo, mandó a Apolo que volviera a ponerle los órganos genitales en la parte anterior del vientre, y así, al unirse, engendraban seres semejantes, y quedando satisfechos buscaban las cosas que les eran necesarias para conservar la vida. A partir de entonces nació el amor entre los hombres, amor que reconcilia y reintegra la primitiva naturaleza, que vuelve a hacer de dos uno, remedio del pecado a causa del cual lo uno fue dividido en dos. Por consiguiente, el amor se da en todos los hombres, macho y hembra, porque cada uno de ellos es medio hombre y no hombre entero, por lo que cada mitad desea integrarse de nuevo con la otra. En resumen, según esta fábula, el amor humano nació de la división del hombre; sus progenitores fueron sus dos mitades, el macho y la hembra; el fin era volver a reintegrarse» (2002: 260-161).

⁵⁵⁷ Cfr. aquí, y tal vez para ilustrar algo más la naturaleza de la relación entre Ficino y Giovanni Cavalcanti, la reflexión de Chastel acerca de cómo el «amor socrático a los bellos adolescentes es la primera expresión completa en el Renacimiento» de esa doctrina de la transformación de los amantes, en lo que más tarde «se convertirá en las vulgarizaciones mundanas de comienzos del siglo XVI» (p. 293). Para un estudio ampliado de la cuestión homosexual como más perfecta manera de unión entre almas, Cfr. Crawford (2004).

due persone arrivano per mezzo dell'amore non soltanto alla congiunzione dei corpi quanto a una commistione intima degli esseri che converte del tutto l'amante nell'oggetto del suo amore e fa diventare ambedue una sola volontà, un'anima sola e una sola vita (1988: 108)⁵⁵⁸.

Amar el alma será, como decía Festugière, amar la belleza del alma, es decir, amar a la Venus divina y no a la humana. Los intentos por definir el enrevesado laberinto del amor ficiniano nos llevan a recuperar nociones que estudiamos en el segundo capítulo del trabajo. Allí explicábamos los motivos de la luminosidad del alma y cómo era luminosa la esencia de la unión entre Dios y alma, según señalaba Fleury (2001: 116), algo que el propio Ficino expone en el *De amore*, cuando habla del «fulgor natural» con que brilla el espíritu (1986: 74). Amar el alma será amar la luz del alma, algo que para el ser humano, en primera instancia, solo podrá conseguirse a través de las *chispas* del amor humano que llegan desde el amor divino. Chastel escribe al respecto clarificadoras líneas:

La belleza se hace presente cuando en el interior de esa estructura sobreviene otra cosa, ese esplendor que Ficino no analiza nunca, que todos celebran con él, una irradiación inefable y divina que colma el espíritu. [...] Ese «esplendor», que está más allá de la captación normal de los sentidos, puede solamente expresarse en términos de luz, ya que esta es idéntica al espíritu y se despliega como “una especie de divinidad, reproduciendo en el templo de este mundo la semejanza con Dios (1982: 286).

Cada vez es más denso el juego de vínculos y significaciones amorosas y luminosas, pero lo que debe quedar claro es que el amor es atracción por la luminosa naturaleza de la belleza del alma, en una expresión cuya densidad conceptual aumenta a medida que se superponen los *vinculi*⁵⁵⁹ que hemos tratado de deslindar, desde el alma hasta los cuerpos.

⁵⁵⁸ Dirá Foucault, sin referirse, como ya hemos dicho, al amor: «La simpatía es un ejemplo de lo *Mismo* tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad» (1972: 32).

⁵⁵⁹ Una capacidad de atravesar toda la creación que ya estudiamos en el segundo capítulo y que, en el *De amore*, se explicita en una hermosa imagen según la cual, belleza y resplandor, unidos en dicha noción, extienden su benéfico influjo por toda la creación. Una vez más, no se trata de que Ficino utilice la imagen con un propósito más o menos didáctico, sino que entiende la relación entre todos los ámbitos que la construyen basada en presupuestos reales: «Por lo

Los cuerpos amados se visten de luz precisamente para poder ser amados, para que el alma pueda insertarse en el círculo divino del amor. Ficino sostiene que «La belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz» (1986: 182). Castiglione habla de «la hermosura del alma, la cual, como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente si aquel cuerpo donde ella mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimille su calidad» (2009: 437-438). León Hebreo haciendo gala de la terminología aristotélica se expresa en parecidos términos: «Universalmente, la luz es forma en todo el mundo inferior, forma que quita de la materia informe la fealdad de la oscuridad, por lo cual hace más bellos los cuerpos que más participan de ella» (2002: 286). Si, como apunta Saitta, «la bellezza divina splende e si ama per tutto», se abre la posibilidad de que «il mondo inferiore» pueda «assumere un significato di alta spiritualità» (1923: 242) que se traducirá, en lo que a nosotros interesa, en una «crescente spiritualizzazione del corpo», donde, según el estudioso italiano «L'anima si fa corpo e il corpo anima» (1923: 254-255), de manera muy parecida, si recordamos, a lo que sucedía con el cuerpo de doña Tomasina de Alcañices, con su correspondiente consecuencia luminosa, que no será otra que la expresión a través del cuerpo y en forma de luz, de la belleza de esa alma en la que brilla la belleza divina, tal y como refleja Festugière: «C'est en effet parce que son âme est belle que le corps de l'aime est beau: et c'est à la beauté de son âme que doit nous conduire l'amour provoqué en nous par son beau corps» (1941: 35). Efectivamente, como sostiene Chastel, el cuerpo será «instrumento del alma, su medio de inserción en el mundo sensible [...] es como el extremo adelantado del esplendor divino en la naturaleza» (1982: 290). En otro lugar, el mismo Chastel regresará sobre

demás, para resumir muchas cosas en pocas palabras, decimos que el bien es la existencia de Dios que se eleva por encima de todas las cosas. Y la belleza es un cierto acto o rayo que desde allí penetra en todas las cosas, primero en la mente angélica, segundo en el alma de todo y en las demás almas, tercero en la naturaleza, cuarto en la materia de los cuerpos. Con el orden de las ideas dignifica la mente. Completa con la serie de las razones el alma. Fecunda la naturaleza con las semillas. Viste la materia de formas. Igual que un único rayo de Sol ilumina los cuatro elementos, el fuego, el aire, el agua y la tierra, así también el rayo único de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia. Y así como cualquiera que observe la luz en estos cuatro elementos, percibe el rayo del Sol mismo, y a través de él se vuelve a contemplar la luz del Sol, igualmente aquel que contempla lo bello en estos cuatro, la mente, el alma, la naturaleza y el cuerpo, y ama en ellos el resplandor de Dios, por medio de este resplandor ve y ama a Dios mismo» (1986: 35).

esta noción de expresión del alma a través del cuerpo, dejando claro el funcionamiento luminoso de la relación entre ambos, base de la poética amorosa:

mais, revenant toujours volontiers sur le fait que le corps est parfaitement apte à traduire toutes les émotions de l'âme, il désigne, en particulier, les points d'expression les plus attachants, ceux qui laissent transparaître la suavité et la pureté naturelles de l'âme, c'est-à-dire la région des yeux, qui communiquent la lumière intérieure et de la bouche qui s'incurve en sourire (1996: 104).

«La luz de Ficino no se mancha», escribe De la Villa Ardura (1986: XXIII), en un proceso del que Margolin da sintética lectura, de una hermosa sencillez muy fácil de comprender: el uso de los términos luminosos no quiere decir más que «c'est la beauté de l'âme qui transparait à travers le corps» (1986: 594). El alma se *transparenta*, se hace luz hacia el exterior. Por eso se aman los cuerpos, porque, en realidad, se está amando el alma, y por eso en el sistema ficiniano no es concebible que se ame otra cosa, pues los cuerpos no tienen luz de belleza por sí mismos, solo la que el alma, como *actus illuminantis*, le transmite, tal y como afirmaba fray Luis de León en aquel pasaje tan hermoso de *La perfecta casada*, que merece la pena repetir aquí:

Porque así como la luz encerrada en lanterna la esclarece y traspassa, y se descubre por ella, así el alma clara y con virtud resplandeciente por razón de la mucha hermandad que tiene con su cuerpo, y por estar íntimamente unida con él, le esclarece a él, y le figura y compone tanto cuanto es posible de su misma composición y figura (1987: 168).

La luz que proyecta esa linterna es aquello que se amará.

Es lógico entonces recuperar, junto a la noción de *expresión luminosa*, la imagen del velo, que encontrará eco en los diferentes tratadistas, pero ya no como en la poesía religiosa, donde constituía un peso muerto que impedía alzar el vuelo hacia la pura región de luz celestial, sino como un «degradado» (Villa Ardura, 1986: XXIX) de la nítida y esplendente hermosura del alma, en el que, por lo mismo, no hay que detenerse. Como explicara Menéndez Pelayo, recurriendo a la terminología aristotélica de Abrahavanel, «toda hermosura en el mundo inferior, procede del mundo espiritual de las *formas*, y según que la materia obedece o resiste a la hermosura formal, resulta en los cuerpos mayor o menor grado de hermosura» (1974: 513). Y sobre ello advierte Castiglione, pues a la hora de valorarse la hermosura del cuerpo:

ha de considerar primero que el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y, como hemos dicho, un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corrutible, y que tanto más es perfecta cuando menos de él participa, y si de él se aparta del todo, es perfectísima (p. 441).

Nos hallamos ante un proceso de purificación luminosa que nos remite a aquel que hacía Ficino en la *Theologia Platonica*, y del que vimos ejemplo señero en el primer capítulo. La cuestión estará, por tanto, en saber distinguir de dónde procede la luz que se está percibiendo, reconocer su verdadero origen, para lo cual Filón da en los *Diálogos de amor* una muy interesante advertencia:

Así como los lentes son buenos, bellos y deseados cuando la claridad de los mismos es proporcionada a la vista y a los ojos, a los que sirven bien al representar las especies visuales (y siendo más claros y desproporcionados son malos, no solo inútiles, sino incluso perjudiciales e impedimento para la visión), del mismo modo el conocimiento de las bellezas sensibles es más o menos bueno, causa de amor y de placer, según sirva más o menos para conocer las bellezas intelectivas, e induce a amar y a gozar de estas últimas; cuando es desproporcionado y no se dirige a ellas es nocivo, impide ver las bellezas de la luz intelectual, en la cual consiste el fin del hombre (pp. 294-295)

Para ilustrar la necesidad de calibrar, acercarse y amar correctamente la belleza corporal, León Hebreo recurre a la imagen de las lentes. Es cierto que, para cuando son escritos los *Diálogos*, el telescopio que permitirá a Galileo confirmar las suposiciones copernicanas no ha sido aún construido ni perfeccionado, pero no puede negarse que ya a principios del XVI la investigación sobre las propiedades de la luz en el campo de la óptica había adquirido un considerable desarrollo⁵⁶⁰, que parece calar en el parlamento de Filón. La analogía luminosa vuelve así a ajustarse como un guante a la mano de la especulación amorosa. A la belleza corporal hay que acercarse pertrechado de las lentes justas para poder comprender cuál sea y cómo debe recibirse la luz que de ellas nos viene. Amar también es, para León Hebreo, saber graduar la luz que percibimos desde los cuerpos, saber hacer que los ojos se ajusten a la verdadera belleza, al verdadero amor, utilizar la lente correcta –esto es, utilizar sabiamente la luz, saber filtrarla– que evite caer en el amor incorrecto.

⁵⁶⁰ Cfr. de nuevo, Federici Vescovini (1987).

Desde ahí entendemos otra de las nociones que nos resultarán útiles para caracterizar la fenomenología amorosa que nos encontraremos en la poética amorosa del XVI español. La apunta, sintético y elegante como acostumbra, el mismo Castiglione. Después de extenderse sobre «la sensualidad [que] fácilmente derrueca al alma y [...] hace que siga el apetito» (p. 431) a aquellos que «se dexan vencer del amor vicioso» (p. 433), el conde introduce una interesante imagen, que termina de explicar el funcionamiento del amor de corte neoplatónico. El curso del diálogo regresa de manera inteligente al problema cuyo planteamiento da pie al razonamiento amoroso: si es posible y adecuado que amen los ancianos. Castiglione da una respuesta más que afirmativa: «y más que, en viéndose declinar a la vejez, dexen de amar con este amor que agora decimos, y se retrayan, apartándose del deseo que la sensualidad trae, como del más baxo paso de aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor» (p. 433). Castiglione, según explica Morreale, «en vez de contemplar “l’opre si belle”, eleva su alma hacia el bien» (1959: 245), pues, como apunta Reyes Cano, llega el momento en que el que contempla la belleza «ha de inclinarse por uno de los dos caminos» (2009: 43). En ese proceso de discriminación, la clave es «aquella escalera». El amor se entiende bajo la obsesiva figura del círculo entendido como escala, de manera que, como explica Festugière el amor divino, de la belleza suprema, constituye «le sommet de l’échelle», mientras que el resto de los amores, sobre todo el de los cuerpos, no son más que «un dernier échelon» (1943: 35). Margolin habla en este sentido de «dialectique platonico-ficinienne: on passe de l’amour des beaux corps –ou d’un beau corps– à celui des belles âmes, et de l’amour des belles âmes à celui du bien suprême, c’est-a-dire Dieu» (1986: 599). El amor, así, se entiende como una «escala, por la que puede subirse desde el peldaño más bajo (el deseo de la belleza sensual) hasta el más alto (apetencia de la belleza divina)» (Reyes Cano, 2009: 47)⁵⁶¹. De la misma manera, Parker apunta al respecto que «El amor por la mujer constituía una etapa hacia algo de lo que formaba parte: el amor por Dios. Era una etapa que, lejos de quedar atrás, se incorporaba a la ascensión» (1986: 63); y Serés habla de cómo «el amor humano le

⁵⁶¹ Aunque refiriéndose a la cuestión lingüística, puede resultar sugerente la idea de Morreale, según la cual Boscán, en su traducción de *El Cortesano*, «tiende a encajar lo espiritual en lo material» (1959: 63), lo que, con las amplísimas matizaciones doctrinales que estamos analizando, no andaría lejos de la lógica que se establece en la relación entre belleza corporal y espiritual.

permite [al hombre], merced a la transformación, elevarse al amor ideal, ascender por la *scala perfectionis*» (1986: 189).

La búsqueda amorosa de la luz cobra pleno sentido porque, en el fondo, lo que se está buscando es la naturaleza misma de la escala, el elemento que, según vimos, vertebra y sostiene su estructura, así como su movimiento circular desde el amor de Dios hacia las criaturas, y de estas hacia Dios⁵⁶². Otra cosa será, también es necesario dejarlo claro, hasta dónde quiera llegar cada poeta. Anticipando brevemente el desarrollo del resto del capítulo, la lógica de base que rige a Garcilaso, Herrera y cierto Aldana es la misma, pero mientras Garcilaso nunca parece pasar del escalón del que habla Castiglione, Herrera sí que busca emprender un *vuelo* hacia la luz, perfectamente acorde a los presupuestos luminosos neoplatónicos, si bien es verdad que no presenta ningún tipo de anhelo místico de, una vez alcanzada el alma luminosa de la dama, seguir subiendo en la escala y llegar hasta Dios. Que estemos formulando el modelo no quiere decir que acabe cumpliéndose, pero es indudable que, en su raíz, el amor a la luz es amor a aquello que conforma la escala del amor.

La luz encuentra así confirmado, al final de nuestro recorrido, su rol como vínculo del mundo, pues es, en efecto vínculo múltiple, funciones todas ellas, insistimos, solapadas en un mismo plano, en un mismo punto. Es vínculo que sostiene el círculo ontológico del amor; vínculo que permite el amor entre almas, pues es su luz la que unas aman de otras; y, es, además, vínculo que lleva la belleza de las almas a los cuerpos. No solo eso: también es vínculo desde las teorías de la visión, porque es «el medio que une ojo y objeto» (Villa Ardura, 1986: XXX); en reflexión que amplía Margolin (1986: 596): «la lumière et le regard, d'autre part, car sans la première le sens de la vue n'aurait aucun moyen de s'exercer. Mais aussi, et réunissant le tout, cette vision active et dirigée que l'on nomme regard et qui, captant la beauté, suscite l'amour»; y de la que también habla Canone, quien solapa muy bien toda la sucesión de

⁵⁶² *Cfr.*, de nuevo la reminiscencia de dicha escala en Castiglione, cuando habla de que será necesario transitar «agora por aquella escalera que tiene en el más baxo grado la sombra de la hermosura sensual», lo que mueve a Bembo a dar un consejo a sus interlocutores: «subamos por ella adelante a aquel aposiento alto donde mora la celestial, dulce y verdadera hermosura que en los secretos retraimientos de Dios está escondida, a fin de que los mundanales ojos no puedan vella» (p. 449). Escalera luminosa, esta del amor, que parte de la sombra, del velo de los cuerpos y que, en su concepción más puramente neoplatónica, debe trascenderse, atravesarse, para llegar al verdadero amor.

nudos luminosos cuando sostiene que «il vero motivo di fondo dell'opera [del *De amore*] è costituito da quella dottrina metafisica della luce e del 'vedere', per cui lo stesso funzionamento fisiológico dell'organo sensorio viene trasposto su un piano epifanico» (1996: 190)⁵⁶³.

Antes de terminar este esbozo luminoso de la teoría del amor ficiniano, se hace necesaria una puntualización, o ampliación de estos presupuestos, que tampoco es nueva, pues ya nos ocupamos de la cuestión cuando estudiamos la temática del retiro a la naturaleza en la poesía religiosa. Para dicha puntualización debemos regresar a la pura especulación filosófica. Ficino trata de ilustrar el complejo entramado ontológico de su sistema a través de una imagen de enrevesada formulación:

Y no sin razón los antiguos teólogos pusieron la bondad en el centro y la belleza en el círculo. A la bondad en un solo centro, y en cambio a la belleza en cuatro círculos. El único centro de todo es Dios, y los cuatro círculos en torno a Dios son la mente, el alma, la naturaleza y la materia [...] De tal modo la mente, el alma, la naturaleza y la materia, que proceden de Dios, a él se esfuerzan por retornar. Y se mueven en torno a él, en la medida de sus fuerzas. Y como el centro se encuentra en cada parte de la línea y en todo el círculo, pues cada línea toca por su punto el punto que está en el medio del círculo, igualmente Dios, centro de todas las cosas, que es la unidad más simple y el acto más puro, se introduce en el universo, no solo porque está presente en todas las cosas, sino también porque a todas las cosas creadas por él ha dado una potencia intrínseca, muy simple y excelente, que se llama unidad de las cosas: de la cual y respecto a la cual como del centro y a su centro todas sus otras partes y potencias dependen (1986: 26-28).

El célebre aserto hermético, ya referido en el capítulo anterior, según el cual Dios es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ningún sitio (Ficino, 2001-2006: 100-101; *Vol. 6; XVIII, III*), permite a Ficino establecer una estructura del universo en la que aprovecha dicho aserto hermético para apuntalar su teoría amorosa, en un recurso cuya complejidad es expuesta por sencillez por Saitta:

Come il centro come punto si trova in tutte le linee e in tutto il circolo, e per il loro punto le singole linee toccano il punto centrale del circolo; così Dio che è il centro di tutte le cose, ed è unità semplicissima e atto purissimo, inserisce se stesso in tutte le

⁵⁶³ *Cfr.*, en realidad, todo su texto, sobre "Il 'senso' nei trattati d'amore".

cose [...] I quattro centri sono irraggiati dalla bellezza definitiva come lo splendore della divina bontà, per la quale tutte le cose son buone [...] Sicchè, idee, ragioni, semi e forme non sono altro che spresioni di bellezza, cioè Dio stesso (1923: 240).

Al estar integrados Dios, el alma, la naturaleza y la materia, cualquier tipo de fusión, de conexión con alguno de ellos remitirá inevitablemente al esplendor de la hermosura suprema. La conexión con el alma de la dama podrá suponer también, bajo las premisas de dicha estructura, una conexión con la naturaleza, pues como dice el propio Ficino, «El alma del mundo, y cualquier otra, es un círculo móvil» (1986: 28) integrado en ese sistema de círculos con centro infinito puesto en marcha por la divinidad.

Convendrá tener presentes estas premisas cuando nos ocupemos de la especial relación que se establece entre poeta y naturaleza, gracias al amor de la dama, ya que, en el fondo, se tratará de entrar en conexión con esa belleza que atrae. Como explica Juan Carlos Rodríguez, al moverse en dichas ruedas simultáneas que buscan la fusión con lo absoluto –aunque, luego otra cosa sea que en Garcilaso, según veremos, este absoluto no conozca el nombre de Dios, ni le interese conocerlo– «las almas privilegiadas ya están fundidas con el alma del mundo» (1990: 70). La luz de la naturaleza será una belleza que atraiga también al poeta y le remita a la de la dama, tal y como vimos que sucedía, por ejemplo, con los brillos de las conchas en la “Carta para Arias Montano”, pues en realidad, dama y naturaleza forman parte ambas de esa misma estructura circular y acéntrica propuesta por Ficino y, por tanto, suponen para el poeta un intento de alcanzar el absoluto de la luz propia de la hermosura.

4.2. Fernando de Herrera y el vuelo amoroso hacia la luz

A pesar de que en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* es donde, según Macrì,

se percibe la nueva cultura humanística y renacentista del naturalismo pagano que, por primera vez en España, Herrera asimila sistemáticamente, poniéndola al servicio de una poética orgánica y filosófica en el sentido de estética contrarreformista expuesta por Escalígero» (1972: 127)⁵⁶⁴.

Y de que, para Juan Carlos Rodríguez, asome en el texto una «contradicción herreriana entre animismo y sustancialismo» (1990: 331)⁵⁶⁵, lo cierto es que será Fernando de Herrera el poeta que más cerca se situará de las posturas neoplatónicas más ortodoxas, dentro de la poesía española del siglo XVI, y, por lo mismo, de nuestra poética de la luz. No es ningún descubrimiento; ya Jorge Guillén lo dejó escrito: «El mundo de Herrera es un mundo de luz» (1999: 443).

Menéndez Pelayo destacó la «adoración más o menos platónica por la bella condesa de Gelves» (1974: 545), del «posiblemente el mejor y, por descontado, el más

⁵⁶⁴ Cfr. así, la definición de belleza de las *Anotaciones*, en la que «Herrera, como todos los platónicos del siglo XVI, manifiesta grandes tendencias a la conciliación aristotélica, y quiere embeber la doctrina el Estagirita en la de su maestro» (Menéndez Pelayo, 1974: 547). Dice Herrera, como cerrando la discusión entre Ficino y León Hebreo, que «La belleza corporal que los filósofos estiman en mucho, no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros con agradable color i gracia, o esplendor en la hermosura i proporción de colores y líneas» (2001: 415).

⁵⁶⁵ Cfr. en realidad, todo el epígrafe que dedica a la cuestión, pp. 321-344.

puro de nuestros petrarquistas», (Manero Sorolla, 1987: 115)⁵⁶⁶. Una ortodoxia platónica muy acorde al carácter intelectual del poeta. No podemos olvidar que los

⁵⁶⁶ Lo que ha valido una discusión sobre el trasfondo biográfico –con no poca tendencia a la elucubración, en tanto que los datos biográficos sobre el poeta sevillano son bastante escasos– de su relación amorosa *real* con Leonor de Milán. Tal vez todo provenga de Pacheco y sus *Retratos*, donde se afirma que los versos «amorosos en alabanza de su Luz (aunque de su modestia i recato no se pudo saber) es cierto que los dedicó a doña Leonor de Milán, Condessa de Gelves, nobilíssima i principal Señora» (1985: 177).

Coster estudió la relación del poeta con ella (1908: 129-141), desde la llegada de los condes de Gelves a Sevilla en 1559. Reconociendo que no se pueden hacer más que «conjecturas» (p. 119), acaba por concluir que, si bien existió un amor real del poeta hacia la dama, este no se movió de los presupuestos del amor platónico propugnado en *El Cortesano* (p. 127). Para Rodríguez Marín, quien fijó buena parte de la lectura herreriana durante, al menos, la primera mitad del siglo XX, en «las poesías de Herrera [...] casi todo es autobiográfico» (1911: 13), haciendo incluso un esbozo del recorrido del amor que los habría unido (1911). De ambos, sobre todo del segundo, parte la lectura estrictamente autobiográfica de la elegía III (Herrera, 2006: 386-389; AO), relato supuestamente verídico del único momento en que se consumó de manera efectiva la relación entre el poeta y Leonor de Gelves. Sobre este ha señalado Cuevas las contradicciones que a lo largo de los versos herrerianos nos encontramos en lo que se refiere a circunstancias y fechas, además del carácter literario que tiene la escenificación de dicho encuentro (2006: 25); así como la peculiaridad del marco de la composición, nada casual ni inocente: «Herrera, que concibe la dialéctica amorosa como gesta o hazaña, hace coincidir la culminación del heroísmo hispano con el de su erotismo de poeta petrarquista. Y así, sitúa la aceptación del amor por parte de Luz en el Guadalquivir, cuando la flota vencedora en Lepanto (7.X.1571) se muestra fondeada, como signo de esfuerzo heroico victorioso» (p. 387; también desarrolla la idea en p. 46).

Vilanova admite que «es totalmente imposible desentrañar la índole de estas relaciones», proponiendo que en ellas «parecería ocultarse un devaneo amoroso de la condesa, y que por parte del poeta tienen más de ilusión frustrada y de amargo desengaño que de pasión platónica» (1951: 693), aunque más adelante sentencie rotundo que «un análisis de su obra sea inseparable de la trayectoria sentimental de su biografía amorosa» (p. 721), coincidiendo con Coster y Rodríguez Marín en interpretar como verídico el episodio de la elegía III, que acabaría, según él, con lo que de platónico pudiera tener su producción lírica (p. 729). En esta misma línea parece estar Gallego Morell, quien escribe que «De lo que no hay duda es de que Herrera estuvo enamorado de la condesa. En esto están todos de acuerdo, y si no lo estuviesen bastaría, como definitivo documento, el retrato de Pacheco: su mirada es la de un hombre consumido por un amor imposible, un amor a la andaluza», remata Gallego Morell (2003: 290).

García de Diego (1983: IX), si bien parece que no acaba de admitir al completo las tesis de Rodríguez Marín, al final acaba adoptándolas casi por completo, hablando del «punto interesante» que la vida de Herrera parecía ofrecer: «la esfumada historia de un drama sin lances, historia triste de unos amores sin ventura, que el poeta saboreó amargamente en la soledad de su conciencia y cantó en lacrimosas y bellas rimas».

Jorge Guillén se acerca en determinados momentos a las tesis biográficas de Rodríguez Marín, aunque, sin embargo, concede espacio a una opinión divergente a aquellas, cuando diga que «Herrera vive, pues, una filosofía y una estética, porque el amor neoplatónico se vive tanto como se escribe. Si se siente como es debido, tiene que ser objeto de pensamiento y de poesía»,

por lo que quedarían «unificadas la persona y obra» (1999: 434). Macrì se inclina definitivamente por pensar, como «el infernal Prete Jacopín», «que nuestro poeta jamás experimentó una efectiva pasión amorosa» (1972: 57), inclinándose hacia el análisis de la pura expresión poética, si bien no se desprende del todo de la lectura autobiográfica, llegando a insinuar que el poeta fuera un *confidente* de la Gelves, ante la vida en cierto modo disipada de Álvaro de Portugal: «Primero fue secretario de los asuntos sentimentales de don Álvaro, luego del corazón de Leonor, a medida que se hacía más evidente el desamor y el desorden material del marido» (p. 60).

Celaya (1964: 29), por su parte, dará la vuelta a la cuestión, sugiriendo que «Herrera no es de los que se ponen a escribir por enamorados, sino de los que se enamoran para escribir», poniendo el énfasis así en la dimensión literaria antes que en la biográfica, hasta afirmar que «Perseguir en estos versos los rastros de una autobiografía, como Rodríguez Marín intentó, es partir de una falsa concepción de lo que la poesía fue para Herrera» (p. 31), quien «no finge su obra, finge su vida [...] al amparo de los equívocos y sutilezas del amor platónico» (p. 32). En parecida línea se expresan Parker, para quien «una experiencia imaginada por un poeta no es menos ‘cierta’ y ‘sincera’ que una ‘real’, y es probable, incluso, que sea mucho más significativa, puesto que a esta añadirá toda su filosofía de la vida» (1986: 22); Prieto, que señala cómo «el saber le dictó a Herrera la necesidad de una amada para poder conducirse como poeta lírico y en la incitación petrarquista» (1987: 554); y Roncero, que habla de «Amor sí, pero un amor literario, vivido en la poesía. Herrera para seguir la tradición literaria petrarquista, continuada en España por Garcilaso, necesitaba crear una amada que compitiese con la Laura de Petrarca o la Isabel garcilasiana» (1992: 35).

Para Cuevas, «la interpretación autobiográfica de los versos de Herrera puede darse hoy por definitivamente superada» (2006: 24), y es que, para él, «La poesía erótica de Herrera no es, pues expresión de una pasión avasalladora, sino una filosofía del amor, desarrollada a lo largo de un fictivo diario sentimental, en que el escritor habla “como si” estuviera enamorado», en el que, «Todo consiste en palabra sublimada, que es música y es luz» (p. 27). Ruestes piensa «que no se puede determinar la sucesión de las etapas de una historia amorosa partiendo del estudio cronológico de las composiciones literarias [...] El sentimiento amoroso se puede poetizar en cualquier instante sin que forzosamente reproduzca el momento real de una experiencia concreta» (1986: XIV). López Bueno (1987: 47) incide en esta misma dirección, y escribe que «La anécdota humana, la proyección biográfica, sobre la que se asientan estos amores, parece lo de menos desde la consideración poética», por lo que con buen juicio estima que «indagar en la clave del cancionero amoroso herreriano no es sino indagar en las pautas estéticas de que el autor se sirvió» (p. 48). En otro lugar, al calificar la poesía de Herrera como «vivencial», insiste en que «Si por vivencial queremos entender trascendible en su anecdotario poético hacia lo biográfico, o, incluso, de un intimismo o una afectividad de fácil acceso, desde luego ninguna de las circunstancias se dan en Herrera» (1998: 16). Su conclusión es clara: «está de más recordar que la ‘sinceridad’ fue una exigencia posromántica que tendía a unir la instancia personal del sujeto histórico que es el poeta con la instancia textual» (p. 77),

Más contundente se muestra Ignacio Navarrete, quien, pese a reconocer la inspiración que el poeta extraía de Leonor de Gelves habla en términos de «creación poética, que da origen a la luz que él ama: cuando él muera, *Luz*, que solo existe como creación poética suya, morirá también» (1997: 223-224).

Lara Garrido, rompe con la discusión, afirmando, en fin, que «lo real o lo fingido de las relaciones no cuentan frente al resultado, a la capacidad de tensar un nuevo mundo poético en una trayectoria iniciada con el trazo de un fisicalismo metafísico» (1997b: 142), volcando su

intereses de Herrera se acercan a los del saber erudito. Herrera forma parte del cenáculo que montan los Gelves en torno a la figura de Juan de Mal Lara (López Bueno, 1987: 69-75). Estamos ante una figura muy lejana a la del Garcilaso que en la tercera égloga tomaba «ora la espada, ora la pluma» (v. 30), pues como es sabido de sobra Herrera adoptó hábitos menores (Coster, 1908: 10-15). «De austeras costumbres» (Macri, 1972: 36) debido a su «falta de ambiciones materiales» (Vilanova, 1951: 690), «vivió célibe honesta y moderadamente como beneficiado de una parroquia sevillana» (Orozco, 2004: 92). Jorge Guillén matiza muy bien desde qué *ladera* entendía Herrera dicho rango eclesiástico: «¿Vive en un apartamento religioso? Tampoco. Herrera es un “espiritual”, que no se recoge en ninguna celda porque es un espiritual de lo profano» (1999: 433). Para Macri, esta peculiar posición de Herrera da lugar a que su personalidad quede marcada por «una afirmación rigurosísima de vida espiritual, tendente, de manera exclusiva, a la creación poético-literaria» (1972: 37).

Menéndez Pelayo ya advirtió la peculiaridad de la dedicación herreriana al estudio:

Por excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular y exclusiva de hombre de letras: era un gran crítico, un idólatra de la forma. Para él la poesía no era recreación de horas ociosas robadas a los ejercicios militares, o a la teología, o a la jurisprudencia, sino ocupación absorbente de toda la vida, culto diario que aislaba al poeta, realizándole al propio tiempo, como sacerdote de una divinidad no conocida (1974: 734).

Efectivamente, esa es la imagen que nos ha llegado de Herrera. Coster, el gran iniciador de los estudios modernos sobre Herrera, dejó ya constancia de cómo en Herrera «s’il réalisa le type de l’homme de lettres» (1908: 421). En un sentido similar, Rodríguez Marín nos legaba la imagen de un «hombre naturalmente grave y austero [que] vivía en el retiro de su casa enteramente consagrado a los libros, único amor de su

interés hacia el estudio concreto de los mecanismos poéticos herrerianos, en un gesto que creemos muy fructífero, y junto al que nos sentimos bastante cómodos para estudiar la luminosidad herreriana.

Como ya se ha señalado, no hay demasiados datos biográficos de contundencia sobre la figura de Herrera. De todos modos, para su biografía, *Cfr.* el retrato de Pacheco (1985: 175-182), la ya aludida monografía de Coster (1908), Vilanova (1951: 689-697), los apuntes que va distribuyendo Macri (1972: 35-86) y la hermosa e inteligente semblanza que del sevillano hace Márquez Villanueva. (2001).

vida hasta entonces» (1911: 12); «hombre sombrío y laborioso, de inteligencia aventajada» (Cuevas, 2006: 11). Vilanova llamó la atención sobre la consideración de Herrera como «uno de los españoles más doctos de su época», gracias a su «sólido conocimiento» de «lenguas clásicas», «modernas» y «letras humanas» (1951: 694). Macrì señala que «la madurez de la poética herreriana está en la fusión de cultura e inspiración» (1972: 91), concediendo significativa importancia a la formación erudita, libresca, del poeta, que tendría como consecuencia «Un intelectualismo artístico [que] está a la base de toda su obra» (López Bueno, 1987: 29). La figura de Herrera, «a quien se ha señalado como el primer hombre que vive para las letras en la Europa de su tiempo» (Lara Garrido, 1997b: 136), sería así el mejor ejemplo del cambio en «el tipo predominante de poeta» que se da en la época, del «caballero y cortesano» que encontraríamos en Garcilaso o Aldana al «hombre de iglesia» que serían fray Luis de León y el propio Herrera (Orozco, 2004: 91), representante este último de «una vida ajena a la acción y volcada en la ocupación interior del ejercicio intelectual» (López Bueno, 1987: 37). Navarrete, a propósito de la erudición que Herrera despliega en las *Anotaciones*, se suma a esta imagen, y escribe que «Estas glosas de tipo enciclopédico identifican la poesía con el estudio letrado y promueven de este modo la literatura como una actividad incompatible con el ejercicio caballeresco de las armas» (1997: 191).

Así las cosas, Coster explicó cómo «c'est surtout aux Néoplatoniciens, par l'intermédiaire de qu'il connaît Platon, qu'il a recours lorsqu'il s'agit de l'esthétique ou de la philosophie de l'amour» (1908: 233), en especial la doctrina desarrollada por Castiglione en *El Cortesano* (p. 236). Pese a anotar que la poesía de Herrera no tenía un carácter especialmente religioso (1908: 202), Coster se aventura incluso a lanzar la hipótesis de que dichas teorías amorosas se avendrían muy bien tanto a sus hábitos menores como a su relación con la condesa de Gelves (p. 272). Parecida es la opinión de Guillén, para quien esa es la clave de su «originalidad» poética: «Era fatal que Herrera, por irresistible inclinación del temperamento, y no solo cediendo al influjo de una moda, encontrase la norma de su espíritu en la filosofía neoplatónica: una especie de religión profana» (1999: 434). García de Diego reconocerá en el amor el principal

motivo de la inspiración poética de Herrera y también propondrá que «su concepto poético del amor se funda en la conocida doctrina de *El Cortesano*» (1983: XIV)⁵⁶⁷.

Macrì coincidirá con Coster, al escribir que «El ejemplo de la copulación extática le llegó a Herrera a través de otro texto que contribuyó a su formación estético-filosófica, *Il Cortegiano*, que tornó a tratar los temas de Marsilio Ficino de la metamorfosis estrictamente cristiana del platonismo» (1972: 120-121). La poesía amorosa de Herrera se mueve así, según el estudioso italiano, dentro del «idealismo platónico», en el cual se encontrarían «las mejores notas de la poesía herreriana» (1972: 496). Green, siguiendo a Macrì, indica, en esta misma dirección, que «Las notas más puras de la poesía herreriana se encuentran en la alta y clara región del idealismo platónico que animó la expresión artística de la Europa del siglo XVI» (1969: 214). Lida de Malkiel también coincide con Macrì e incluso va más allá al afirmar que «Herrera es por excelencia el platónico de la poesía española» (1975: 272). Para Parker, estamos ante «El poeta fundamental en la senda del primer platonismo» (1986: 73), ganándose por eso que un encendido Vilanova lo calificara como «Petarca andaluz del segundo Renacimiento» (1951: 700), «por su retorno a la sensibilidad enfermiza y romántica de Petarca» (p. 714)⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Trata, sin embargo, de no borrar la supuesta originalidad hispana de Herrera: «no todo lo que en el amor herreriano se halla es pura importación del libro italiano, sino que ofrece diversos matices de originalidad personal, y, sobre todo, un aspecto singularísimo de originalidad étnica, digámoslo pronto, de misticismo, que, como irresistible propensión de la raza, invade en proporciones apenas sospechadas nuestra literatura profana» (p. XV).

⁵⁶⁸ Vilanova reproduce la idea de un Herrera que abandona su proyecto inicial de convertirse en poeta heroico para dedicarse a cantar a la condesa de Gelves. Para tal deducción, situada en la órbita de Rodríguez Marín, y en la cual, por cierto, el pretendido romanticismo de Petarca se nos antoja una distorsión cronológica, se apoya en la elegía IX (2006: 709-715; V. II): «i el valor d'espáñoles, olvidados / fincaron, que pudieron en mi pena / más mis nuevos cuidados» (vv. 106-108); y en la canción II (2006: 672-676; V. II), dedicada al duque de Arcos: «La memoria, los hechos valerosos, / las colunas, d'el fiero armado Marte / los trofeos alçados qu'en rocío / sangriento manan, la destreza i arte / de los ínclitos pechos generosos / que bañó Betis, Tajo i Duero frío, / a qu'aspirava el rudo canto mío / oscurecidos yazen en olvido; solo es Amor mi canto» (vv. 31-39). Otro buen ejemplo sería el de un soneto dedicado «A Juan de Malara» (2006: 243; It. 43), donde contrapone la imagen de Marte a la de la flecha de oro, de cuyo significado hablaremos más adelante: «Amor, a mis entrañas, temeroso, / las flechas de oro crudamente tira, / y pensando aplacar su cruel yra, / dexo el canto de Marte sonoro. // Las blandas musas sigo con cuidado, / y amor solo en mis números resuena / aqu[e]lla Lumbre de immortal belleza». Cfr. (Vilanova, 1951: 719-721). Para lo que de retórico, antes que

Efectivamente, según apunta Cuevas, Herrera encuentra en Petrarca «el máximo exponente de un humanismo neoplatónico y cristiano que lleva a la inmortalidad, al haber sabido elevar a perfección la vida vivida y la vida transustanciada en libro» (Cuevas, 2006: 16). El mismo Cuevas deja constancia de que, dentro de los diferentes saberes que «contribuyen a dar altura a la poesía de Herrera, ocupa un lugar privilegiado el saber de amor», bebiendo de «Platón y los neoplatónicos, los clásicos en general, los provenzales, Petrarca y los italianos, León Hebreo, Castiglione, tal vez los místicos», dando lugar a «un sincretismo erótico de notable complejidad» (2006: 19-20). María Teresa Ruestes incardina a Herrera «en la línea de Plotino y Platón, transmitida durante el Renacimiento por M. Ficino, León Hebreo, Bembo y Castiglione» (1986: XXIII-XIV). Para Victoriano Roncero, «la tradición poética en la que se inserta la obra de Herrera participa del petrarquismo, del platonismo y de los tratados de amor», siendo el sevillano «el poeta español más consciente de la importancia de Petrarca» (1992: 24). Begoña López Bueno, por su parte, caracteriza la «escritura atendida al *arte*» de Herrera según la elección «como modelo [del] discurso filigráfico, llámese petrarquista y neoplatónico, en boga entre sus contemporáneos, remozándolo con visibles tintes de colección elegíaca propia de los autores latinos» (1998: 83).

En las *Anotaciones*, Herrera se basa en Cicerón para establecer que existen tres tipos de amor:

el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a hombre (2001: 321-322).

Cada uno de ellos asociado a un sentido, el ferino «deciende de la vista al deseo de tocar», mientras que «el contemplativo sube d'ella a la mente», quedando el tercero en

biográfico, pueda tener la cuestión: Montes Cala (1999) y, acaso tangencialmente, pues se refiere a fray Luis, Hinojo (1996). López Bueno, como tantas veces, da una sugerente idea al respecto: «La particularidad herreriana consiste en que sobre la *recusatio* construye una espléndida coartada: no se trata ya tanto de su incapacidad para el canto heroico, sino de la imposibilidad para el mismo, pues su completa entrega a Amor solo le faculta para un tipo determinado de poesía. Disfraza, pues, de realidad el motivo retórico y lo integra en su propia historia sentimental» (1998: 91).

un discreto punto medio (2001: 322). Será en la posibilidad de subir de la belleza corporal a la espiritual y divina donde encontremos el acicate principal del deseo amoroso de Herrera, tal y como apunta Prieto, para quien, en Herrera, «no aparece el asomo de un cuerpo deseado como señala el San Agustín petrarquesco», ya que lo que el poeta lleva a cabo es «un proceso de divinización o espiritualización de la amada, como vía hacia la virtud, que es lo contrario de la divinización o mitificación de la amada por Garcilaso» (1987: 552). Su poética, como vamos a ir viendo poco a poco, se moverá, por tanto, dentro de esos parámetros tan ortodoxamente neoplatónicos, aunque, repetimos, sin que llegue a aparecer el escalón final del amor divino.

Tal vez el mejor ejemplo de esa concepción del amor sea el conocido soneto XXVI (2006: 780-781; V. III)⁵⁶⁹:

Alma bella, qu'en este oscuro velo
cubriste un tiempo tu vigor luziente,
i en hondo i ciego olvido, gravemente,
fuiste ascondida sin alçar el vuelo:

Ya, despreciando este lugar, do el cielo
t'encerró i apuró con fuerça ardiente,
i roto el mortal nudo, vas presente
a eterna paz, dexando en guerra el suelo.

Buelve tu luz a mí, i d'el centro tira
al ancho cerco d'immortal belleza,
como vapor terrestre levantado,

este espíritu opresso, que suspira
en vano por huir d'esta estrechez
qu'impide estar contigo descansado.

⁵⁶⁹ La producción lírica amorosa de Fernando de Herrera es, con amplia diferencia, mucho más extensa y, como veremos, mucho más luminosa que la de Garcilaso de la Vega y Aldana. Por eso, a la hora de estudiar sus poemas amorosos, sin dejar de ser lo más exhaustivos posible, haremos una selección de aquellos textos más interesantes y significativos, prescindiendo de aquellas imágenes y motivos que con más frecuencia se repitan en los versos del poeta sevillano.

El soneto arranca con el eco petrarquista⁵⁷⁰ a partir del cual Juan Carlos Rodríguez establece la categoría básica que utilizará el animismo burgués para legitimarse, la noción de «Alma bella». Para Vilanova (1951: 741), siguiendo la lección de Coster (1908: 140-141), el poema está compuesto con motivo de la muerte, en 1581, de Leonor de Gelves. Cuevas, por su parte, matiza dicha propuesta, y opina que lo que se canta es «la muerte de Luz», siendo el telón de fondo del poema la concepción platónica según la cual el alma está en el cuerpo como «en una especie de cárcel, velo o sepulcro, del que ha de librarse mediante la autopurificación, basada en una profunda actividad cognoscitiva» (2006: 780). En un sentido semejante se ha ocupado de la cuestión Lara Garrido, para quien, como ya sabemos, no importa demasiado el sustrato real de la lírica herreriana, sino el resultado final, según el cual, en este caso, una vez desaparecida la dama del marco lírico herreriano, «Los signos configurados en la *virtus* estoica se transfieren al cielo neoplatónico» (1997b: 146). Así, más allá de una motivación biográfica directa, los resortes del poema se mueven cuando, «roto el mortal nudo», «do el cielo / t'encerró i apuró con fuerça ardiente», el alma de la dama pasa a habitar un lugar de «eterna paz». Esta es la cuestión que nos interesa, porque, según leemos en Prieto, «Se trata, tal vez, de una de las más claras expresiones de unión con la amada que presenta el cancionero herreriano» (1987: 584).

Los presupuestos del poema, de hecho, no nos son en absoluto ajenos y podríamos cifrarlos en dos referentes que no sabemos si el propio Herrera conocía –algo que tampoco nos interesa demasiado establecer aquí–, pero que en nuestro panorama luminoso encajan a la perfección: el soneto dedicado “Al cielo”, y el poema XLVII (“Oh indino de la vida acá en el suelo”), ambos de Francisco de Aldana. A primera vista, puede pensarse que Herrera y Aldana parten de lógicas diferentes, pues en el caso del primero, como ya sabemos, el amor que recorre y *genera* la escritura del poema es el amor divino, que encuentra su residencia luminosa en el cielo; mientras que para Herrera el eje amoroso del poema, el anzuelo aquel del que hablaba Ficino en su *De amore*, no sería otro que el «Alma bella» de la dama, sea la Leonor de Gelves de carne,

⁵⁷⁰ Dice el poema CCCV del *Canzoniere* (2006: 876): «Anima bella da quel nodo sciolta / che più bel mai non seppe ordir Natura, / pon' dal ciel mente a la mia vita oscura / da sí lieti pensieri a pianger volta». Cfr. Macrì (1972: 574-575), quien apunta también a la *Arcadia* de Sannazaro: «Alma beata e bella / che dai legami sciolta».

hueso y existencia concreta o sea una *Luz* más o menos abstracta y despersonalizada, basada en aquella.

En la comparación con el poema de Aldana, efectivamente, nos encontramos con que el poeta no dirige la mirada hacia ese «Argos alzado a vuelo», que son las luces del cielo, sino hacia la amada, hacia un «Alma bella», en la cual Herrera encuentra «intuición de la ‘immortal belleza’» (Macrì, 1972: 575). Pura manifestación luminosa, pues en el espacio celestial, libre ya del cuerpo, «‘oscuro velo’ que le impide su libertad de fulgores espirituales» (p. 575), puede al fin manifestarse, *expresarse* en su totalidad el «vigor luziente» del alma de la dama. Será ahí, sin embargo, donde podamos emparentar los dos poemas. En el soneto de Herrera nos encontramos con que el cuerpo de la dama, al morir esta, ha sido *superado*, ya «roto el mortal nudo». Este motivo «tomado del Petrarca platónico-agustiniano [...] común a Fray Luis de León» (Macrì, 1972; 574) es el que permite que el alma entre en el espacio del que se suponía que era, para la tratadística amorosa que hemos analizado, el amor más puro, más verdadero, más perfecto, que no se detiene en el gozo o disfrute de lo corporal, totalmente trascendido. Podemos coincidir con Macrì cuando apunte, al referirse a la «*materia* del amor» en Fernando de Herrera, que en ella «intenta alzarse en vuelo suprasensible», buscando «la abstracción y el éxtasis con auxilio de la sincrética cultura estoica y neoplatónica, hebraica y cristiana» (1972: 131).

Será a ese amor al que se dirija «el amante que solicita a su luz la imantación para ascender en metamorfosis a la eternidad astral» (Lara Garrido, 1997b: 146), intentando que su alma abandone el cuerpo y emprenda el camino de la unión y la comunicación amorosa con la dama. «Buelve tu luz a mí, i d’el centro tira / al ancho cerco de d’immortal belleza / como vapor terrestre levantado» escribe Herrera, quien, de nuevo, insiste en la superación de la belleza corporal, en la liberación de todo el componente grávido, material (Macrì, 1972: 576) para encontrar la belleza inmortal del alma de la dama y del espacio celestial en que ahora ella reside. Esa belleza estará, explica Cuevas, «en el punto más alto de su axiología, proclamándola purificadora del espíritu y polo luminoso que resplandece inalterable en sus múltiples manifestaciones – entendimiento, ánima y cuerpo» (2006: 21).

La fuerza del amor de la dama se ve dotada, por eso, de un magnetismo que actúa a través de esa luz tan pura que resplandece cuando el cuerpo ha sido superado,

esto es, parafraseando a Castiglione, cuando se han sabido subir los peldaños correspondientes en la escalera que va del amor sensual –ausente en el poema– al amor verdadero de la divinidad. Herrera recurre entonces a la imagen del agua que se evapora de los charcos gracias a la acción de la luz, así como al esquema ascensional, análogos a los que utiliza Aldana: «esa cierta beldad que me enamora, / suerte y sazón me otorgue tan benina / que, do sube el amor, llegue el amante» (Aldana, 1997: 432). El funcionamiento de raíz es el mismo: el del «amante que solicita a su luz la imantación para ascender en metamorfosis a la eternidad astral» (Lara Garrido, 1997b: 146).

Si en los versos de Aldana la dimensión metafísica del fenómeno amoroso venía establecida *per se*, en Herrera nos encontraremos con que nace de la luz del alma de la dama, para llegar a un espacio, en cierto modo, parecido al de Aldana: el de la luz, belleza y amor superiores. Si bien es cierto que, en el caso del poeta sevillano, prescindiendo de la dimensión divina que encontrábamos en Aldana, y situándose más cerca del Garcilaso que, en la égloga I, como vimos, anhela vivir con Elisa en un cielo platónico, inmortal y bello, pero al margen de lo divino. Así, para Vilanova «Es evidente que el petrarquismo herreriano tiene un substrato metafísico bebido directamente de la poesía de Ausias March, y una profunda inspiración platónica bebida sobre todo en el *Cortesano* de Castiglione» (1951: 715)⁵⁷¹, en un discurso poético donde «la realidad humana deja paso a una sublimación espiritual y platónica que transforma la belleza física de la amada en una emanación de la divina belleza y la pasión sensual y humana en una entelequia intelectual» (p. 716)⁵⁷². En un sentido parecido se expresa Green, para quien «predomina en Herrera un esfuerzo serio, aunque no plenamente logrado, por subir al vértice de la purificación espiritual a través de la fase intermedia amorosa –el tránsito que hace posible la admiración de las formas sensibles» (1969: 214).

⁵⁷¹ También perceptible en Garcilaso, *Cfr.* Lapesa (1985: 57 y ss.). Para la cuestión de Ausiàs March, en la que no nos vamos a detener, *Cfr.* también Rodríguez (2000).

⁵⁷² Podemos conceder aquí a Vilanova el beneficio de la duda biográfica, no demasiado trascendente, por otra parte, para estudiar la lógica luminosa, cuando escribe que si «en el caso de Petrarca esta idealización procede de la contemplación abstracta de una forma serena que convierte a Laura en una pura idea amorosa, en el caso de Herrera el trato, la correspondencia y el desdén de la amada tienen un fundamento tan inmediato y real que la idealización de su platonismo amoroso no alcanza nunca el desasimiento humano de la amada de Petrarca transfigurada en una criatura angélica y celeste» (p. 716).

En el mismo tercer libro de los *Versos* herrerianos nos encontramos con el soneto XCI (2006: 602; V. III). El poema ofrece, como el anterior, la posibilidad de entenderlo en clave biográfica, o bien, como sostiene Macrì (1972: 573), como un «ejercicio literario», compuesto en sintonía con el «convencionalismo petrarquista» (Cuevas, 2006: 602) que obligaría a componer poemas a la muerte de la amada. Sea como fuere, lo cierto es que las composiciones dedicadas por Herrera a la muerte de Leonor de Gelves, bajo la máscara biográfica pura, o como una construcción más o menos abstracta, y fiel al canon del *Canzoniere*, se insertan a la perfección dentro de la más estricta doctrina del neoplatonismo. Reaparece en el soneto la imagen del ascenso de la dama al cielo, que le permite liberarse del velo corporal. Tal es la clave luminosa de los dos cuartetos:

Alma, que ya en la luz d'el puro cielo
ardes de santo fuego: A quien suspira
tu ausencia, con suäves ojos mira,
i alienta a levantar el flaco buelo.

Ceñida en torno tú de roxo velo,
la llama en mi lloroso pecho inspira,
porque sin odio, sin temor, sin ira,
desprecie'l vano amor i error d'el suelo (vv. 1-8).

Los primeros compases del poema son muy similares a los del soneto XXVI, con la apelación al alma de la dama, protagonista del poema. Desde la primera alusión, aparece rodeada de términos luminosos. El alma reside en el «impíreo de la luz» (Macrì, 1972: 576), demostrando que el universo de Herrera sigue siendo ptolemaico: su espacio es el de «la luz d'el puro cielo», donde «ardes de santo fuego», «convertida en una lumbre celestial» (Vilanova, 1951: 741).

Es a esa alma de la dama a quien Herrera, como en el soneto anterior, pide que vuelva la mirada de sus «suäves ojos», para conseguir así el aliento que le permita «levantar el flaco buelo», esto es, poner en juego esa categoría de *movimiento* según la cual se caracterizaba desde su mismo núcleo el amor neoplatónico. El esquema ascensional hacia el espacio supremo de luminosidad es muy parecido al del soneto XXVI. La diferencia con respecto a este la establece el segundo cuarteto, donde el componente amoroso/luminoso se ve intensificado al transformarse la luz en «la llama».

El fuego enciende el pecho del poeta y le permitirá «sin odio, sin temor, sin ira» llegar a despreciar el «vano amor i error d' el suelo». Herrera, sin decirlo explícitamente, marca una diferencia entre el amor corporal, que tiene lugar en el suelo, y es calificado como «vano», y aquel amor verdadero que desciende del cielo, no de la luz de las estrellas, o directamente de la divinidad, sino de la propia dama, hecha pura luz en el cielo después de su muerte. Superado el escollo del amor temporal, el poeta puede llegar al grado amoroso más alto y profundo, el que le permite arder en el «santo fuego» transmitido por el amor de la dama.

Nos encontramos, ya desde el principio, con la necesidad de detenernos en una de las manifestaciones fundamentales dentro del tinte luminoso que adquiere la lírica amorosa, y que conocerá amplísima extensión en los poetas que estudiaremos, con especial importancia en Fernando de Herrera: el *fuego* del amor, noción que no es nueva, pues vimos que ya aparecía en la poesía de índole religiosa. De nuevo, es necesario deslindarlo en la medida de lo posible del lugar común, para tratar de explicar su aparición dentro de los parámetros básicos de nuestra poética de la luz, lo que, a estas alturas, no resultará demasiado complicado. Kossoff lo identifica, en el glosario que elabora sobre la obra poética de Herrera, directamente con la noción de «Amor» (1966: 138). También sintética, Manero Sorolla ha hablado de la «significación de la pasión amorosa» (1990: 550) que supondría la aparición del fuego en la retórica amatoria de los poetas petrarquistas. Del mismo modo, López Bueno ha apuntado cómo «Las imágenes del fuego representan, como es obvio, la fuerza pasional, que en Herrera alcanza cotas expresivas inusuales en su poderío de imágenes» (1998: 98). Efectivamente, podemos afirmar que, en el *sistema* luminoso que tratamos de delimitar, el fuego *significa* el amor.

Fernando de Herrera hace referencia a la cuestión en las *Anotaciones*, estableciendo de manera sucinta la identificación cuando llega a un verso de la segunda égloga de Garcilaso («o qu'este fuego / nunca probó» v. 42): «Metáfora del fuego, que es el amor» (2001: 827)⁵⁷³. De la misma manera, sin dejar a Garcilaso, al ocuparse de

⁵⁷³ No solo al nivel del *escalón* humano al que aquí nos estamos *limitando* (en la medida en que sea posible establecer dicho corte), sino como tuvimos oportunidad de comprobar en el segundo capítulo, también en el divino. El propio Herrera lo apunta a raíz de un pasaje de *El Cortesano*. Decía el conde que «el alma, encendida en santísimo fuego por el verdadero amor divino, vuela para unirse con la natura angélica, y no solamente en todo desampara a los sentidos y a la sensualidad con ellos», sino que se ve transportada a un estado tal que hace preguntarse a

soneto III del toledano pondera la vista del amante como el más alto de los «grandes efectos i maravillas de Amor», para a continuación enunciar la siguiente comparación: «de la suerte que el fuego junto a la materia, assí aquel mirar inflama el sentido» (pp. 300-310).

Herrera aquí, tal vez sin que esa fuera su intención primera a la hora de escribir su comentario, nos da la clave para entender la amplísima difusión que el ardor del fuego tendrá a lo largo de toda su poesía. Si la vista es el mayor de los «efectos i maravillas» que puede producir el amor, equiparar a esta el efecto del fuego sobre la materia significará darle al fuego el mayor de los rangos dentro de las formulaciones de la poesía amorosa. Si en dichas formulaciones, como veremos, la luz tiene capital importancia, en tanto que vínculo efectivo e imprescindible para los amantes, el fuego, que no es otra cosa que luz *densa, concentrada* hasta sus últimos niveles de irradiación y calor, será la manera más plena que conocerá el vínculo entre los amantes.

Algo a lo que se refiere Juan Carlos Rodríguez cuando escribe que «si la *luz* es la plasmación significativa máxima del animismo cósmico [...] el *fuego* es la *vida* de la luz. El fuego designa por ello tanto al fluido de atracción y su fuerza, como al efecto de la atracción y sus estragos» (1990: 285). Acercando su reflexión al hilo de las conclusiones que establecimos más arriba, podemos pensar así que, si el fuego es luz más potente, más densa, su aparición constata, más allá de la larguísima tradición lírica del *fuego de amor*, la posibilidad de solaparlo al denso juego de planos nodales que caracterizan la poética amorosa de la luz, funcionando exactamente bajo la misma lógica que dicho haz de nudos concéntricos, como corresponde a su *estatus* de luz concentrada.

Baste remitirnos al desarrollo previo de nuestro trabajo para comprender cómo se amolda perfectamente a las diversas ramificaciones luminosas que hemos estudiado. Tomemos el caso del Sol. Ya hemos dicho que es imagen de la divinidad, estatua visible suya, fuente de toda luz, mediante la cual consigue infundir vida al mundo. Tan alto estatuto luminoso se traduce en su propia composición, pues no en vano se nos presenta

Castiglione «¿cuán alta maravilla, cuán bienaventurado trasportamiento os parece que sea aquel que ocupa las almas puestas en la pura contemplación de la hermosura divina?» (2009: 449), lo que da pie a Herrera para ser de nuevo sintético: «este fuego es el amor de la belleza divina» (2001: 610), aunque en sus poemas él nunca remonte hacia ese último punto de anhelo místico.

como un globo hecho de fuego, de manera que su capacidad de transmitir vida al resto del universo podrá encontrar una explicación adicional en la concentrada luz de su composición.

De la misma manera podrá relacionarse su papel como «instrumento mismo de la transformación (de la metamorfosis)», que Rodríguez (1990: 285-286) aplica al caso concreto sanjuanista de la “Noche oscura”, en que la purificación del alma por parte de la divinidad tiene lugar de la misma manera que la llama quema al madero. Para nuestro caso quizá pueda comprenderse mejor si remitimos a su paralelo en el amor humano, como es el caso de la *transformación de los amantes* a que hicimos alusión más arriba. Si el amor pone en marcha un proceso de atracción entre las almas, en que ambas tratarán de *fusionarse*, y dicho proceso se desencadena y a la vez es posible gracias a la luz, no es difícil comprender que, en sus casos de mayor intensidad, la luz acabe por volverse fuego, y la transformación de los amantes tenga lugar en términos de fuego amoroso que abrasa y consume el poeta. De ahí que el símil alquímico, si bien no formulado de manera explícita, encuentre cierto eco en el Castiglione que, para hacer hincapié en la necesidad de no detenerse en el elemento corporal, afirma que los buenos amantes «lo odian como cosa fea y material, huyendo de ello como de lo que es contrario y perjudicial», recurriendo a la dialéctica entre la pureza y la impureza del oro. De la misma manera que «el oro cuando forma aleación y está mezclado con los metales ordinarios o con tierra, no puede ser bello, perfecto ni puro, ya que su bondad es precisamente el estar aislado de cualquier aleación y limpio de toda mezcla ordinaria», el fuego del amor somete al hombre a proceso muy parecido al alquímico, en el que se purifica gradualmente de las impurezas terrenales, pues, como ya sabemos «el alma mezclada con amor por las bellezas sensuales no puede ser bella ni pura; no puede alcanzar su felicidad sino después de haberse purificado y limpiado de los estímulos y bellezas sensuales» (2009: 294).

El paralelo entre fuego y luz, como vemos, es limpio, porque en el fondo la lógica que produce las dos imágenes es exactamente la misma. Por ello alcanzará también a la categoría de *expresión* de la luz del alma hacia el exterior, que en el caso del fuego tendrá su mejor ejemplo cuando el poeta sea acometido por el *furor* del amor. Furor que, como explica Blasco, hablando de la enfermedad de amor de Anfriso en la *Arcadia* de Lope, «No es en los humores ni en la sangre donde se localiza [...] como los tratadistas medievales creen, sino en su fantasía, en su memoria» (1990: 25-26); y, por

eso, se establecerá en las categorías luminosas del alma sobre las que venimos trabajando. Aunque no es este momento de elaborar una teoría de los *furores* renacentistas, trataremos de dar las pinceladas básicas que nos permitan relacionar la noción con el papel del fuego⁵⁷⁴. Regresando al *De amore*, hay un momento en que Ficino escribe que «El furor divino eleva al hombre por encima de su naturaleza, y lo convierte en Dios» (1986: 219). El furor divino, prosigue, «es una cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver de las regiones inferiores a las superiores al alma, que ha descendido de las superiores a las inferiores» (p. 219), dentro del sistema dinámico propio del amor ficiniano.

Para conseguir dicho ascenso, continúa Ficino, dicho furor se manifiesta de cuatro maneras diferentes, según el proceso del ascenso: «Cuatro, entonces, son las especies del furor divino: el primero, el furor poético, el segundo, el furor de los misterios, el tercero, la adivinación, el cuarto, el afecto del amor» (p. 222), siendo este último «el más poderoso y el más excelente de todos» (p. 224). Así, cuando el furor amoroso invade al poeta en grado sumo, el poeta se ve recorrido por una fuerza, una atracción desmedidas hacia ese amor, que le mueven, en palabras de Rocío de la Villa, a una «divina locura», que propicia «la iniciación en la ascensión de los furores, la profundización paulatina de la belleza hasta el bien» (1986: XXIV). Dependerá de cada amante hasta dónde se deje arrastrar por ese furor, lo mismo que dependerá de cada poeta hasta dónde llegarán, en sus versos, los efectos del furor. Lo que a nosotros nos interesa es el hecho de que ese furor, cuando arrastre con toda su energía en busca de la belleza al poeta poseído por el amor, hará que en numerosas ocasiones la luz del alma *furiosa* acabe tomando la forma más intensa y potente de su manifestación: el fuego amoroso que abrasa el pecho del poeta y que, incluso, en virtud de esa conexión que, en

⁵⁷⁴ Para la cuestión del furor y sus diferentes manifestaciones e interpretaciones, sobre las que no disponemos de espacio para detenernos como merecen, remitimos a las principales referencias utilizadas para tratar de caracterizar la poética amorosa ficiniana. De todos modos, puede consultarse, en la antología ficiniana *Sobre el furor divino y otros textos* (1993), el prólogo de Pedro Azara, si bien volcado hacia el furor artístico. Además, *Cfr.* ahora, y en primer lugar, el modo en que en 1585 Giordano Bruno recoge la elaboración ficiniana sobre el furor en *Los heroicos furores*. Para un acercamiento a la cuestión, a la bibliografía bruniana señalada en su momento pueden unirse el estudio de Nelson sobre los *heroicos furores* en Bruno (1958), así como, en España, además de los textos de Miguel Ángel Granada, la introducción de González Prada a la versión española del texto bruniano (1987: IX-LX).

el juego de esferas sin centro ficiniano, el amor puede establecer con el alma del mundo, acabe extendiéndose a toda la naturaleza, a toda la creación.

De toda esta cuestión, como iremos viendo, dará Herrera buena cuenta en sus versos. Kossoff da una acepción herreriana del fuego que puede resultar interesante, bien que matizada: «Calor y luz como productos de la combustión; frecuentemente, en sentido neoplatónico, el calor y luz del empíreo o de la esencia de todas las cosas que existen, de la verdad, virtud y belleza, las cuales el individuo o el alma posee en parte» (1966: 138). Tal vez la referencia concreta al empíreo sea discutible, pero la idea de la combustión y de la *esencia*, esto es, de la concentración de belleza y virtud del alma, sí que supone una buena piedra de toque, según hemos visto ya, para entender el fuego herreriano. Así, en no pocas ocasiones nos encontraremos con que «Encendido por la pasión, el poeta se desvive (vive fuera de sí), ‘enajenado’ en la figura de la amada y con conciencia de permanecer preso de un perpetuo y riguroso *error*» (López Bueno, 1998: 98).

Todo este fuego se extenderá a los poemas del sevillano, así que regresemos a ellos. Que, para comenzar a ilustrar la reflexión sobre la metafísica luminosa primera del amor neoplatónico, hayamos elegido dos ejemplos en los que Herrera se dirige a la dama una vez que esta ha muerto y subido al *empíreo*, no significa que la muerte sea la condición necesaria para alcanzar el amor *verdadero*, completo, que promulga la tratadística amorosa neoplatónica. Lo que importa es cómo se amolda a esta. Tan intensa es su pretensión por que el amor supere los límites corporales, y se vea afectado por estos lo menos posible, que en el soneto VII de *Algunas obras* (2006: 366; AO), al explicar la génesis del amor entre el poeta y la dama, Herrera escribirá que «El rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerza en abrasar mi alma, / dexando casi sin tocar el pecho» (vv. 12-14). La imagen implica toda una serie de reminiscencias que ya no nos son desconocidas. Late así, por ejemplo, la imagen del rayo de luz que atraviesa el vidrio sin mezclarse con lo material⁵⁷⁵, utilizada, como ya hemos visto, por la tradición

⁵⁷⁵ Escribe Rodríguez en este sentido que Herrera se encuentra muy cerca de la «perspectiva animista cristiana», desde la cual «Herrera puede comenzar a concebir a la Dama –y a lo erótico– como un poder ambiguo y peligroso, porque nunca se podrá saber muy bien si la conversión de la mujer en Absoluto se ha hecho a partir de su lado espiritual o si se ha hecho a partir de su lado carnal, o sea, no se podrá saber nunca si la Dama es un Absoluto similar a Dios o un Absoluto similar al Diablo» (1990: 300).

mariológica. Pero además de eso, su sabor es marcadamente neoplatónico, fuertemente luminoso, baste recordar a Alberti, fray Luis o la fábula de “El villano del Danubio”. Para Coster, Herrera aquí «Opone el alma al pecho, el amor platónico al sensitivo» (1908b: 27), en un amor que llega a calificar, quizá con un punto de exageración, como «mystique» (1908: 250). Desde una perspectiva parecida, Parker introduce en el análisis el componente luminoso, al advertir que los rayos emitidos por la dama

Deberían ser rayos iluminadores, pero son rayos que abrasan. El paradójico término “abrasar” (tanto “hacer brillar” como “destruir por el fuego”) señala hacia la paradoja neoplatónica sobre el dualismo humano de cuerpo y alma, que solo cabría superar mediante la debida subordinación del cuerpo a la mente (1986: 76).

La imagen del rayo de luz, del pecho abrasado, le sirve a Herrera para insistir en la idea de un amor de alma a alma, que se detiene lo menos posible en la hermosura del cuerpo, en el goce del mismo, en una actitud propia del «hombre entregado a la mística laica del intelectualismo platónico [antes que de la] voz de un enamorado en cuerpo y alma» (Celaya, 1964: 29), erigido, apunta Guillén, en el «primer modelo de una vida estética» (1999: 434) de la poesía española⁵⁷⁶.

Herrera dirige la canción IV (2006: 703-707; V. II), al «Amor» (v.1): «Tu hacha pido i tu favor adoro, / para ensalçar la Luz de mi cuidado» (vv. 6-7). A continuación, y a lo largo de casi todo el poema, se dedicará a describir y cantar la belleza de su Luz. La composición es, tal vez, una de los poemas más ricos en lo referido a las diversas manifestaciones de la poética amorosa de la luz, por lo que tendremos oportunidad de volver a ella más adelante. De momento, sin embargo, nos detendremos en la estrofa que la cierra:

Tú esculpiste, admitiendo bien mis ojos
la belleza, en el pecho su semblança,
i, en él resplandeciendo, por las venas,
de su forma no ajenas,
cobro aliento i reparo a mis enojos,

⁵⁷⁶ Imagen muy parecida del rayo, en este caso disipador de la oscuridad del olvido, encontramos en el primer cuarteto del soneto LXI (2006: 700-701; V. II): «De la Luz, en qu’espira Amor herido, / al corazón altivo y desdeñoso / pasó, rompiendo, el rayo glorioso, / la sombra en que dormía d’el olvido». Cuevas ha hablado, al respecto, de que «el Amor actúa aquí como un ángel transverberador, con un erotismo místico “a lo humano”» (2006: 700).

i descubro a mis ansias esperança;
d'aquí nace'l valor que de la tierra
m'alça a la inmensa alteza,
i haze qu'aborresca esta corteza,
que lo mejor qu'es mío dentro encierra,
i el puro ardor me buelve'n pura llama,
i en la sagrada cumbre
la vista hermosura más me llama
de la inmortal, celeste, impírea lumbre;
i todo el bien, Amor, de ti proviene,
i el ancho mundo en tu poder sostiene (vv. 145-160).

La belleza de la «semblança» de la dama ha quedado esculpida en el pecho del poeta y, esto es lo importante para nosotros, permanece allí «resplandeciendo». Como explica Cuevas, nos encontramos ante una «comunidad de amante y amada en que esta, hostia de luz que penetra en el pecho, se queda allí para siempre como objeto de adoración interior» (2006: 21). Nos situamos ante la fenomenología brillante y luminosa de la belleza que emite la amada, «creada para dar muestra de la hermosura divina» (Lida, 1975: 273), y que, en este caso, se manifiesta desde el rostro, el cual, según un proceso al que nos referiremos más adelante, queda grabado en el pecho del poeta.

La fuerza del amor y la belleza permite a Herrera hacerse fuerte en la «esperança», con lo que el arranque amoroso no se hace esperar. El «valor» que obtiene del amor permite poner en funcionamiento, una vez más, la dinámica de la elevación: «que de la tierra / m'alça a la inmensa alteza». Se trata de un fenómeno muy parecido al que hemos visto en los dos sonetos dirigidos a la muerte de la dama: la fuerza del amor eleva al poeta y, lo que es más importante para nosotros, permite que el poeta «aborresca esta corteza / que lo mejor qu'es mío dentro encierra», prescindiendo de la dimensión corporal del cuerpo.

Según escribe Emilio Orozco, el amor de Herrera es vivido «con sentido platónico: quiere elevarse desde la visión y admiración de la belleza humana de doña Leonor a la contemplación de la belleza eterna» (2004: 94). No se trata, por tanto, de que en Herrera pugnen, como quería Vilanova, «la idealización platónica de la amada» en forma de luz «y la delectación sensual y humana con que describe su hermosura

celestial» (1951: 724)⁵⁷⁷, sino de una intensificación luminosa que, si bien es cierto que irradia un cromatismo y una minuciosidad sensoriales innegables, no supone nunca una superficie *corporal* en que detenerse –como sí veremos en Garcilaso o Aldana– sino que «purifica y eleva el alma del amante» (Lida, 1975: 273), configurándose así como una manera de conseguir ascender al espacio incorpóreo, puro, de la más alta belleza⁵⁷⁸. El amor de Herrera se concibe así bajo los presupuestos del neoplatonismo más estricto, aquel que pide superar el velo corporal, aquí basto como una corteza que opaca la luz del alma. Frente a la pesadez material del cuerpo, el amor consigue que triunfe su fuerza *antigravitatoria*, y tenga lugar la ascensión del alma. Todo ello, rodeado de luz y fuego.

Efectivamente, el amor que arrebató al poeta es un «puro ardor» que acaba por transformarlo en «pura llama», alzándolo a «la sagrada cumbre», donde le «llama» la «hermosura» de la «inmortal, celeste, impírea lumbre». El espacio del amor más puro y absoluto, inmortal y por tanto no sujeto a los dictados de lo material, es el cielo empíreo, desde donde la belleza ejerce su poder magnético, atractivo, *llamando* al alma del poeta, incitándolo a que ponga en marcha su elevación. Un poder que se ejerce

⁵⁷⁷ Vilanova (1951: 730) cree encontrar dicha sensualidad en el poema 31 (2006: 233-238; *It. 38*): «Acuérdate, pastora, quando al cuello / anudaste tus braços amorosa / callando, y de temor turbada, / mesclando los abraços vergonçosa, / en mí esparziendo tu sutil cabello, / y que dixiste, abriendo la rosada / boca, en voz alterada: / “¡Gosa la gloria mía, / mi luz y mi alegría, / mi bien, mi dulce amor!; no quiera el çielo / que yo ame otro, ni que uea el suelo / igual amor; y toma del tormento / premio justo, en consuelo; / y sea alegre ya tu pensamiento» (vv. 141-154). No deja de resultar significativo que el pasaje pertenezca a un poema en el que Cuevas, no solo ve «un lugar común petrarquista», sino que además, atribuye no a Herrera, sino a Cristóbal Mosquera de Figueroa, amigo del poeta (2006: 233), en hipótesis que Blecua admite como posible (1970: 198; *Vol. I*).

⁵⁷⁸ Algo en lo que el propio Vilanova, por otro lado, repara más adelante, cuando, hablando del platonismo de Herrera (pp. 727-728), comente que «Herrera permanece fiel a los rasgos esenciales de esta filosofía platónica del amor, que admira en la belleza humana de su Luz, el esplendor de la belleza divina», para luego dar un paso atrás en la confusión de proyección poética y biografía, al comentar como «la pasión sensual y humana de Fernando de Herrera trasciende en casi todas las composiciones embebidas del más puro platonismo amoroso, y revela el sustrato real de su poesía íntima y subjetiva». Paso que debe matizar, pues en las composiciones que supuestamente deberían demostrar los amores del poeta y la Gelves «La exaltación platónica del sentimiento amoroso de Herrera, la desmesurada hipérbole con que eleva hasta el cielo los más mínimos favores de su Luz, aconsejan una extremada cautela en la interpretación de los pasajes citados» (p. 731). Creemos que Vilanova se da cuenta muy bien de la lógica poética herreriana, pero yerra en su intento de acoplarla a la especulación biográfica.

siempre en forma de luz, de la «lumbre» que reina en el empíreo y que es la que atrae hacia sí el alma del poeta.

Los dos versos con que Herrera cierra la canción ayudan a reforzar la idea que venimos desarrollando: ese amor que el poeta experimenta a partir de la belleza de la dama, no solo es la fuente de la que «todo el bien» «proviene», sino que, y esta es una de las claves de lectura luminosa del poema, la voz del poeta, al dirigirse al amor, afirma que ese mismo bien «el ancho mundo en tu poder sostiene». Recuperamos la idea del amor como *copula mundi*, sostén del mundo, nudo en el que confluye todo y que todo lo hace confluír a partir del movimiento, en una imagen que, como ya sabemos, enlaza directamente con la concepción neoplatónica de la luz como *vínculo del mundo*. En este poema, para Herrera, el amor, que es luz, procede de la dama, pero en tanto que la belleza de esta se confunde y solapa con ese espacio de belleza superior del que acabamos de hablar, convirtiendo el alma de la dama en nudo luminoso y ardiente que sostiene toda la creación, gracias al poder su fuerza atractiva.

Dicho esto, el soneto XXXVIII de *Algunas Obras* (2006: 396-397; AO) adquiere la categoría de paradigmático, ejemplo de «neoplatonismo puro» según Parker (1986: 79). Lo transcribimos entero, pues es uno de las mejores composiciones del sevillano:

Serena Luz, en quien presente espira
divino amor, qu'enciende i junto enfrena
el noble pecho qu'en mortal cadena
al alto Olimpo levantars'aspira;

ricos cercos dorados, do se mira
tesoro celestial d'eterna vena;
armonía d'angélica sirena
qu'entre las perlas i el coral respira:

¿Cuál nueva maravilla, cuál exemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquessa sombra del hermoso velo?

Que yo en essa belleza que contemplo,
aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre,
la immensa busco i voy siguiendo al cielo.

La densidad luminosa es palpable en la «clave neoplatónica» (López Bueno, 1998: 41) desde la que se produce el poema. El amor de la dama «enciende» «el noble pecho» del poeta, cuya alma de inmediato a «levantars'aspira», poniendo una vez más en marcha el proceso ascensional. A ello ha contribuido la luz, pues el «resplandor de la belleza» (Kossoff, 1966: 189) es el que, «en la concepción del amor como guía al cielo del amante» (Roncero, 1992: 424), «ilumina la ascensión del» mismo (pp. 27-28). Una luz que brota de los «ricos cercos dorados, do se mira / tesoro celestial d'eterna vena», en una valoración superlativa del oro, de la que nos ocuparemos más adelante. Pero Herrera deja claro cómo debe leerse esa belleza luminosa que le provoca el encendido vuelo. El poeta se maravilla ante esa belleza, y descubre que, en realidad, no es más que una «sombra» de la «inmortal grandeza» lo que el «hermoso velo» permite ver. La contemplación de la hermosura de la que habla Herrera da la razón a todas las opiniones que sostenían el magisterio de Castiglione y la «forma filigráfica en boga» (López Bueno, 1998: 41) sobre el poeta, pues este, aunque cegado en su «flaca vista» por la belleza luminosa de la dama, no se queda en ella, y trata de alcanzar la verdadera, en el proceso ascensional del alma que ha despertado el amor: «la inmensa busco i voy siguiendo al cielo». Se trata, por tanto, de un amor y una luz, que deben ser entendidos dentro de una «suprema aspiración neoplatónica, mediación hacia lo sublime» (López Bueno, 1998: 101); una «situación que le lleva a elevarse sobre la belleza humana de la amada e iniciar el vuelo hacia la más alta esfera de la espiritualidad amorosa, de la Virtud y la Belleza» (Ruestes, 1986: XVIII) que anidan en el alma de la dama.

La fenomenología luminosa del amor que eleva se repite con frecuencia en la obra de Herrera. Así, la encontramos en una “Canción” escrita en 1578 (2006: 292-296; *It. 71*), donde, después de una minuciosa descripción de la dama, escribe Herrera:

Tiempla el ardor que siento la armonía
del amoroso verso y dulce llanto,
y con doradas alas subo al cielo,
imitando al sublime y graue canto
que sigue vuestra luz, Estrella mía;
y la frágil corteza dexo al suelo
que impide con su peso el leue buelo (vv. 131-137).

Destaca el paralelismo que el poeta establece entre el canto poético que dedica a la dama y su propia alma, ambos elevados «al cielo» merced a los efectos del amor. Si la

música, como vimos al ocuparnos de fray Luis, era una de las manifestaciones del orden del mundo, de la armonía del universo, el amor no lo va a ser menos en función de su papel como *copula mundi*: esta es la razón por la que ambos se ven aquí estrechamente relacionados, capaces de mover al alma. Esta rasga el velo del cuerpo gracias a esas dos fuerzas, música y amor, a las que se suma el otro gran vínculo, cifra del amor: el del poder magnético que sobre el alma del poeta ejerce «vuestra luz, Estrella mía».

Como escribe Garrote Pérez, aunque refiriéndose a otro poema del que nos ocuparemos después, «El poeta-amante vive ahora en la *presencia* de esa amada-divinidad, que ha descubierto en su ‘ascenso platónico’ hasta el nivel cósmico del universo del Alma del mundo» (2007: 160); según el mismo Garrote, «se libera el alma del lastre de la materia para levantar el vuelo y ascender libremente en busca de la unidad universal en el alma del mundo, el mundo-verdad, que se opone al mundo material de las apariencias» (1997: 22). Con ello aparece un elemento que se repetirá con relativa frecuencia en parte de la lírica amorosa renacentista, como es el de las alas que desarrolla el alma en el proceso de elevación activado por el amor⁵⁷⁹: en este poema en concreto se trata de unas «doradas alas» –y no olvidemos el especial valor que el oro tiene en la poética renacentista de la luz–, que le llevan a contemplar «por vos la suma alteza, / el celestial espíritu y la gloria / de la inmortal belleza» (vv. 138-140).

Hemos comprobado, en estos poemas que venimos analizando, cómo la luminosidad, partiendo de una imagen de la dama, impresa en el pecho del poeta, le lleva a formular el amor en su sentido nuclear de vínculo luminoso del mundo. De la misma manera, en los poemas que se ocupan de la muerte de la dama, se ha podido advertir cómo no era necesaria la presencia física de esta para que se pusiera en marcha el engranaje amoroso, pues los poemas de Herrera reproducen una visión del amor que trasciende lo meramente físico –aunque parta de él en no pocas ocasiones–, ya que la presencia luminosa del alma de la dama en el cielo puede ser motivo suficiente para pedirle que se dirija hacia él su luz y lo eleve.

⁵⁷⁹ Francisco de Aldana, hablando del amor divino en sentido estricto, utiliza esta misma imagen en un sentido que ilustra a la perfección la función de dichas *alas del alma*, motivada por el hecho de que «siendo fuego el amor, mostrarnos quiso [Dios] / que tiene dél más alto grado / quien con alas de amor más alza el vuelo» (1997: 358).

Este poder lo volvemos a encontrar en una situación que podríamos calificar de cierta ambigüedad en lo que se refiere, de nuevo, a los efectos de la presencia física de la dama. Es el caso del soneto CV (2006: 616; *V. D*), que se podría adscribir a la tradición de los poemas compuestos a la efigie de la dama en un retrato, de cierta fortuna en el siglo XVI italiano y que en España, como ha estudiado Antonio Gargano (2012b), no cuajó hasta las «generaciones sucesivas» a Garcilaso o Boscán (p. 41). Se trata en concreto de un consejo dirigido a un pintor, mientras este trata de componer, sin demasiado éxito, un retrato que dé cuenta de la auténtica belleza de la dama. Macrì ve en el poema una correspondencia consciente con la «intencionalidad poético-pictórica del “pintar, matizar, mesclar, confundir, derramar, esparcir, dividir, variar, desteñir, entretejer, vestir” (es el esqueleto verbal de toda la sintaxis herreriana) los colores de la Naturaleza y el Arte» (1972: 139) que recorre, para el estudioso italiano, buena parte de los versos del poeta sevillano:

Temerario pintor: ¿Por qué, di, en vano
te cansas en mostrar la hermosura
de la Ecelsa Eliodora, i la luz pura
i el semblante amoroso i soberano?

Será trabajo el tuyo sobreumano,
que no debe esperar lo que procura;
mas ¿cuándo ofreció el cielo tal ventura
al rudo conseguir de mortal mano?

Si tú, mui confiado en la grandeza
de toda la beldad, qu' espira en ella,
osares descubrir alguna parte,

pinta la mesma imagen de belleza,
i, si puede imitar las luces de ella,
avrás llegado a perfección del arte.

Para Herrera, los esfuerzos del pintor son vanos, pues el «rudo conseguir de mortal mano» no conseguirá nunca plasmar «la grandeza / de toda la beldad» de la dama.

Ruestes ve en «la imposibilidad del artista de plasmar pictóricamente la belleza sublime de la amada» (1986: 164)⁵⁸⁰. Según explica Gargano, el soneto sitúa al lector

ante la cuestión de la impotencia que la pintura –o por lo menos ciertos pintores– revelan en el intento de ir más allá de la representación del modelo natural, para hacer visible en la imagen pintada la «imagen verdadera» o la «forma vera» de la belleza femenina (2012b: 61)⁵⁸¹.

La reflexión neoplatónica sobre la belleza late al fondo de la lógica del poema. El resultado del pintor no es satisfactorio porque se ha quedado en la expresión corporal de esa belleza. Como apunta Gargano (2012b: 63), el único consejo que puede darle el poeta al pintor es que trate de «hacer visible en su verdadera esencia y naturaleza celeste la belleza de la dama retratada», buscando «las ‘luces’ de la ‘imagen de belleza’ y no la luz de la hermosura [física]» de la dama, pues solo así conseguirá llegar a la «perfección del arte». Garrote, que también se ha ocupado de la dimensión luminosa del retrato, apunta que el cuadro de la dama adquirirá sentido en tanto que a través de él, el poeta «ha descubierto una belleza tan alta y trascendente que no se puede llevar al lienzo, porque se trata de dar color a la luz-belleza» (1997: 22).

Hacer visible será, una vez más, buscar que se exprese la *verdad desnuda* del alma de la dama, como explica Garrote, «desvelar la divinidad que anida en su interior» (1997: 22)⁵⁸². Expresión que tendrá lugar en forma de luz. No física, ni basada en la

⁵⁸⁰ Si bien ella se refiere a otro soneto, que no comentaremos aquí, de lógica muy parecida, el soneto LVII (2006: 548-549; V. I): «Provó atento el artífice dichoso / a la imagen impresa i forma pura / hazer no inferior la hermosura / por quien Betis va'l piélagos pomposo».

⁵⁸¹ El propio Gargano habla de una «concepción misma de la pintura que para Herrera está relacionada exclusivamente con la representación de la realidad sensible» (p. 49). Acude para eso a una cita de las *Anotaciones*, donde Herrera escribe que «Toda la fuerza de la pintura consiste en hazer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se presenten al sentido del ver con la misma eficacia i representación, forma i figura en que se hallan en el mismo ser natural, i este es el sugeto de la pintura» (Herrera, 2001: 971).

⁵⁸² Garrote cita un pasaje de la *Theologia Platónica* en el que se reproduce «el consejo de Ficino, consistente en describir “non carnes albas, sed albedo”, es decir, el poeta, si quiere hallar la belleza espiritual no debe fijarse en si las carnes son blancas, que es lo que se percibe por los sentidos, la cara inferior del alma, sino en la blancura, lo que percibe la mente o cara superior del alma, por donde conoce las cosas superiores. Vid. Ficino, *Theologia Platonica*, en *Opera Omnia*, vol. I, p. 67». En la edición que hemos manejado, así como en la de Raymond Marcel, no aparece ese pasaje en concreto, aunque sí uno muy semejante: «Sed numquid ita implet ut

paleta de colores o en el juego de matices luminosos de la representación, sino en la luz incorpórea del alma de la dama, ya que «si desea crear un retrato destinado a la inmortalidad, el artista no puede sucumbir ante la belleza física de la criatura que retrata, sino que debe inspirarse en la imagen anterior» (Gargano, 2012b: 58). Como escribe Garrote, «reproducir la belleza física de la amada» resultaría «mucho más sencillo», pero se limitaría a reproducir «la inconsistencia de la belleza física» (1997: 22). Por eso Herrera cifra en una sola condición la posibilidad de alcanzar un dominio perfecto del arte: «imitar las luces» de la «misma imagen de belleza». La llave de la perfecta representación de la belleza no será otra que la luz.

El soneto XVII (2006: 774; V. III), del tercer y último libro de los *Versos* herrerianos, da un paso más en este sentido. El poema dice así:

Preso en la red Amor dorada i pura,
i ardiendo en vivos rayos de belleza,
mueve'l sutil pinzel, i, con destreza,
su fuerça en vuestra luz mostrar procura.

L'arte a su fin llegó; la hermosura
al intento ecedió en extrema alteza;
en ella infunde'l mesmo su grandeza
i espíritu se haze'n su figura.

Su llama en él enciende a quien la mira,
i en la virtud, que halla, soberana,
lleva l'alma abrasada en alto buelo.

I, con la gloria eterna que l'inspira,
goza, ecelsa i bellíssima Diana,
el sereno esplendor d'el alto cielo.

albas carnes albedo et omnimo quaevis qualitas materiam propriam? Minime» («But we are to suppose that it fills them in the way that whiteness fills white fish, or any other quality wholly fills its own matter? Certainly not») (Ficino, 2001-2006: 236-237; *Vol. I*; III, II). Tal vez en el horizonte esté la formulación de la conclusión 23 del grupo LXXI de las *Conclusiones* de Pico: «Sicut in primo mundo non est album, sed albedo» (1973: 61). La lógica, de todos modos, sigue siendo la misma, como bien ve Garrote: lo que se debe tratar de pintar –y resulta imposible hacerlo, según vemos en los poemas– es la blancura, la luz del alma *expresada* a través del cuerpo y no accidente del mismo.

Se trata de otra reflexión sobre la naturaleza y concepción de la creación artística, así como de la relación que tiene con ella la propia belleza. En esta ocasión, Herrera parece narrarnos el proceso de composición de un cuadro en el que aparece retratada su amada⁵⁸³. De nuevo, ante el problema de que la verdadera hermosura de la dama supere cualquier intento de ser plasmada en el lienzo, es inevitable que llegue el momento en que se haga patente que el resultado final no hace honor a la realidad, pues «la hermosura / al intento cedió en extrema alteza». Herrera deja clara en el soneto la imposibilidad de pintar físicamente una belleza cuyo sostén es espiritual y para ello vuelve a recurrir a la luz, no como el instrumento de trabajo que han encontrado los *nuevos* pintores, sino desde la dimensión metafísica derivada de la doctrina neoplatónica, según la cual, como sucedía por ejemplo en el soneto XXI de Garcilaso, la hermosura viene del espacio celestial de pura belleza. Solo cuando desde allí se infunde «su grandeza» al lienzo, la figura en él representada se hace «espíritu» y, por tanto, manifiesta esa hermosura que el pintor se esforzaba por conseguir.

Desde ahí se explica la peculiaridad del soneto, en contraste con el anterior: es el propio amor quien «infunde'el mismo su grandeza» en la hermosura, y se hace espíritu «en su figura»; figura que, en este caso, podemos suponer es también la del cuadro en que el pintor está trabajando. El amor «mueve'l sutil pinzel» y con ello nos coloca de nuevo ante la temática amorosa que, enseguida, se ve enlazada a la luz, pues el pintor, movido por el amor «con destreza, / su fuerça en vuestra luz mostrar procura». La cadena luminosa propia de la especulación neoplatónica del amor queda así limpiamente trazada en la línea que va de la belleza de la dama que se pretende pintar, manifestada en forma de luz, al Amor que mueve el pincel. El papel activo del amor será el matiz, la novedad, que permita resolver el «rudo» problema con que nos encontrábamos en el soneto anterior. Como apunta Gargano, «La conciliación entre tierra y cielo se podrá realizar, por lo tanto, exclusivamente bajo el signo de Amor, cuyo descenso entre los hombres» permitirá al pintor «desvelar» en su cuadro la belleza pura del alma de la dama, que, para el propio Gargano, «en Herrera coincide con el concepto neoplatónico de Idea, cuyo conocimiento y reproducción parece que sean negados al

⁵⁸³ *Cfr.* Cuevas: «más que en D^a Ana Girón, pienso en la amada de poeta, aquí designada nuevamente con un nombre perteneciente al campo semántico de “Luz” (Diana / La Luna)» (2006: 774).

arte de la pintura, incapaz de retar los límites humanos –según el ‘divino’ poeta–, a menos que no se beneficien de la mediación de Amor» (pp. 2012b: 47-48).

Una vez que ha intervenido el amor, todo vuelve al camino acostumbrado en Herrera. La contemplación de esa belleza, verdadera luz en el retrato, es capaz de provocar en quien se acerque al cuadro inflamación y elevación amorosas. Como si se liberaran las aguas de un dique, la luz fluye de nuevo: quien mira la hermosura –podríamos deducir aquí: quien mira el cuadro– siente como el amor «Su llama en él enciende» y gracias a «la virtud» que halla en dicha belleza, «lleva l’alma abrasada en alto buelo». La belleza trasciende la pura dimensión física o corporal de la dama y permite que el alma del amante, en este caso del espectador del cuadro –pero eso carece de importancia, pues lo que importa es la luz, no tanto su procedencia–, quede arrebatada y encendida sin necesidad de llegar a poseer el cuerpo o a detenerse en él. El alma asciende, con la visión del cuadro, hasta llegar a gozar, gracias a «la gloria eterna que l’inspira», el «sereno esplendor d’el alto cielo». La línea amorosa de luz se traza de nuevo con nitidez: la luz incorpórea de la belleza, con sus ardientes y vivos rayos, permite que el amor encienda el alma de quien la contempla, volviéndola fuego, esto es, una luz más intensa. El amor luminoso consigue hacer volar el alma del amante, elevándola hasta el espacio celestial, caracterizado para él en la región de más pura e intensa luz, esta vez en forma de «sereno esplendor».

Hasta aquí, en los poemas de Herrera que hemos comentado, la dama se encontraba, de alguna manera, *ausente físicamente* del poeta. Con ello hemos tratado de demostrar cómo los planteamientos amorosos en que el sevillano basa sus poemas no necesitan del cuerpo de la dama, de su presencia estricta, para funcionar. No quiere esto decir, sin embargo, que no exista dicha presencia, o que en Herrera el amor y su profusión luminosa funcionen siempre forzosamente lejos de una amada que, o bien ha muerto, o bien aparece retratada en un cuadro. No en vano ha señalado Macrì que la «Belleza externa y corpórea, en la pura unidad subjetiva Amante-Amada» desemboca en Herrera «en relación con el dios Amor, entendido en los principios como potencia cósmica» (Macrì, 1972: 495), esto es, desde la dimensión metafísica y trascendente propia de la doctrina neoplatónica más ortodoxa, pero, como hemos señalado ya, sin el acarreo místico que algunos autores han querido detectar en el poeta sevillano. Un buen ejemplo será el soneto LXIV (2006: 702; V. II), donde encontraremos ya desde el principio elementos que nos son conocidos:

El suave esplendor de la belleza
qu'alegre'n vos espira dulcemente,
i la serena luz do Amor presente
tiempla los puros rayos de terneza,

en el más claro asiento de l'alteza
vos hacen entre tantas diferente;
que, por vos glorioso, el Occidente
su nombre solo ensalça con grandeza.

Mas el valor, el noble entendimiento,
el espirtu, el intento generoso
aciende a la región de luz serena.

I fuera d'el umano sentimiento,
d'invidia sin temor, llamaros oso:
«¡Ô sola en nuestra edad bella Sirena!».

El poema parte, una vez más, de la naturaleza luminosa de la belleza que se expresa a través de la dama –la «¡Ô sola en nuestra edad bella Sirena!», apelativo probablemente motivado por la cercanía del río Guadalquivir, protagonista de no pocas de sus composiciones– en esa forma de «esplendor» que «alegre'n vos espira dulcemente». Será en su «serena luz» donde el amor temple sus «puros rayos»⁵⁸⁴. El poema, además, se ve teñido de un leve matiz procedente del canto público de Herrera, pues esa belleza, «claro asiento de l'alteza», hace a la sirena del Guadalquivir diferente a las demás mujeres, no solo en el sentido amoroso, sino también en el público pues permite que el nombre de Occidente –«antonomásticamente, 'España'», apunta Cuevas (2006: 702)–, gracias a ella sea «glorioso» y ensalzado «con grandeza».

Después de esto, el amor aparece en unos términos algo menos encendidos de los estudiados en poemas anteriores. Nos hallamos ante una luminosa serenidad expresiva, que reproduce el esquema ascensional neoplatónico propio del amor

⁵⁸⁴ Calificados de *sagrados* en la canción III (2006: 433-436; AO), de nuevo desde el neoplatonismo más estricto: «Junta a inmensa belleza / ya está la cortesía / i suma onestidad i umilde trato / con valor i grandeza / en el dichoso día / qu'el cielo largo la volvió, más grato, / vivo y puro retrato / d'immortal hermosura, / rayo d'amor sagrado / qu'a su consorte amado / consigo junto en fuego eterno apura; / i si parte le ofende, / es qu'el velo mortal su bien comprende» (vv. 40-52).

herreriano: el «*spiritu*», esto es, el alma ya descarnada, identificada con virtudes como «el valor» o «el noble entendimiento», asciende a «la región de luz serena» celestial. Como bien apunta Coster, «Dans la beauté de Luz il admire la beauté universelle» (1908: 250). Efectivamente, que ha sido la luz de la belleza de la dama, «la serena luz» del amor, trascendiendo y superando el cuerpo, la que ha permitido dicho movimiento ascensional queda confirmado en el terceto que cierra el poema. Herrera confiesa allí que osa dirigirse a la dama «fuera d'el umano sentimiento», superando el amor puramente corporal, para llegar al superior, propio del luminoso espacio celestial de la belleza. Esta misma lógica encontramos en el terceto que cierra el soneto XX (2006: 517; *V. I*), donde la descripción de la dama –en la que, de tan luminosa, el cabello era «crispante» y «Vibrava el esplendor esclaredido / i dulces rayos, d'el Amor tesoro»– culmina en la siguiente reflexión del poeta: «Yo, que tal no esperaba, trasportado, / dixen la pura luz que m'encendía / –No encierra tal valor semblante umano» (vv. 12-14). Para Vilanova, la imagen física de la dama «se transfigura de continuo en una visión angélica del brillo sobrehumano, que transporta el místico arrebató del poeta a un plano de sincera pasión» (1951: 724), pues, efectivamente, la amorosa luz que enciende y transporta al poeta proviene de una belleza que parece trascender lo corporal, como con razonamiento neoplatónico intuye el mismo Herrera, al darse cuenta de que esta no puede quedar *encerrada* en «semblante umano», que debe ir más allá.

Parecido caso es el de la elegía en tercetos encadenados, “Ardo en el resplandor y en la pureza” (2006: 289-291; *It. 69*). Escribe Begoña López Bueno que «Frente a la canción, la elegía en Herrera es el ámbito de lo efectivo. En ella sitúa el poeta sevillano el centro de gravedad del intimismo amoroso y lírico» (1998: 57). Efectivamente, el amor es el protagonista central del poema. La presencia femenina se reduce casi a la de una intermediaria a través de la cual «A mi pecho el Amor por ella embía / sus rayos que, hiriendo por mis ojos, / vn desseo amoroso y alto cría» (vv. 4-6). Herrera no se detiene en la dama y su hermosura, pues estas son, prácticamente, un *escalón*. La figura de la amada provoca el fuego en Herrera, que siempre traspasa los límites del cuerpo en el deleite amoroso, como queda patente en el inicio del poema, donde explica cómo «Ardo en el resplandor y en la pureza, / que da valor y gloria al alma mía, / de inmortal luz y celestial belleza» (vv. 1-3), cifrando la belleza en su componente celestial, en la inmortalidad de su luz. No es que Herrera deteste el cuerpo, antes al contrario, el poeta gusta de «El rico y el dorado puro manto / que texe en lazos bellos, y el rosado / color,

las luces que celebro y canto» (vv. 19-21), pero siempre como uno de esos escalones de los que hablaba Castiglione, procurando dejarse conducir por la *Venus magna*. Por eso, en cuanto termina de hablar de las características físicas de la dama, así como de «la dulce habla, el trato sossegado, / la gracia, la vmildad y cortesía» (vv. 23-24), el poeta describe los efectos del amor según los patrones de la metafísica luminosa del neoplatonismo, su más pura manifestación en Herrera, según Ruestes (1986: 114). «El desseo conmueue a la alma mía, / y al resplandor de su pureza lleua / y ofrece la esperança de alegría» (vv. 25-27): como podemos comprobar, el eje del poema es un puro resplandor que conmueve al alma, cuyo movimiento se ve activado por la luz, como demuestran los tercetos con que continúa el poema:

Allí haze mi espíritu que mueua
las alas a la luz del alto çielo,
y halle su belleza siempre nueua.

Nunca baxo los ojos en el suelo,
que la alma, de sus nudos desatada,
rompe la oscuridad del mortal velo (vv. 25-30).

Hay un ansia por desprenderse del cuerpo, por que el alma rompa «sus nudos» y supere «la oscuridad del mortal velo», para así vivir plenamente el amor de una «belleza siempre nueua», que hace brotar «las alas» al alma del poeta para llegar «a la luz del alto çielo». El amor para Herrera va de luz a luz, del resplandor de la dama a la luminosidad del cielo al que es elevado gracias a la fuerza del amor *verdadero*. Literalmente verdadero, pues el propio Herrera, cuando escribe «Dichoso yo, que tuue tal ventura, / que la perfecta luz busqué encendido, / no engañado en fingida compostura» (vv. 37-39), se congratula de no haber caído en el amor fingido, de haber huido, como dice poco después del «canto de sirenas esparzido» (v. 40), de haber evitado «de çirçes el veneno» (v. 41). El antídoto a ese engaño, al canto de las sirenas, al veneno de las Circes, el amor *recto* y verdadero será una triaca compuesta de pura y perfecta luz.

El poder atractivo y luminoso de la hermosura de la dama es tal que inflama al poeta con suma potencia. Hasta qué punto es así podemos comprobarlo en la primera elegía de *Algunas obras* (2006: 360-365; AO). Herrera se dirige a la «Luz de mi alma, pura estrella» (v. 28), a la que le pide «No m'ascondáis el resplandor sereno, / que

siempre è de seguir vuestra belleza» (vv. 37-38). El poeta despliega el repertorio amoroso de la luz y el fuego propios de la belleza inmortal y celestial, afirmando sobre su amor :«Que sea inmensa gloria, yo no niego; / pero por este passo, en alto buelo, / do es sin vos imposible alcançar, llego» (vv. 43-45). Es este uno de los ejes según los que se entenderá el amor herreriano, en su vertiente más estrictamente neoplatónica, así como su relación con la dama: se hace imposible «apurar» sin su «sacro fuego / lo qu'en mí guarda esta mortal corteza» (vv. 41-42) y conseguir así que «mi alma pura / se halla alegre en el luziente cielo» (vv. 47-48). Coster apunta el eco en estos versos «de las teorías platónicas de León Hebreo y de Baldessar Castiglione» (1908b: 20); mientras que para Macrì operan lo que él llama «los principios del misticismo estético platónico», donde la llegada del alma al espacio de suprema belleza «se lleva a cabo también en Herrera a través de las imágenes de la luz y el fuego» (1972: 484-485). Es la dama, con su amor en forma de fuego, la que permite que se pongan en funcionamiento dichos principios propiciando que el alma, superado y roto el nudo que le ata al cuerpo, de rienda a «sus ansias de elevación espiritual hacia la Belleza» (Ruestes 1986: XXIV) superior, hacia el espacio de luz privilegiada.

Será una imagen que nos encontraremos también en una de las octavas de las “Estanças” que aparecen en el primer libro de los *Versos* (2006: 566-569; V. I):

Bolved l'alegre Luz de vuestros ojos
i afixad en los míos su belleza,
porque renueve'n ella los despojos
i afine l'alma d'esta vil corteza (vv. 33-36).

Aparecerá también en el soneto inicial del tercer libro (2006: 754; V. III): «Que yo solo, si Amor tal bien consiente, / mi pura Estrella, canto vuestra lumbre, / que m'afina en las llamas de su gloria» (vv. 12-14). El alma apurada o afinada por el fuego nos remite, en cierto modo, a la tradición alquímica de la que ya nos hemos ocupado y que tiene que ver, como ya sabemos, con la *expresión* de la verdad desnuda del alma, conseguida a través de una purificación narrada y entendida en términos de luz.

El fuego que afina y apura el alma, y permite a dama y poeta trascender la dimensión corporal, nos sirve para ilustrar otro de los movimientos, si bien menos frecuente, igual de significativo, que tienen lugar en nuestra poética luminosa. La dimensión lumínica del amor puede llegar a superar la dimensión expresiva en el cuerpo

de la dama, para extenderse al *cuerpo* de todo el mundo. El soneto XLV (2006: 411-412; *AO*), muy célebre y, posiblemente, de los más conseguidos del poeta, dice:

Clara, suave luz, alegre i bella,
que los safiros i color del cielo
teñís de la esmeralda con el velo
que resplandece en una i otra estrella;

divino resplandor, pura centella,
por quien, libre mi alma, en alto buelo
las alas roxas bate i huye el suelo
ardiendo vuestro dulce fuego en ella:

Si yo, no solo abraso el pecho mío,
mas la tierra i el cielo, i en mi llama
doi principio inmortal de fuego eterno,

¿por qu'el rigor de vuestro antiguo frío
no podré ya encender?; ¿por qué no inflama
mi estío ardiente a vuestro elado invierno?.

El primer cuarteto es un juego entre los colores de las piedras preciosas y el poder que los ojos de la dama tienen sobre el mundo. Según Coster, las esmeraldas corresponderían al color verde de los ojos de la dama, mientras que el azul del zafiro se referiría al color del cielo, de manera que «Quiere decir, pues, que entre los ojos verdes de Luz se ve el resplandor del cielo, esto es, de la hermosura divina» (Coster, 1908b: 95), situándonos así cerca de la dispersión luminosa que proyecta el diamante⁵⁸⁵. Según explica Coster, «El alma impelida por el Amor hacia la hermosura divina se apura en su fuego y se libra de la sujeción del cuerpo» (1908b: 96). Con «alas roxas» y encendidas comienza, encendida por la «pura centella» de la belleza de la dama, el ascenso, «i huye el suelo», todo abrasado, en maravilloso verso expresado, «ardiendo vuestro dulce fuego en ella». El fuego, escribe Parker comentando el poema, no supone ya «un tormento, sino un impulso hacia una ascensión espiritual», constituido ya en «principio inmortal del fuego eterno, el amor divino» (1986: 79).

⁵⁸⁵ *Cfr.* para una exhaustiva recopilación de las imágenes de piedras preciosas y demás minerales en la caracterización petrarquista, Manero Sorolla (1998: 409-494).

Siendo pertinentes las reflexiones de Coster y Parker sobre el fuego que despierta el deseo del poeta, no creemos que Herrera tenga en su horizonte la identificación exacta con la divinidad, pues no se trata de un anhelo de unión con la divinidad semejante, por ejemplo, al de Aldana. Creemos que el poema debe comprenderse desde la aseveración de Rosa Navarro, según la cual la dama es «suma belleza, luz» (Navarro Durán, 1997: 6), y esa luz, suma de toda la hermosura del mundo, pero no necesaria y exclusivamente divina, es la que trata de alcanzar Herrera. Así es, también, como se entiende el matiz de novedad que el soneto aporta respecto a los poemas anteriores. La dimensión luminosa del amante, en forma de fuego, no se limita a quemarle el pecho y hacer que el alma del poeta ascienda, sino que tiene otra manera de trascender los puros límites corporales: extenderse a lo largo de todo el mundo, muestra del «poder cósmico» (Rodríguez, 1990: 312) de la dama. Será un mecanismo que funcione en gran parte de la poesía del siglo XVI, como tendremos oportunidad de comprobar a lo largo del trabajo: el amor no solo abrasa el pecho del poeta «mas la tierra i el cielo», adquiriendo así una dimensión que podríamos calificar de cósmica, gracias a que, como dijimos, el amor por la dama permite al poeta entrar en conexión con el *anima mundi*, comunicándole su ardor al resto del mundo, más allá de su propio cuerpo.

4.3. La imagen luminosa de la dama: entre Leonor de Gelves y Angélica

El soneto XXIII (2006: 116-117) es uno de los más conocidos y de más feliz fortuna de toda la obra de Garcilaso, producto emblemático de la civilización renacentista:

En tanto que de rosa y d'azucena
se torna la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar, ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Desarrollado a partir del tópico clásico del «*collige, virgo, rosas y el carpe diem*»⁵⁸⁶ (Lapesa, 1985: 154), aunque con el modelo directo de un soneto de Bernardo Tasso

⁵⁸⁶ Escribirá Fernando de Herrera: «El argumento d'este soneto es tan común que muchos griegos i latinos, muchos italianos y españoles lo an tratado casi infinitas vezes, pero ninguno

(Morros, 2007: 116), el poema da lugar a una imagen de la dama que, justo es decirlo, provenía de la tradición de la lírica provenzal (Manero Sorolla, 1990: 616) y, sobre todo, de la Laura de Petrarca⁵⁸⁷. Nos interesará, sin embargo, estudiar cómo modula la lírica española del XVI dicha tradición, lejos de convertirla en un mero código retórico, o, como supone Navarro Durán, en un conjunto de «metáforas fosilizadas de la *descriptio puellae*» (1994: XI), en un lugar de paso, más o menos tópico. Creemos, por el contrario, que precisamente dentro de los parámetros de la *poética de la luz*, que venimos desarrollando, dicha imagen adquiere un significado muy concreto, lejos del paralizante lugar común. Frente al Keniston que, basándose en la lectura biográfica de su obra, habla de un Garcilaso para quien «love is in vain; death is the great healer» (1922: 261), estamos más cerca, a la hora de estudiar este poema, de la postura de Prieto, quien hablará del «vitalismo renacentista», «*imago vitae*» (2002: 34) garcilasianos, que encontrarían, creemos, en la luz expresión privilegiada.

El soneto supone la primera gran cristalización en la lírica española del canon renacentista de belleza femenina que recorrerá casi toda la poesía áurea, no solo en lengua española, sino en las diferentes tradiciones líricas europeas que arrancan del Renacimiento, dando lugar incluso, como todo canon, a sus correspondientes inversiones, modulaciones e interpretaciones. La dama rubia, de piel blanquísima y ojos claros, se convierte así en protagonista de un sinnúmero de poemas renacentistas y de igual cantidad de retratos de la época⁵⁸⁸. La irrupción y consolidación de cualquier

como Ausonio (si él fue el que escribió aquella elegía de la rosa), el cual, determinando tratar de la fragilidad de la vida umana, no siguió la consideración i severidad filosófica, ni traxo para la declaración de su intento discursos de la general mudanza de las cosas [...] I con artificiosa i figurada descripción, i con suave número de versos, gastó toda la elegía en la poco durable i momentánea vida de la rosa. I hablando d'ella, se dexa entender que trata de la fragilidad i flaqueza umana, aunque no da muestra d'ello sino en el verso postrero» (2001: 422-423).

⁵⁸⁷ Los ejemplos en Petrarca son innumerables, baste uno, espigado al azar, el poema CLVII: «La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle, / onde Amor l'arco non tendeva in fallo; // perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir' le lagrime cristallo» (2006: 544).

⁵⁸⁸ Escribe Arce (1969: 36), recordando el retrato de Isabel de Portugal pintado por Tiziano, que «La hermosura de Elisa coincide en sus rasgos esenciales con el tipo de belleza femenina que estuvo de moda durante los siglos XV y XVI. Recuérdense las rubias figuras de mujer creadas por Botticelli, Correggio y Tiziano; recuérdense también las verdes pupilas de Melibea y los claros y serenos ojos que cantó Cetina. Las bellezas sensuales y cálidas no gustaban; agradaban más el oro de los cabellos, la claridad de los ojos y la tez pálida. Castiglione, en el *Cortegiano*

canon de belleza tiene, sin desdeñar cierto componente arbitrario o hijo de la casualidad, una profunda causalidad, una motivación última. Lo que aquí vamos a plantearnos es cuál sea esa causalidad en relación con nuestra poética de la luz.

prefiere las mejillas sin afeites ‘palidetta col suo color nativo’; las damas de entonces se depilaban por completo las cejas para acentuar la expresión de serenidad y luz que acompaña a una frente ancha y despejada (véase el retrato de la Gioconda)» Un breve pero significativo muestrario de retratos lo encontramos en Eco (2004: 193-199). *Cfr.* la extrañeza de Coster ante el canto de Herrera a la Gelves, al trasplantar al poeta su perplejidad por el hecho de que el cabello rubio de Leonor de Gelves sea una «rareté hautement prisée sous le ciel andalou» (1908: 130).

4.3.1. GARCILASO DE LA VEGA: LA FIJACIÓN DEL CANON

No es complicado percibir la pátina luminosa que recubre la imagen de la dama en el soneto de Garcilaso. El rostro de la chica mezcla, en un saludable rosado, el blanco luminoso y nuclear de la azucena con el rojo encendido de la rosa, símbolos, respectivamente, de la pureza y la sensualidad (Manero Sorolla, 1998: 389-395)⁵⁸⁹, en una contraposición cromática que gustaba de hacer Garcilaso (Blecua, 1955: 26) y que según Arce es la combinación que «se le ofrece con mayor riqueza y atractivo sensorial» (1969: 105); su «mirar», combinando también ardor y honestidad, «con clara luz la tempestad serena»⁵⁹⁰, denotando el poder que la dama tiene sobre la naturaleza, ejercido a través de una de las *columns* incorpóreas que sostenían la máquina del mundo, como es la luz; el cabello de la dama es absolutamente brillante, «seleccionado de un venero o filón de oro» (Rivers, 1974: 127), esto es, buscado entre aquella veta más pura del metal no solo más luminoso, sino también más solar; el cuello, en fin, es hermoso y blanco, como una columna de mármol en torno a la cual el pelo de la dama queda a merced del viento, que lo «mueve, esparce y desordena»⁵⁹¹.

El puro juego de luces del soneto contribuye a su vez a la estructuración del poema, en un nivel de plasticidad al que no sería ajeno un Garcilaso que basa la escritura de no pocos de sus poemas a partir de «algunos casos de evocación poética de objetos altamente visuales, cargados de emoción» (Béhar, 2012: 16). Es el caso, por

⁵⁸⁹ Cfr. también para el blanco, aunque referido a Herrera, Cossío (1926), Macrì (1972: 140-142) y Garrote Pérez (2007: 163).

⁵⁹⁰ Gallego Morell, siguiendo la elección de Herrera, el Brocense y Tamayo, basadas «en un libro de mano que don Antonio Portocarrero tenía de su suegro G.L.» (Tamayo, 1972: 604), opta en el cuarto verso por la variante «enciende el corazón y lo refrena» (1972: 118). Alberto Blecua (1970: 68-71) se ocupa de la cuestión desde el punto de vista de la crítica textual, señalando el papel de Herrera en la introducción y aceptación de dicha variante que, para Blecua, debería tenerse en cuenta, en todo caso, «como producto de una segunda redacción garcilasiana» y no como referente de una edición crítica. Sea como sea, el verso, desde la perspectiva de nuestra poética de la luz, sigue funcionando perfectamente y acorde a sus cánones.

⁵⁹¹ Cfr. la misma imagen en la elegía I, cuando Garcilaso, al narrar el llanto de Venus por Adonis, nos dice que la diosa, «con gracioso movimiento / se fue su paso por el verde suelo, / con su guirnalda usada y su ornamento; / desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello» (vv. 235-239).

ejemplo, de los brillos de «la evocación garcilasiana de la cabellera de la joven [que] procura poner ante los ojos del lector el movimiento que la anima» (p. 17). Noción de movimiento en la que la luz adquiere una función esencial, como vimos al principio del capítulo ⁵⁹².

Que la imagen de la dama que proyecta el canon de belleza renacentista tiene un fundamento luminoso es indudable. Lo que habrá que dilucidar es de dónde viene esta pátina, y cómo enmarcarla dentro de nuestro desarrollo de la poética luminosa. Rosa Lida, ocupándose de la imagen de “La dama como obra maestra de Dios”, opina que no

debe echarse en olvido que el alto papel del amor en el platonismo y en todos sus derivados facilitó el tránsito del aula de filosofía a la poesía amorosa, y en particular el tránsito del elogio de la amada como obra admirable de Dios al que la elogia por considerarla como creada por Dios «a su imagen y semejanza» –no en el sentido del Génesis, sino en el de la teoría de las ideas, como reflejo de la Suma Belleza, la Suma Luz» (1975: 253).

Efectivamente, la clave habrá que buscarla en el neoplatonismo renacentista.

En un sentido general, el origen de una descripción física con tal profusión luminosa parte de la idea del cuerpo como velo del alma. Ya sabemos que el alma, merced a su origen divino, a su carácter incorpóreo e inmortal, y a su papel en la escala ontológica de la realidad, es luminosa por naturaleza, de tal manera que el cuerpo se concibe como un velo, porque opaca, impide la *expresión* plena de la luz del alma. Sin embargo, esta imagen admite también la lectura opuesta, complementaria, vuelta del revés, si queremos calificarla así: que el cuerpo sea un velo –opaco, sí, pero nunca en grado absoluto– que impide la expresión de la virtud luminosa del alma tiene como consecuencia que ese mismo velo se vea impregnado, atravesado por la propia luz del alma y, por ello mismo, iluminado. En el juego de equilibrios puramente físicos de la imagen, es cierto que la luz del *elemento iluminante* –por usar la terminología plotiniana en que se basaba Ficino– se ve debilitada en su expresión, pero, a cambio, el elemento *denso*, corpóreo, que la opaca se ve a su vez iluminado y, por ello, dignificado. Esto explica por qué la descripción física de la dama en la lírica renacentista tiene una tan

⁵⁹² *Cfr.* en ese sentido el soneto XIII de Garcilaso (2007: 100-101), «capital en el desarrollo de los temas de las transformaciones» (Cossío, 1952: 79). *Cfr.* asimismo para esa cuestión, Cammarata (1983: 55-56) y Rodríguez (1990: 200-204).

importante carga luminosa: porque no es sino una marca, una huella expresiva que el alma deja en el cuerpo. De manera análoga a como el ardor amoroso del alma del poeta contagia al resto del mundo, haciendo arder la naturaleza entera, el vigor luminoso del alma de la dama se expresa a través de todo el cuerpo de la dama, bañándolo de luz: de los ojos a la piel, pasando por el cabello. El poder vivificador, fértil, de la luz, su función como expresión del alma, sirve así para dignificar los cuerpos.

Tomemos la descripción que Garcilaso hace de una Elisa ya fallecida en la primera de sus églogas. Desde antes de la descripción propiamente dicha funciona la poética luminosa del cuerpo, pues Garcilaso lamenta así la pérdida de su amada: «¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!» (vv. 260-261). Como ha señalado Blecua, la tela actúa aquí «en sentido de cuerpo humano que encubre el alma» (1955: 32), pues «Garcilaso, como todos los hombres del siglo XVI, sabe que el cuerpo es la *tela*, *velo* mortal que encubre y contiene el alma y que impide el goce y la inteligencia de la belleza eterna» (Arce, 1969: 78). El lamento prosigue sirviéndose de la interrogación retórica para describir a la dama ya sí en términos luminosos:

¿Do están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras de sí, como colgada,
mi alma, por doquier que ellos se volvían?
¿Do está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos,
que de mí mis sentidos l'ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro
¿adónde están, adónde el blanco pecho?
¿Do la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la oscura, desierta y dura tierra (vv. 267-281).

Muy parecida será la descripción que haga de la pastora Camila en la segunda égloga, sobre la que Morros formula la hipótesis de que podría tratarse de «un amor de don Bernaldino [de Toledo], posiblemente alguna prima suya que había preferido la

vida conventual a casarse con él» (2007: 148). Más concisa que la de Elisa, los parámetros en los que se mueven ambas son muy semejantes: «¡Oh hermosura sobre'l ser humano, / oh claros ojos, oh cabellos d'oro / oh cuello de marfil, oh blanca mano!» (vv. 19-21). Veamos, paso a paso, miembro a miembro, cada uno de los elementos que la conforman.

Comenzaremos con el cabello. En el soneto XXIII hemos visto hasta qué punto era rubio el pelo de esa joven a la que se invita a vivir la vida, a gozar «el dulce fruto» de la «alegre primavera juvenil»: de tan rubio era, literalmente, oro puro. En el pasaje de la égloga, el cabello de Elisa es igualmente rubio en grado superlativo. Tanto que, puesto frente al oro, aquel mira «con gran desprecio» a este, lo estima como «menor tesoro». Es evidente que la impresión puramente física del cabello rubio permite ejecutar de una manera muy sencilla y elemental la comparación con el oro. No podemos quedarnos, sin embargo, en esa dimensión elemental, pues ya hemos señalado en varias ocasiones el significado que el oro adquiere en la poética luminosa del Renacimiento.

Utilizar el metal dorado no es un gesto inocente, o vacío de significado para el mundo renacentista, o para aquella parte del mundo renacentista que se relaciona con nuestra poética luminosa. Nos ayudará a dotar de significado a dicho gesto un fragmento del poema XXXIII, unas octavas de Francisco de Aldana, por desgracia conservadas incompletas, que según Rivers tratan «largamente, y con ejemplos ovidianos, de los efectos universales del amor erótico» (1957: XVI); y que para Ferraté se orientaban «en una dirección extraña, y aun podría decirse que perversa», dando lugar a una «incontinente e irresponsable acumulación de extravagancias, no solo en la forma (abundantísimas en nuestro poeta) sino también en el orden del contenido» (1982: 216).

La octava que nos interesa analizar aquí parte de una reflexión sobre las dos flechas de las que dispondría Cupido para lanzar a los amantes: aquellas con «El casquillo emplomado, que desvía / las hogueras de amor» (vv. 457-458)⁵⁹³ y las de oro,

⁵⁹³ Cfr. la anotación de Rivers (1969: 99), según la cual también en Garcilaso nos encontramos esta figuración, por ejemplo, en la recreación del mito de Dafne y Apolo en la tercera égloga, donde «él va siguiendo, y ella huye como / quien siente al pecho el odioso plomo» (vv. 158-159). El episodio lo relata León Hebreo: «la poesía narra que como Apolo se alabó en presencia de Cupido del poder de su arco y de sus flechas, con las cuales había matado a Pitón, serpiente

que serían las que los alcanzan y sobre las que Aldana despliega su áurea digresión. A pesar del origen clásico y trovadoresco de la imagen (Dronke, 1978: 208; Ruiz Silva, 1981: 177-178; Ferraté, 1982: 219-220; Manero Sorolla, 1990: 112), en Aldana esta es producida exclusivamente desde los presupuestos neoplatónicos sobre el oro de los que nos venimos ocupando a lo largo del trabajo.

Aldana parece ser consciente de dicha importancia, y se detiene a explicar el carácter del metal, que vendrá determinado por «las influencias celestes que, según los mismos astrólogos y los alquimistas, se ejercen de modo particular sobre los distintos metales» (Ferraté, 1982: 219):

Dicen también que el oro al hombre inclina
a amar, y es por el Sol, con luz serena,
en los veneros de oro predomina,
do engendra la estimada y rubia vena;
y más de que a la complexión sanguina,
sujeta estando al Sol, Cupido ordena
herir con oro, por mostrar que luego
arde el sanguino en amoroso fuego (vv. 465-472).

El oro aparece como un metal que «al hombre inclina / a amar», esto es, que pone en marcha el movimiento de atracción según el cual la tratadística amorosa neoplatónica concibe el amor. En ese proceso el Sol desempeña un papel fundamental, pues es el astro que «en los veneros de oro predomina», gracias a la acción de un *instrumento* fundamental: su «luz serena», que dará carta de naturaleza al metal. La luz, que se pliega en un mismo plano con el amor en virtud de su naturaleza común como vínculos o sostenes del mundo, es la que da al oro su *naturaleza amorosa*. Si la luz es marca del amor, herencia de este, el oro tendrá que ser a la fuerza uno de los elementos de la naturaleza donde con más fuerza brillará su poder atractivo, su fuerza magnética⁵⁹⁴. De

muy venenosa, parecía que no apreciase la fuerza del arco y de las flechas de Cupido considerándolas armas infantiles inadecuadas para dar tan terribles golpes. Indignado por ello, Cupido hirió a Apolo con una flecha de oro, a Dafne, hija del río Peneo, con una de plomo, y entonces Apolo amó a la Virgen Dafne y la persiguió como se persigue al oro, y a Dafne se le hizo el amor de Apolo tan pesado como el plomo, y huía continuamente de él» (2002: 148).

⁵⁹⁴ A partir de ahí, el poema desarrolla una serie de episodios mitológicos, todos relacionados con el oro, como el descenso de Eneas para aplacar a Cerbero: «Con ramo de oro descendió el troiano / hijo de Anquises al tartáreo suelo» (vv. 489-490); la carrera entre Hipómenes y

ahí que el cabello tan rubio como el oro que nos encontramos en la imagen prototípica de la dama renacentista deba entenderse de dos maneras, absolutamente complementarias entre sí.

En primer lugar, el cabello rubio, debido a que funciona como *expresión* luminosa en el cuerpo del alma de la dama, sería uno de los lugares donde el velo mortal más *delgado* se hace, menos impide que la luz del alma de aquella salga hacia el exterior. Los brillos dorados del cabello no serían otra cosa que una manifestación de la hermosura del alma de la dama, muy potente además: cuanto más rubio es, más luminoso nos parece, más cerca están el poeta o el lector de creer estar contemplando auténticos hilos de luz.

En segundo lugar, y como consecuencia lógica de lo que acabamos de apuntar, la imagen del cabello dorado de la dama funcionará en estas descripciones líricas como uno de los *anzuelos* que el amor lanza para conseguir su objetivo. Ambos, amor y oro comparten naturaleza luminosa, como muestra Aldana:

Después amor, cual de su tronco rama,
del amado metal su ser produce,
cuya vital cesando alta influencia
luego se muere amor de vil dolencia (vv. 477-480).

El pelo rubio de la dama, transfigurado prácticamente en puro oro, casi en un acto de *lirica alquímica*, se convierte así en una invitación al amor para el poeta. Este no podrá sino verse atraído, casi de manera irresistible, por el metal que «inclina a amar». Y pocas cosas podrán así mover más a amar que una cascada de sutiles y luminosos cabellos rubios. Cada cabello de la dama es así, gracias a la poética neoplatónica de la luz, una flecha de oro lanzada por Cupido hacia el pecho del poeta.

Atalanta, en que él consiguió los favores de la chica gracias a lanzarle manzanas de oro ante las que ella quedaba fascinada: «Detuvo el oro a la invencible planta / de la hermosa amiga de Esqueneo, / que , vista al suelo, como a cosa santa / se le humilló, de amor lleno el deseo» (vv. 499-500); o la Dánae que recibe la fecundación de Júpiter convertido en oro –metal solar, metal de vida–: «Cuando con nubecilla reluciente / del sexto cielo acá bajó la estrella, / en lluvia de oro líquida y corriente / se está de Acrisio la real doncella; / la cual, viendo caer tan blandamente / el granizo gentil que da sobre ella, / las faldas alza, y mientras hinche el seno / halla de un nuevo hijo el vientre lleno» (vv. 505-512).

A partir de aquí podemos entender la reproducción del canon de belleza petrarquista a lo largo de toda la poesía de Garcilaso, donde no vamos a encontrarnos ni una sola ocasión en que el cabello femenino aparezca de otra manera que no sea bajo el signo del oro⁵⁹⁵. Incluso en un momento de duelo, cuando las hermanas y la madre de don Bernaldino de Toledo lloran su muerte en la elegía I, Garcilaso se verá movido a caracterizarlas según el patrón luminoso: «a todas las contemplo desparciendo / de su cabello luengo el fino oro, / al cual ultraje y daño están haciendo» (vv. 139-141).

En la canción IV (2007: 151-159) de Garcilaso aparece una imagen que, creemos, sirve para reforzar nuestra propuesta. El poeta, lamentándose de que su razón haya quedado «en público adulterio» (v. 106), debido al mal de amores que le perturba –y que desde el Brocense (Sánchez de las Brozas, 1972: 273), Blecua (1955: 86), Rivers (1969: 90) y Morros (2007: 156) ha sido emparentado con el episodio adúltero de Venus y Marte–, explica así el origen de sus males: «De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento» (vv. 101-102). Efectivamente, «la bella red de los cabellos de oro envolvía y sujetaba su razón» (Navarro Tomás, 1970: XXIII), en un trastorno del que el propio poeta era consciente.

Aunque la fuente directa de «La asociación entre la cabellera blanca y la insidia apresadora aparece en la ballata IV, versos 3-5»⁵⁹⁶ de Francesco Petrarca (Lapesa, 1985: 75; Morros, 2007: 87; García de la Concha, 1986: 101-102)⁵⁹⁷, es con Garcilaso como queda fijada para el resto de la tradición lírica española (Lida, 1975: 68).

⁵⁹⁵ Tanto es así que incluso cuando en la segunda égloga lleve a cabo una personificación de la aurora, esta responderá a los patrones luminosos propios de la caracterización femenina renacentista: «En mostrando la aurora sus mejillas / de rosa y sus cabellos d'oro fino, / humedeciendo ya las florecillas» (vv. 203-205).

⁵⁹⁶ LIX en la edición que nosotros manejamos: «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore» (2006: 284).

⁵⁹⁷ Lida (1975b: 68; n.21) propone los sonetos CXCVI («L'aura serena cha fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme [...] et le chiome or avolte in perle e'n gemme, / allora sciolte, et sovra òr terso boinde [...] torsele il tempo poi in più saldi nodi, / et strinse 'l cor d'un laccio si possente» [2006: 622]); CXCVII («né posso dal bel nodo omai dar crollo, / là 've sol perde, non pur l'ambra o l'auro: // dico le chiome boinde, e 'l crespo laccio, / che sí soavemente lega et stringe / l'alma» [2006: 624]; y CXCVIII («L'aura soave al sole spiega et vibra / l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse / là da' belli occhi, et de le chiome stesse / lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra» [2006: 626]). Manero Sorolla (1998: 156) matiza que, en estricto, la idea aparece por primera vez en Petrarca en el soneto CLXXXI («Amor fra l'erbe una leggiadria rete

Lo que nos interesa, más que el cruce de referencias, es recalcar cómo la imagen de la red dorada se ajusta a la perfección, no solo al patrón dorado del cabello que acabamos de estudiar, sino a todo el entramado ideológico del amor renacentista. Como en tantas otras cosas, es Lapesa quien nos da un buen indicativo al referir que en la canción IV «Garcilaso imagina que la maga acción de unos ojos le ha hecho cambiar de naturaleza» (1985: 73). De la expresión de Lapesa no nos interesan los ojos, sino la «maga acción», pues enlaza directamente con la teoría amorosa estudiada en su momento. Si recordamos, la imagen de la red adquiriría relevante protagonismo para la doctrina amorosa renacentista, pues era una manera de ilustrar los efectos y consecuencias de la fuerza atractiva que caracterizaba al amor. Así, el quinto capítulo del séptimo discurso del *De amore* llevará por significativo título “Cuán fácil somos envueltos por el amor en sus redes” (1986: 205); más adelante, cuando se ocupe de explicar «de qué modo son seducidos los amantes y cómo se liberan», dirá que «caen más fácilmente en las redes [del amor] los que han nacido cuando Venus estaba en Leo, o cuando la Luna estaba aspectada por Venus» (p. 215). Influidos astrológicos aparte, la noción de red, como estamos viendo que sucede en tantas ocasiones a lo largo de la poética amorosa renacentista, supera la mera imagen cercana al lugar común para adquirir un significado concreto. Una vez más, Culianu da con la clave:

el término ficiniano rete (“red”) no hace más que retomar otros vocablos acreditados, como illex, illecebra o esca, que significan casi lo mismo: “cebo”. Al igual que un cazador, el enamorado y el mago –el mismo enamorado de la naturaleza, de Diana, diría Giordano Bruno– tienden sus redes, instalan sus cebos y sus señuelos fantásticos para hacerse con una caza muy preciada (1999: 130).

El pelo de la dama acaba convirtiéndose para Garcilaso en una trampa de la que no puede escapar, una red, «símbolo del apresamiento amoroso» (Morreale, 1985: 214), hacia la que se ha visto *movido*, *atraído*, debido a la pulsión magnética del oro, metal solar y luminoso por excelencia. No es así de extrañar que Arce lea este pasaje como aquel en que «el petrarquismo se esfuma, el idealismo platónico se materializa», pues «la hermosura de los cabellos de oro no es la escala para ascender a la suma hermosura; la red maravillosa ha despertado sus sentidos y su deseo» (1969: 35). En su momento

/ d'oro et di perle tese sott'u ramo / dell'arbor sempre verde ch'i tant'amo [...] E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole / folgorava d'intorno; e'l fune avvolto / era a la man ch'avorio et neve avanza. // Così caddi a la rete» [2006: 592]).

entraremos en la cuestión de si se eleva o no se eleva Garcilaso, pero lo que merece la pena resaltar de la reflexión de Arce es el poder *efectivo* que el oro de los cabellos tiene sobre el alma del poeta, su significado dentro de los diferentes resortes amorosos, más allá del lugar común del pelo rubio, natural o tintado.

En realidad, el oro no hace sino situarnos ante la noción de vínculo, explícita en varias ocasiones en la producción lírica del periodo. Garcilaso hace mención a esta, por ejemplo, en la elegía I. Cuando en un pasaje de la misma llama a sátiros, ninfas, y demás entidades de la naturaleza, a que –en gesto, por cierto, de un trasfondo pagano apolíneo indudable– busquen «para consuelo de Fernando / hierbas de propiedad oculta y flores» (vv.173-174), desea que,

así, en el escondido bosque, cuando
ardiendo en vivo y agradable fuego
las fugitivas ninfas vais buscando,
ellas se inclinen al piadoso ruego
y en recíproco lazo ‘stén ligadas,
sin esquivar el amoroso juego (vv.175-180).

En la segunda égloga, durante el reproche de Albanio a Camila, también el amor será manifestado en forma explícita de vínculo: «¿Cómo pudiste tan presto olvidarte / d’aquel tan luengo amor, y de sus ciegos / ñudos en sola una hora desligarte?» (vv. 578-580).

Tan minucioso y con tanta profundidad penetra en el imaginario renacentista la concepción luminosa del vínculo que en la misma segunda égloga llegará hasta un elemento aparentemente trivial. En la recreación epitalámica⁵⁹⁸ del encuentro entre el duque de Alba y doña María Enríquez, Garcilaso escribe que «Estaba el Himeneo allí pintado, / el diestro pie calzado en lazos d’oro» (vv. 1041-1042). A primera vista, la cuestión no iría más allá de los ribetes dorados del calzado nupcial de doña María. Sin embargo, la lectura de los comentaristas arroja interesantes implicaciones. Para El Brocense, «el diestro pie calzado significa buen agüero para que el casamiento dure, porque la reina Dido, para desatar el casamiento de Eneas, tenía un pie descalzo» (1972: 296). Tamayo añade que era «entre los Antiguos lo mismo *Vinculum* que aquel género

⁵⁹⁸ Cfr. Herrera (2001: 888-889).

de calzado» (1972: 648). Una vez más, toda una visión del mundo se cifra en lo que parece acaso una ceremonia, un mero lugar común. El nudo luminoso del amor vuelve a apretarse, nunca mejor dicho. El matrimonio entre el duque de Alba y doña María Enríquez se sustenta en un *vinculum* dorado en forma de calzado, pero que desde el imaginario de la época, o desde una lectura más profunda, no puede sino remitir al vínculo por excelencia del universo, una vez más, manifestado en forma de luz gracias a la pátina dorada –de ahí el buen agüero que le otorgaba El Brocense– que lo recubre.

El fragmento X de Francisco de Aldana (1997: 475-477), enmarcado también en el escenario eglógico, cuenta los amores de «Frisio, pastor mancebo» (v. 1) y «Lamia, ninfa del Tajo en su ribera» (v. 6). El soneto representa una perfecta imagen del amor como comunicación entre almas, unidas entre sí como por un lazo de luz:

Sola causa especial de mi alegría
do el alma dulcemente se enamora,
lazo que más me enlazas de día en día
y aumentas nuevas penas de hora en hora,
¡oh mi gozo , oh mi luz y única guía,
oh de mi paz gloriosa usurpadora,
oh mi quietud, mi bien, gloria y tesoro,
suelta al aire el precioso y sutil oro! (vv. 33-40).

El oro suelto al aire se suma a las imágenes del cabello en movimiento propias de la descripción física de la dama renacentista, pero a la vez se convierte en uno de los elementos que contribuyen a enlazar el alma del poeta cada vez más y más con el alma de la dama⁵⁹⁹. De la misma manera, cuando Fernando de Herrera refiera, en el soneto

⁵⁹⁹ Aldana volverá sobre la imagen para hacer efectiva su relación de amistad con el capitán Escobar, muy en sintonía con el Garcilaso de la epístola a Boscán . Es lo que sucede en el poema XXXII (1997: 250), donde recurre «al tópico petrarquista de la retractatio inmadura» (Lara Garrido, 1997: 250), para fortalecer en la amistad de Escobar su decisión de olvidar a la amada: «Juro, Escobar, por aquel lazo eterno, / nudo de amor, que entre los dos ha dado / tras discreta elección fuerza de hado, / en cuya luz la vuestra amo y discierno».

El amor amistoso entre Aldana y Escobar queda cifrado en un «lazo eterno», «nudo de amor», que es sostenido, al igual que el amor, en una «luz» que desde el amigo llega al poeta. La relación entre ambos se sostiene bajo los mismos parámetros que marcaban la de la «Filis malvada» que Aldana pretende olvidar con el juramento. No debe extrañar dicho recurso, pues se explica en «la fuerza notabilísima con que el Renacimiento redescubre esta valoración clásica de la amistad» (Guillén, 2002: 492), desde la impronta de la *Ética a Nicómaco* (Morros, 2007: 193), ya apuntada por Herrera (2001: 669-670); o desde el *Banquete* platónico y el *De amicitia*

LXVI (2006: 809; V. III), la pretensión de la dama por dar por zanjada su relación con él, lo hará según la imagen de «el nudo estrecho» que ella quiere «que sea sin razón deshecho».

Finalizada con este breve excursus sobre la amistad la reflexión sobre el poder luminoso del cabello de la dama, en tanto un vínculo de oro prácticamente literal, no es difícil entender otro de los elementos que configuran el canon luminoso de la belleza femenina en el Renacimiento. Tanto como su pelo, brillarán el «blanco pecho» de Elisa; el «cuello de marfil» y la «blanca mano» (vv. 21 y 114) de Camila, en la segunda

ciceroniano (Sebold, 2006: 85); aunque Morros (2007: 29) apunta también, con muy buen tino, un pasaje del segundo libro de *El Cortesano*, donde Castiglione, después de enumerar los ejemplos clásicos de «Píldes y Orestes», «Theseo y Pirithoo», «Scipión y Lelio», hace afirmar a Bembo que «nunca confesaré que por razón se sufra poder nosotros vivir sin esta perfecta amistad», entendida como «amor» y por eso cifrada en «este nudo tan apretado que (como he dicho) ha de ser entre los amigos» (2009: 210-211).

También Garcilaso definía su amistad con Boscán en la epístola (2007: 193-197) que le dirige a este como el «vínculo d'amor, que nuestro genio / enredó sobre nuestros corazones» (vv. 53-54). Claudio Guillén, que ya vimos ha reflexionado con tino sobre la cuestión epistolar en el Renacimiento, estudiando dicho poema, llega a conclusiones que son igualmente válidas para el soneto de Aldana a Escobar: «la amistad es una experiencia amorosa, o, mejor dicho, puede dar entrada a esa experiencia [...] La amistad y el amor son vasos comunicantes. Y ello aunque no conlleven, como en este caso, una dimensión sexual», pues, prosigue Guillén en su análisis del motivo principal del poema, es «la amistad un complejo moral y emotivo más amplio que el "amor". El amor es el sentimiento, el componente principal, culminante, de la amistad» (Guillén, 2002: 492). De ahí, por ejemplo, el pasaje de la segunda égloga, donde la amistad entre los dos pastores es formulada con una terminología propia de la especulación amorosa, esta vez en lo referido a la unión de las almas en una sola: «antes nunca te hartas de mirarme / y de sinificarme en tu meneo / que tienes gran deseo de juntarte / con esta media parte» (vv. 966-969).

En una elegía a la muerte de su amigo, el maestro Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera (2006: 251-254; *It.* 38), como acostumbra, lleva la cuestión a sus términos más encendidos. Los tercetos del poema dan constancia de la pena que invade al poeta cuando ve «suelto y diuidido / de l'alma el lazo estrecho, con la muerte / que velo no podrá cubrir de olvido» (vv. 4-6). La insistencia en la pena por el amigo encuentra acomodo en términos propios de la luminosidad amorosa: «¡O exemplo de virtud!, ¡o caro amigo!, / que en mis entrañas vivas juntamente, / lo mismo que ya fueste, eres conmigo; / Que la fe del amor jamás consiente / que la muerte consuma con tu vida / la llama que mi pecho ardiendo siente (vv. 10-16). Muy parecido es el caso de otra elegía, esta vez compuesta con motivo de la muerte de don Pedro de Zúñiga, hijo del duque de Béjar, al que ya vimos que Herrera dedicaba un soneto en el que reflexionaba sobre la naturaleza de la creación artística (2006: 685-688; V. II), donde el amigo muerto alcanza términos de pura luz: «Ya veo, ya conosco aquí presente / aquel semblante'n viva luz cubierto, / con pura claridad resplandeciente» (vv. 31-33), situado en un espacio igualmente luminoso: «Dichoso tú, qu'al cielo arrebatado, / alegre relucir ves las estrellas» (vv. 130-131).

égloga; o el «blanco pie», no solo de la propia Camila, abrasado por la arena (v. 858), sino de las ninfas que salen del agua (v. 95), de Eurídice al ser mordida por la serpiente (v. 130), o de Dafne, huyendo de Apolo (v. 154).

Que la piel de estas damas adquiera un grado tan alto de blancura es algo que va más allá de la noción de pureza –recordemos, por ejemplo, las alusiones a la azucena– asociada al color. Herrera se pronuncia sobre el tema en dos lugares de las anotaciones: la primera es el comentario al verso 231 de la primera égloga, referido al ruiseñor: «porque el color blanco es purísimo i el más perfeto de los colores: i por traslación al ánimo, se toma por sincero, i assí, *blanca* sinifica simple, senzilla, pura i piadosa» (2001: 719). La segunda tiene lugar cuando reflexiona sobre la Luna del verso 275 de la tercera égloga: «Los platónicos llaman *blanca* a la Luna porque haze blanca la noche con la blancura de su luz, i el color blanco es puríssimo» (p. 973)⁶⁰⁰.

Herrera da con la clave en la filiación platónica de la imagen. Lo que define la nívea cualidad de la piel de la dama, al menos desde la perspectiva de la poética de la luz que venimos desarrollando, es, como en el caso del cabello rubio, la capacidad que esta piel tiene de permitir que se exprese la luz del alma de la dama a través de ella. No hay más que recordar el poema que fray Luis dedicaba a doña Tomasina de Alcañices, donde el cuerpo de la niña se *espiritualizaba*, era prácticamente cristal. En el caso de la imagen de la dama petrarquista vamos a encontrarnos básicamente con la misma lógica, que constituye, en palabras de Navarro Durán, una «manifiesta defensa del amor platónico», y, por tanto, un «rechazo del ferino» (1997: 5). Tan absolutamente puros como el de doña Tomasina, los cuerpos de las damas están *tomados* por la luz, tan traspasados por la luz del alma que no pueden sino mostrarse como blancos ante los ojos del poeta, de manera acorde a la belleza del alma de la dama, fuente de dicha luz.

Así, podemos estar de acuerdo con Manero Sorolla cuando habla de las «relaciones metafóricas [que] por su carácter abstracto y etéreo» se establecen «con el

⁶⁰⁰ Cfr. Cammarata (1983: 62) y su referencia a que «Garcilaso's allusions to Diana serve to justify Camila's actions. Garcilaso does not relate nor even allude to any specific myth connected with Diana because her function is only to be a mythological prototype and paragon of the following: virgin, huntress, chastity, purity, modesty. By introducing Camila as maiden offered to Diana we are given an spectrum of Camila's moral and physical qualities in a expedient delineation». La pastora se vería investida de la luz de esas virtudes que brillarían en ella, también, gracias a la protección que le otorga Diana, diosa lunar.

alma, por ejemplo, o mejor, con su supuesto color» (1998: 437), si a su reflexión añadimos que tal posibilidad cromática es consecuencia lógica de la naturaleza luminosa del alma.

Desde ahí se entiende la aparición de estas pieles que, «adelgazando el blanco hasta la transparencia» (Lara Garrido, 1997b: 144), se convierten casi en cristal. La blancura en la piel de la dama petrarquista se entiende como se entendían los cuerpos diáfanos, claros, transparentes, en la doctrina neoplatónica renacentista. León Hebreo sostiene que la luz no es «cualidad o pasión» (2002: 177) de los cuerpos diáfanos, sino «acto espiritual que actúa sobre lo diáfano por representación del iluminante y que se separa de él al quitar el iluminante», en el que «la luz penetra súbitamente por todo lo diáfano [...] sin límite ni medida» (p. 178); la lógica a la que recurre Abravanel no es otra, en suma, que la del *actus illuminantis* del que hablaba Ficino en el *De lumine*. La piel, el cuerpo de la dama sería en relación a la luz como uno de esos cuerpos diáfanos, cristal o diamante, que se ve atravesado por un *iluminante* que no sería otro que la luz de su alma. El cuello de marfil, la mano blanca, o el rostro entre rosa y azucena de la dama funcionan como agentes atractivos para el amante, no por el propio cuerpo –o al menos no si nos movemos dentro de los límites estrictos del neoplatonismo– sino por la luz de la hermosura y la bondad del alma de la dama, que actúa sobre los miembros como los rayos de Sol atraviesan el agua o un diamante, *expresándose* a través de él, igual que la luz al atravesar un cuerpo diáfano⁶⁰¹.

Nos resta acercarnos, si bien dejaremos la cuestión solo esbozada, pues volveremos sobre el tema más adelante, a los «claros ojos» de la dama. Sabemos ya de sobra que la vista es el sentido neoplatónico por excelencia, el que mejor permitirá conocer el universo y del que se sirven tanto Ficino como León Hebreo para ilustrar el proceso de conocimiento, pues aquella no puede concebirse, ni desarrollar su función si no es gracias a la luz. No es extraño por eso que en la caracterización de la dama los ojos adquieran relevancia luminosa y aparezcan como *claros*. Recordemos aquel pasaje de los *Diálogos de amor* en que León Hebreo, muy poco después de enumerar las

⁶⁰¹ Convirtiéndose a partir de ahí en lugar común, como bien advierte Cossío al explicar que «La resolución del blanco en transparencia, cuyo proceso queda analizado, se incorpora definitivamente al *corpus metaforarum* de nuestra lírica, y olvidado su primer origen platónico, entren en el uso indistinto los conceptos de blancura y transparencia» (1926: 114).

características de los cuerpos diáfanos, se refiere así al ojo, dejando claro el porqué de los «ojos claros» en la caracterización de la dama:

El órgano de la visión, tú misma lo ves, sobrepuja al de los demás sentidos en claridad, espiritualidad y artificio: los ojos no se asemejan a las demás partes del cuerpo; no son carnales, sino brillantes, diáfanos, espirituales, parecen estrellas, y exceden en belleza a todas las demás partes del cuerpo (2002: 179)⁶⁰².

Frente al resto del cuerpo, que funciona como un velo que *opaca* la luz del alma de la dama, el ojo, por su propia fisiología⁶⁰³, se convierte en el más espiritual de los órganos sensoriales, en el más diáfano, esto es, en el que mejor puede ser atravesado por la luz.

La claridad de su mirada deriva del hecho de ser la parte del cuerpo por donde con menos impedimento puede *expresarse* la luz del alma de la dama, y por eso mismo es por lo que «exceden en belleza a todas las demás partes del cuerpo». No por una determinada proporción o armonía con respecto a las demás partes del rostro—recordemos la disputa sobre la belleza y las proporciones a que hicimos alusión al principio del capítulo—, sino porque debido a esa naturaleza acuosa y diáfana será, a través de ellos, como mejor pueda manifestarse la hermosura de la dama: incorpórea—espiritual, como «espirituales» son los ojos— y, lo más importante para nosotros, luminosa. Que los ojos tengan ese lugar privilegiado dentro de la configuración luminosa del cuerpo permitirá que estos ejerzan un papel preponderante en la doctrina amorosa del neoplatonismo, que sean el lugar por donde con más potencia, nitidez y fuerza la luz del amor ejerza en el amante su poder atractivo, pues no en vano, Tamayo, regresando a Garcilaso, observó que «De esta vivacidad de los ojos de la hermosura nacen las comparaciones del Sol, Luna, Cielo, Astros, y otras de que están llenos los Poetas de todas las lenguas» (1972: 628)

Este canon de belleza va a extenderse en Garcilaso hacia unas figuras que cobran cierto protagonismo en su poesía, sobre todo en aquella de corte pastoril: las ninfas, náyades, dríades y demás personificaciones elementales de la naturaleza, «alma

⁶⁰² Cfr. la octava 12 del canto VII del *Orlando Furioso*, donde incluso los ojos negros de la dama son auténticos Soles: «Sotto due negri e sottilissimi archi / son duo negri occhi, anzi duo chiari soli» (1980: 143).

⁶⁰³ «El artificio lo apreciarás por estar compuesto de siete humores o capas, composición que es más admirable que la de cualquier otro miembro u órgano» (León Hebreo, 2002: 179).

recuerdo, evocación, conjuro, lo que son los dioses y las ninfas», dirá Altolaguirre (1989: 129); aunque no podemos olvidar, como bien apunta Cammarata, que en algunas ocasiones «Garcilaso utilices “nymph” as a formula for a young, beautiful woman» (1983: 71)⁶⁰⁴. Será en las églogas donde estas adquieran un protagonismo más activo, pues como señala López Estrada «estos Dioses [menores] interpretan con su canto el alma de la Naturaleza, y por medio de ellos los pastores llegan a una comunicación esencial» (1974: 77). Comunicación esencial que podemos entender, explica Américo Castro, desde la pretensión bucólica de alcanzar un «mundo inalterable, sin ayer ni mañana, sustraído a la acción de lo concreto, de lo real, porque esto inmediatamente habría hecho saltar el marco de tan ingravidas escenas», lo que explicaría, prosigue Castro, «el casi nulo valor que ofrecen literariamente» sus identificaciones con «seres reales» (2009: 177). Rafael Lapesa, tratando la influencia de Sannazaro sobre la temática eglógica, se situará muy cerca de las tesis de Castro y López Estrada, al afirmar que «las mentes renacentistas, imbuidas de naturalismo platónico, encontraban en la Arcadia la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos» (1985: 88). Enrique Moreno Castillo se ha ocupado con tino del papel que ocupan las ninfas como seres *esenciales* de la naturaleza:

Las ninfas que habitan este *locus amoenus* son personajes, pero no sujetos. Son seres contemplados desde fuera, seres en tercera persona que jamás dicen yo. No están situados frente a la naturaleza, sino que forman parte de ella. Su función mitológica consiste precisamente en eso: la ninfa es la imagen de lo humano reconciliado, el sueño de una existencia libre de las contradicciones de la subjetividad y acorde con la esencia de la naturaleza (1987: 42).

Desde ahí deberán ser leídas, no solo la figura de las ninfas, sino las diferentes manifestaciones de la temática eglógica.

⁶⁰⁴ En lo que López Estrada observó al respecto «un amplio dominio en el que cabrían los matices más varios: desde el caso en que la mitología muestre sus efectos sin límites en un mundo sobrenatural, al caso en que la palabra ‘ninfa’ se vacíe de todo valor mitológico y quede como sinónimo de mujer hermosa» (1974: 78), como sería el caso de Doña María Hernández, mujer del duque de Alba, «ninfa durmiendo» (v. 1370) en la primera égloga, o la propia Camila: «vi entre rama y rama / una ninfa llegar a aquella fuente» (vv. 767-768); Elisa, «ninfa degollada» o «delicada» (v. 226) en la tercera égloga; las ninfas de la tercera égloga, hijas del Virrey de Nápoles y María Osorio (Keniston, 1967: 257-258); también Francisco de Aldana llamará «ninfa», como veremos más adelante, a la hermosa Angélica.

Cossío vio con acierto cómo la presencia de las ninfas en la poesía de Garcilaso, en tanto que seres mitológicos, «no pretende una lección moral [pues] Cuando alude simplemente a alguna ninfa o a algún dios incorpora su significación pura a su estado poético o sentimental» (1952: 76). La misma idea sostiene Navarrete, para quien «Garcilaso sugiere que las ninfas y él pertenecen al mismo mundo y que la mitología no es un mero adorno poético, sino una parte de la existencia» (1997: 135). Así se entiende el momento de la segunda égloga en que Albanio interpela a las ninfas para que escuchen sus quejas de amor:

¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera
corrientes moradoras; oh napeas,
guarda del verde bosque verdadera
alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeza rubia un poco (vv. 608-612).

Las ninfas, criaturas elementales, «neto ser de la naturaleza» (Alonso, 1987: 72), reproducen el mismo canon de belleza que vimos en la dama, subiendo incluso un peldaño en ese sentido, pues Garcilaso las llama «blancas deas». Por su peculiar relación con la naturaleza, que acabamos de explicar, el poeta las trata como deidades, lo que en cierto sentido las dejaría un poco más cerca del mundo de lo incorpóreo y, por tanto, de la luz, de lo que puedan estarlo las diferentes damas que encontramos en sus poemas.

Las ninfas no se alejan, por tanto, un ápice de la representación física luminosa: su piel es blanca, resplandeciente, tal como podemos comprobar en la tercera égloga, cuando son sorprendidas así por el son de las zampoñas de los dos pastores: «En las templadas ondas ya metidos / tenían los pies y reclinar querían / los blancos cuerpos» (vv. 281-283). Su cabello respeta estos mismos cánones que venimos trazando. La «cabeza rubia» de las ninfas de la segunda égloga se repite en el soneto XI, donde Garcilaso les ruega dejen «un rato la labor, alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme»⁶⁰⁵. Más adelante, con bellísima imagen, se dirige a las dríades:

⁶⁰⁵ Unas ninfas, que habitan, como advierte Lapesa, un espacio «translúcido y dorado», lleno de «Brillo, transparencia y oro en este sueño de naturaleza animada» (1974: 101), brillante en el sentido más puramente sensorial. Ya Keniston hablaba, un poco à la Keats, de cómo «the purpose of the poem is no longer to reveal a state of mind, but to create a thing of beauty [...] achieving its purpose by the mere color and music of its phrases» (1922: 206), en sintonía con la

¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido
dulces y graciosísimas doncellas
que a la tarde salís de lo escondido,
con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas! (vv. 623-627)⁶⁰⁶.

idea de que la de Garcilaso era «une poésie pour les sens» (Ciro, 1920: 250), y acorde al «ambiente luminoso de las églogas» del que hablaba Arce (1969: 51), a una atmósfera «vítrea» que esmaltara la naturaleza (Alonso, 1987: 51): «en el río metidas, / contentas habitáis en las moradas / de relucientes piedras fabricadas y en columnas de vidrio sostenidas», muy en sintonía con la descripción que del palacio de Apolo aparecía en la *Fábula de Faetonte*, de Francisco de Aldana. *Cfr.* en contraste, la opinión de Navarrete, para quien se trata de un «hábitat submarino muy artificial» (1997: 133).

Fernando de Herrera, comentando el soneto, escribía: «I parece en él i se muestra el resplandor de las palabras que puso, que es lo que los latinos llaman por metáfora *color en la oración*; i lo mesmo la claridad d'ellas, que está puesta en la construcción» (2001: 350). Una claridad que «que nace d'ellas [de las palabras] luziente, suelta, libre, blanda i entera», de modo que la elegancia en el decir «es como el sol, que deshaze la oscuridad» (p. 351). En otra ocasión, ocupándose también de la metáfora, dirá que esta «se labra i viste i alumbra la oración como si se sembrasse i esparziesse de estrellas» (p. 294). Como señala Navarrete, no es baladí que Herrera recurra a términos luminosos como el de «claridad», pues este «es una metáfora visual y al darle importancia Herrera revela la prioridad de la vista en sus sistema de estética literaria», de modo que «Esta preocupación por lo visual puede deberse en parte a la teoría neo-platónica del amor y la hermosura (1997: 202). Así, el soneto de Garcilaso, en todas sus dimensiones, retórica y mitológica, es producido sin ninguna duda por la poética luminosa del Renacimiento.

⁶⁰⁶ La imagen del cabello que cobija la espalda reaparece en las ninfas de la tercera égloga —«Poniendo ya en lo enjuto las pisadas / escurriendo del agua sus cabellos, / las cuales esparciendo cubijadas / las hermosas espaldas fueron dellos» (vv. 97-100)—, bien es cierto que sin el componente dorado. Sin embargo, nos interesa remitir a esta imagen, pues Garcilaso nos relata cómo hay un momento en que salen del agua para entrar en una caverna, donde presentan unos tapices que ellas mismas han hilado, así descritos por Garcilaso: «Las telas eran hechas y tejidas / del oro que'l felice Tajo envía / apurado después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría / y de las verdes ovas, reducidas / en estambre sutil, cual convenía, / para seguir el delicado estilo / del oro, ya tirado en rico hilo» (vv. 105-112), y cuyo juego de *mise en abyme* le valió a Garcilaso la comparación con Velázquez (1952: 247-248). El material del hilo que utilizan las ninfas no es otro que el oro que se cultiva en el Tajo (*Cfr.* Herrera [2001: 437-438], Tamayo [1972: 653-654], Keniston [1965: 272] y Rivers, [1974c: 296]. Ya en sus versos, Herrera también hablará del «Tajo dorado» [2006: 274; *It.* 53, v. 15]. Coster añade incluso la propiedad al Guadalquivir [1908b: 127]; Cuevas el Tíbar árabe [2006: 571] y el Ebro [2006: 759]; Navarro Durán el Tíber [1994: 193] de las «Octavas» a Felipe II de Aldana: «benina / en la dorada arena tiberina» [vv. 663.664]), por lo que las historias mitológicas que componen las ninfas en sus tapices se verán así revestidas por la dignidad luminosa que les otorga haber sido hiladas con tan luminoso tejido. Explica Cossío, con motivo de la presencia de las ninfas en el Tajo, que «La genialidad de Garcilaso reside precisamente en que teniendo colmada la imaginación de estas representaciones míticas, sabe alojarlas en el campo auténtico y familiar,

El rubio del cabello de las ninfas se ve intensificado por la imagen de la melena derramándose por toda la espalda, quedando esta *cobijada* de oro.

El gesto plástico se repite en la tercera égloga, como bien anotara Leo Spitzer, quien hablaba de cómo las ninfas de la tercera égloga se encontraban, entre los tapices y los juegos de luz del agua, «working on what is a delight to the eye» (1952: 247). En efecto, para Gallego Morell esta égloga es aquella donde mejor «podemos estudiar el cromatismo y la luz de la paleta garcilasiana» (2003: 221); y cuyos versos, para Dámaso Alonso, «Por la representación luminosa, por los juegos de agua clara y bellos miembros [son] más característicos del más sensorial Garcilaso», gracias entre otras cosas a la «condensación lumínica» que en ellos se alcanza (1987: 83-84)⁶⁰⁷. En un momento del poema –precisamente cuando la luz del Sol incide sobre el mundo con más fuerza: «secaba entonces el terreno aliento / el sol, subido en la mitad del cielo» (vv. 77-78)– una ninfa, mientras «Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba» (vv. 65-66), decide sacar así la cabeza del agua:

Peinando sus cabellos d'oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno (vv. 69-72)

El cabello de la ninfa es tan rubio como el «oro fino», en imagen que de nuevo nos remite a la purificación del metal, esto es, a aquella parte del mismo que mejor y de manera más rotunda se ve emparentada con la luz.

Dentro del conjunto de ninfas que aparecen y reaparecen por la poesía de Garcilaso, la Dafne perseguida por Apolo y convertida en un árbol de naturaleza solar

el del Tajo y sus riberas, como en sus sentimientos más íntimos y desgarrados» (1952: 77), en nueva muestra del uso renacentista del mito. *Cfr.* Egido (2004), para la relación entre las telas que tejen las ninfas y la imagen de la red de amor que captura el alma del enamorado. *Cfr.* también Alonso (1987: 86-99) para la relación entre el río y la dimensión imperial de la ciudad de Toledo.

⁶⁰⁷ «Deslumbres de agua con luz», que encontraba, en concreto, en el pasaje en que las ninfas «el agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y cortaron» (vv. 93-94). Sobre este pasaje escribió Herrera que Garcilaso llama clara al agua «para deleitar la vista» (2001: 801), justificando así plenamente, como hará en otras ocasiones, el mero deleite estético que producen los juegos de luces.

como es el laurel –mito al que la difusión de las *Metamorfosis* ovidianas dota de renovado vigor en el XVI– ocupará un puesto privilegiado sobre las demás. Así, cuando en el soneto XIII narre su metamorfosis en laurel⁶⁰⁸, Garcilaso dirá que «en verdes hojas vi que se tornaban / los cabellos qu’el oro escurecían», al igual que en la narración del mismo mito que encontramos en la tercera égloga, leeremos que «los cabellos que vencer solían / al oro fino, en hojas se tornaban» (vv. 163-164). En ambos ejemplos, la luminosidad de la imagen de esta ninfa *privilegiada* da un paso más con respecto a las demás: en el caso del soneto, el rubio de sus cabellos prevalece sobre el propio oro, oscureciéndolo, es decir, haciendo valer el resplandor de su belleza por encima incluso de la luz del metal; en la égloga, por otro lado, Garcilaso introduce el matiz de la victoria del cabello de Dafne sobre el oro, recogiendo la noción del «oro fino», esto es, del metal en su forma más pura.

Es significativo, por otra parte, que en la descripción de las ninfas según el canon renacentista de belleza, nos encontremos con que el poeta elude referirse a los ojos claros de las ninfas. Si nos fijamos, cuando Garcilaso entiende las ninfas como deidades de la naturaleza, y no aplica el término a alguna dama *de carne y hueso*, sus ojos no se nos describen en ningún momento, no se alaban nunca en términos luminosos. El misterio de esta ausencia no es tal si pensamos que es precisamente a través de los ojos por donde se establecerá la comunicación amorosa entre las almas de los dos amantes, por donde *entran en contacto*. Garcilaso no se detiene en los ojos de las ninfas, no se ve interesado por ellos ni nos explica si se inundan o no de claridad, porque es una parte del cuerpo de las ninfas que no le atañe, debido a que ni el poeta, ni los pastores que protagonizan sus églogas van a enamorarse nunca de ellas –repetimos, de las deidades elementales de la naturaleza, no de mujeres que reciban el nombre de ninfa, como, por ejemplo, Camila–, no quieren establecer comunicación amorosa con ellas y, simplemente, les otorgarán el papel de confidentes de las querellas de amor, buscando en ellas su consuelo⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Cfr. aquí el análisis de Navarrete (1997: 129-133)

⁶⁰⁹ Cfr. en contraste con la nuestra, la propuesta de Navarrete según la cual puede leerse dichas figuras «en código erótico», pues «“ninfa” era un término extremadamente común para prostituta», el llanto con que Garcilaso teme metamorfosearse en agua en el soneto XI (2007: 97) «se usaba en ocasiones como eyaculación», y «las orillas fluviales eran lugares de encuentros sexuales» (1997: 134).

4.3.2. LA SATURACIÓN DEL MODELO: FERNANDO DE HERRERA

Este luminoso canon de belleza se verá modulado según quién sea el poeta que se aplique sobre él, o cual sea la temática en que se incardine, desplegándose en diversas direcciones. Tal es el caso de Fernando de Herrera, cuya imagen de la dama se enmarcaría dentro de lo que podríamos llamar un *manierismo luminoso*⁶¹⁰, esto es, de

⁶¹⁰ La cuestión del manierismo herreriano, en su forma más asentada, la encontramos en Macrì, quien considera que la poesía del sevillano se inclinaría «al Manierismo e al barroco» (1950: 46). Dicha postura implicaría, para el estudioso italiano, la existencia de una «evolución herreriana: del renacimiento tardío al barroco, conforme a una modalidad formal manierista» (1972: 11), que amplía más adelante al referir que el manierismo «de la poesía de Herrera fue más complejo y rico en maduración interior y desarrollo hacia el barroco [que el de la pintura]» (p. 498). La poesía de Herrera, para Macrì, parecería formar parte de un *continuum* entre Renacimiento y Barroco. Capacidad anticipatoria del Barroco ya formulada por Vilanova, quien inserta a Herrera en la «segunda generación de petrarquistas españoles», añadiendo que «No cabe duda de que, desde el punto de vista formal y externo, la lírica herreriana representa un estadio posterior y más complejo que el armonioso equilibrio de la poesía garcilasiana, a la que dota de una mayor complicación estilística y sintáctica, de una mayor riqueza idiomática con la profusa introducción de cultismos latinos, y de una irreprimible tendencia al énfasis retórico», que supondría «un progreso técnico de gran envergadura y una anticipación tan manifiesta del espíritu romántico del barroco, que le convierten en un hilo crucial de nuestra lírica» (1951: 713-714). Sin embargo, no creemos que pueda hablar de un «barroco herreriano [que] tiene un carácter esencialmente ideológico de contenido» (Macrì, 1972: 209), como tampoco de un «barroco intencional de Herrera» (p. 503), como creemos que quedará claro en el análisis que haremos de sus poemas.

El uso del término manierismo exige una serie de puntualizaciones derivadas de lo delicado que supone aplicar al estudio de la poesía un término procedente de un ámbito muy concreto de la historia del arte («It is much more selective definition, for its a label only for certain works of a certain kind produced by certain artists between about 1520 and 1590» [Murray, 1977: 124]). No es este el lugar para dilucidar qué sea exactamente un término con tantas aristas como el de manierismo, ni para discutir sobre sus diversas implicaciones, por lo que nos limitaremos a dar algunos apuntes que ayuden a comprender desde dónde hablamos cuando nos referimos a un manierismo luminoso en la poesía de Fernando de Herrera. El Manierismo se ha visto sometido a diversas y variadas interpretaciones, desde una concepción del término según la cual este supondría una disolución con respecto al Renacimiento, en la que «El manierismo se vuelve, ante todo, contra el arte clásico del Renacimiento como contra un estilo de simplificación y concentración forzadas» (Hauser, 1965: 53); hasta la sugerencia que hace Lara Garrido de «apartarse de generalizaciones que representan el Manierismo como una entidad epocal que hace entrar en crisis al Renacimiento» (1999: 150), ya enunciada por Emilio Orozco, cuando escribió que no podemos hablar «con exactitud de una cultura ni de una época del Manierismo, mientras que con toda propiedad nos referimos a la época y cultura del Barroco. Aquel afecta a las artes y a las letras; este a la vida, a la sociedad, al pensamiento» (Orozco, 1988: 71). La diferencia entre ambos radicaría, según Orozco, en que, en el Manierismo, la alteración, la diferencia con el arte clásico renacentista «es algo que le sobreviene a los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto» (p. 43)

en una «búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza» (p. 161). Así, el Manierismo no sería una reacción contra el Renacimiento, sino una búsqueda desde el Renacimiento, tratando de llevar hasta el límite sus posibilidades, a través de «una transformación de lo clásico renacentista» (Orozco, 1988b:161). Curtius se había ocupado ya de la cuestión, hablando del manierismo como del «fenómeno complementario al clasicismo en todas las épocas», de tal manera que, en dicho clasicismo «el *ornautus* se acumula sin orden ni concierto» (1989: 385). Amadeo Quondam hace una buena síntesis de la cuestión, evitando hablar de transiciones o situaciones a medio camino entre Renacimiento y Barroco, cuando explica que su acercamiento al estudio del manierismo literario se basa en que este consiste sobre todo «nell'avvertimento delle trasformazioni specifiche degli statuti classicistici» (Quondam, 1975b: 36). Transformación del clasicismo que se da a todos los niveles, no solo al técnico, sino también, como explica Quondam, al ideológico, al de difusión de los textos y a las propias instituciones literarias. Así, la noción de transformación configura el manierismo ya no como el apéndice o puente entre dos etapas, un aún no es pero será, sino algo específico en sí mismo, que tensa y lleva al límite ciertos presupuestos propios del Renacimiento, pero que no puede considerarse como una transición anticipatoria hacia el barroco. (Cfr., de todos modos, también, su recorrido *Per la nozione di manierismo letterario* [1975c], donde hace un buen repaso de los acercamientos a la noción desde el punto de vista de la relación con la literatura).

Desde esa perspectiva de tensión, de búsqueda de los límites renacentistas, podemos hablar de un manierismo luminoso en Herrera, en tanto que el poeta sevillano lleva hasta las últimas consecuencias —en todos los sentidos, como veremos cuando nos ocupemos de estudiar la cuestión del nombre propio «Luz»— todas las cuestiones propias de la poética de la luz que venimos estudiando. Así lo han percibido, siquiera desde el nivel de la superficie cromática, Orozco, para quien «Por esa vía del ornamento se llega como consecuencia al más intenso recreo sensorial, desbordándose la luz y el color en la más rica utilización pictórica, de matices, contrastes y armonías» (2004: 99); o incluso, si pasamos por alto la cuestión del engarce con el Barroco, Macrì: «Al diluirse, los colores alcanzan matices y delicadezas manieristas de extraordinaria factura, del mismo modo que, como veremos, sirven para expresar la disgregación del mito de la belleza. Los colores ardientes de los miembros de Luz se disuelven hasta el desmayo en un juego de cesuras agudas, monosílabos e hiatos» (1972: 141), «Esta virtud activa y dinámica de la Belleza hasta en los tonos más suaves y esfumados, más allá del éxtasis místico y del intelectualismo analogístico, nos conduce a los umbrales del barroco. Los espacios se agrandan, las tintas se intensifican, los contrastes y las diferencias de luz y sombras conspiran en superiores síntesis de equilibrios y relaciones, las correlaciones se corresponden con intensidad creciente» (p. 488). Una culminación que atañe a todos los rasgos de la poesía de Herrera, por lo que, es necesario insistir en ello, no debe entenderse como puente hacia el Barroco, sino como punto final, o punto más alto de una lógica poética independiente a la de la poesía barroca. Así entenderíamos, en sintonía con Cuevas, que «Con Herrera entra en España un preciosismo técnico de gran modernidad, basado en la perfección de la forma poética, que es siempre un privilegio de las literaturas muy evolucionadas. Prendidos de su lira, los versos hispanos alcanzarán sazón, marcando un momento de madurez de nuestra métrica áurea» (2006: 87). Como vemos, Cuevas no habla en ningún momento de espacio barroco, sino de una tensión, un límite que permite a López Bueno escribir que Herrera sería «Quizás el mayor de nuestros petrarquistas, y desde luego el último. Frente al ideal estoico que se va imponiendo, el Divino se refugia en el mundo del petrarquismo para exteriorizar su más íntima tragedia. Así pues, más que iniciador de un lenguaje poético —que lo fue, en la dirección cultista—, es la coronación de una línea iniciada por los poetas italianistas de la primera mitad del XVI,

una *intensificación* del canon de belleza luminosa descrito a partir de Garcilaso, que casaría a la perfección con la «complicación en estructura, estilo e ideología, del petrarquismo» y la «conciencia estético-lingüística particularizadora», que caracterizarían la voz poética herreriana (Lara Garrido, 1997b: 136). Dicha intensificación perturbaba a Vossler, y seguramente fue responsable de que el estudioso alemán percibiera en la poesía de Herrera una «peligrosa tendencia a la retórica, que le obliga a desfigurar todo, a monumentalizarlo y ampliarlo» (1941: 89), dando lugar a un estilo que «se mueve entre visiones agudas, pasadas de luz y trémulas, y metáforas grises y fórmulas convencionales» (p. 91).

Menos severo es Emilio Orozco, para quien a Herrera, pese al «pensamiento platónico aprendido en los libros [...] la belleza física le retiene», estimando que pocos como él describieron, «pintaron», «la belleza exterior» (2004: 95). Coincidiendo en la apreciación sensorial de Orozco, creemos que esa saturación luminosa del cuerpo de la dama se incardinaría aún con más fuerza si cabe dentro de la preceptiva neoplatónica. Cristóbal Cuevas también ha comentado este marcado rasgo de estilo del poeta sevillano, refiriéndose a «su característica suntuosidad cromático-lumínica, siempre lejos de todo naturalismo», pues usa «el adjetivo como instrumento evocador de un mundo de pura belleza, coherente con su nunca desmentido neoplatonismo» (2006: 73-74).

Lara Garrido apunta en la misma dirección que Cuevas, pues entiende que «A través de la vista “el más amado de los sentidos”, Herrera estiliza y objetiva hasta lo irreal la imagen de Luz» (1997b: 143). Estiliza y objetiva hasta lo irreal, esto es, convierte en pura luz. Efectivamente, si ya vimos que en el poeta sevillano la poética amorosa suele inclinarse hacia la vertiente metafísica que trata de trascender el cuerpo, su descripción de la dama, que ya de por sí había sido dotada de una profunda carga luminosa en el *grado cero* del canon, se nos presentará absolutamente volcada hacia el componente luminoso que enlaza el velo del cuerpo con la luz del «Alma bella», «flor de las luces» (2006: 503; *V. I*), que protagonizaba gran parte de sus poemas.

La canción cuarta del segundo libro de los *Versos* (2006: 703-707; *V. II*), sobre la que escribimos un poco más arriba, es un ejemplo perfecto del modo en que Herrera

elevando a sus máximas posibilidades un lenguaje poético que suponía toda una concepción de la vida: la redención a través del Eros» (1987: 81).

interpreta el canon de belleza femenino según el *manierismo luminoso*, en el que la luz, es un «brillo despedido por algo físico» (Kossof, 1966: 188), que acaba haciendo referencia a un elemento «no físico» (p. 188), como es el alma de la dama. En la primera estrofa hallamos una síntesis de los parámetros en que se mueve dicha imagen, pidiendo al Amor el favor para cantar y adorar «las trenças qu'aura mueve / por el marmóreo cuello que la nieve / pura vence'n blancura» (vv. 8-10). Junto al evidente eco petrarquista⁶¹¹ en el pelo rubio de la dama, el cuello es comparado con un mármol blanco que vence a la nieve más pura. Todo ello pura luz. Una vez fijado el canon, y ya avanzado el poema, Herrera retoma la descripción en la cuarta estrofa:

Las hebras esparzidas por el cuello,
cual oro en hilos vuelto, i derramado
sobre'l terso marfil qu'el manso viento
toca ledo i contento,
cogidas unas van en lazo bello,
sin arte libres otras i cuidado;
cuál juega errando incierta por la frente,
cuál cubre un sutil velo (vv. 49-56).

El poema parece intensificar la descripción luminosa con que se presenta la dama. Orozco habla de cómo, en un primer acercamiento a la poesía de Herrera, «lo que más violentamente nos sorprende es la cantidad, intensidad y limpieza del color; y junto a ello, la luminosidad» (2004: 195)⁶¹².

La imagen garcilasiana del cabello rubio moviéndose en torno al blanquísimo cuello de la dama se ve aquí amplificada, desarrollada con más amplitud y minuciosidad: el cabello, «cual oro en hilos vuelto», se mueve ahora alrededor del «terso marfil» que corresponde, ya no solo al cuello, como era el caso del soneto de Garcilaso, sino a toda la piel de la mujer. Herrera se detiene en el oro del cabello, cuya

⁶¹¹ *Canzoniere*, XC: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che'n mille dolci nodi gli avolgea» (2006: 367). En otro soneto de Herrera (2006: 267; *It. 44*) nos volveremos a encontrar el mismo eco cuando hable de «El oro crespo al aura desparzido, / y el resplandor de bella luz hermoso».

⁶¹² Matiza, eso sí que «su paleta, aunque llena de esplendor, resulta algo limitada de tintas» (p. 195), y tal vez no le falte razón, pues la extensión de la poesía de Herrera, desmedida en comparación a Garcilaso o Aldana, facilita la repetición, la sensación en el lector de falta de variedad, que inevitablemente acaba contagiándose a su análisis.

luz combina, en opinión de Kossoff, el sentido de «gloria y esplendor» con el del «Brillo de algo terso o bruñido» (1966: 189). Ese resplandor cubre la frente o el rostro, brillando sobre ella. Más aún, el foco de la estrofa no es el cabello dorado en general, sino la multiplicación de hebras y el juego de resplandores que su movimiento crea en el poema. Se detiene en ellos con una minuciosidad casi microscópica, porque cada uno constituye una luz que llama a su alma. Desde dicha minuciosidad recuperará la imagen de la red dorada en que el poeta cae preso de amor. Comenta al referirse a la profusión de hebras que

en unas haze Amor el yugo, i tiene
en otras fabricada
la red en que mi amado error sostiene,
presa de ricas piedras i esmaltada (vv. 59-62).

Lo que en Garcilaso era *simplemente* una red de oro se convierte en «dulce regocijo barroco de luces y colores en torno a los cabellos de la amada», cuando de la dama herreriana se trata (Gallego Morell, 1970: 322)⁶¹³; o en «una paleta de pedrería, ricas materias preciosas y belleza floral, en una técnica colorista de intensificación, contrastes y matizaciones no igualada por ningún otro poeta de su tiempo» (Orozco, 2004: 96). Herrera introduce aquí el refuerzo del brillo luminoso de las piedras preciosas, posiblemente referido a algún pasador o adorno, cuya luz pudiera sumarse al oro del pelo de la dama, así como del esmalte que da lustre y brillante al oro que es el pelo de la dama, como asomará más adelante cuando hable de los «esmaltes d'oro, / sin orden apartados» (vv. 81-82).

Los adornos al cabello de la dama ponen de manifiesto la maestría del poeta en el uso de «los colores de la brillante y variada paleta herreriana» (Macrì, 1972: 133),

⁶¹³ Otro ejemplo de la misma red de oro, en este caso en un soneto (2006: 503-504; *AO*), nos da muestras de que no se trata de un procedimiento aislado: «Amor, que me vio libre i n'ofendido, / torció, de mil despojos ricos llena, / en lazos d'oro i perlas, la cadena, / i en nieve ascondió i púrpura atreuido». Hay ocasiones en que rebaja la saturación, pero manteniendo la idea de la *red* de luz que captura el alma del amante, como en la elegía VII: «Texiom'en bellos lazos el cabello / qu'eccede al oro arabio, la cadena / qu'el mal me causa i fuerça a sostenello» (2006: 571; *V. I*; vv. 34-36); o el soneto CVII (2006: 747-748; *V. II*): «Solo me prende un lazo, qu'en manojos / d'oro esparze'l Amor al manso viento». En otras, si bien la densidad de luz es menor y se establece sin joyas, el poder de la red queda marcado por la relación directa con la luz del Sol: «¿Qué no podré esperar de mi tormento, / si en hebras, qu'el Sol mira invidioso, / me hallo estrechamente relajado?» (2006: 692; *V. II*, soneto LII).

bien estudiada por Macrì⁶¹⁴. El estudioso italiano advierte con agudeza que el acercamiento a la maestría técnica del poeta sevillano no debe quedarse en la superficie de magnífica ejecución cromática descriptiva, pues «tras los colores están, según hemos visto, los elementos del mundo, y, en su irradiación semántica las materias preciosas de la Naturaleza y del Arte. De aquí un palpito único, un aliento del Cosmos, una fusión real y por analogía entre los sentidos y el espíritu» (p. 135). Efectivamente, aunque no lo formule directamente así, Macrì percibe que lo que da un sentido profundo a la profusión de brillos en la descripción de la dama es esa luz que sirve, según hemos visto a lo largo del trabajo, de elemento ordenador del universo. «El poder superlativo de adjetivación estética» de que dota Herrera al fulgor (p. 138) hace «evidente el paso de la materia física directamente percibida a sus efectos mediatos y aludidos en un cosmos palpitante de puras calidades luminosas» (pp. 136-137). Ruestes, si bien refiriéndose a la égloga que Cuevas atribuye a Mosquera, también advierte, con buen juicio, «su especial predilección –manifiestamente obsesiva– por lo resplandeciente y luminoso, acorde con su exacerbado idealismo platónico y, a la vez, con la visión áurea de la lírica renacentista» (1989: 107-108).

De la misma manera que hace con el cabello, Herrera amplifica la descripción de la piel blanca de la dama, al servicio de su «belleza ‘refulgente’» (Ruestes, 1989: 110):

No è visto yo de pùrpura encendida
desvanecer la gracia a nueva rosa
que solo se descubra su blancura,
qu'assí quede tan pura,
tan bella, tierna i de color perdida,
cuanto mi Luz turbada y lastimosa;
blanco alabastro el rostro parecía
blando i descolorido,
de pasión i de lástima ofendido,
que me robó el sossiego i alegría (vv. 65-74).

El poeta recurre a una comparación un tanto alambicada para culminar en el elogio de la piel de su dama, blanca como el alabastro. Orozco observa el talento plástico de Herrera en «el tino de esos espléndidos retratos en los que el color se afina y se matiza» (2004:

⁶¹⁴ Cfr. Macrì (1972: 132-142).

198). El poeta parte de la idea de que la rosa blanca, para alcanzar tal color, ha ido perdiendo su matiz de «púrpura encendida», quedando reducida a un albo resplandor. Sin embargo, en comparación con la dama, no habrá en la naturaleza, por mucho que cualquier rosa pierda su tono purpúreo, un color tan blanco –tan luminoso, por tanto, con todo lo que ello conlleva–, una tonalidad «tan pura», como la que presenta el rostro de su «Luz», cuando esta queda «turbada y lastimosa». La luz de la dama, así, queda siempre por encima de cualquier otra que pueda presentar la naturaleza, por muy pura o brillante que sea.

Las oscilaciones anímicas del poeta entre el osar y el temer⁶¹⁵, la «imagen de la esperanza en movimiento de ascenso y descenso» (Morros, 1997: 13), informan (Roncero, 1992: 38), marcan de raíz la poética herreriana, calificada por Vossler como «doblemente hija de la soledad» (1941: 90). Macrì definió significativamente esas oscilaciones como un «Claroscuro sentimental» (1972: 479-483) del «confuso sentir» del poeta (p. 478). Efectivamente, a lo largo de los poemas de Herrera,

La inestabilidad emocional conduce al enamorado a vivir entre congojas, incertidumbres, ínfimas divergencias o antinomias, en una ambivalencia afectiva de duda entre la esperanza/desesperanza, confianza/desconfianza, alegría/tristeza, dolor/placer (Ruestes, 1986: XXXI).

Al hilo de esta cuestión, Cuevas verá en «la expresión de un espíritu desgarrado por el choque de dos pasiones contrarias –la audacia y el temor–» (2006: 30) la estructura del canto amoroso de Herrera. Antonio Prieto, por su parte, alude a «la *confusa* relación [...] entre imaginación y realidad, acción y contemplación, concreción y abstracción, aliento y desengaño», siendo estas las pautas que marcarán el desarrollo de la obra lírica del sevillano (1987: 572). Una obra estructurada, dirá Lara Garrido, en torno a «súplica y autoengaño», como los dos «polos dialécticos» que vertebran toda la fenomenología amorosa de Herrera (1997b: 145). Begoña López Bueno estima que «En esa tensión está precisamente lo que entiendo es el sentido más radical o esencial de la poesía de Herrera: la permanente agonía entre contrarios», entre ellos, el «debate entre

⁶¹⁵ Cifra de la poética herreriana –en la que Roncero, por cierto, ve un resto de la poesía de cancionero (1992: 119)– presentes desde el célebre soneto inicial de *Algunas obras* (2006: 356): «Osé i temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde; / subí a do el fuego más m'enciende i arde / cuanto más la esperança se desvía. // Gasté en error la edad florida mía; / ahora veo el daño, pero tarde».

el autoengaño en la esperanza y la certeza de la desilusión» (1998: 97). Para Juan Carlos Rodríguez, dichas dinámica poética de Herrera debe entenderse como un «desgarro contradictorio ante el fuego de lo Absoluto, ante lo inalcanzable y lo irrenunciable del alma de la dama» (1990: 289) y «el miedo del poeta ante su posible metamorfosis, ante la posibilidad de dejar de ser el mismo para hundirse en lo Absoluto» (p. 297).

En una de dichas oscilaciones, Herrera recopila los elementos que hasta ese momento le han servido para caracterizar a la dama: «la dorada raíz, el vario nudo, / la luz, púrpura, nieve i el rocío» (vv. 114-115) y la «luz llorosa, oro suelto, i el desnudo / color de no tocada i blanca nieve» (vv. 118-119). La descripción de la dama en términos luminosos no puede sino desembocar en el *ascensus* del alma del poeta, envuelta en el fuego del amor:

i preso el cuello
d'el glorioso cerco d'el cabello,
mi alma se sintió i paró alterada;
las alas sacudió, i ardió en el fuego
qu'en sus centellas luze (vv. 88-92).

La intensificación que hace el poeta del canon de belleza petrarquista, en pos de una figura mucho más luminosa de la dama, marida así a la perfección con el anhelo metafísico de Herrera. Si la luz supone la *expresión* de la hermosura incorpórea del alma a través del velo del cuerpo, que Herrera adense la significación luminosa de la dama no supondrá sino volcarse sobre aquellos aspectos que, en la descripción física de la dama, más directamente conduzcan a su alma y, por tanto, con más fuerza enciendan la del poeta para que pueda iniciarse su *ascensus*. Ese papel representan, por ejemplo, las «centellas» que parecen desprenderse del cabello de la dama y que también encontramos en la tercera canción de *Algunas obras* (2006: 433-436; *AO*), donde, en un marco eglógico de claro trasfondo pagano (Escobar, Borrego, 2001: 257-258), «Las Gracias amorosas / con las Ninfas un coro» (vv. 66-67) tejen una guirnalda de «purpúreas rosas / embueltas en el oro» (69-70), con la cual coronan «el cabello sutil, crespo i dorado, / que, cual de las estrellas, / por el aire volaron sus centellas» (vv. 76-78). Garrote relaciona, en perfecta sintonía con las propuestas de nuestro trabajo –pues basa sus reflexiones en la filosofía luminosa de Marsilio Ficino– la potente luz de la dama con la ortodoxa poética neoplatónica del amor herreriano, pues, según él «El resultado de esta adjetivación colorista y luminosa de las metáforas utilizadas es que la

amada ha perdido cualquier connotación de materialidad y el poeta descubre una belleza espiritual, invisible y superior a la física» (1997: 22).

El soneto XXVII de *Algunas obras* (2006: 384; *AO*) es otro buen ejemplo de esta intensificación, que tiene lugar, por ejemplo, cuando la dama enrojece (Cuevas, 2006: 384): «El color bello en el umor de Tiro / ardió, i con la nieve vuestra en llama pura». Parece como si Herrera estuviera esperando cualquier mínimo pretexto cromático, cualquier atisbo de luminosidad en el cuerpo de la dama, como el del «Vivo color de lúcido safiro, / dorado cielo» de los ojos o el cabello⁶¹⁶, para ascender al espacio donde su alma «en el celeste fuego / vuestro abrasada viene, i se trasforma / en la belleza vuestra soberana», respondiendo a los preceptos doctrinales propios, nos dice Coster comentando el poema, de «la teoría platónica [en la que] la beldad de doña Leonor es el reflejo de la hermosura divina» (1908b: 55), según la cual, como vimos, «Il aspire à unir son âme à celle de Luz» (Coster, 1908: 250); y eso es lo que ocurre, apunta Navarro Durán, cuando el alma del poeta «va al encuentro de su amada en su suspiro [y] queda transformada en su belleza» (1997: 5). Ruestes, en efecto, apunta que, luminosa, «la belleza atrae al enamorado hacia sí hasta devenir en la consubstancial transfiguración Amada-Amante, que constituye la cima de la ascensión anímica y de la purificación espiritual a través de la hermosura» (1986: XXV); proceso del que también da cuenta Roncero: «El amante desea transformarse en su amada, que sus dos almas se conviertan en una sola, para lo cual su alma ha de informarse de la belleza y virtud de la amada» (1992: 28). Juan Carlos Rodríguez afirma que nos encontramos ante un «Soneto “movible”», en el cual «tal movimiento no supone el placer de la realización sino como “abrasamiento” en el alma de la dama, en tanto que esta funciona como “celeste fuego, esto es, como Absoluto implacable» (1990: 307), en el que transformarse.

Lo mismo sucede en un soneto (2006: 311; *It.* 74), donde Herrera canta la «diuina alteza» y la «eterna hermosura» de la dama. En la descripción de esa eterna hermosura, todo es belleza luminosa, juego cromático de marfil, coral, oro y luz estelar:

Rosas de nieve y púrpura vestidas,
coral roxo en marfil resplandeciente,

⁶¹⁶ Escribe García de Diego: «Un corrector que no era Herrera ni comprendió aquí la mente del poeta, quitó “dorado” por encontrarlo extraño; pero Herrera lo puso aquí porque se refería a los rubios cabellos de doña Leonor» (1983: 56).

estrellas que ilustráys la pura frente,
en oro fino hebras esparzidas.

La imagen del cabello como trampa tendida por el amor para capturar al poeta aparece con relativa frecuencia en la poesía de Herrera, con ciertas matizaciones luminosas que resulta interesante consignar. El eco garcilasiano de la «imagen del cabello-red de la amada que enlaza y aprisiona al enamorado» (Ruestes, 1986: 71) es evidente en el “Soneto de Fernando de Herrera” (2006: 265; *It.* 42), en cuyos primeros versos ya reconoce el poeta sevillano que «Destas doradas hebras fue texida / la red en que fui preso y enlazado». En la elegía séptima de *Algunas obras* (2006: 459-465; *AO*), Herrera da bellísima explicación del material con que se ha tejido esa red que lo tiene preso: «Un sutil hilo pudo d’un cabello / más bello que la luz del Sol dorado, / traerme preso sin jamás rompello» (vv. 22-24). Una vez más, Herrera aplica una mirada casi microscópica a la melena de la dama, para mostrar cuánta es la fuerza de ese amor que lo tiene capturado, cifrada en ese único y sutil hilo de oro imposible de romper, sostén inquebrantable y dorado de su amor hacia la dama⁶¹⁷.

Como si Herrera pretendiese ir siempre más allá que Garcilaso, en el soneto IIX (2006: 505-506; *V. I*) describe cuál es el material del que se compone el «bello nudo i fuerte», que le «encadena / con tierno ardor, en quien Amor airado / m’enciende el corazón», dando lugar a un cuarteto saturado de luz:

– El oro, qu’al Gange indo en su ancha vena
luziente orna, i en hebras dilatado,
con luengo cerco i terso, ensortijado,
gentil corona en blanca frente ordena.

El cabello brilla como una «gentil corona» sobre la «blanca frente» de la dama, merced al oro de sus «hebras». Un oro, y aquí es donde de nuevo Herrera *dilata* el paradigma garcilasiano, que ya no viene de la ribera del Tajo, sino que traspasa las fronteras y

⁶¹⁷ *Cfr.* al respecto, el soneto LXIX (2006: 811; *V. III*) donde Herrera confiesa la imposibilidad de deshacer el «nudo gordiano» (Cuevas, 2006: 811) del amor, de nuevo con mirada microscópica hacia ese único cabello: «Yo, que mal puedo con industria alguna / desatar este lazo que mi cuello / oprime, i de valor muestra desnudo, // hazer debo lo mesmo en mi fortuna; / mas puedo mal, que no es cortar un nudo, / Fernando, quebrantar este cabello». Al nudo gordiano alude también en el soneto “Nací yo por ventura destinado” (2006: 328; *It.* 83), como bien señala Ruestes (1986: 228).

«luziente orna» al lejano «Gange indio»⁶¹⁸, difuminando el referente geográfico del Tajo –o el Guadalquivir que tanto protagonismo tiene en sus poemas– para elegir un escenario *dorado* que para el lector de sus versos resultaría más mitológico que real, menos concreto y por ello más fácil de asociar al espacio luminoso que Herrera construye en sus poemas.

El soneto LXVII del segundo libro de los *Versos* (2006: 707-708) se cierra con un verso en el que Herrera afirma «qu'en llama eterna m'enredó el cabello». El cabello es descrito así en el cuerpo del poema:

En sortijas i flores d'oro ardiente,
de perlas y rubíes coronada,
con hermosas figuras enlazada,
cercó mi Luz la bella i blanca frente (vv. 1-4).

La dama se ciñe al pelo lo que parece ser una diadema o algún tipo de tiara hecha de piedras preciosas. Lo interesante del cuarteto, más allá de «la bella i blanca frente», es percibir el juego de luces que dibuja Herrera en sus cuatro versos: el brillo de las «perlas i rubíes» que coronan a la dama se enlaza, literalmente en el adorno, con las «sortijas i flores d'oro ardiente» que componen su cabello rizado. En el juego luminoso de las joyas, el pelo queda por encima de estas, gracias a esa naturaleza ardiente que, en el fondo, le viene de la bondad luminosa del alma de la dama y por eso mismo emparenta con la poética amorosa. No son simples adornos, son redes luminosas de amor a las que Herrera no puede escapar. La imagen del cabello de la dama, ceñido y coronado por la brillante diadema, añade, en el segundo cuarteto, un interesante matiz lumínico a la especulación amorosa:

Los olores que siembra el Oriente,
i l'ámbar, que'n sus hebras fue sagrada,
se movieron, con l'aura sosegada,
cual en el manso mar el Sol luziente (vv. 5-8).

El viento, retomando de nuevo la imagen petrarquista del «aura sosegada», esparce tanto el agradable perfume oriental como el brillo de unos cabellos que dotan al ámbar

⁶¹⁸ Aparece también como «dorado Ganges» (v. 30) en una variante (2006: 848) de la elegía IX (2006: 592-594; V. I).

de su carácter sagrado. Todo ello, escribe Herrera, provoca el mismo efecto que «en el manso mar el Sol luziente», es decir, introduce una consideración visual de matices lumínicos, de brillos y resplandores, un juego sensorial que tiene como protagonista a la luz y que nos recuerda al que hacía Aldana con las conchas marinas al final de la “Carta para Arias Montano”⁶¹⁹.

La red de oro de los cabellos reaparece en el soneto LXXXIIX (2006: 600-601; V. I). Dedicado por completo al cabello rubio de la dama, primero lo identifica con el ámbar: «Bello cerco i ondoso qu’, enlazado / en sutil vuelta i varia d’ambar pura, / tenéis mi preso cuello». En ningún momento deja Herrera de insistir sobre la naturaleza brillante del cabello, antes al contrario, la detalla con minuciosidad y majestad en los dos tercetos, donde aparece ya el componente dorado: «no avrá en el suelo nuestro ni en el cielo / hebras luzientes d’oro terso tales, / ni d’amor tan hermosa red i llama». El resplandor metálico del oro conforma unas «hebras luzientes» que no admiten parangón en cielo o tierra, colocando a la dama, en la escala luminosa, por encima de cualquier otro elemento del mundo.

Esta minuciosidad en presentar casi cada hebra rubia del cabello de la dama se ve unida, como acabamos de decir, a una escalada de su fulgente poder, que sitúa al cabello de la dama en lo más alto de la gradación luminosa. Se puede comprobar en el primer cuarteto del soneto LXXXIX (2006: 601; V. I), inmediatamente siguiente al que acabamos de comentar:

Trenças, qu’en la serena i limpia frente,
d’anillos d’oro crespo coronadas,
formáis luzientes vueltas i lazadas
donde’l mayor vulcano espira ardiente.

Más allá de los rizos que forman «anillos d’oro» o «luzientes vueltas i lazadas», merece la pena destacar la comparación entre la luz del cabello de la chica, y el calor y el

⁶¹⁹ Algo parecido sucede en un soneto del segundo libro de los Versos, el XLII (2006: 677), en cuyo comienzo Herrera queda fascinado en la contemplación del «fino oro al manso viento / en luzientes rieles esparzido».

magma brillante que el «mayor vulcano espira ardiente», en sintonía con el efecto *calorífico*, ardiente, que produce en el pecho del poeta la visión de la dama.

De la misma manera debe entenderse parte de la canción V del mismo primer libro de los *Versos* (2006: 609-612), donde el rubio del cabello, en contraste con la nivea frente, sube un escalón más, pues para el poeta:

No son más rutilantes y encendidos,
cuando salen más roxos en el día,
los claros rayos de Titán luziente,
que son, de la enemiga dulce mía,
los hilos, o enlazados o esparzidos,
con qu'enriquece Amor la blanca frente,
donde tiene presente,
de fuerte red i estrecha,
noble cadena hecha
al alma, que procura ser vencida (vv. 15-25).

El pelo de la dama, cadena o red, sigue obsesionando al poeta en la minuciosidad de sus hilos, comparados aquí a los rayos más puros y luminosos del Sol⁶²⁰, dejando muy cerca a Leonor de Gelves de la figura de la *Dama Sol*, sobre la que nos extendernos más adelante.

Herrera da una última y más concentrada vuelta de tuerca a esta refulgente imagen de la dama en una “Canción” (2006: 292-296; *It.* 71), que para Emilio Orozco es «ejemplo culminante tanto de su goce ante la belleza humana como de la aspiración platónica», y en la cual «Todo se estiliza apoyado solo en la extrema exaltación de luz y color, que le lleva, en la búsqueda de la máxima nitidez e intensidad, a la paleta de pedrería típica del periodo barroco» (2004: 200)⁶²¹. Efectivamente, aunque nos

⁶²⁰ Cuevas (2006: 427) remite a un pasaje de las *Anotaciones* donde leemos que «algunos piensan que [la Aurora] es hija de Titán i la Tierra, no porque crean los poetas que nació de Titán, sino del Sol, a quien llaman Titán, con el nombre de su abuelo» (2001: 821-822).

⁶²¹ No creemos, sin embargo, que en el poema llegue «a imponerse el recuerdo de lo puramente físico», como proponía el mismo Orozco (2004: 200). La lectura de la canción que hace Garrote (1997) muestra cómo, en cada estrofa, a la descripción puramente física de la dama, sigue una reflexión sobre el espacio de belleza superior que el alma pretende alcanzar a través de la observación de la luz que emite el cuerpo de la dama.

encontremos con una lógica distinta a la del espacio barroco, la profusión luminosa de la dama es abrumadora. Siempre brillante, encuentra por ello expresión en una rica colección de piedras preciosas. Francisco Garrote ha estudiado con certera profundidad la caracterización luminosa de este poema, señalando que la descripción herreriana de la dama tiene lugar «no con colores materiales, sino con palabras pertenecientes al campo semántico de la luz y del color, que también es luz, con un léxico espiritual y espiritualizador» que permite pasar de la belleza material a la espiritual (1997: 21). Efectivamente, la *saturación* a que Herrera somete la imagen de la dama se vuelca hacia lo espiritual, a través de la continua recurrencia de luces que la invade, siempre según los preceptos neoplatónicos según los cuales «La luz y el color representan la belleza espiritual, porque toda belleza es luz, algo inmaterial y, al mismo tiempo, divina» (p. 22). Según explica Juan Carlos Rodríguez, nos encontramos en estas descripciones con la materialización del «movimiento como signo plástico de la “vida” de la luz, de su fuerza atractiva», a través de los «desdoblamientos» «luz-oro; oro cabello», en los que la luz se configura como un «fluido “simpático”» (1990: 317), que «es el que se trata de plasmar» en la explosión de luz que caracterizará la saturación luminosa a que Herrera somete la imagen de la dama en sus poemas.

Esta obsesión por la luz lleva a Herrera a saturar la descripción del cabello, en una alianza entre el oro y las piedras preciosas, «suma de materiales preciosos» (Lara Garrido, 1997b: 144), que adornan la frente de la dama:

Hermosos nudos, crespas trenças de oro
en coronas luzientes sustentadas,
que enriquecéys la blanca y roxa frente
llena de puras perlas y lazadas,
del propio, rico y celestial tesoro
odores esparziendo de Oriente (vv. 27-32).

Los ojos, «del alma luzes y del cielo estrellas» (v. 44), de los que nos ocuparemos más adelante, tienen una hermosa tonalidad que los hace brillar como piedras preciosas, encendidos como «Claros safiros, esmeraldas bellas / dulçemente mezcladas» (vv. 40-41). Nada se escapa a la fuerza brillante de la luz. Los labios, de tan brillantes, opacan el fulgor albo de los dientes:

Coral lustroso, antes rubí encendido,
donde el risueño Amor alegre espira,
que cubrís de las piedras la blancura
quel roxo mar en su corriente mira (vv. 53-56).

La mano resplandece blanquísima, como si estuviera hecha de perlas traídas de la India (Cuevas, 2006: 294): «Rosada, tierna y bien conpuesta mano, / de las perlas de Idaspes relusiente, / llena de mil vitorias con trofeo» (vv. 66-68); el pie delicado vence a la nieve: «puras plantas, en quien perder consiente / la nieue el color biuo» (vv. 69-70), y encuentra acomodo en un calzado que, en su lazo de oro, nos recuerda al *vinculum* nupcial de doña María Enríquez, como bien recuerda Ruestes (1986: 134): «quel purpúreo coturno, en lazos de oro, / por vos soberuio, çierra con grandeza / el dichoso tesoro» (vv. 73-75).

Con el pecho se llega a la culminación del retrato, pues, como Herrera se encarga de explicar, ni las estrellas, ni el *ojo eterno* del Sol, han contemplado jamás belleza semejante:

Hermoso, blanco pecho, enhiesto cuello,
limpio marfil de açerbas pomas bellas
que dulçemente muestra el sutil velo;
los ojos de oro y luz de las estrellas
y de Febo el ardor luziente y bello,
no uen, en quanto cubre el ancho çielo,
belleza tal en el terreno suelo (vv. 79-85).

Herrera cierra la canción recolectando la luminosa hermosura que ha ido diseminando a lo largo del poema, en refulgente yuxtaposición de elementos que deja deslumbrado, ciego al poeta:

¿Qué deuo, pues, hermosas vandas de oro,
raios y bellas piedras y corales,
blanca mano, rosadas plantas, pecho
gallardo, apuesto cuello y celestiales
pomas, y marfil terso a quien onoro,
dar, igual al valor de tan gran hecho,
que pueda ser en parte satisfecho,
si no es que yo me abraze siempre en fuego

y, ardiendo, pueda ver la edad futura?
Que de esos raios çiego,
conté vuestra grandeza y hermosura,
y ui con vuestros ojos tanta gloria,
que hize eterna mi ínclita memoria (vv. 144-156).

El soneto XXXIII de *Algunas obras* (2006: 390) es otra buena piedra de toque del modelo herreriano de belleza femenina:

Ardientes hebras, do s'illustra el oro
de celestial ambrosia rociado:
tanto mi gloria sois y mi cuidado,
cuanto sois del Amor mayor tesoro.

Luzes, qu'al estrellado i alto coro
prestáis el bello resplandor sagrado:
cuanto es Amor por vos más estimado,
tanto umilmente os onro más i adoro.

Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,
marfil terso, i angélica armonía:
cuanto os contemplo, tanto en vos m'inflamo;

i cuanta pena l'alma por vos siente,
tanto es mayor valor i gloria mía,
i tanto os temo, cuanto más os amo.

Más allá de la oscilación entre el temor y el amor a la dama, el «claroscuro» del que hablaba Macrì, lo interesante es cómo Herrera no deja por un momento de saturar el modelo canónico de belleza. Para Prieto, «el soneto expresa el camino de exteriorización que ha sufrido el petrarquismo, acudiendo a la naturaleza, a los colores y piedras preciosas para atender a la descripción de la amada» (1987: 577). Una descripción que, según Navarro Durán, nos presenta a una dama que «es esencialmente belleza y su entidad se fragmenta en los elementos que configuran su prosopografía, la de su rostro» (1997: 5), esto es, esencialmente luz.

Un repaso a dichos elementos así lo demuestra. Las hebras que componen el cabello rubio de la dama merecen ser llamadas «del Amor mayor tesoro». El fuego que anida en sus hebras, por ser estas «ardientes», explica que el cabello de su dama sea el

venero al que acuda el oro para *ilustrarse*. Si en Garcilaso el cabello era oro fino, o se escogía en la «vena» del oro, Herrera invierte los términos y lo concibe como la fuente de la que el que oro extrae su luz. Si, como vimos en el poema XXIII de Aldana, el oro *invita* a amar por su naturaleza solar, la dama será, en cierto sentido y gracias a la luz, la fuente misma de que el amor se nutre.

Esa misma *transferencia* o cambio de rol en la comparación luminosa se aplicará también a los ojos de la dama. No es que los llame directamente «Luzes», reproduciendo aquella concepción del ojo como el órgano del cuerpo que mejor recibe y permite expresar la luz, sino que, añade, al «estrellado i alto coro» dan su «bello resplandor sagrado». Al igual que sucedía con el oro, las estrellas cuya luz permitían a fray Luis o Aldana que su alma comenzará a elevarse hacia la belleza divina, beberán su luz de los ojos de la dama, convertidos en cifra cósmica de belleza. Del mismo modo, aunque con un tono luminoso algo más rebajado, pues abandona la noción del prestamo, aborda Herrera la descripción de los demás elementos luminosos del cuerpo: los dientes son «perlas d'Oriente», la piel es «marfil terso», valiosísimas y albas ambas imágenes, que llevan a un grado superior de expresión luminosa la blanca piel de las ninfas y damas de Garcilaso.

Según explica el propio Herrera, «cuanto os contemplo, tanto en vos m'inflamo». Una inflamación que debemos entender según el nudo metafísico de la luz herreriana se sigue apretando. La belleza corporal de la dama, a partir de la modulación que Fernando de Herrera hace del canon, sigue remitiendo al nivel de lo inteligible, de lo incorpóreo. Por eso dice Orozco, haciendo referencia a los cuerpos celestes, que el paisaje herreriano «supone una visión no más íntima, pero sí más espiritualizada que la de Garcilaso», matizando que aunque «En su paisaje ha entrado lo aéreo y celeste [...] el centro de esta visión, a pesar de su elevación platónica lo constituye algo humano y terreno: el rostro, todo blancura y resplandor de la Condesa de Gelves» (2010: 124).

El soneto XVII (2006: 513; *V. I*) del primer libro de los *Versos* comienza con los siguientes cuartetos:

Las hebras que cogía en lazos d'oro
con arte vuestra blanca y tierna mano
mirava, i el semblante altivo i llano,
i la florida luz qu'amando adoro.

Creía, en vos, d'el sacro, ecelso coro,
qu'el esplendor s'unía soberano,
porqu'en sombra, aunque bella, i trage umano
no vio tal bien el orbe i tal tesoro.

La dama, con «semblante altivo i llano», se recoge las «hebras» y «lazos d'oro» del cabello en sus manos y hacia él dirige el poeta su mirada. Dicha mirada será alcanzada por «la florida luz» que desprende la dama, y que presentará interesantes matices. En primer lugar, Herrera reconoce que es una luz, una belleza, que hay que considerar «en sombra». En pocas ocasiones como esta demuestra Herrera su marcadísimo y estricto neoplatonismo. La belleza física, aun en su brillo, es sombra comparada con el resplandor de la verdadera luz de la hermosura. A pesar de ser sombra, sin embargo, el poder luminoso sigue siendo incontenible. Tanto es así que la belleza de la dama hacía creer al poeta que estaba contemplando en ella la luz «d'el sacro, ecelso coro», cuyo «esplendor s'unía soberano» al de la dama. Como sucedía en el soneto XXXIII, la luz de la dama le remite a la luz pura y perfecta del cielo, inscribiendo así al poema dentro de los presupuestos del neoplatonismo más ortodoxo.

Cuevas recoge unas “Estancias” (2006: 288-289; *It.* 38), en las que se canta a la dama y a los efectos que esta provoca en el alma del poeta, «quien arde en fuego eterno de belleza» (v. 56). Queda clara una vez más la raíz metafísica de su impulso amoroso. Pero antes de eso, Herrera elabora una descripción de su dama que culmina en la siguiente estrofa:

Soys estrellas, mis ojos; frescas rosas,
hermoso rostro; y blanca nieue, cuello;
estrellas soys y nieue, frescas rosas,
y no soys ojos, dulce rostro y cuello;
hebras del oro puro soys hermosas,
y no doradas hebras del cabello;
no soys oro ni rosas, nieue o estrellas
que más valor tenéys y soys más bellas (vv. 25-32).

La enumeración es la propia de la tónica petrarquista, con las rosas de las mejillas, la nieve de la piel blanca del cuello, el oro en el pelo y los ojos brillantes como estrellas. Sin embargo, la identificación luminosa se ve sometida a una vuelta de tuerca más. En un primer momento, la identificación de los ojos con las luminosas estrellas, de la piel

de la dama con la nieve, o del pelo con el oro, se establece en un plano de igualdad: «estrellas soys i nieue, frescas rosas, / y no soys ojos, dulce rostro y cuello». Lo mismo sucede con los cabellos, que son «hebras del oro puro» y no «doradas hebras del cabello». Sin embargo en el cierre de la estrofa sube el grado de luminosidad. Herrera afirma que el brillo del cabello, la blancura de la piel, o la luminosidad de los ojos, no están ya ni siquiera en condiciones de igualdad con sus referentes, sino que quedan por encima de ellos. Se trata de una lógica parecida a la que venimos viendo en los poemas precedentes. Las diferentes partes del cuerpo tienen «más valor», son «más bellas» que el oro, la nieve o los astros, porque, en realidad, su «luz alma» (v. 39), esto es, su luz santa, «bella y excelentísima» (Cuevas, 2006: 289), en el mismo sentido de la «alma región luciente» de fray Luis, está por encima de la de estos.

La segunda sextina (2006: 537-538; *V. I*) del primer libro de los *Versos* nos presenta, desde su propia disposición estrófica, una estrecha afinidad con términos cercanos a nuestra poética luminosa: *ojos, llama, nieve, alma*, «estrechos lazos de oro» (v. 5) o «doradas ricas hebras» (v. 19). En la quinta estrofa Herrera escribe:

La celestial belleza de vuestra alma
mi alma enlaza en sus eternas hebras,
i penetra la luz d'ardientes ojos
con divino valor la elada nieve,
i lleva al alto cielo alegre'l cuello
qu'enciende'l limpio ardor inmortal llama (vv. 25-30).

Impulsado por el amor, a quien le dice que «inflamarás la luz de sacras hebras» (v. 34) del cabello de la dama, el desarrollo del poema desemboca, como acostumbra Herrera, en la referencia a la belleza suprema, «celestial», que provoca el comienzo del «buelo presto de mi alma» (v. 32).

En Herrera, efectivamente, los ojos van a ser claros a fuerza de ser focos, incluso en aquellas composiciones menos genuinas del poeta sevillano, como son ciertos poemas en arte menor. En un romance habla de «vuestros ojos / hermosa luz celestial» (2006, 166; vv. 111-112; *Cast. 10*); o, en otro, recupera la imagen del fuego que *apura* el cuerpo: «porque la luz de tus ojos / de tal suerte me abrasó, / que lo mortal apuró / y me hizo sus despojos» (p. 191; vv. 49-52; *Cast. 19*).

En el tercer libro de los *Versos* hay un muy interesante soneto, el IV (2006: 755), que dice así:

Ojos, en quien mi espíritu respira
tal vez, ardiendo en lúcidas centellas;
ojos no, mas purísimas estrellas;
rayos qu'el Sol menor celoso mira.

Rico puesto a do solo Amor espira,
dichoso, en las eternas luzes bellas,
i sus llamas afina, i tiempla en ellas,
siempre fiero i cruel, l'aguda vira:

No alcança nombre alguno a la belleza
vuestra, i así no digo cuanto siento,
que tanto bien no cabe'n voz umana.

Baste para osar a vuestra alteza
vos llame, ¡ô dulce causa a mi tormento!,
ojos de mi Sirena soberana.

Los ojos son indiscutibles protagonistas del poema, equiparados aquí en su luz a las estrellas, hasta tal punto que los rayos de luz que estos emiten son mirados con celo por parte del «Sol menor». Herrera elabora en el poema un juego de *respiraciones luminosas* a partir de la luz de «las eternas luzes bellas». El alma del poeta «respira» en los ojos de la dama, mientras estos arden en las mismas «lúcidas centellas» que ya vimos desprendía su cabello dorado; de igual manera, «Amor espira, / dichoso» en los mismos ojos de la dama, «eternas luzes bellas», donde «sus llamas afina» y templa su «aguda vira», dejándola lista para asaetear al poeta. La belleza de los ojos de la Gelves es tanta que no puede nombrarse —«No alcança nombre alguno a la belleza / vuestra [porque] tanto bien no cabe'n voz umana»—, de manera que el poeta solo va a poder aludir a esta de una sola forma que, ya hemos visto, está traspasada de luz: la de los «ojos de mi Sirena soberana».

La insistencia de Herrera en la luz, y su intensificación a la hora de utilizarla para caracterizar y describir a su dama, nos dejan un par de matices que no está de más consignar. Así, por ejemplo, la cuarta sextina (2006: 568-569; V. D), ya desde las palabras elegidas para la rima denota su carga luminosa, pues de las seis que las

componen tres tienen que ver con nuestra poética de la luz: *oro*, *Lumbre* y *fuego*. No podemos olvidar la amplia significación que esta cuestión adquiere para Macrì, y en la que el estudioso italiano encontrará una sustanciosa diferencia con respecto a Petrarca:

Herrera, naturalmente, tuvo presente el modelo de Petrarca, pero en ninguna de las sextinas petrarquescas se condensa en las seis palabras finales un campo semántico referido exclusivamente a las gracias físicas de la amada, que es el intento de nuestro poeta en una extremada estilización de símbolos alternados con objetos reales (1972: 610-611).

Estilización de las «gracias físicas» que conduce a los presupuestos platónicos propios de Herrera. Fijémonos en dónde se aloja la primera de las rimas. La sextina –en la cual, como en todas las de Herrera, «brilla la filigrana verbal de una imitación directa de Petrarca, que excluye, una vez más, todo asomo de interpretación autobiográfica» (Cuevas, 2006: 86)– arranca explicando así la distancia que separa al poeta de la dama: «Dexo la más florida planta d’oro, / i lloro ausente i solo aquella Lumbre / que sigo, i siento el pecho arder en fuego» (vv. 1-3). La dama es un «árbol d’oro» (v. 8) o «flor de oro» (37), gracias, no solo a su cabello rubio (Cuevas, 2006: 568), sino también a la majestad brillante y dorada de todo su cuerpo. La imagen vegetal se desarrolla a lo largo de todo el poema, marcada, como decimos, por el oro: la dama «tendió los ramos d’oro» (v. 16) al poeta, quien desearía que esta le ofreciese «las tersas hojas d’oro» (v. 23). El poeta, en ausencia de la dama, se lamenta porque no ve «la raíz luziente d’oro» (v. 27), así como le pide «Abre, dulce, suãve, clara Lumbre, / las nieblas» (vv. 31-32), pues «contigo m’enreda’l tronco d’oro» (v. 36). La obsesión de Herrera por la luz es tanta, que incluso cuando ensaya una imagen de la dama cercana a los elementos de la naturaleza, acaba recubriéndola de una pátina de oro que no hace sino aumentar sus ansias amorosas.

En el primer libro de los *Versos* encontramos el soneto LXXV (2006: 586), donde Herrera desarrolla un juego conceptual y luminoso muy interesante:

Ahora que cubrió de blanco velo
el oro la hermosa Aurora mía,
blanco es el puro Sol, i blanco el día
i blanco el color lúcido d’el cielo.

Blancas todas tus viras que recelo,
es blanco el arco i rayos d'alegría,
Amor, con que me hieres a porfía,
blanco tu ardiente fuego i frio ielo.

Mas, ¿qué puedo esperar d'esta blancura,
pues tiene`n blanca nieve'l pecho tierno
contra mi fiera llama defendido?

¡Ô beldad sin amor!; ¡ô mi ventura!,
qu'abrasado en vigor de fuego eterno,
muero en un blanco ielo convertido.

El juego que el poema establece es el de un *doble velo*: un velo que se coloca sobre el velo que supone cierta parte del cuerpo. Navarrete lo relaciona (1997: 235-237) con la helada cumbre del soneto XXIII de Garcilaso⁶²², a partir de una variante⁶²³ del primer

⁶²² Navarro Durán ha advertido lo «insólito» de la «meditación sobre la fugitiva belleza que desemboca en el error del que se deja llevar por su deseo de gozar esa efímera hermosura» (1997: 5) en el conjunto de *Algunas Obras*. Lo que no quiere decir que no exista. Cuando Herrera escriba un soneto, el LXVII de *Algunas obras* (2006: 452; AO), en el que recoja el eco garcilasiano de la nieve que cubre «la hermosa cumbre», el cabello cano de la mujer madura brillará igualmente en forma de metal precioso, en este caso la plata: «El oro buuelto en plata un blanco paño / cubre», aunque si bien es cierto que, debido a que el soneto pretendería, explica Vega (1984: 19), mostrar la necesidad de encontrar «el sosiego espiritual del hombre» que se aleja de los amores terrenos –probablemente con el referente de *El Cortesano* y su arranque a partir de su reflexión sobre si pueden o no amar los ancianos–, los ojos de la dama aparecen con un desleído matiz luminoso, pues «el color vivo i encendido / de los ojos, sin fuerça ya perdido, / de tu vencido orgullo es desengaño».

Algo parecido encontramos en el soneto XXIV del libro que abre los *Versos* (2006: 527; V. D), en cuyo primer cuarteto una descripción del cabello rubio plenamente luminosa, hecho oro puro: «Las hebras d'oro puro que la frente / cercan en ricas vueltas, do el tirano / señor texe los lazos con su mano, / i arde`n la luz resplandeciente», da paso, «cuando el invierno frío» de la edad «se presente», a que estas mismas hebras lucientes «en plata volverán su lustre ardiente», sin que por ello decaiga el amor del poeta pues se sigue moviendo en los parámetros propios del amor neoplatónico que, en su raíz, promulga «que el valor lo asegura i cortesía / el ingenio i del alma la nobleza», la «virtud generosa, Lumbre mía, / de vuestra eterna, angélica belleza». La cuestión reaparece en la rabiosa imprecación de Tirsis, uno de los pastores protagonistas de “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; It. 77), a Leuçipe, donde Herrera desarrolla, una vez más, el «tópico ausoniano del *Collige, virgo, rosas*» (Cuevas, 2006: 322): «Quando perdieres el color hermoso, / y de la luz la desseada gloria, / y el semblante amoroso, / sabrás entonces el dolor, la pena / con que el oluido y el desdén condena, / y de tu Tirsis muerto y oluido / lástima te hará tu triste estado» (vv. 314-320).

verso, que recogería «blanco ielo» en lugar de blanco velo⁶²⁴. Sin embargo, y admitiendo la absoluta pertinencia de su interpretación, creemos que no hay nada que pueda impedir que el poema sea leído pensando en que lo que en él sucede es que la dama ha recogido su cabello rubio dentro de un pañuelo blanco: «cubrió de blanco velo / el oro»⁶²⁵.

Una u otra interpretación, al cabo, permiten que el poema se explique desde una misma lógica. De la misma manera que la luz del alma de la amada se expresa y manifiesta a través del velo corporal, haciéndolo brillante, la luz del cabello de la dama –que ya sabemos no es sino la luz de su alma– se expresa a través de este velo de tela con tal fuerza, debido a su pureza, a su brillo, a su resplandor, a su hermosura, que el

En la “Égloga Venatoria” (2006: 445-449; *AO*), se repite la imagen en marcado eco garcilasiano: «No fies, Clearista, en tu belleza / que vendrá el día en que las hebras d’oro / mude la edad ligera en blanca plata» (vv. 79-81).

⁶²³ Lo mismo puede deducirse de Prieto (1987: 581), si bien no llega a comentar el poema, ni a hacer explícita su postura.

⁶²⁴ Cuevas no la recoge. *Cfr.* Pepe Sarno (1982), donde analiza magistralmente las dos variantes del soneto. Cuando interpreta los «ambiti semantici diversissimi», se acerca a nuestra posición, al valorar que el velo: «rientra nel campo dell’abbigliamento femminile e movilita valori connotativi di impalpabile morbidezza, leggerezza, delicatezza, etc.» (p. 118); como si se tratara, añadimos, de una prenda ligera, un pañuelo que tapara el cabello de la dama. En cuanto a la posibilidad *hielo*, la relaciona con la dialéctica amorosa fuego/hielo, y no con el soneto de Garcilaso, igual, por cierto, que Ruestes (1986: 148), aunque creemos que la lógica del poema es otra, acorde a nuestra propuesta o a la de Navarrete.

⁶²⁵ No coincidimos con la lectura que hace de la anécdota del poema Garrote Pérez, para quien el poema relata el momento concreto del amanecer, en el cual, «El amante anuncia ese momento preciso en que su amada se transforma en una luz maravillosa y extraordinaria, en blancura, pero es un momento temporalmente impreciso, se trata de una oportunidad única vivida en el tiempo» (2007: 157), de manera que sería, para él, la aurora quien «viene cubierta de un velo blanco que da color a todos los elementos del cosmos» (p. 163). Sin embargo, aunque el punto de partida, creemos, sea errado, las premisas interpretativas en clave neoplatónica constituyen en su mayoría una lectura muy afinada y pertinente. Atinada es, por ejemplo, la referencia al blanco del paño que hace más adelante: «De los muchos colores bajo los que puede manifestarse la divinidad mediante la amada divina, el poeta elige el blanco, que recuerda el paño blanco con el que Moisés cubre la cara en el Sinaí o los vestidos blancos de Cristo en la transfiguración» (p. 158), en realidad, todos ellos símbolos de pureza, como explica después: «Finalmente, es un color iniciador y, en su acepción divina, es el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, que despierta el entendimiento y, al mismo tiempo, lo hace trascender, claro es el color de las teofanías» (p. 163).

blanco del paño se volverá nuclear, luminosísimo: cada cabello de la dama es una *vira* blanca, afiladísima flecha de hermosura que se proyecta hacia el cielo. Si la dama es nombrada como «Aurora» y sus rayos, en este caso los cabellos, anticipan a los del Sol, la luz de la dama hará que todo se tiña de blanco: «blanco es el puro Sol, i blanco el día, / i blanco el color lúcido d'el cielo». La luz brillante y dorada del cabello es al velo lo que la del alma es al cuerpo: capaces ambas de traspasarlo todo y alcanzar el resto del universo, como bien explica, aunque desde su planteamiento divergente al nuestro, Garrote Pérez:

desde el pensamiento neoplatónico, la amada, la aurora es la primera y más importante manifestación del alma universal y, si en el seno de esa alma todo se aproxima a la unidad [...] todos los elementos restantes del cuadro se unifican en el color blanco de esta manifestación concreta (2007: 158).

Es, en fin, un ejemplo más del triunfo de la luz del alma en su traspasar todos los obstáculos: primero el velo del cuerpo, después el velo que supone el pañuelo que cubre el cabello rubio, brillante, de la dama —o el velo canosos del pelo, si entendemos el poema desde los presupuesto de Navarrete—, hasta llegar a la dimensión de «esa belleza cósmica de la amada [que] ya no es la suya, sino que es una manifestación de la belleza divina, una teofanía» (Garrote Pérez, 2007: 159), si bien, como venimos repitiendo a lo largo del trabajo, no creemos que la dimensión divina asome en ningún momento a lo largo de la poesía amorosa de Herrera.

Parecida imagen nos encontramos en el soneto XCIV (2006: 607; V. I), solo que en esta ocasión referida a los ojos «arrasados en llanto» (Cuevas, 2006: 607) de la dama. En el primer cuarteto del poema escribe Herrera a las

Luzes, en quien su luz el Sol renueva,
i Cupido su llama, i las estrellas,
con cuya claridad florecen bellas
con el noturno orror, con l'alba nueva.

Los ojos de la dama se constituyen en el venero de luz al que acuden el Sol para sus rayos, Cupido para encender la llama del amor y las estrellas para que su claridad florezca en la oscuridad de la noche⁶²⁶. Herrera, una vez más, coloca a los ojos por

⁶²⁶ La imagen se repite en el soneto LVI (2006: 548), donde, según Fucilla, Herrera «imagina la contraposición de lo divino y lo inhumano» (1960: 197). Para el poeta, como en el soneto

encima del Sol y las demás estrellas en lo que se refiere a belleza luminosa. Sin embargo, después de esto, el poema se *quiebra* en «el contraste del claroscuro» (Macri, 1972: 578), pues hay un «pesar» que «destiñe, osado, i prueva / desmayar el vigor d'essas centellas», que impide mostrar «con fuerça en ellas / de vuestro puro fuego alguna prueva»: el «llanto» de sus «dulces ojos». El propio Herrera explica que ese llanto será para estos un «oscuro velo / cual nube rara'l vivo ardor d'Apolo», introduciendo así un componente meteorológico muy parecido al del Aldana que escribía a su hermano Cosme relatándole las inclemencias del tiempo en Flandes. El llanto de la dama es una capa que taponar la salida de la luz de la dama al exterior y por tanto sumerge el rostro del amor en «luto»: hasta el cielo, huérfano de la luz que ilustraba a sus astros, «confuso yaze'n triste sombra i solo».

precedente, la dama es quien dota de su luz a la aurora, a Venus, al Sol y a los ricos tesoros de Oriente: «La viva llama dais i luz ardiente / d'el rosado esplendor i faz serena, / la gracia i risa tierna, de amor llena, / a Venus bella, a Faetón luziente; // al cielo, el que vos dio valor presente [...] el olor, perlas i oro, al Oriente; // la mano i color lúcido al Aurora».

4.3.3. *DE LUCES ETERNALES CORONADA: LA INTERPRETACIÓN MARIANA DEL CANON*

Esta imagen de la dama petrarquista que, como en Fernando de Herrera, acaba remitiendo en su luminosidad a la belleza suprema e incorpórea, adquiere un matiz interesante en la que podríamos considerar, tal vez, la dama petrarquista más pura y espiritual, más estrictamente neoplatónica: la Virgen María, cantada por fray Luis de León y por Francisco de Aldana⁶²⁷.

El caso de fray Luis es interesante, pues antes de ocuparse de la Virgen, y ya vistiendo hábito agustino, se había ejercitado en la imitación del petrarquismo (Medina, 1996: 684; Prieto, 1987: 337-341), con la escritura de un pequeño grupo de sonetos (2006: 157-166), que suelen colocarse aparte de sus obras originales⁶²⁸. En una de estas composiciones, estimada por Menéndez Pelayo (1952: 302) como una «de las cosas más bellas y delicadas que hay en castellano»⁶²⁹, el soneto III (2006: 161-162), nos encontramos con un hermoso primer cuarteto que une así luz y oro:

Agora con la aurora se levanta
mi Luz; agora coge en rico nudo

⁶²⁷ Merece la pena aquí recordar una divisa de Catalina de Medici, esposa de Enrique II, a la que se refiere Galera (1994: 460): «un arco iris entre nubes con corona y el lema en griego, “trae luz y serenidad”, en alusión a que tras la tormenta viene la calma». Es interesante porque aún esa virtud de la Virgen, cuya luz era capaz de serenar la tempestad del alma del poeta, con el puro espacio político, pues como explica Galera la alusión a la calma es «sinónimo de paz, la misma que Ruscelli entiende que lleva Catalina a Francia en su matrimonio con el Rey Cristianísimo, y sobre todo pensando en la política matrimonial continuada con el enlace de la hija de ambos, Isabel, con Felipe II».

⁶²⁸ Habla al respecto Alberto Blecua de «originalidad por la ausencia». Fray Luis no cultiva la cuerda petrarquista tan común en su siglo, explica Blecua que «Se deberá, sin duda, al hecho de que fray Luis o bien no compuso este tipo de obras o bien no quiso que vieran la luz pública como suyas ni aun encubierto tras el transparente velo del anonimato», de manera que el agustino «se aparta conscientemente de la tradición poética de su entorno» (2006: 248).

⁶²⁹ No parece ser de la misma opinión al respecto Vossler, quien habla de lo «defectuoso» de estos sonetos: «El gran motivo religioso que inspira y domina la poesía de fray Luis en sus años de madurez artística se anuncia aquí solo de una manera tímida y vergonzante en formas estilísticas extrañas a las que no pueden adaptarse y en las que la gran alma del poeta más bien parece encontrar un disfraz que una liberación» (1960: 140-141). Nos situamos aquí más cerca, sin embargo, de la opinión del polígrafo montañés.

el hermoso cabello; agora el crudo
pecho ciñe con oro y la garganta.

La imaginaria de estos primeros ejercicios *imitativos* va a filtrarse al resto de la producción poética de fray Luis, hacia las representaciones femeninas que este necesite establecer. Todas ellas, claro, en el ámbito de lo religioso y que podemos reducir a dos figuras: la Virgen y María Magdalena.

El poema “De la Magdalena” es compuesto por fray Luis «A una señora pasada la mocedad» (2006: 36-44). Morreale, que hizo un minuciosísimo estudio del poema (1985), señala cómo el poema se ocupa del «tema de la mujer que, habiendo perdido los atractivos de la juventud, se obstina en parecer hermosa» (p. 182). Cuevas (2000: 108) anota que el poema «es una sátira *in anum*, y recoge el ‘topos’ del *carpe diem* y del engaño de la belleza corporal, sobre todo femenina». En el poema, Fray Luis afea a la dama haberse entregado en exceso al amor corporal, en detrimento del verdadero amor, el divino, pues aquellos «que prometían / durar en tu servicio eternamente, / ingratos se desvían» (vv. 6-8) ante los estragos del tiempo en su cuerpo.

Para ilustrar uno de esos escarnios, fray Luis recurre al modelo garcilasiano (Morreale, 1985: 182; Cuevas, 2000: 108 y Ramajo Caño, 2006: 36), tanto en nombre como en figuración de la dama: «Elisa, ya elpreciado / cabello, que del oro escarnio hacía, / la nieve ha variado» (vv. 1-3). No se trata solo de que, aunque sea para negarlo, el poeta recurra a un canon ya absolutamente fijado, sino de que también va a recurrir a él cuando tenga que caracterizar a María Magdalena. Así lo hará cuando remita al episodio de redención en que lava los pies de Cristo con sus cabellos: «limpiava, con el oro / que la cabeça ornava, / a su limpieza, y paz a su paz dava» (vv. 63-65). No es meramente una cuestión física o de moda: si la Magdalena tiene que lavar los pies de Cristo, lo hará con un *instrumento* que es pura luz, expresión perfecta de la virtud luminosa de un alma que ha dejado de ser pecadora, que ha superado los peligros del cuerpo, del oro de su pelo, dentro. Si recordamos el segundo capítulo del trabajo, los dos oros de fray Luis, de los que hablábamos, quedan aquí limpiamente desplegados.

En lo referente a la Virgen, de cuya luminosidad ya hemos hablado en el primer capítulo, el poema que fray Luis dedica “A Nuestra Señora” (2006: 138-144) es compuesto, como ya apuntamos en el segundo capítulo, «sobre el esquema petrarquesco» (Macrì, 1970: 368) de la Virgen llena, rebosante de luz, expresión más

acendrada, podría decirse, de la *donna angelicata*, en la que Navarro Durán sigue estimando la recurrencia a una «fórmula fosilizada» (1994: 28). La imagen física de la Virgen, gracias a su pureza y, por tanto a la posibilidad de trascender lo físico de manera absoluta, debido al dogma de la inmaculada concepción, representará, como no lo hará la de ninguna otra, lo más ortodoxo de la imagen neoplatónica de la dama: la pura luz del alma. Así, fray Luis la entiende «que el Sol más pura, / gloria de los mortales, luz del cielo» (1-2), «del Sol vestida, / de luces eternas coronada» (34-35). En el poema “A todos los Santos”, inmediatamente después del elogio de Cristo viene el de la Virgen, como una clara luz capaz, como vimos, de disipar la tormenta: «la Madre desta Luz será cantada, / clarísimo Lucero / en esta mar turbada» (vv. 32-34).

También Francisco de Aldana cantará a la luz de la Virgen. Su poema XLII (1997: 301) va dedicado “A Nuestra Señora”, bajo la característica propia, explica Lara Garrido, «de las laudes marianas en los atributos de luminosidad» (1997: 301). Efectivamente, la Virgen se nos presenta como «Hermosa más que el Sol, antes nacida / que el Sol, y al antes mismo delantera». Miguel Ángel García (2010: 400) advierte la cercanía a fórmulas propias del desarrollo solar neoplatónico⁶³⁰. La imagen que Aldana nos presenta de la Virgen es así la de una *donna angelicata* extrema, hecha puro espíritu y pura luz, sin que ningún tipo de velo pueda opacarla, «de la luz de Dios reina vestida» como está. Algo semejante a lo que sucede en la “Canción a Cristo crucificado”, donde uno de los ruegos del poeta al crucificado es el de «no apartarme della, / que a falta de ese sol no hay otra estrella». González Martínez ha comentado la relación de similitud que establece Aldana entre la Virgen y el Sol, llegando a la conclusión de que, igual que en la dama petrarquista, tal y como veremos más adelante, «la belleza de María es superior a la del astro sol con el que se le compara» (1995: 48).

La luminosidad de la Virgen alcanza sus más amplias cotas en las octavas del “Parto de la Virgen”, larguísimo poema sobre el que ya escribimos en el segundo

⁶³⁰ Neoplatónico en general, en suma, como indicaría el hecho de que ocupe el espacio superior al que «Pluma no veo que tanto el vuelo rija / que llegue a ti». *Cfr.* también, y al respecto de la cuestión neoplatónica, el hecho de que sea madre de «el que después, cual centro de su esfera, / salió, sin della ser línea ofendida» que, para García (2010: 404-405), Salstad (1979: 602), Morales Borrero (1975: 271-272) y Lara Garrido (1997: 86-87), estaría en relación el protagonismo que el neoplatonismo concede a la imagen del círculo, en especial a aquella que concibe a Dios como una círculo cuyo centro está en todas partes, y su circunferencia en ninguna.

capítulo, y que presenta, es pertinente señalarlo aquí de nuevo, un carácter próximo a la «exaltación religiosa barroca» de que hablaba Ruiz Silva (1981: 209); o lo que para García es un evidente «organicismo teológico» (2010: 408) basado en los dogmas de la Inmaculada Concepción o la Encarnación. Dentro de dichos parámetros, sin embargo, la Virgen sigue brillando sin descanso, con más fuerza si cabe. Evidentemente gana cualquier tipo de comparación con el Sol: «es tan mayor que el sol, que corre y anda / el cielo, a su gran luz, es baja estrella» (vv. 84-85). Poco después, tras cantarla como «Recámara de Dios, custodia santa, / *Corporis Christi* y dél Arca y Sagrario» (vv. 113-114), amplifica esta comparación con el Sol, en una reminiscencia, apunta Navarro Durán (1994: 132), del “Apocalipsis”, que en su formulación adquiere cotas muy cercanas a las de las damas petrarquistas. La luminosa vestimenta que hallábamos en el soneto anterior se ve matizada ahora, pues se nos explica que es el Sol, y de paso la Luna, el que recibe sus dones de la Virgen:

Virgen que no de luz clara y serena
vestida vas, mas todo el globo de oro
del mismo Sol, como de fértil vena
de ti recibe luz, gloria y tesoro;
debajo cuyos pies la Luna llena,
y al parecer a veces hecha un toro,
hace estrado de sí nuevo y ufano,
y en verse tal no precia al rubio hermano (vv. 121-128).

Más adelante, nos encontramos con una imagen en clave teológica de la dama que se ceñía el oro en el soneto de fray Luis: «cual bien vista esposa / ceñida el pecho estar de zona de oro, / el cielo por diadema luminosa» (vv. 731-733), en presencia de un «lleno coro» que le canta «mil himnos» (vv. 734-735). La Virgen es «La Reina de los ángeles» (v. 729), en lo que Lara Garrido ha visto «los grados del mundo angélico difundidos desde la *Coelestis Hierarquia* del Areopagita» (1997: 307), lo que nos situaría mucho más cerca de la noción lumínica de orden celestial de la *Commedia*, que de los móviles estratos de la luz ficinianos. Así se explica la aparición de dos santas que acompañan a la Virgen/Sol:

Delante de quien se pone alegre y bella
(casi blanca del Sol, farauta y guía)
tu preciada en amor santa doncella,

tu privada del ver Santa Lucía,
en cuyos ojos una y otra estrella
da luz mayor que el gran autor del día;
la hermosa y sabia virgen Caterina,
con las navajas de su rueda indina (vv. 153-160).

O que, junto a «la riente Aglaya» (v. 1113), la más luciente de las Gracias, como veremos que dirá Herrera, nos encontremos a las siete virtudes teologales.

El aparataje petrarquista abunda en la representación mariana, ajustado al dogma de la Inmaculada Concepción: «de tanta luz y tal la vio precinta, / do rica más que el sol rayos de oro, / do elegancia la vio, fama y decoro» (vv. 1110-1112). El dogma católico seguirá funcionando en la representación luminosa de la Virgen, cuando Aldana hable de ella como:

Aquella que en la mente estaba eterna
hecha elección de la más pura idea,
y rica más de luz santa y superna
que el ojo celestial que nos rodea (vv. 1073-1076).

La prevalencia sobre el Sol, que aparece una vez más bajo la forma del ojo, tiene lugar gracias al dogma de la Encarnación. Se supera la relación luminosa entre astro y dama, que la propia Virgen ha desempeñado en este poema, para hacer recorrer a ambos caminos diferentes, en lo que García ha visto un forcejeo entre «el organicismo» y la «semántica animista de la luz» (García, 2010: 416). La virginidad de la dama es «luz sin sombra» (v. 1083), «sin mancilla cristalino espejo» (v. 1090), donde la sombra no remite ya a la noción de velo, sino a la noción de virginidad, que no conoce la «mancilla», la mancha sustancial traída por el pecado.

El soneto XLIV (1997: 343) incide en la imagen luminosa de la Virgen. El primer terceto la corona así: «Reina eres de los coros celestiales, / risa del serafín, gozo del mundo, / sol de la inmensa luz del paraíso». La reminiscencia dionisiana es de nuevo patente, pues su luz le viene desde el puesto que ocupa en esa jerarquía de coros. Sin embargo, como bien ha advertido Lara Garrido, la Virgen tiene una «doble condición de hermosura y *salvatrix*» (1997: 343), en la que, apunta García, «Paraíso (o cielo) e infierno concentran intervenciones muy distintas de la Virgen» (2010: 438): «honra, puerto y salud de los mortales, / terror, castigo y pena del profundo». La imagen

del puerto coincide con la de fray Luis solo en lo apelativo, pues se ve aquí despojada de su capacidad para influir en la naturaleza y anclarla a la dicotomía condena/salvación.

4.3.4. LA OSCILACIÓN SENSUALISTA: ALDANA Y EL ESPLENDOR DE LOS CUERPOS

Dejemos ahora los espacios celestiales. Si fray Luis, y también cierto Aldana, suponen la modulación del canon de belleza petrarquista que encuentra en la figura de las mujeres bíblicas, como la Virgen o María Magdalena, el mejor exponente de una dama cuyo brillo hace que su cuerpo adquiriera una dimensión absolutamente espiritual – muy en sintonía con lo que sucedía a doña Tomasina de Alcañices–, será en algunas de las composiciones florentinas del propio Aldana, no en todas y no siempre, donde encontraremos el extremo contrario de dicha representación luminosa.

Aldana escribe una “Epístola a una dama” (1997: 131-136), que recuerda a Rivers los «juegos verbales» propios de «la poesía de amor castellana del siglo XV» (1955: 170), en lo que según Lara Garrido escenificaría el «concreto conflicto entre el silencio exigido y la justificación del amado sobre la escritura como fiduciaria de la obediencia cortés» (1997: 131). El poema se insertaría así en la tradición de «La poesía trovadoresca [que] cifró uno de sus motivos fundamentales en la guarda del secreto, a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas por las *Leys d'amors*» (Egido, 1986: 96). Cuestiones que para García no tienen «una función determinante en la lógica productiva del texto», «animista» a su parecer, aunque sean en este «obviamente estructurales» (2010: 108)⁶³¹. Hacia el final de la composición, el poeta expresa su deseo de que «Permita Amor que esta verdad se lea / de ti» (vv. 121-122), encadenando los siguientes tercetos:

a pecho que es de amor guarida y puerto,
a frente de valor tan rica y llena,
cualquier cerrado abismo es aire abierto;

a ojos cuya luz viva y serena
al mismo Sol, según los alza y mueve
toda niebla de error se le enajena,

⁶³¹ Cfr. al respecto González Martínez: «el poeta se nos presenta como un vasallo ejemplar rendido enteramente a su señora, a la cual homenajea incondicionalmente, según establecían las reglas de la sociedad feudal» (1995: 177), cuestión incompatible, explica García, con «la ruptura ideológica que establece en el fondo la poética animista de Petrarca con el código cortés de la poética amatoria feudal» (2010: 108).

a púrpura tan fina y fresca nieve,
tan largo oro sutil, tan ondeado,
esle cualquier secreto cierto y breve;

a encendido coral tan bien cortado,
entre el claro marfil muy liso y puro,
todo le debe ser claro y tratado;

a cuello de cristal, coluna y muro
de todo bien, a mano tan hermosa,
sería lo más incierto más seguro (vv. 124-138).

Aldana reproduce fielmente la tónica de la belleza petrarquista en los ojos luminosos, el cabello dorado de tan rubio, la piel blanca, los colores encendidos, el cuello de cristal, etc. Sin embargo, la descripción no culmina, como sucedía en el caso de Herrera, en el proceso de elevación del poeta desde la hermosura material de la dama a la luz de la belleza inmaterial del amor más puro. No hay el menor atisbo de *ascensus* en los versos del poema que preceden a esta imagen de la dama, como no los hay en el inmediato final que sigue a esta descripción y que, desde la perspectiva del neoplatonismo más ortodoxo, podríamos incluso considerar anticlimático, pues deja de lado cualquier intención de llegar hasta el fuego último del amor, permaneciendo en el «juego ingenioso» (Navarro Durán, 2000: 206) propio de los parámetros cortesés desde los que se ha escrito el poema:

Quédese, pues, aquí mi dolorosa
y baja pluma, solo con decirte
que, mientras no mandares otra cosa,
siempre te serviré de no escribirte (vv. 139-142).

Cabe preguntarse, por tanto, cómo entender, qué sentido dar a esta descripción de la dama petrarquista, en cuya contemplación el poeta parece contentarse sin necesidad de dar el salto, sin que a su alma le broten las alas rojas y encendidas del amor de las que hablaba Herrera.

A pesar de que el análisis de la poesía de Fernando de Herrera, a la luz de los diferentes tratados que venimos estudiando, puede hacer que parezca lo contrario, Guillermo Serés escribe que «lo cierto es que en muchos aspectos hubo un ostensible divorcio entre la teoría amorosa y la práctica poética» (1996: 210), entre los preceptos

neoplatónicos de un Ficino que se detenía lo menos posible en las cuestiones corporales, o el Castiglione que introducía el término del *escalón* hacia el amor divino para referirse a aquellas⁶³², y el Aldana que se detiene en la imagen de la mujer a la que ha jurado la obediencia amorosa de no escribir sobre ella, incumpléndola.

Aunque hemos utilizado a Garcilaso para establecer las coordenadas básicas del canon de belleza petrarquista en la lírica española del XVI en su *grado cero*, por continuar con la terminología de Culianu –que no de Barthes–, el contraste con las descripciones herrerianas nos colocará al poeta toledano más cerca del Aldana de la “Epístola a una dama”, que de las inflamadas descripciones que compone Herrera. No quiere eso decir que su poética no se estructure según los parámetros luminosos que venimos estudiando, sino que estos serán leídos con importantes matices.

Hablaba Azorín del «laicismo absoluto» que caracterizaba la poesía de Garcilaso (1974: 37), «entre todos los poetas castellanos, el único poeta exclusiva e íntegramente laico» (1915: 58). La lectura que de Garcilaso hizo Azorín nos lo presenta como «poeta humano, esencialmente humano [...] poeta terrestre, esencialmente terrestre», en el que no hay «ni la más pequeña manifestación extraterrestre» (pp. 58-59), ajeno a cualquier inquietud religiosa⁶³³. Tan significativa es la cuestión, que Altolaguirre, a pesar de ver

⁶³² Aunque, repetimos, no escribe siempre desde esa lógica. Recordemos los versos de la “Carta a Galanio” que citamos al inicio del presente capítulo, donde Aldana reconocía la existencia, plenamente delimitada de dos amores, divino y humano, el primero de los cuales ya abandonado por su parte, según comenta en el mismo poema. No en vano, habrá momentos en que se acerque absolutamente a los presupuestos de Castiglione, como, por ejemplo, en las “Octavas sobre el bien de la vida retirada” llegará a escribir: «doy gracias al Señor del alto coro / por tan diversa y temporal belleza; / todo me es escalón, todo escalera, / para el Señor de la dorada esfera» (vv. 125-128).

⁶³³ «He insinuado antes que, como una gran parte de nuestros escritores del siglo XVI, Garcilaso presenta una considerable dosis de secularización. No se trata de descreimiento ni menos de hostilidad a la religión, ni siquiera, en los más de los casos, a los individuos integrantes de los grandes sectores del clero. Menos todavía quiero referirme con ello a cuantos integran la nutrida corriente del erasmismo, ya que ni estos buscan un plano de la vida secularizada, ni a Garcilaso es una actitud perfeccionista e intimista de la religión lo que le mueve. Aludo a los que sus obras dejan de lado los temas religiosos, la alusión a creencias de esta clase, para ocuparse de materias mundanas, con criterios terrenales» (Maravall, 1986: 24). *Cfr.* por contraste, aunque no coincidamos con él, Parker (1986: 67), al hilo de la canción IV (vv. 113-120): «Unos sentimientos de este tipo no deberían ser entendidos literalmente; son una forma convencional de expresar la satisfacción que se siente en el servicio voluntario del Amor, una satisfacción que se deriva, básicamente, de una concepción religiosa del valor del sufrimiento por Dios».

en Garcilaso a «un poeta tan católico», no tuvo más remedio que admitir su «falta de fervor religioso» (1989: 51), así como buscar el equilibrio entre una poesía que, «con ser tan elevada y espiritual, estaba firmemente unida a sus acciones» (p. 69). Margot Arce estimaba que «Su concepción moral del mundo es, en sus líneas generales, completamente pagana y estoica» (1969: 74). Elias Rivers, por su parte, nos dejaba el retrato de un «aristócrata toledano [que] había llegado a ser europeo, laico, cosmopolita» (1974: 17), «trained in these accomplishments of the perfect gentleman» propios del modelo cortesano establecido por Castiglione (Keniston, 1922: 21)⁶³⁴.

A pesar de que todavía en 1923 Mele afirmaba que «Boscán como Garcilaso derivaron completamente del Petrarca y de nuestros petrarquistas no solo la concepción y el formulario poético del amor, sino el giro clásico de la frase» (p. 368), Marcel Carayon, estudiando *Le monde affectif de Garcilaso*, advirtió ya la tendencia del poeta a «donner de l'amour une image intérieure largement humaine», liberada «du traditionnel intellectualisme pétrarquiste» (1930: 246-247). Algo semejante propone Keniston, quien a pesar de reconocer la clarísima influencia de Petrarca en Garcilaso (1922: 189), no vacila en afirmar que la dama –Isabel de Freyre–, «is no a disembodied creation of the poet's fancy, but a woman of flesh and blood, desired ardently, recklessly, as men desire woman», y añade que incluso cuando se dirige a ella después de muerta «he reaches out to her, not as Dante to an angelic Beatrice nor as Petrarch to a rarefied Laura, but as to his eternal desire» (1922: 202). De la misma opinión será Navarro Tomás: «Doña Isabel Freyre no fue una ficción poética, sino una bella criatura real, que subyugó el corazón del poeta con apasionada atracción» (1970: LX).

Rafael Lapesa, rastreando las diferentes influencias que pueden detectarse en *La trayectoria poética de Garcilaso* (1985), señala que aunque «El influjo de Petrarca fue de importancia decisiva [...] No quiere esto decir que toda la poesía de Garcilaso quepa en los límites del petrarquismo» (p. 172). Uno de esos límites del petrarquismo que Lapesa estima superados o dejados de lado por Garcilaso sería el de «un lastre medieval, procedente del *dolce stil nuovo*, que le impulsaba a idealizar su amor

⁶³⁴ Cfr. frente a ellos a Green, quien, como vimos, insiste en la dimensión cristiana de Garcilaso, hasta el punto de especular que aunque «No hay forma de averiguar si Garcilaso hubiese llegado a escribir una palinodia tan emocionante como la *Vergine bella, che di sol vestita* del Petrarca, si se le hubiese concedido el tiempo de vida necesario [...] Bien pudiera haberlo hecho» (1969: 194).

presentándolo como estímulo de espiritualidad»⁶³⁵. El poeta toledano, continúa Lapesa, «nunca dirá que el amor eleva su espíritu», pues «La pasión de Garcilaso es solo y totalmente humana»⁶³⁶ (p. 173), en contraste con lo que sucede a Petrarca, pues, para

⁶³⁵ Si bien no conviene olvidar que nunca los cortes son limpios: en ciertos sectores, el *dolce stil nuovo* se pone de moda, precisamente, en los siglos XV y XVI, como demostraría, por ejemplo, el éxito del *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, compuesto por Pico della Mirandola, texto, el de Benivieni, que tendría su referente más inmediato en la canción “Donna me prega”, de Guido Cavalcanti.

⁶³⁶ En no pocas ocasiones, desde el propio Brocense, esa noción de dimensión humana ha llevado a una lectura al «*autobiographico modo*» (Iglesias Feijoo, 1986: 61) de la poesía de Garcilaso, casi siempre preocupada de poner nombre y hecho real concreto a cada una de las damas que aparecen en sus versos, desde que Keniston intentara «to reconstruct in some measure the history of his heart», sosteniendo que «The poetic life of the poet is divided into two parts; the first, the story of his love for Isabel Freire, the second, the picture of a new very different passion in Naples» (1922: 192), siendo así que, en lo que respecta a Freyre, «his love for her was intense and sincere» hasta tal punto que «is revealed in every line of his Works which mentions her» (p. 193).

Altolaquirre opina tanto que «La dama de los pensamientos de Garcilaso no era un ser real, sino un fantasma, al que enriquecía continuamente con perfecciones», distinguiendo entre la Isabel de Garcilaso y la de Antonio de Fonseca (1999: 61-62), como que hubo un efectivo encuentro amoroso en el que la dama quedó embarazada del poeta (pp. 85-89, 109). Para un cauto Navarro Tomás, en cambio, «No hay indicio alguno de que fuese correspondido» (1970: XVII). Ciertos trabajos han tratado de centrar dicha lectura autobiográfica en su mujer, Elena de Zúñiga (Waley, 1979), a pesar de que, como ya advirtiera Keniston (1922: 67), no hay rastro de ella en los escritos del poeta, salvo en su testamento; Navarro Tomás muestra su extrañeza al respecto: «No puede menos de llamar la atención el hecho de que Garcilaso, que a tantas relaciones y amistades aludió en sus versos, no hiciese en ellos nunca, que se sepa, mención de su mujer» (1970: XIV).

Dámaso Alonso advirtió sobre las dificultades que conllevaba la lectura de los versos de Garcilaso según la lente de la interpretación biográfica: «Si hemos de decir verdad, hay que confesar que doña Isabel Freire fue bien poco en la vida del poeta» (1973: 529); aunque él mismo, por cierto, se contradujo en cierto modo cuando, analizando las estrofas de la tercera égloga, en las que se remite a la muerte de la amada del poeta, nos cursaba peculiar invitación: «¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirven de nada! [...] El misterio se llama amor y se llama poesía. Esa ninfa muerta, esa criatura desangrada, se llama doña Isabel Freire» (1987: 104). Rivers, para quien «Suele considerarse como documento autobiográfico la poesía lírica de amor. Pero desde luego la autobiografía del poeta es históricamente más auténtica que no la del amante, que quizá existió solo en la mente del poeta» (1972: 496), sensatamente opina que «el poeta y el protagonista comparten el mismo pronombre “yo”, el cual pertenece simultáneamente a dos mundos, al más o menos histórico y al más o menos ficticio o literario» (1974: 31).

El propio Iglesias Feijoo (1983) invitaba «a limpiarlos [los poemas] de antemano de la pátina sentimental de que nosotros, impenitentes románticos, la habíamos recubierto» (p. 66), y hace un buen recorrido (1986) hasta esa fecha sobre los problemas de la interpretación

Lapesa, «Las Rime, si no olvidan nunca la bella envoltura corporal de Laura, descienden contadas veces a la franca expresión del apetito» (p. 38).

Margot Arce refirió con tino que el amor espiritual propio del petrarquismo más acendrado era, en muchos poetas –Garcilaso incluido– un acto fingido, pues «en realidad, quedaron presos en el deleite más humano de los sentidos», detectando en ellos un «aprecio por lo material, por la belleza corpórea, que corre subterráneamente» como resultado «de la exaltación vital humanística», lo que explica por qué «también el goce de su belleza mortal les atraía con encanto irresistible» (1969: 29), propio no de «una abstracción, como fue Laura para Petrarca», sino «de una mujer de carne y hueso ardientemente deseada», en quien nunca contempla «el reflejo de la Belleza» (p. 35).

Ignacio Navarrete ha querido percibir también una diferencia entre Petrarca y Garcilaso, a partir de la dimensión *humana* de una «poesía [que] parece tratar de algo, y este ‘algo’ se acerca más a una típica experiencia humana que a la torturada sensibilidad agustiniana de Petrarca» (1997: 147). Parecidos términos usa Prieto, cuando habla de «una historia de amor cuyo laicismo ya lo aparta esencialmente del *Canzoniere* de Petrarca» (2002: 48), de un «petrarquismo fósil» ante el que se vio obligado a buscar «soluciones nuevas» (Lázaro Carreter, 1986: 111), algunas de ellas seguramente motivadas por el contacto con «la nueva generazione di poeti petrarchisti napoletani» (Gargano, 1990: 19).

biográfica, a partir del estudio de la primera égloga. Un exceso, por tanto, del que trataremos de alejarnos.

De todos modos, para la biografía del poeta, *Cfr.* desde las páginas de Herrera en las *Anotaciones* (2001: 204-208) y la biografía decimonónica de Fernández de Navarrete (1850), las obras de Keniston (1922: 1-176), Cirot (1920: 234-241), Mele (1923-1924), la lírica y, en ocasiones, algo libre, biografía de Altolaguirre (1989), la inteligente síntesis biobibliográfica de Lapesa (1985), los trabajos de Gallego Morell (1970: 11-34), (1976), (2001); Entwistle (1974), Labandeira (1981: 11-34), Vaquero Serrano (2002), Prieto (2002: 37-47) y Ortega (2003).

Ahora, *Cfr.* Morros (2007: 7-18), tal vez más (2009), con su interesante conclusión cronológica de los amores del poeta, según la cual hasta que no aparezcan fuentes documentales de peso «deberemos guiarnos por los versos de Garcilaso para obtener alguna conclusión que merezca la pena» (p. 9). Amores que serían Isabel Freyre, sin duda alguna para él, y la dama napolitana de los poemas posteriores a 1534, a la que no consigue identificar, aunque sí sugiere, frente a Mele (1923: 127) y su apuesta por Catalina Sanseverino, el nombre de Isabella Villamarina, situada en la esfera de la aristocracia cortesana napolitana. A modo de curiosidad, véase la biografía novelada de la amistad entre Garcilaso y Boscán: Prieto (1999).

Esta insistencia en la experiencia humana para tratar de definir la poética de Garcilaso podríamos enlazarla con el «descubrimiento de la propia conciencia» al que se refiere Montesinos hablando del poeta toledano (1974: 46), y que le habría llevado a superar «todo lo medieval que aún pervivía –y pervivió largos años en las letras españolas» (p. 47). Gallego Morell advierte esa misma cuestión, reproduciendo además el esquema típico de identificación entre Edad Media/oscuridad y Renacimiento/luz, cuando habla, al hilo de Garcilaso, de que «estos españoles gustan de mezclar las notas sombrías de una Edad Media, de la que acaban de salir, a las primeras luces y algarabías de un Renacimiento a la italiana», situación de encrucijada en la que para el profesor granadino «está la razón de ser de toda la melancolía garcilasiana» (1970: 20-21). Aunque creemos que Garcilaso, más que situarse en una encrucijada, ya ha elegido su camino⁶³⁷, Gallego Morell nos da una buena imagen de su significación al relacionarlo con las luces del Renacimiento en tanto que índices de una nueva conciencia.

Como bien dijo José Manuel Blecua, la novedad de la poesía de Garcilaso en el panorama lírico del Renacimiento español no hubiera tenido sentido si junto a los nuevos metros italianos no hubiera tenido lugar «paralelamente la transformación temática e ideológica» (1955: 12). Desde ahí estudia Juan Carlos Rodríguez la poesía de Garcilaso, para quien esta es producto de «la matriz ideológica burguesa» que necesita producir al individuo como «sujeto libre» (1990: 13)⁶³⁸, en un proceso que arrancaría ya desde Petrarca. Maravall, por su parte, apuntará en parecida dirección cuando afirme que Garcilaso «introduce un aspecto nuevo; aunque sea en trance inicial, presenta una versión activa del yo», una «apelación a una manifestación íntima y personal» en la que el amor constituiría «el núcleo del yo» (1986b: 11-13)⁶³⁹.

⁶³⁷ «No deja atrás la tradición medieval, pero la empapa de un nuevo sentir» (Gallego Morell, 2003: 210).

⁶³⁸ Algo que ya en cierto modo había detectado Lapesa: «había emprendido la primera revelación de un alma moderna, con sus anhelos y desesperanzas, contradicciones y melancolías, ahondando en el conocimiento del reino interior del hombre» (1985: 20).

⁶³⁹ Con interesante matiz, pues esa aparición del yo «no se manifiesta, contra lo que es habitual decir, impregnada de dulzura, de vivir, de alegre satisfacción por los placeres del mundo. Más bien es observar lo contrario [...] A cambio del derecho –mayestático, podríamos llamarlo– a decir ‘yo’, cae sobre el hombre ese estado confuso y anhelante, de desasosiego, de inestabilidad, de indecisión» (pp. 12-13).

Que Garcilaso suelte ese lastre con respecto a Petrarca en lo que se refiere a la fenomenología amorosa tendrá sus consecuencias a la hora de plasmar y de concebir, de modular, en suma, esta imagen de la dama petrarquista de la que venimos hablando. Ya Dámaso Alonso, en mitad de uno de sus arrebatos en los que, como ya hemos señalado, nos invitaba a que «¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirven para nada!», comenta que Garcilaso a Isabel de Freyre «la amó, la amó con su carne y con su sangre, la amó como mujer, y como la hermosura platónica, como el cauce de la hermosura» (1987: 104). Menos arrebatada, pero igualmente certera, Margot Arce también señaló que «Su amor por D.^a Isabel Freyre es deseo de los sentidos e inclinación espiritual al mismo tiempo» (1969: 35). Emilio Orozco se ocupó también de confrontar a Laura con las damas que aparecen en la poesía de Garcilaso, anotando que

Para Garcilaso la amada deja de ser la ideal abstracción de perfecciones cantadas por Petrarca y, asimismo, la elevada señora a quien se le rinde vasallaje en esclavitud amorosa [...] La amada de Garcilaso ha abandonado esa altura de la idealización y la convención social; es la concreta mujer de carne y hueso que se siente así con deseo de posesión en plenitud de goce entre alma y sentidos (2004: 74).

Tanto Arce como el profesor granadino proyectan la noción de humanidad que Lapesa y Navarrete encontraban como definitoria para la voz de Garcilaso en la imagen concreta de una dama, que pasa así del ámbito espiritual del neoplatonismo más recto a un espacio mucho más concreto, físico, en el que se consuma ese divorcio del que hablaba Guillermo Serés⁶⁴⁰, y que Morros percibe, tanto en un sentido general, al afirmar que

⁶⁴⁰ «Sin embargo, según Castiglione, ni Garcilaso ni San Juan, en estos casos particulares, son buenos representantes del amor platónico [...] no son capaces de contemplar, mediante dicha belleza particular, la universal» (Serés, 1986: 203). Uno de los momentos donde mejor se perciba este cambio sea quizá el soneto XXII (2007: 114-115), donde el poeta «Con ansia extrema de mirar qué tiene / vuestro pecho escondido allá en el centro» sorprende los pechos desnudos de la dama, quien se los tapa, no pudiendo pasar la mirada del poeta más allá de ellos, «non esservi passato oltra la gona». El Brocense dio una cándida y enrevesada explicación: «Parece que él la topó algún día descompuesta, y descubierta el pecho, y ella pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo, y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el Poeta se duele. El postrer verso es de Petrarca en la *Canción I, stanz. 2. Gonna* es ropa larga o Saboyana» (Sánchez de las Brozas, 1972: 269). Herrera dice que «Parece que iendo a ver a su señora, que tenía descubiertos los pechos, puso los ojos en ellos, alargándose en la consideración de la belleza de l'alma, aunque el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento [o, tal vez, que] ella descubrió los lazos de la gorguera, que es lo que llama *puerta*, con la mano, que no perdona a su pecho» (2001: 414-415). Para Tamayo «no es tan

«El amor en Garcilaso no tiende a ser sereno ni tranquilo, sino que se caracteriza por la desmesura y el apego a los sentidos corporales» (2007: 43); como en clave estrictamente biográfica: «y es que el toledano, antes de la muerte de la primera dama a la que amó, ya había conseguido olvidarla, para empezar una relación mucho menos platónica y menos duradera con otra que conoció en Nápoles» (2009: 6).

Garcilaso se mueve en una ambigüedad, como ya hemos señalado en alguna ocasión, más que interesante. Un buen ejemplo de esta es una octava de la tercera égloga en que Venus trata de dar vida a un herido Adonis:

Adonis este se mostraba que'ra,
según se muestra Venus dolorida,
que, viendo la herida abierta y fiera.
sobre'l estaba casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo (vv. 185-192).

Es cierto que, por un lado, a través del motivo del beso que une las almas de los amantes⁶⁴¹, y con el que Venus pretende insuflar vida a Adonis, Garcilaso establece los

espiritual como Herrera le imagina: más material es porque la que llama *Puerta hecha por mi dolor con esa mano*, es la gorguera que ella misma había hecho, y por la abertura de ella dice que aun a su mismo pecho no perdona, en que con gracia la llama cruel» (1972: 603). Rivers propone una interpretación basada en «un sentido figurativo: su hermosura carnal era de por sí una cruel barrera para los ojos del poeta, quien quería verle el alma» (1974: 123), que se acerca más a la realidad. Gargano (1990: 55-81), hace un minucioso análisis más cercano a la teoría de los *espíritus*. Ya Keniston dio cuenta de una «slight tendency to sarcastic raillery» en el soneto (1922: 214), cuestión sobre la que también ha advertido Navarrete, para quien Garcilaso –seguramente, añadimos, basándose en la ambigüedad a que da lugar la palabra pecho (Rivers, 1974: 123)– «da la vuelta al significado de Petrarca» que acaba convertido en «un acto frustrado de voyeurismo» en el que el poeta «anhela literalmente traspasar el cuerpo de la amada» (1997: 126-127), dotando al poema de una elevada carga erótica que no encontrábamos en Petrarca.

⁶⁴¹ Así, en *El Cortesano*: «y por eso se deleita de juntar su boca con la de la mujer a quien ama, besándola no por moverse a deseo deshonesto alguno, sino porque siente que aquel ayuntamiento es un abrir la puerta a las almas de entrambos, las cuales, traídas por el deseo la una de la otra, se traspasan y trasportan por sus conformes veces la una también en el cuerpo de la otra, y de tal manera se envuelven en uno, que cada cuerpo de entrambos queda con dos almas, y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos; y por eso el beso se puede más aún decir ayuntamiento del alma que del cuerpo» (2009: 443). Para la cuestión del beso como

parámetros de un amor que no es meramente corporal. Sin embargo, hacia el final de la estrofa, Garcilaso dice que Venus «aborrecido tuvo al alto cielo». Morros piensa que «aborrecido» se use «posiblemente en referencia a los celos de Marte» (2007: 319), enajenado y enfadado de los amores entre la diosa y el joven muchacho. Sin embargo, la falta de contundencia con que Morros hace su afirmación, abre la posibilidad a una lectura interesante del poema, al poder entender que lo que en realidad sucede es que la propia Venus es quien aborrece al cielo, quien rechaza su afecto. La misma octava nos da los motivos del rechazo de «el cuerpo» de Adonis, en una imagen que además se estructura con platónica perfección: la diosa rechaza el espacio superior, celestial y metafísico, por el alma de Adonis, sí, cifrada en el beso, pero también por un cuerpo que está en la tierra, en el suelo. Garcilaso, sin hacerlo directamente, parece querer mostrarnos hasta dónde puede llegar el poder de un cuerpo. La octava encajaría así perfectamente con la reflexión que hacía Orozco sobre la relación entre Garcilaso y su dama, al referirse a un «deseo de posesión en plenitud de goce entre alma y sentidos».

Es este mismo deseo *doble* el que estructura el poema acaso más celebrado y conseguido de la poética amorosa de Francisco de Aldana, y que con más frecuencia ha sido utilizado por la crítica para tratar de dilucidar de qué manera se acercaba aquel a la poética amorosa: se trata del soneto XVIII (1997: 201-202), «seguramente la expresión de amor carnal más abierta y sentida de toda la poesía de Aldana» (Rivers, 1955: 43), que comienza con los versos: «¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor juntos, trabados [...]» y que termina lamentando que así como Amor «allá dentro / nuestras almas juntó, quiere en su fragua / los cuerpos ajuntar también», en una imposibilidad que desemboca en que «llora el velo mortal su avara suerte»⁶⁴².

Ya Rodríguez Moñino aludió, bien que de pasada, a ciertas composiciones amorosas de Aldana, «alguna más sensual que retórica» (1943: 7). Lefebvre habló de las «inclemencias pasionales del capitán, más o menos platonizadas, más o menos sensuales, o ambas cosas a la vez» (1953: 51), introduciendo un muy interesante matiz cuando reflexiona sobre «lo enterado que estaba el divino Aldana en asuntos amorosos,

comunicación entre almas, *Cfr.* Wind (1998: 153-154), Lara Garrido (1997: 196-197), Serés (1996: 151-155), y Blecua (2006: 175-218).

⁶⁴² Para el largo recorrido del poema en la tradición crítica: *Cfr.* Lara Garrido (1997: 201-202) y García (2010: 188-233).

más acá del aspecto platónico» (p. 121). Cossío, por su parte, advirtió que Aldana «llega en sus poesías amorosas a términos de erotismo peregrinos entonces en nuestra poesía» (1952: 196). Para Rivers, «Claramente pagana en su tono es la sensualidad amoral del joven Aldana» (1955: 41), en lo que Parker vio una «afirmación de la bondad del amor sexual» (1986: 81).

Dicha extrañeza seguramente fue la que movió a que el propio Rivers, en su análisis del soneto, calificara de «herético» no solo el «hincapié que hace Aldana en lo puramente físico», sino también el hecho de que para el poeta el alma de la dama sea «una finalidad absoluta, la única meta del amante», pues con ello Aldana pasará por alto el «aspecto trascendental, y por ende supremo, del amor neoplatónico», según el cual «el neoplatonismo era una religión del amor en que solo Dios podía ser la meta final» (1955: 44). Dejando aparte lo contundente de la alusión a la herejía –que acabaría por alcanzar a Garcilaso y Herrera, si nos basamos en esos cánones–, Rivers detecta que, efectivamente, el poema de Aldana no parece ajustarse a los requisitos canónicos del neoplatonismo en su sentido más ortodoxo o ficiniano. Green trató de salvar la cuestión limitándose a señalar que el soneto está escrito «desde un punto de vista teórico» (1969: 154)⁶⁴³; algo que, en parte hace también Rivers al hablar, al hilo de la sensualidad aldanesca, de «un mundo completamente interior de ensueños eróticos» (1955: 42). Miguel Ángel García habría encontrado «otra vez la prueba de que Aldana, bajo la lógica animista laica, no sube el último peldaño del neoplatonismo», ya que «A Damón, en primera instancia, le basta con poseer el alma bella de Filis, con juntar su alma con la de Filis, aunque luego (y este es el verdadero núcleo productivo del texto) en el fondo no le valga con esto y también busque la fusión paralela de los cuerpos» (2010: 189).

La clave, por tanto, son los cuerpos, pero no desde la perspectiva de la unión corporal que propone León Hebreo en los *Diálogos de amor*⁶⁴⁴, y que para Rivers

⁶⁴³ Y se erige en abogado defensor del Aldana más cristiano: «Pero Aldana era demasiado honrado, sincero e intensamente religioso para acariciar semejante auto-engañifa. Aldana era un místico metido en la “vía iluminativa”, y aunque no había podido llegar a la unión perfecta, sabía ver claro en esas armonizaciones y componendas falsamente “platónicas”» (p. 154).

⁶⁴⁴ «Porque este amor es deseo perfecto de unión del amante en la persona amada, unión que solo puede verificarse mediante la total penetración del uno en el otro. Esto es posible en las almas que son espirituales, porque los efectos espirituales incorpóreos pueden compenetrarse, unirse e identificarse con los mentales. Pero en los diferentes cuerpos, cada uno de los cuales precisa de lugar propio, esta unión y penetración en la cosa deseada deja, después de

(1955: 55) estaría a la base de la poética corporal de Aldana⁶⁴⁵, sino desde una sensualidad «más italiana que española, lo que podría deberse a su crianza en Italia» (Parker, 1986: 81).

En efecto, Lara Garrido (1997: 57-58) señala la influencia de unos presupuestos amorosos que «nos alejan del neoplatonismo y resultan inteligibles solo desde la conceptualización naturalista de determinados *trattati*», de los que Lara cita el *Dialogo d'Amore* de Sperone Speroni, el *Dialogo della infinità d'amore* de Tullia d'Aragona, las *Lezioni* de Benedetto Varchi, o el *Libro di natura d'amore* de Mario Equicola; a los que podríamos añadir, entre otras obras de la misma órbita italiana, *Il Raverta* o la *Leonora* de Giuseppe Betussi, el *Ragionamiento d'amore* de Francesco Sansovino o el *Specchio d'amore* de Bartolomeo Gottifredi; e incluso obras escritas en lengua castellana –entre las que, desgraciadamente, se ha perdido el *Tractado de amor en modo platónico*, supuestamente compuesto por Francisco de Aldana, y que hubiera resultado sumamente revelador para estudiar la poética amorosa del “Divino Capitán”–, como el interesante *Diálogo de amor* entre Dameo y Dorida, escrito por Damasio de Frías y estudiado por Eugenio Asensio (1975), tratado del que Menéndez Pelayo advertía, con fina intuición, que «no pertenece, como bien claro se ve por su mismo título, a la literatura filosófica, sino a la literatura galante» (1974: 532), dejando constancia de su pertenencia a un espacio doctrinal distinto al del *De amore* o los *Diálogos de amor* que con tanto interés estudió; o como el *Tratado de la hermosura y el amor* de Maximiliano Calvi, «escandalosísimo plagio de los diálogos de León Hebreo» (1974: 532), según el propio Menéndez Pelayo⁶⁴⁶.

«Pues hermosura busco y no doctrina»: Soria Olmedo (2008:73) recuerda estos versos del *Jardín de Venus* para ilustrar cuál pueda ser la diferencia entre estos nuevos

conseguida, un deseo más ardiente hacia esa unión que no se puede conseguir perfectamente. La mente, al procurar siempre la completa identificación con la persona amada, abandona la suya propia, viviendo cada vez con mayor aflicción y pena por la carencia de unión, pena que ni la razón, ni la voluntad, ni la prudencia pueden atajar ni resistir» (2002: 81).

⁶⁴⁵ Cfr. la refutación de García en ese sentido (2010: 190-192)

⁶⁴⁶ Los ataques de Menéndez Pelayo al libro son tremendos: «fue desmembrando el Libro de León Hebreo, y dando diverso encaje y colocación a los pedazos, para hacer de este modo menos manifiesta su rapiña» (1974: 533). Cfr. al respecto de la crítica de Menéndez Pelayo al libro de Calvi, la reflexión de Soria Olmedo (2008: 60).

tratados, con su nueva orientación hacia el componente corporal, y aquellos primeros modelos neoplatónicos que encontraron en el *De amore* su primer hito y en los *Diálogos de amor* su primer éxito editorial. Giuseppe Zonta, que editó en 1912 varios de estos diálogos en un volumen sobre los *Trattati d'amore del Cinquecento*, explicaba que la del amor era la especulación filosófico moral que más interesaba «nella culta società letteraria e cortegianesca del Cinquecento» (1980: 353). En dicho interés, explica Zonta, el río de la doctrina ficiniana vio acrecentado su caudal original, procedente de la fuente platónica, gracias a la contribución de otras tradiciones filosóficas, lo que supuso una doble dirección en los intereses de estos tratados de amor, «si nel rispetto metafisico delle sue cause e de' suoi effetti, come nel rispetto pratico dell'arte ónde conoscerlo ed applicarlo» (Zonta, 1980: 353).

Zonta, aunque más partidario de la imagen acumulativa que de la disyuntiva, llamaba ya la atención sobre que la sociedad cortesana del Cinquecento fuese uno de los factores que explicarían la aparición de unos tratados que, en cierto sentido se distanciaban de la tradición neoplatónica más ortodoxa. De la Villa Ardura ha señalado que

Fruto de la recién estrenada ociosidad de la burguesía ya asentada, los sucesos concretos de la convivencia comienzan a adquirir una importancia desconocida. En el excedente de las esferas de la vida del comerciante –su casa en la ciudad, su villa y su compleja vida social– se fortalece el papel de la mujer y, más allá de la institución familiar, las asociaciones de libre elección, como la amistad o el amor. Surgen nuevos sentimientos que deben conocerse y falta una ideología propia que respalde la situación de esta nueva clase dirigente. Y es el pensamiento de la Academia platónica el que va a dar nombre a esos sentimientos y a ofrecer una cosmovisión legitimadora (1986: XIV-XV).

La reflexión de Rocío de la Villa sobre las preocupaciones de una nueva clase social acerca de nociones concretas de la vida, entre ellas el amor, nos da pie a pensar que dichas preocupaciones generarán unos nuevos textos, acordes a ellas⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ Coincidiendo con ella en la función legitimadora del *De amore*, creemos que la elevada carga teológica y metafísica del tratado se aleja, en cierta manera, de esas cada vez más crecientes preocupaciones que de la Villa atribuye a esa nueva clase social simbolizada en el comerciante.

Soria Olmedo recuerda que la aparición de una nueva cultura urbana en ciudades como Venecia (Pozzi, 1980: VIII) «trae consigo un nuevo tipo de intelectual, que ya no es el filósofo humanista de fines de Cuatrocientos ni el aristócrata ‘sprezzato’ de la corte de Urbino, sino un divulgador de más o menos altura» (Soria Olmedo, 2008: 57). Las «exigencias morales y sociales de la vida cotidiana» en este nuevo espacio, unidas a lo que Parker llama «las limitaciones filosóficas del neoplatonismo italiano» (1986: 127)⁶⁴⁸, harán que, cuando esta nueva figura se aplique a la escritura de los tratados de amor, acabe componiendo libros que «suelen perder en rigor filosófico lo que ganan en mundanidad» (Soria Olmedo, 2008: 57). Las obras que se producen en este cambio de paradigma cultural se constituyen como «un qualche contributo alla storia del costume in Italia» o también como «documento della vita pratica» (Zonta, 1980: 354), muy en sintonía con esa cercanía a la *esperienza* que Lapesa, Serés u Orozco hallaban en la poesía de Garcilaso.

En este sentido Pozzi habla del interés de los poetas, quienes encajarían muy bien en esa figura del *divulgador* a la que hacía referencia Soria Olmedo, por «gli effetti della passione amorosa sul comportamento sociale e il ruolo che all’amore si deve assegnare nella vita umana» (1980: XI), solo que siendo mucho más tajante en su conclusión que Zonta. Si este último abogaba por una integración de diversas tradiciones en el *río* de la tratadística ficiniana, para Pozzi, la tratadística amorosa sufre en la segunda mitad del XVI los envites de una crisis política, económica, social, traducida en un vuelco hacia esa cultura cortesana a la que ya nos hemos referido, en la que «la cultura non è sostanza ma ornamento esteriore» (p. XXXVII)⁶⁴⁹. El modelo da síntomas de agotamiento para Pozzi, que percibe una fractura, ya que «la concezione

⁶⁴⁸ Introduce Parker la idea de que las críticas a los tratados neoplatónicos más ortodoxos «fueron retomadas por los religiosos de la Contrarreforma que, ansiosos por cristianizar la literatura humanista, condenaron la tradición literaria de la idealización del amor humano no solo por no ser religiosa sino también por ser irresponsable dada su irrealidad puesto que, al no mostrar a sus lectores los problemas fundamentales de la vida, les incitaba a refugiarse en lo que hoy llamamos escapismo» (p. 131).

⁶⁴⁹ *Cfr.* Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*: «con ellas por sí mesmo subirá a la cumbre de las letras humanas, las cuales tan bien parecen en un caballero de capa y espada y así le adornan, honran y engrandecen como las mitras a los obispos o como las garnachas a los peritos jurisconsultos» (2004: 827).

neoplatónica dell'amore aveva pormai esaurito la sua funzione storica, era diventata materia per vuote esercitazioni» (pp. XXXVII-XXXVIII).

El modelo del tratado amoroso gira así hacia cuestiones que no tenían cabida en la cánones consagrados por el neoplatonismo más estricto. La problemática amorosa se tiñe de cuestiones mucho más pegadas a la realidad concreta del *juego* cortesano y del comportamiento social desplegado en torno a dicho juego, un poco en consonancia con aquella idea del humanismo crespuscular que *muere de éxito*, de la que hablaba Francisco Rico y a la que ya hemos tenido oportunidad de hacer referencia. La atención del público lector –menos versado en la exigencia doctrinal y el rigor en el comportamiento que podía exigir la lectura del *De amore* ficiniano, que en el andar «ventaneando / en haca, sin parar lucia y galana» del que hablaba Aldana en los “Pocos tercetos escritos a un amigo” (1997: 290)– se vuelca hacia una vivencia amorosa que para Soria Olmedo hará que «los tópicos del ámbito platónico sufren una considerable amplificación y banalización del contenido» (2008: 70).

Este nuevo panorama que se abre en la tratadística amorosa propiciará una posibilidad de superar la separación entre cuerpo y alma, propia de la doctrina ficiniana, y como consecuencia de ello, un movimiento en pos de «rivalutare l'amore e la donna» (Pozzi, 1980: XII) en lo que ambos tienen que ver con lo corporal. Las *nuevas* reflexiones sobre el amor, por eso, se verán dotadas de un fuerte componente sensualista, un hedonismo que Lara Garrido, al detectarlo en la poesía de Francisco de Aldana, propone entender «desde las teorías epicúreo realistas que se autorizan en el aristotelismo» (1997: 60)⁶⁵⁰, en las que Cassirer, por cierto, vio un intento de consolidar una filosofía de la naturaleza basada en la «observación empírica, considerada como único medio de conocer [entregada a] excluir del cuadro de la naturaleza todo aquello que no se apoye en un testimonio directo de la percepción sensible» (1951: 187).

El rótulo de Lara Garrido según el cual se opera un cambio “Del código petrarquista a la «humanitas» sensual” (p. 50) no deja de resultar sugerente. Coincidimos con Pozzi al estimar que esta apertura no debe ser entendida como una protesta contra el espiritualismo neoplatónico, o como la aceptación sin más de concepciones aristotélicas, sino como una cuestión de «adesione» (p. XIV) de nuevos

⁶⁵⁰ Recordemos que ya en el siglo XV Poggio Bracciolini recuperó un ejemplar del *De rerum natura*, que ayudó a poner en circulación renacentista la obra de Lucrecio.

elementos⁶⁵¹, de modulación de un modelo neoplatónico nuclear abierto hacia un «spirito di mondanità» (Tonelli, 1933: 287), que, sin embargo, sigue conservando gran parte de su razón de ser platónica, pues la unión entre las almas, la relación entre estas, sigue siendo eje de esta fenomenología amorosa, como bien señala García, al hablar del soneto de Aldana, sosteniendo que este no deja de escribirlo bajo los parámetros del «animismo laico» (2010: 215).

Eje, sí, pero matizado. Efectivamente, a poco que espiguemos algunos ejemplos de entre la tratadística amorosa de la segunda mitad del XVI, nos encontraremos con que la especulación amorosa pasa de considerar el cuerpo como *escalón* hacia el amor totalizante y divino que nos encontrábamos en Castiglione, a entenderlo desde una función mediadora. Unión de cuerpos y unión de almas van ahora de la mano, como hemos visto que parece suceder en el poema de Francisco de Aldana. La cuña aristotélica, naturalista, supondrá una búsqueda de lo que Lara Garrido ha llamado una «*voluptas* armónica» (1997: 60): si el hombre es un compuesto de cuerpo y de alma, serán esas dos las instancias a las que deba atenderse en el fenómeno amoroso. Ambas deberán unirse, ya que, afirma Benedetto Varchi:

risulta tanto perfettamente e unitamente, che niuna cosa è più una in sé stessa e più unita e perfetta, che tutto il composto insieme. E per questo diceva il filosofo, che gli affetti o vero passioni non erano né dell' anima sola, né del corpo solo, ma di tutto il composto ciò é dell' uno e dell' altro insieme (1858: 318)⁶⁵².

Tullia d' Aragona, quien coloca al propio Varchi como uno de sus interlocutores en el *Dialogo della infinità d' amore*, llegará incluso a decir que «tutto il composto, cioè, l' anima e il corpo insieme, è più nobile e più perfetto che l' anima sola» (1980: 197), si bien no puede perderse de vista, a la hora de valorar su postura, que ella misma era una conocida cortesana de la Italia del XVI. En parecidos términos, ya en la tradición

⁶⁵¹ Otra cosa es que coincidamos en que esas adhesiones le vengan sin más de «moduli, schemi, situazioni, che erano della commedia e della novela», o de ciertos «motivi antichi, latini e medievali» (p. XIV). Más bien creemos que dichas adhesiones concretas llegan precisamente ahora, motivadas por esa nueva cultura urbana de la que hablábamos antes.

⁶⁵² De ahí el llanto de los cuerpos en el soneto de Aldana, pues no consiguen llegar al mismo estado de unión entre sí que han conseguido las almas.

hispánica, se sitúa Damasio de Frías en este pasaje de su *Diálogo de amor*, reflexionando sobre por qué no ama ya a las mujeres que han muerto o se han casado:

DORIDA.- Menos me vale a mi parecer tu solución, pues el que muere no deja de ser, como la vista perdida, pues queda, al fin, el alma inmortal y eterna.

DAMEO.- Si no deja de ser, por quedar, como dices, el alma, deja Dorida, de ser aquel todo y compuesto que antes era; que yo cuando te amo a ti, señora, digo que amo no tu alma sola, no tu cuerpo sin alma, pues Dorida no es su alma sola, no su cuerpo, sino un compuesto de los dos, que con la muerte dejó de ser (1920: 302).

Considerar que los amantes son un *compuesto* de cuerpo y alma, al que se debe atender en toda su integridad, supondrá un cambio en la concepción y valoración del cuerpo dentro del proceso amoroso. Por supuesto este, no sustituirá el papel del alma, aunque sí dará lugar a matices interesantes. Así, manteniéndose, como le sucede a Tullia d'Aragona, que el amor es «desiderio di goder con unione quello o che è bello veramente o che par bello allo amante» (1980: 202), la unión del «compuesto» deberá ser, como en el soneto de Aldana, tanto espiritual como corporal, produciéndose así una mutación en la concepción del amor ficiniano puro, ya que ahora «la mixtura de cuerpo y alma es más noble y perfecta que el alma sola [siendo] superior el amor de los que emplean, no el alma sola o el cuerpo solo, sino el alma y el cuerpo como *composto*» (García, 2010: 57).

Los diálogos del padovano Sperone Speroni conocieron éxito editorial, y no tardaron en traspasar nuestras fronteras, como demostraría la relación del autor con Diego Hurtado de Mendoza, quien habría sido su protector (Asensio, 1975: 220). En su *Dialogo di amore* encontramos un momento en que se percibe a la perfección el espacio hacia el cual vira el modelo de esta tratadística amorosa, cuando uno de los personajes, tratando la cuestión de la unión de los amantes, después de citar el soneto CLXVII de Petrarca –«Quando amor i belli occhi a terra inchina / e i vaghi spirti in un sospiro accoglie» (2006: 564)–, se corrige enseguida, proponiendo «Ma lasciate le poesie discendiamo alla isperienza» (1989: 24). Lo primero que nos llama la atención es que en la reflexión amorosa se invite a *bajar*. De todo lo que en el sistema ficiniano era intento de elevación, de subir escalones hacia el amor divino, no queda aquí rastro. Pero es igualmente reveladora la noción de *esperienza*, que según Tonelli (1933: 258) sería característica de unos autores que «hanno vivo il senso della realtà dell'ammore, e alle teorie fanno limitazioni, aggiunte, modificazioni, tenendo presenti la propria esperienza e

la vita contemporánea»; lo que para Prieto deriva en que estos tratados discurran «por una experiencia y realismo opuestos al curso neoplatónico y petrarquista» (1984: 267). Esta suerte de pasadizo entre la *donna angelicata* de Petrarca y la propuesta decidida de Speroni por bajar a la experiencia (Lara Garrido, 1997: 59) es, tal vez, la mejor manera de ilustrar la mirada del tratadista hacia el amor.

Speroni no renuncia en ningún momento a la dimensión espiritual del amor, a la importancia del alma en él, sino que añade a esta la corporal. Para ello recurre a la metáfora de la pintura, explicando que «la cosa che si ama, collo pennello e stile di amore, nella faccia en el cuor dello amante, se stessa ed ogni cosa sua così dell'anima come del corpo bien ritraggendo mirabilmente» (1989: 29). El amor abarca cuerpo y alma, encontrando expresión en la figura del Centauro (pp. 22-23), «símbolo della duplicità, spirituale e sensuale, dell'amore» (Tonelli, 1933: 288): «amore esser cosa materiale e dalla ragione sogetto» (1989: 30), dirá más adelante Speroni. En ese compuesto el cuerpo ejerce un papel fundamental, recibiendo una valoración positiva en virtud de esa necesidad de unir ambas instancias, corporal y espiritual: «Anzi alla nostra imperfezione son buona cosa le nostre membra; essendo quelle tra amore e noi quali un solecchio, il qual levando gran parte del suo soverchio splendore, il rimanente ci fa possenti di sostenere» (p. 18). Los miembros del cuerpo son en Speroni necesarios para poder disfrutar del amor, como explica cuando se refiere a la «vera amorosa felicità, nella quale amor col mezzo delle sue membra l'avesse posto» (p. 39) a los amantes.

El nuevo acento sobre lo corporal trae como consecuencia la valoración de los sentidos que el neoplatonismo ficiniano colocaba por debajo de la vista o el oído. Speroni afirma que «i sensi son scala e via alla ragione», lo que le permite utilizar la imagen de la digestión para explicar la necesidad del amor corporal como mediación, como asimilación, –recordemos el «specchio» del que acabamos de hablar– a la hora de generar el perfecto «Ermafrodito amoroso». Escribe Speroni que «Onde chiunque è così sciocco in amore ch'egli non curi i loro appetiti, ma come semplice intelligenza cerchi solo di satisfarne la mente, egli è simile a colui il quale, tranguggiando alcun cibo senza toccarlo co' denti, più s'inferma che si nutrichi» (p. 6). Imagen que recuperará más adelante Damasio de Frías, cuando haga decir a Dameo:

que como elegantísimamente dice el doctísimo Sperón: 'querer gozar de sola el alma, sin hacer caso del cuerpo, es comer la vianda sin mascar, que no la puedes pasar; y si

algo comes de esta manera, no te aprovecha a la nutrición, ni puede el estómago bien gastarlo'. Pasar tiene este amor por los sentidos: ellos le han de desmenuzar y ablandar, que darles tiene su sabor, después de haber dado al entendimiento lo que es suyo (1920: 333).

El símil digestivo, si bien algo rudo, muestra a la perfección la necesaria mediación de los sentidos en el proceso amoroso y abre la vía hacia un amor corporal, despreciado por aquellos que irónicamente llama «los muy apurados y finos amantes», «los muy contemplativos» (p. 344)⁶⁵³.

El nuevo rol del amor corporal hará que, entre estos sentidos, el del tacto, se vea, si no privilegiado por encima de los demás, sí al menos visto con cierta indulgencia, al ser el que hace posible la unión corporal. El ejemplo más extremo en este sentido lo leemos en el *Tratado del amor y la hermosura*, de Massimiliano Calvi, uno de cuyos capítulos lleva como título “De qué manera el tacto es el fin de la natural hermosura y del amor. Y de que necesariamente se ha de venir al tacto para conocer si una persona es complidamente hermosa” (1586: 32b). La diferencia con el Ficino que afirmaba que el amor «del voluptuoso desciende de la vista al tacto» (1986: 142) es abismal. El punto de partida de Calvi radica en que para él «el affecto y passion del apetito sensitivo no es otra cosa que amor; el amor procede del conocimiento de la natural hermosura del cuerpo humano; toda cosa conocida que causa amor es buena, porque no podría ser amada si primero no fuese conocida» (1586: 32b). Los patrones neoplatónicos que relacionaban amor, belleza y bondad se aplican al espacio estricto del cuerpo humano y de la necesidad de *conocer* la hermosura de la persona, lo que le lleva a concluir:

Y, como la hermosura acarrea al amor, y el amor es un desseo de gozar, y el gozo es la perfección del desseo, assi el tacto es el fin y perfection del gozo. Por manera que es necesario pervenir y llegar al tacto, no solamente para juzgar una persona por hermosa, mas también para conseguir el fin de la hermosura, que es gozar della (p. 33b).

El aderezo platónico, junto a cierta precaución doctrinal que se extiende a lo largo de todo el tratado, y en la que Soria Olmedo ve una «indulgencia pragmática» (2008:

⁶⁵³ Asensio (1975: 229) opina que aquí Damasio de Frías «Alude claramente con ironía al *Cortesano* de Castiglione».

65)⁶⁵⁴, tratan de compensar lo que en realidad se puede leer entre las líneas de Calvi: una justificación de la belleza y el amor corporales por sí mismos o, cuando menos, tan necesarios como el espiritual o metafísico, que movió a Menéndez Pelayo a hablar de una estructura del libro cuyos capítulos dedicados a la belleza femenina oscilaban «entre metafísicos y fisiológicos, entre platónicos y lúbricos» (1974: 533).

Mucho más contundente que Calvi o Speroni, de quienes sin duda resulta deudora su obra (Asensio, 1975: 229-230), resulta Damasio de Frías, quien poda mucho más el aparato doctrinal de su *Diálogo de amor*, a cambio de obtener un texto que, en su sencillez, resulta fascinante por la falta de tapujos que demuestra. En un momento del *Diálogo* hace hablar así a Dameo: «Bien dices, Dorida, cuando nosotros fuéramos puros espíritus, desnudos de materia sensual; pero ¿qué quieres?, que nacimos hombres compuestos de alma y cuerpo, y, como atrás te dije, siendo tales es fuerza que nuestro amor sea humano y propio de hombres» (1920: 312). Afirma por eso que «el amante no solamente ama, como piensas, el alma, ni solo aspira a la posesión de ella, que también ama extremadamente el cuerpo, y ni más ni menos desea poseer de él lo que honesta y comedidamente puede» (p. 331).

Le asoma incluso a Frías una vena irónica al defender la necesidad de la presencia real y efectiva de los dos amantes, pues en su opinión no puede compararse con esta el «contento y bien de la imaginación [...] ni se puede llamar tal digan cuanto quisieren los muy contemplativos del amor», retratados por Dameo como quienes «tienen descarnados sus deseos» y por tanto se alejan del amor humano, basado en la experiencia del cuerpo, ya que «en cuanto fueren hombres han de amar como tales, pues lo demás, Dorida, es sustentarse del aire como camaleones» (p. 313). Merece la pena extractar un amplio pasaje del *Diálogo*, en el que la intervención de Dameo demuestra que la especulación amorosa se mueve en un espacio distinto al del banque de Careggi:

⁶⁵⁴ Aduce Soria el siguiente pasaje de Calvi: «El acto corporal no es en sí bueno por aquellas imperfecciones que tiene; mas quando se comete con quien y quando es lícito, y quanto basta, no es contra las leyes ni fuera de razón, ni perjudica a la salud, y es tenido por obra buena, y por conseqüente su fin que es el deleyte no solamente no es malo, pero de los sabios es por bueno juzgado; y, por el contrario, quando se comete con quien no es lícito, y quando no es necesario, y quanto es demasiado, entonces es obra mala y fea, y malo y feo el deleyte que la sigue» (Calvi, 1586: 37).

Atrás te dije, señora, que un tal amor como ese y tan descarnado, que era (puro, angélico y espiritual) de solos aquellos entendimientos desnudos de materia, cuales son los ángeles, tan imposibles de hallarse entre nosotros cuanto lo es dejar de ser sensuales. ¿No sabes que en esta vida (ya otra vez me lo has oído), por ser nosotros puros hombres, nuestras obras han de ser de la misma suerte humanas, y aquel las cuyas no fueren tales, no se dirá hombre sino ángel? ¿No sabes que Amor nos lleva y trae, y quien nos sustenta en este amor son los sentidos? Pues siendo ellos los terceros, ¿cómo quieres defraudarlos de su contento? ¿Cómo quieres tú que ame el alma la hermosura, sin que primero se satisfagan y contenten los ojos de ella? ¿Cómo quieres que se pague y admire el entendimiento de la admirable armonía de tus palabras, del suavísimo concepto de ellas, sin que mis oídos sean los que primero se aficionen, y así de los demás sentidos? Mira, Dorida, quiero repetirte lo que ya otras veces te he dicho, que yo cuando amo, y cual otro, no ama el cuerpo solo, no sola el alma y por sí: el todo es el amado. Yo a Dorida quiero, a Dorida amo; y Dorida es su alma y cuerpo junto, no cualquiera de ellos (pp. 332-333).

Eugenio Asensio reconoce la enorme diferencia de matiz entre la «robusta síntesis platónico-aristotélica» de los diálogos, y «la doctrina del “amor mixtus”» que propone Frías (Soria Olmedo, 2008: 58), en lo que se refiere a los límites espirituales impuestos por el neoplatonismo florentino:

Bastan estos trechos para mostrar con qué insistencia rechaza no solamente el amor cortesano que disocia el cuerpo, propiedad del marido, de alma, disponible para el amante, sino también el amor platónico, para el cual las criaturas con su belleza corpóreo-espiritual son simples escalones que guían el alma en su ascensión hacia la suprema belleza incorpórea. Para Dameo la criatura mixta de cuerpo y alma es la meta y objeto del amor (1975: 226).

A la vista de estas nuevas formas de entender la tratadística amorosa, cabe preguntarse cómo se manifiesta en lo que se refiere a nuestra poética luminosa el giro que esta toma hacia lo sensual. En concreto, en el canon de belleza petrarquista.

La posibilidad que abre la cuña naturalista enlaza muy bien con Garcilaso, o el Aldana que García ha calificado como «animista laico». Probablemente porque sus vidas y trayectorias intelectuales fueran otras muy distintas a las de un Herrera cuya vida transcurrió «sin rebasar nunca o casi nunca los límites» de Sevilla (Guillén, 1999: 433). «El Aldana entregado a las ninfas» (Lefebvre, 1953: 40) tuvo la oportunidad

cronológica y física de recibir, según Rivers, no solo «el neoplatonismo que predominaba en la literatura florentina del siglo XVI» (Rivers, 1957: XIII), sino también la influencia del italiano Benedetto Varchi (Rivers, 1955: 35-36; 1957: XIII); así como un «tono de sensualidad» (Rivers, 1957: XV), una «actitud hacia el amor sexual [que] parece ser, en general, más típica de la Italia renacentista que no de España [...] una especie de paganismo natural y fácil» (Rivers, 1955: 46)⁶⁵⁵, que le permitió conocer una «faceta hedonista [que] supone una desviación consciente de los ideales ascéticos cristianos» propios de la interpretación del neoplatonismo ficiniano (García, 2010: 45).

De la misma manera, Prieto ha encontrado en la vida florentina de Aldana la posibilidad de que el poeta conociera la crisis «de tratados de amor que rompen con su realismo y sensualismo la línea neoplatónica y petrarquista de otros tiempos» (1984: 264). Por eso, aunque no deje de funcionar la base neoplatónica según la cual hemos estudiado la imagen de belleza femenina, en Aldana encontraremos «no solo un conocimiento del neoplatonismo, sino también, hasta cierto punto, esa actitud medio pagana de hedonismo filosófico que asimismo era típica de la Italia renacentista» (Rivers, 1957: XIV)⁶⁵⁶; en una línea parecida, Manero Sorolla habla de la confluencia en Aldana de «la dictadura poética de Petrarca, la del platonismo amoroso de raíz ficiniana y la del hedonismo filosófico» florentino (1987: 58).

Rafael Lapesa, estudiando la canción IV de Garcilaso, datada en 1533, escribió que hasta ese momento el poeta no había aludido «a la belleza física de la mujer amada», de modo que esta nueva aparición «indica que la hermosura exterior empieza a ser tema poético en Garcilaso» (1985: 75). Más adelante, cuando se ocupe del soneto

⁶⁵⁵ *Cfr.* Maurer (1990), quien advierte, ocupándose del sueño en los sonetos eróticos de los siglos XVI y VII, que muy pocas veces, en la poesía española del Siglo de Oro, el erotismo depende «de la descripción explícita de los deleites eróticos experimentados durante el sueño» (p. 155), ya que, explica, «el poeta español de los siglos xvi y xvii logra el efecto erótico de otra manera: con frecuencia suprime cualquier descripción directa de los deleites del sueño y son únicamente los efectos del sueño —e. g., el deseo vehemente de seguir soñando o de volver a soñar— los que dejan ver la intensidad del placer que ha experimentado. Se alude al goce mediante eufemismos, que son los mismos en la poesía erótica que en la amorosa» (p. 156).

⁶⁵⁶ Aunque puntualiza: «Pero quédese aquí afirmado que el sensualismo juvenil de Aldana no se parece nada al asqueroso “amor ferino” de la época; Aldana no tenía ese morboso sentido de pecado, sino una inocencia casi edénica» (1957: XVI).

XXIII, «de lo más perfecto y luminoso que salió de la pluma de Garcilaso», dirá que este se distingue «por un sello de dignidad que da elegancia al epicureísmo» (p. 154). Como en tantas ocasiones a lo largo de un libro tan sintético como valioso, Lapesa da la pista a seguir a la hora de estudiar uno de los rasgos que, creemos, mejor explican cómo la imagen de la dama se despega de la ortodoxia neoplatónica herreriana, cuando explica que «las parejas de adjetivos suponen una consideración morosa» (p. 155). Efectivamente, el componente naturalista que ha considerado el cuerpo como un *medio*, como un elemento tan necesario como el alma para alcanzar la felicidad amorosa, dará ocasión a Garcilaso – y sobre todo a Aldana– para detenerse en el cuerpo sin necesidad de que el alma llegue a alzar el vuelo, como sucedía a Herrera. De nuevo Margot Arce abre una interesante dirección cuando confiesa que, a pesar de que es consciente de que Garcilaso, a través de *El Cortesano*, está familiarizado sin duda con él, «Hallo muy pocos pasajes de Garcilaso alusivos al concepto platónico del amor» (1969: 31).

Así, nos vamos a encontrar, y ya lo hemos visto en parte en Garcilaso, con que, en un movimiento paralelo a esa *pérdida de presión* en la maquinaria doctrinal neoplatónica, Francisco de Aldana no llega a las cotas de metafísica intensidad luminosa que aparecían en Herrera. A cambio, el cuerpo de la dama recibe atención por sí mismo, sin necesidad de dar el *salto* herreriano, atiendo a él con esa morosidad de la que hablaba Lapesa y que Rivers calificó, para el caso de Aldana, como «percepción hipersensual» (1955: 61).

No supone esto, como ya dijimos, que Aldana caiga siempre en el materialismo corporal más estricto, pues no hay que olvidar que la noción de unión y relación entre las almas sigue funcionando, tal como sucede en varios pasajes del poema “Pues tan piadosa luz de estrella amiga” (1997: 138-145). En un momento dado, el poeta especula sobre la naturaleza del amor de la dama y de la propia dama:

no solo a un bien cual vos, mi bien, empece
ni le debe empecer mal atrevido,
mas al mismo pesar vestir debería
de alegre luz, cual viste al alma mía (vv. 165-168).

En virtud de su hermosura, el alma de la dama es tal que, no solo es capaz de *vestir* a la del poeta «de alegre luz», sino que conseguiría vestir con su propia luz «al mismo pesar», resolver toda turbación y «dominar al hado y la Fortuna» (García, 2010: 128).

Algo más adelante, Aldana volverá a poner de manifiesto este carácter de la luz de la dama, al rogarle «con el alma» (v. 234) que «huya de vos todo severo / cuidado, usurpador de mi sosiego» (vv. 235-236), para que «no pueda pesar, grave o ligero, / escurecer la luz de nuestro fuego» (vv. 237-238), sin referencia alguna en ninguno de los dos casos a la dimensión corporal que sí encontraremos en gran parte del resto de su producción lírica.

En otra de las octavas del poema, Aldana dirige una petición a la dama:

Por ese oro sutil, nuevo y luciente,
que por mano de Amor se ordena y mueve,
por esa de marfil graciosa frente
donde tiene el abril perpetua nieve,
mi Sol, os pido, y por la llama ardiente
que en mí la luz de vuestros ojos llueve,
que abráis a rato más gracioso y tierno
el alma, y gozarán las del infierno (vv. 169-176).

Como vemos, además de la tópica de la «*descriptio puellae*» que Navarro Durán asocia con Garcilaso (1994: 59), y del «encomio petrarquista sobre la riqueza e influencia sobrenatural del cuerpo fragmentado» (Lara Garrido, 1997: 143), aquí Aldana otorga al cuerpo de la dama, en su luminosa plenitud, un estatuto que no encontramos en el neoplatonismo más ortodoxo. Si bien el poeta pide a la dama que *abra* su alma, con lo que el amor se sigue entendiendo según los presupuestos animistas del «poder de la luz de sus ojos» (García, 2010: 129), la *prenda* del ruego será el propio cuerpo de la dama, descrito en brillantes términos: el «oro sutil, nuevo y luciente» del pelo, movido por el amor, la frente «de marfil» y «nieve» o esos «vuestros ojos» que hacen llover «la luz» hacia el propio poeta. Creemos que, en un funcionamiento en el que Rivers vio «a pagan attitude toward physical love» (Rivers, 1953: 171), no aparece aquí de modo estricto la noción del cuerpo como *peldaño* hacia lo espiritual o la belleza eterna y luminosa del espacio celestial que vimos en Herrera.

En esta octava, el cuerpo atravesado de luz de la dama es aquello que Aldana utiliza en su intento de convencerla para que atienda a sus requerimientos amorosos. Requerimientos que, efectivamente, buscan, esto sí dentro de la órbita neoplatónica, llegar al alma de la dama. Lo significativo es que para conseguir gozar de esta se ponga

en juego el cuerpo, minuciosa y luminosamente descrito, de manera que este deja de ser un escollo potencialmente perjudicial a la hora de alcanzar el verdadero amor, para convertirse, en tanto que material del juramento, en algo absolutamentepreciado por sí tanto para el poeta como para la dama.

Esta morosidad, este detenerse en los cuerpos trae aparejado, como ya sabemos, un *sensualismo*, una importancia renovada del papel que los sentidos desempeñarán a la hora de percibir la belleza corporal. Aunque, efectivamente, vimos cómo Calvi llevaba al extremo esta posibilidad, al conceder al tacto la capacidad de conocer hasta qué punto es hermosa una persona, quedémonos por ahora con lo que todavía es un fuerte contrapeso platónico en el mundo sensorial: el papel de la vista. No tanto en su función de puente y órgano privilegiado para el amor, que estudiaremos más adelante, sino como órgano que permite al poeta conocer y describir la belleza de la dama, recrearse incluso en ella. Se trata de una profusión visual que quedará a mitad de camino entre el evidente telón de fondo del neoplatonismo, y un gusto por los juegos de luz heredado del nuevo paradigma artístico, y que ya hemos detectado, por ejemplo, en ciertos pasajes de Garcilaso o en la representación de la naturaleza en la “Carta para Arias Montano”.

El ojo se recrea en la luz y el color de la nueva pintura, de la misma manera que el ojo del poeta, y con él el lector, se recrean en la belleza luminosa de la amada sin necesidad de emprender el vuelo del alma hacia las regiones de la luz pura del amor supraterráneo. Es el caso de las magníficas octavas sobre “Medoro y Angélica” (1997: 493-497), de filiación ariostesca (García, 2010: 73) y ejemplo de «la refinada personalidad erótica de Aldana» (Ruiz Silva, 1981: 202). Por desgracia, de ellas solo se conservan unos fragmentos, descubiertos por José Manuel Blecua en un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Desde el principio, el poema se ve invadido por la luz, puesto que su arranque enlaza muy bien con la idea de Parker, a la que ya hicimos referencia cuando hablamos del poder revitalizador del Sol, según la cual su luz marca también el ciclo armonioso de los amores. Así, el inicio de las octavas se produce cuando «Cintia al rubio hermano ya quería / restituir la luz que dél tomaba» (vv. 11-12), y este, después de la Aurora, aparece moviéndose en su carro, confirmando una vez más la percepción geocéntrica que del universo tienen nuestros poetas: «y los caballos blancos del señor de Delo / hinchían a relinchos todo el cielo» (vv. 15-16).

Una vez comienza a salir el Sol, el poema se centra en los dos amantes. Sus versos parecen responder a la exigencia de la fusión, no solo de las almas, sino también de los cuerpos, en lo que Rivers ve un «deleite inocente en la pura contemplación de belleza del cuerpo humano» (1957: XV), una «descripción que tiene algo de la sensualidad templada e inocente de muchos pasajes de las *Metamorfosis* ovidianas» (1955: 41-42). Parker, por su parte, halla en el poema un «goce inocente ante la belleza del cuerpo humano [...] ajeno a la tradición petrarquista» (Parker, 1986: 82); Navarro Durán, en fin, advierte que «Parece que todo su vivir a orillas del Arno, las lecturas de los poetas y tratadistas italianos, han dado a Aldana la libertad de recrearse en la belleza de la desnudez femenina, en el abrazo de los cuerpos de los enamorados, en la fusión de sus bocas» (1994: XVII).

Así lo muestra el retrato que el poeta hace de los dos amantes quienes, dormidos, «juntos están con lazo estrecho y fuerte» (v. 20), unidos en cuerpo y alma. Unidos en alma, lo que a juicio de García los inscribe «en una lógica erótica claramente animista» (García, 2010: 74), a través de la imagen del beso en el que los amantes se encuentran «el aire cada cual dellos bebiendo / boca con boca al otro» (vv. 21-22), gracias a lo cual «se convierte / lo que sale de allí mal recibido / en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido» (vv. 22-24) de amor; pero también unidos en el «gozo legítimo del hombre en el placer y deleite carnal» (Ruiz Silva, 1981: 73) –no en vano «el beso alienta una sorprendente atmósfera sensual» (Navarro Durán, 1994: XV)– gracias al abrazo de Medoro, y a los efectos del amor, que bajo la forma de Cupido va «los bien ceñidos miembros más ceñendo» (v. 34), dejándolos tan unidos en el sueño, que infructuosamente tratará de comprobar «si puede con la punta de la flechas / hacer lugar en partes tan estrechas» (vv. 39-40). Nos encontramos ante lo que Navarro Durán llama «la intensidad erótica de la insólita descripción de la ‘lucha de amor’» (1994: XVI). En mitad de esa intensidad, de esa unión, la joven y hermosa Angélica aparece resplandeciente: el brazo derecho de Medoro ciñe «el blanco y tierno pecho / que es del cielo y amor alto tesoro» (vv. 27-28), todo ello «sobre el dichoso lecho» (v. 29), lo que da una idea del amor corporal al que se han entregado los protagonistas del poema; el pelo de Angélica, dorado de tan rubio, se mueve al modo garcilasiano, solo que en esta ocasión no por el viento, sino gracias al aliento corporal de Medoro: «vuela el rico, sutil, cabello de oro / y al caluroso aliento que salía / un poco ventilando se movía» (vv. 30-32).

Cupido es el tercer protagonista del poema, o al menos de la escena en que se nos presenta a Medoro y Angélica⁶⁵⁷, pues es quien se encarga de ceñir los miembros o tentar el nulo espacio que queda entre ellos. Hay un momento en que este papel de Cupido adquiere una relevancia particular en la descripción de la dama, ya que, después de haber participado casi como un *voyeur* (González Martínez, 1995: 172) a lo largo de toda la escena, llega un momento en que, cargado de atrevimiento, «La sábana después quietamente / levanta, al parecer no bien seguro» (vv. 49-50), para contemplar el cuerpo de Angélica. Béhar, comentando el pasaje de la segunda égloga de Garcilaso en que el joven duque de Alba descubre a su futura esposa como una ninfa que duerme (vv. 1369-1378)⁶⁵⁸, remite a la tradición pictórica de la imagen del sátiro que descubre a una ninfa durmiente, y escribe que

El sátiro materializa el sujeto necesario para que la ninfa pueda cobrar existencia como objeto de la mirada, es decir, como imagen, a la que luego los artistas, tanto poetas como pintores, se esfuerzan en dar cuerpo. Con su gesto que consiste en desvelar o revelar la hermosura hasta entonces escondida, el sátiro convierte a la «ninfa dormida» en objeto a la vez de deseo y de traducción artística (2012: 24).

Si bien se añade un personaje más al cuadro, la lógica que detecta Béhar en el caso del duque de Alba es la misma que nos presenta aquí Aldana. Cupido, como hacía el sátiro, *revela* la verdad de la belleza de la dama, la *desnuda*, permite que se exprese, deteniéndose en un puro deleite visual que no necesita ir más allá en sentido metafísico. De la misma manera, y como bien señala el propio Béhar, la dama es objeto de la mirada del lector/espectador. A través de la mirada de Cupido, «el cuerpo esplendoroso de la ninfa va a quedar al descubierto ante los ojos del lector que contempla, como Amor, tal perfección» (Navarro Durán, 1994: XVI), su espectáculo luminoso: la vista de Cupido –y con ella la del lector– se ve deslumbrada cuando «como espejo el cuerpo ve

⁶⁵⁷ En realidad, al final de los fragmentos que conservamos aparece la voz del propio poeta, dirigiéndose a una dama que, parece ser, no le prestaba los favores que Angélica otorgaba a Medoro.

⁶⁵⁸ Escena en la que, por cierto, el duque muestra una cierta vacilación ante la perfección de la ninfa, «una obra sola quiso la natura / hacer como esta, y rompió luego apriesa / la estampa do fue hecha tal figura» (vv. 781-783), expresada en términos luminosos: «¿cómo podré llegar a despertalla, / temiendo yo la luz a que ella me adiestra?» (vv. 788-789). *Cfr.* para la cuestión de la dama como *obra maestra* de la naturaleza, Lida (1975; p. 227 para este caso concreto de Garcilaso).

luciente» (v. 51). La belleza del cuerpo desnudo de Angélica queda así cifrada en la imagen del espejo reluciente al Sol, que en otras ocasiones ya sabemos que ha servido para expresar uno de los más concentrados grados de intensidad de nuestra poética luminosa.

La minuciosidad de la mirada de Cupido le hace detenerse en contemplar «el muslo cual aborio limpio y puro» (v. 52). El muslo se incorpora a la descripción luminosa de la dama, pues brilla como el aborio, «marfil» (Rivers, 1957: 77), material que formaba parte del techo que recubría el palacio de Apolo en la “Fábula de Faetonte”: «de precioso aborio / que a la perla oriental vence en blancura» (vv. 427-428). La imagen del marfil refuerza la noción de luminosidad y blancura con que se nos presenta a la hermosa Angélica. Esta sigue presente en el recorrido visual de Cupido, quien antes de detenerse «con ojos muertos» en «las partes donde Amor el cetro tiene» (vv. 55-56), se fijará en «las caderas de mármol liso y duro» (v. 54). Un mármol liso, perfectamente pulido y, por ello mismo, brillante y luminoso. La descripción de Angélica no va más allá del cuerpo, ni sirve de su belleza para tratar de remontar hacia un espacio superior de belleza incorpórea: Cupido solo mira, y con él el lector, el hermoso y luminoso cuerpo de una muchacha, «ninfa placentera» que «con la blanca mano por defuera / trabajaba de quedar toda ceñida» (vv. 67-69) a su afortunado amante, a quien Cupido acaba exclamando: «¡Oh cuánto / debes, Medor, a tu ventura y suerte!» (vv. 57-58). En ese momento, Angélica despierta sobresaltada y vuelve a ceñirse a Medoro: «“Paz y dichosa luz tengas, mi vida”, / y él, sin hablar, con alegría no poca, / paz de su luz tomó dentro en la boca» (vv. 70-72).

La maravillosa imagen del beso de luz en el que las almas se unen entre sí en su forma luminosa más característica, va aparejada a la de la unión física, trayendo ambas la paz a los amantes. Como escribe Rivers, «No hay en ellos nada del matiz dolorido tan típico del petrarquismo: es un amor físico y más bien feliz, deliciosamente humano, al que no le falta cierta sublimación espiritual de tipo platónico» (1955: 157). Así, según señala Parker, «Esta concepción de la paz de cuerpo y alma que resultaría de la unión física es contraria a los principios de la tradición del amor cortés, que mantenían en España raíces más profundas que en Italia» (1986: 82). El referente en contraste que debe interesarnos no es, ya lo sabemos, el del amor cortés, sino el de la tratadística amorosa más estrictamente neoplatónica, cuya «lógica animista laica», opina García, sigue sin duda funcionando en las octavas al responder el beso «al equilibrio entre el

alma y un cuerpo espiritualizado por ella del que no puede prescindir» (2010: 80); equilibrio en el que, creemos, se detecta con respecto a modelos anteriores una desprejuiciada actitud de cuerpos y almas.

Esta forma de acercarse al canon de belleza petrarquista, con todo lo que de desvío tiene respecto a la concepción estricta del modelo, se repite en algunas composiciones del propio Aldana. Es el caso de “Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo” (1997: 209-218)⁶⁵⁹, compuestas, como ya apuntamos, con motivo de la boda de su hermano Hernando, y de las que solo nos han llegado algunos fragmentos. En mitad del tono jocosos, festivo y de cierta carga erótica que recorre el poema, tal que para Green su «tono lascivo [es] capaz de sonrojar a cualquiera» (1969b: 214), el pastor protagonista de las octavas, caracterizado como una suerte de *gracioso*, de personaje rudo, saca de su zurrón un peine que perteneció a su amada pastora, Bertoleja:

Bésote, peine mío, mil y mil vueltas
y otro millón, pues has las hebras de oro,
que entre blanco marfil volaban sueltas,
tocado de mi bien y mi tesoro (vv. 97-100).

El declamador de las octavas compara a la novia con esta pastora, procurando dejar en lugar preponderante a la joven esposa, por lo cual retoma su descripción según patrones luminosos:

los ojos negros, la encarnada ceja,
la frente de marfil, de oro cercada,
la igual nariz, la boca, mano y pecho,
por Bertoleja mía pazque se han hecho (vv. 205-209).

La imagen de las dos damas, en el juego nupcial, se detiene en ese cuerpo del que el novio va a gozar en la noche de bodas, sin asomo de trascendencia metafísica, lo que

⁶⁵⁹ Y donde, de nuevo, trata de justificar la vertiente sensual de Aldana: «¿Cómo conciliar esas alusiones groseras, indelicadas, indecorosas, a los aspectos fisiológicos y a las funciones sexuales del matrimonio con la conocida pureza de vida y mente de Aldana, sobre todo las que van dirigidas directamente a la madre del poeta?», la respuesta estará, de nuevo, en «Dos tradiciones [...] la del himeneo de los griegos, digno y esencialmente poético, junto con el epitalamio, desde Safo hasta el obispo cristiano Sidonio Apolinar» (p. 219).

sería propio del «lenguaje atrevido y cómico de los ritos de fertilidad» (Lara Garrido, 1997: 44) con los que podemos relacionar el poema⁶⁶⁰.

Algo parecido sucede en lo que se refiere a las representaciones físicas de algunas figuras de la mitología clásica a las que recurre Aldana en ciertos poemas. Lara Garrido señala que la escritura del soneto “Marte en aspecto de Cáncer” (1997: 233-234) respondería al análisis que hizo Edgard Wind (1998: 87-100) sobre la elaboración que la imaginería neoplatónica hizo de la relación entre Marte y Venus y el poder que esta –el amor– tiene sobre aquel. Más allá de que el soneto también pueda ser «expresión cortesana del sujeto poético en su complementar armas y amores» (Lara Garrido, 1997: 233), nos interesa la «creciente tensión sensual» (1955: 155) que advirtió Rivers en un soneto, que nos sitúa ante «un neoplatonismo no cristiano, sino plenamente pagano, pues en vez de verse la escala ascendente del amor divino, se ve que los dioses mismos son dominados por el deseo carnal» (1955: 154), ante en un «cuadro pictórico, inmóvil pero tenso por el contraste sexual» entre ambos (1957: XXXVI). La lectura de Rivers concibe el soneto muy cerca de ese sensualismo que hemos visto caracterizaba la visión que del cuerpo de la dama tenía Francisco de Aldana, y que se traslada con sus brillos a la representación de Venus. Es el caso, por ejemplo, del soneto XI (1997: 191), estudiado por Fucilla (1960: 158-160), quien tal vez injustamente califica al poema de «mediocre». El soneto, «de evidente carácter pagano» (Ruiz Silva, 1981: 97), consiste en la plegaria que acompaña la ofrenda de un corazón de cordero por parte de un pastor a la diosa Venus, para así obtener el favor de su amada. Venus aparece como madre del «tierno arquero» Cupido, presentado en brazos de la diosa, «encadenado / al cuello alabastrino el brazo fiero»⁶⁶¹. Venus responde así al canon luminoso de belleza

⁶⁶⁰ Tan solo podríamos encontrar algo parecido, aunque si bien muy diluido y alejado de lo que sucede en Herrera, hacia el final del poema, cuando entre bromas y veras se llega a la última estrofa, donde el pastor recuerda haber tenido una nodriza negra, lo que le da pie a la chanza a la hora de dirigirse a la dama: «Creo que pensáis que haberme leche dado, / cuando era tamañito, una guinea / que el rostro os dejaré tiznado» (vv. 225-227). Al hilo de esta declaración, dice el pastor «ni veréis cosa en mí que negra sea, / tan solamente es negra mi ventura, / que mal puede manchar vuestra hermosura» (vv. 230-232). Frente a lo luminoso de la belleza de la dama, aparece aquí la idea de la oscuridad como una amenaza que podría embarrar la luminosa y clara belleza de la chica, que aquí sí podríamos acaso entender como la blanca, casi transparente belleza de su alma, expresada a través de su cuerpo.

⁶⁶¹ *Cfr.* el soneto de Herrera (2006: 311) en que la siguiente descripción de la dama «Rosas de nieve y púrpura vestidas, / coral roxo en marfil resplandeciente, / estrellas que ilustrays la pura frente / en oro fino hebras esparzidas», hacen recordar al poeta «de Çipro la figura», esto es, «la

femenina con el blanco resplandor de su cuello, que en las octavas del poema XXXIII se intensificará de manera radical cuando la diosa haga así su aparición: «bajó del cielo como un rayo ardiente, / llevada de dos cisnes voladores».

Será también lo que suceda en esa misma composición con la ninfa Europa. En la narración del cortejo que Zeus, en forma de toro, hace a la ninfa, Cossío percibía ya los resplandores de un «mundo luminoso» (1952: 200). Efectivamente, la metamorfosis del dios queda caracterizada por una pura luminosidad: su pelo es blanco como la nieve más pura, igual que si se tratara de la piel de una de las damas que venimos viendo: «lúcido y blanco el pelo, como nieve, / muestra el señor de la estrellada esfera» (vv. 261-262). El más mínimo detalle brilla en su cuerpo, así, seleccionando con plena conciencia la fuente ovidiana (Navarro Durán, 1994: 107; *Met.* II vv. 855-856), los cuernos son de cristal purísimo: «y de nuevo cristal despunta el cuerno / cual nunca Libia vio nevado invierno» (vv. 263-264); y su mirada disfruta de la claridad que caracterizaba, por ejemplo, a don Bernardino: «y con ojo contino, manso y puro, / claro y de dinidad, lozano y vivo, / la mira y nunca escarba el suelo duro» (vv. 266-268). Lo mismo sucederá con la ninfa: hay un momento en que esta desata «la pierna, que el marfil precioso muestra» (v. 308), del mismo modo que en pleno raptó, el viento,

ya Céfiro, entregado en la madeja
del húmido, ondeado y sutil oro
contraria vela hace al fiero pecho
del toro, que a Favonio está derecho (vv. 333-336).

Resulta sumamente significativo que esta descripción, bien que hecha a pinceladas, reconocida por Navarro Durán como «bella variación de la metáfora fosilizada del cabello» (1994: 110), se inserte en un episodio mitológico en el que el principal protagonista, Zeus, no busca otra cosa que la unión carnal con Europa, por lo que podemos estimar que la descripción luminosa de la ninfa se queda en la *superficie* resplandeciente del físico, sin necesidad de ir más allá, de que esa luz física que brilla en el muslo blanco o en el cabello dorado sea simplemente un puente para alcanzar una verdadera y metafísica luz divina.

estatua de Venus –la diosa chipria– esculpida por Pigmalión», y de la cual el escultor quedó enamorado (Cuevas, 2006: 311).

4.4. La vista: puente luminoso del amor

Cuando establecimos los parámetros que conforman este canon luminoso de belleza que acabamos de analizar, había uno al que deliberadamente hemos concedido menos protagonismo en nuestro análisis: esa mirada que, en el soneto XXIII de Garcilaso, «con clara luz la tempestad serena». Esta, junto a sus atributos luminosos, merece estudio aparte debido al papel central que desempeña en la filosofía amorosa del siglo XVI. Una buena manera de comenzar puede ser recordando la figura del círculo, tan determinante, como sabemos, para el neoplatonismo. Efectivamente, entre los dos amantes se establece un *circuito* amoroso que verá en la luz su trazo. Sabemos ya que en esta dimensión humana del amor neoplatónico las almas de los dos amantes se ven sometidas, por la propia naturaleza del amor, a un proceso de atracción mutua. Lo que ahora desarrollaremos será el modo en que, a través de la vista, y gracias a la luz, tiene lugar dicho proceso de atracción.

4.4.1. LA AGUDA LUZ DE LOS OJOS

«¡Los ojos tuvieron la mayor culpa!», con esta exclamación asentaba Rodríguez Marín (1911: 12) la teoría según la cual el poeta épico que iba a ser Fernando de Herrera, abandonó el canto heroico por el amoroso. En efecto, como vimos al principio del capítulo, el amor se establece gracias a la contemplación de la belleza física, escalón hacia la verdadera y suprema belleza inteligible, que era expresada en forma de luz, a través del cuerpo de la dama. Por eso, a la hora de concretar el modo en que se establece la conexión amorosa entre los amantes, será la vista la que intervenga, pues funciona a través del órgano más espiritual y luminoso: el ojo.

Guillermo Serés ha observado cómo el aristotelismo se encargó «de conformar científicamente y sistematizar la doctrina platónica del amor» a partir del «axioma fundamental de su sistema fisiopsicológico, según el cual es necesaria la percepción sensorial del objeto susceptible de ser amado. Dicho axioma es que la sensación, origen del amor, es un movimiento en que participan el alma y el cuerpo» (1996: 55).

La tratadística neoplatónica renacentista adoptará este componente naturalista en su descripción del fenómeno amoroso, no tanto en el sentido que le daba Calvi cuando defendía el tacto como la única manera de conocer la hermosura de una persona, sino como el puente, el soporte necesario para que pueda establecerse la comunicación amorosa entre las almas. El neoplatonismo encontrará en el ojo la parte del cuerpo más adecuada para conseguir que se produzca ese enlace entre las almas, pues estos son «ventanas muy transparentes del espíritu» (Ficino, 1986: 152), «puertas del espíritu» por las que «llegan muchas cosas al espíritu, y los afectos y las costumbres del espíritu se manifiestan muy claramente por los ojos» (p. 149).

El amor es un fenómeno que parte de lo visual, y se entiende a través de la vista. El propio Ficino recuerda en el *De amore* que «los mortales son fascinados sobre todo cuando al mirarse con mucha frecuencia, dirigiendo su mirada fijamente a la mirada de los otros, unen sus luces y, desgraciados, se impregnan de un largo amor» (1986: 214). No se trata solo de que los enamorados caigan fascinados el uno del otro a través de la mirada, sino de que el puente que va de una otra se construye a través de la luz, que se constituye en un «fluido magnético» (Rodríguez, 1990: 187) que va de vista a vista, produciéndose a través de esa luz lo que Lara Garrido llama una «imantación visual»

(1997: 45). El Filón de los *Diálogos de amor* va a expresarse de un modo muy parecido a Ficino, cuando hable así a Sofía:

Dices verdad, Sofía, porque si tu espléndida belleza no hubiese penetrado por mis ojos, no habría podido herir tanto como lo hizo los sentidos y la fantasía, y al penetrar hasta el corazón no habría tomado como residencia eterna, como la tomó, mi mente, llenándola con la escultura de tu imagen; los rayos del Sol no atraviesan tan rápidamente los cuerpos celestes o los elementos que están bajo él hasta la tierra, como lo hizo la efigie de tu belleza, hasta colocarse en el centro del corazón y en el corazón de la mente (2002: 170).

La belleza que ha conseguido enamorar a Filón penetra en él a través de sus ojos, hasta llegar a «los sentidos y la fantasía»⁶⁶², para después pasar al corazón, en perfecta demostración de ese movimiento de cuerpo y alma que, según explicaba Serés, era la sensación. León Hebreo recurre, además, como lo hizo Ficino, a la imagen lumínica para expresar cómo ha llegado hasta él la belleza de Sofía: más rápido y con más poder de penetración que los rayos del Sol.

Será en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* donde nos encontremos formulada a las claras la luminosa naturaleza visiva del amor. En ellas Herrera escribe que «al principio nace el amor de un rayo de los ojos» (2001: 324). Más adelante se refiera a «la viveza fogosa y aguda luz de los ojos» (p. 335). Esa luz que sale de los ojos de los amantes, y que por ellos es recibida, procede de las almas que están interviniendo en la relación amorosa, *expresada* a través del órgano que, por su propia naturaleza, por las capas de líquidos que conforman su fisiología, menos puede opacarla. El funcionamiento de raíz, digamos, es el mismo que hemos encontrado en los cabellos rubios o las pieles de marfil, alabastro y cristal, solo que intensificado y, por ello mismo, convertido en instrumento privilegiado para la comunicación amorosa. Los rayos de luz salen de los ojos de cada uno de los amantes para acudir al del otro y

⁶⁶² Cfr. aquí, de nuevo a Raimondi hablando de Galileo, sobre la relación entre las dos vistas: «Ver con el “cerebro” no significa únicamente fijarse en la epidermis, en la riqueza física de las cosas, sino algo que también presupone la exigencia, correlativa al acto mismo del ver, de deducir un orden de relaciones, de captar la ley según la cual se estructuran, en suma, de pasar de un laberinto mudable a un espacio claro y mensurable, donde no existen lugares privilegiados» (2002: 91-92). Si bien el espacio científico de Galileo es otro, la dinámica visual del neoplatonismo amoroso presupone esa misma exigencia, la necesidad no fijarse solo en la epidermis, literal, del cuerpo.

penetrar en él. Si el cabello rubio de la dama era una red de oro que *atraía* al poeta hasta dejarlo aprisionado en su trampa, como un anzuelo de luz, será lógico pensar que, a menos velo para la *expresión* del alma, tal y como ofrecen los ojos, mejor podrá la luz cumplir su función de vínculo, en este caso, entre los amantes.

Como ha señalado Ruestes, «El amor que tiene su principio en la luz que emanan los ojos de la amada constituye quizá la formulación más característica del estilo cortesano y neoplatónico», erigiéndose en «el símbolo más representativo en la poética de Herrera» (1986: 86). Si dejamos de lado el componente *cortesano* y nos quedamos con el neoplatónico, lo cierto es que la cuestión da lugar a una serie de significativas manifestaciones líricas, cuyos ecos resuenan incluso en composiciones alejadas del canon italianista, como es el caso de dos romances de Fernando de Herrera, recogidos por Cuevas, donde el poeta escribe sobre unos «Hermosos ojos serenos, / serenos ojos hermosos, / de dulçura y de amor llenos / lisongeros y engañosos» (2010: 176; *Cast. 14*; vv. 1-4), o, en suma, los define como «hermosa luz celestial» (2006: 166; *Cast. 10*; v. 111).

Sin embargo, es en los poemas mayores del periodo donde mejor entenderemos la lógica luminosa de la vista. En la descripción que de la difunta Elisa hacía Nemoroso en la primera égloga de Garcilaso, había un momento en que el pastor se preguntaba: «¿Do están agora aquellos claros ojos / que llevaban tras sí, como colgada, / mi alma doquier que ellos se volvían?» (vv. 267-269). La luz de los «claros ojos», «combinación predilecta de Garcilaso» (Rivers, 1974: 277), de la amada ejerce así su poder atractivo sobre el alma del poeta, que queda a su merced. En una “Elegía de Fernando de Herrera” (2006: 265-266; *It. 43*), el poeta sevillano resume muy bien esta fenomenología de la vista. En su comienzo podemos leer:

Tan alta magestad, tanta grandeza
mostráis con vuestra luz, mis dulces ojos,
que aun yo temo mirar vuestra belleza.

Lleuáis de tantas almas los despojos,
que muero con envidia; mas la gloria
es mía, pues yo sufro los enojos (vv. 1-6).

La dama lleva consigo «de tantas almas los despojos», atraídas sin duda por la «magestad» y la «grandeza» que la luz de la amada, tan potente que el poeta llega a

temerla, muestra a través de sus ojos. Desarrollo semejante nos encontramos en unas estancias (2006: 575-580; *V. I*) del mismo Herrera. En ellas se recupera la imagen de la dama como *vencedora* de amor sobre el poeta, a través de los ojos: «No esperé yo algún bien cuando mis ojos / vos dieron de mi alma la vitoria; / los males esperé de mis despojos» (vv. 81-83). La victoria llega mediante la vista y su lanza será la luz de los ojos de la dama, como manifiesta el poeta en varias ocasiones: así, confiesa que «del semblante / suäve, i luz, procede con terneza / a los ojos de vuestro umilde amante / un furor blando en que me pierdo» (vv. 36-39); o tiene la «osadía» de rogar a la dama

bolved con luz serena i regalada
los ojos que me tornan l'alegría,
porqu', en mortal trabajo desmayada
no acabéis esta ufana suerte mía (vv. 171-174).

Consciente de que en los ojos de la dama reside la luz que pone en movimiento el mecanismo magnético del amor, el poeta ruega a esta que los vuelva hacia él, que le conceda esa claridad amorosa que aglutina almas enamoradas en torno a ella.

Este poder de atracción se traducirá en la imagen del poeta encendido por la mirada de la dama, de la que es buen ejemplo el momento en que Garcilaso, en la canción IV, se refiere a

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el Sol a mediodía,
me convirtieron luego en otra cosa,
en volviéndose a mí la vez primera
con la calor del rayo que salía
de su vista, qu'en mí se difundía;
y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamaba,
no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero (vv. 61-72).

La superlativa luminosidad de los ojos, como explica Morros, hace que el poeta atribuya «a la lumbre procedente de los ojos de la amada una mayor fuerza y claridad que a los propios rayos solares» (2007: 44), pues son capaces de hacer «clara la noche tenebrosa»

a la vez que de «escurecer» al Sol justo cuando está en su cénit; así como de, «utilizando la metáfora solar» (Morros, 2007: 44), transformar al poeta⁶⁶³. Ya el Brocense advirtió que el pasaje, y en concreto el verso 64, «Trata de varias transformaciones de sí mismo» (Sánchez de las Brozas, 1972: 273). García de la Concha (1986: 101) señala la noción de metamorfosis ejecutada por la luz en «la personalidad del poeta», y que creemos no sería otra cosa que el enamoramiento –«de libre en siervo» propone Morros (2007: 154), colocándolo cerca de unos presupuesto del amor cortés que, creemos, no son los que estructuran el poema– que tendría lugar justo en el momento en que la dama vuelve los ojos hacia el poeta y le manda «la calor del rayo que salía / de su vista»⁶⁶⁴. No deja de resultar significativo que cuando Garcilaso hable de ese mismo rayo diga que este «en mí se difundía», noción central del poema, como anota García de la Concha: «el rayo de luz que brota de los ojos de la amada, difundándose, difunde el ser del poeta, por cuyos ojos manan a raudales lágrimas del mismo ser que derrite» (1986: 102); aplicándole al fenómeno que ha dado comienzo al amor del poeta por la dama una de las características que, científicamente, se encargan de definir el comportamiento físico de la luz, como es la difusión.

Fernando de Herrera, en otra elegía recogida por Cuevas (2006: 238-242; *It.* 32), intensifica este comportamiento, de manera análoga a como hizo con el resto de atributos luminosos del cuerpo de la dama:

Estiende el roxo Sol su nueva frente,
a todos agradable, y las estrellas
tiemblan con claridad resplandeciente;

pero mi bien sus puras luzes bellas
a mí solo da graues y enojosas,
y me abrasa el ardor de sus çentellas (vv. 25-30).

⁶⁶³ No llegan a *transformar* al poeta, pero son igualmente capaces de competir con el Sol, los ojos de Doña María Enríquez cuando vuelve a ver al duque de Alba, en la segunda égloga: «de lágrimas preñados, relumbraban / los ojos que sobran al sol claro» (vv. 1718-1719).

⁶⁶⁴ De la misma manera, en la primera égloga, cuando Salicio se lamenta de la traición amorosa de Galatea y su abandono, le preguntará retóricamente en su despecho: «Tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?» (vv. 128-129).

Igual que Garcilaso ponderaba la luminosidad de los ojos de la dama con el día y la noche, Herrera lo hará con el «roxo Sol» y el resplandeciente temblor de las estrellas, sobrecargando el canon garcilasista. Sin embargo, frente a estos elementos celestes que resultan «a todos agradables», Herrera solo presta atención a los ojos de la dama, luces puras que abrasan al poeta con «el ardor de sus çentellas» y que, sin embargo, por el desdén que ella le profesa, no dejan de serle ofrecidas como «graues y enojosas».

En esa tribulación que le causa el rechazo de la dama podemos enmarcar el soneto “Este tormento mío causó aquella...” (2006: 282; *It. 61*), donde el poeta le pide «que, ya que no amor, siga dispensándole cortesía para oír sus cuitas» (Cuevas, 2006: 282). El poema desarrolla una intensificación luminosa de la mirada muy semejante a la del soneto anterior. Aunque «Muestra de piedad jamás ui en ella», la dama «fue siempre dulce a mi porfía» y, además, «es siempre bella, y de la luz que enbía, / su vista vençe a la más clara estrella». La dama sale con brillante victoria de la comparación con los astros, que hace encenderse al poeta en un «grande y çierto amor» que, por desgracia para él, no se ve correspondido.

La elegía I del segundo libro de los *Versos* (2006: 641-645; *V. II*) resume muy bien el poder que la luz de los ojos tiene para prender al amante. A ellos se dirige el poeta:

Ojos, rayos d’ Amor, fulgor crispante
de mi alma abrasada en su veneno,
oíd esto que dize un pobre amante.

Belleza inmensa i puro ardor sereno
do Amor su flecha, el polo sus estrellas,
tiempla i baña, d’ onor i gloria lleno;

la ilustre claridad d’ essas centellas
m’ inclina’ l fuego, i su vigor inflama
mi pecho en las celestes luzes bellas (vv. 43-51).

Los ojos, efectivamente, son los encargados de transmitir al alma del poeta el «fulgor crispante» de un amor que no encuentra correspondencia⁶⁶⁵. Esto convierte al poeta en

⁶⁶⁵ Ante esta falta de correspondencia resulta curioso anotar cómo en ciertos momentos Herrera se refiere a sus males de amor también con esta imagen de los ojos luminosos que le encienden.

un «pobre amante» que, sin embargo, sigue cantando al ardor luminoso de una mirada en que se bañan –perdiendo siempre la comparación con respecto a los ojos de la dama– y templan las flechas del amor y las estrellas del firmamento, pues no pueden dejar de inclinarse y de inflamarse ante la «ilustre claridad» que desprenden en forma de «centellas» las «celestes luzes bellas» de la dama.

Como perfecto complemento a la poética luminosa del poema anterior, podemos comentar el soneto XXXII (2006: 389-390; AO). El poema entero va dirigido a los ojos de la dama:

¡O cara perdición, ô dulce engaño,
suave mal, sabroso descontento,
suave error del tierno pensamiento,
luz que nunca descubre el desengaño!

Estimaba Coster que, en el poema, la alusión a los ojos de la dama se hacía «de forma enigmática» (1908b: 66). Es cierto que en ningún momento los nombra, pero creemos que el misterio desaparece si se esos ojos entienden desde los presupuestos en que estamos basando nuestro trabajo. Ya el primer cuarteto da una pista absolutamente explícita, en la «luz que nunca descubre el desengaño». El amor de Herrera por la dama, según Coster, ha sido «causa de su perdición» (p. 66), y a eso se debe la referencia al desengaño. Pero la clave es la «luz» de los ojos, causa de ese mismo desengaño. El segundo cuarteto desarrolla una imagen igualmente valiosa y representativa del poder de la vista: «Puerta por la cual entra el bien i el daño». Ahí es donde el enigma acaba por disiparse. En efecto, hemos comprobado cómo el amor no se concebía sin el concurso de los ojos, calificados por Ficino como «ventanas» –término, creemos, más apropiado, debido a la naturaleza *transparente* de los ojos–, aquí son estimados como

Lo encontraremos cuando haga una suerte de balance de conciencia a lo Petrarca (2006: 649): «Yo siempre culparé los ojos míos, / qu'enemigos d'el ocio de mi vida, / siguieron de mi error los desvaríos. // Por ellos llama tal fue despedida / al corazón, qu'ardiendo en las entrañas, / crece con nuevo ímpetu encendida» (vv. 1-6), aunque después acabe honrándose de esos mismos males: «Mas cuando con un tierno sentimiento / en mí sus rayos descubrió mi Estrella, / i mis daños onró mi sufrimiento, // conocí su poder i mi querella, / i el temor que m'aflige no apartado, / i no me dolió arder en su centella» (vv. 7-12). Y también cuando, directamente, sienta el peligro de ese desdén y nos cuente que «Bien conocía yo, ¡aimé, perdido!, / de vuestro corazón el falso engaño, / i el áspero rigor de vuestro olvido. // Huía, temeroso de mi daño, / la luz de vuestros ojos i belleza. / como si d'el Amor naciera estraño» (p. 769, vv. 10-15).

«puerta». Sea como sea, lo que debemos retener es la idea de *umbral*, punto por el cual el amor, sean cuales sean sus efectos, correspondencia o desdén, tiene que pasar.

Tanta importancia tiene la poética luminosa de la mirada para el amor renacentista, y tan conscientes son de ello los poetas, que habrá ocasiones en que los ojos y su luz se conviertan en objeto de sus juramentos. Así, en la “Epístola a una Dama”, Francisco de Aldana cifra así su resolución a obedecer los mandatos de la dama: «pues juro por los ojos do me enciendo / que solamente escribo porque veas / con cuántas fes fundar mi fe pretendo» (vv. 64-66). Los sonetos del ciclo pastoril de Aldana suponen un buen ejemplo en este sentido. En el soneto XIII (1997: 194), el pastor cuenta a su amada que «cesó del monte el alegría / desque cesaste vos de estar conmigo», así como que «por dar más fuerza a mi cuidado / juré de siempre estar con baja frente / y a nunca ver mi cara me dispongo». Movidado por su pena, formula el siguiente juramento acerca de la resolución tomada: «Por vuestros ojos juro, Elisa mía». No es baladí el objeto del juramento, pues se hace sobre aquello que, presumiblemente, más quiere el pastor, como son los ojos de su Elisa, señal y prenda del amor que le profesa. En palabras de Lara Garrido: «Aldana potencia el valor de los ojos como centro de la relación amorosa con el motivo del juramento sobre ellos» (1997: 55).

La cuestión queda mucho más clara en el soneto XIX (1997: 203), estructurado en forma de diálogo entre dos pastores, donde Tirsis parece reprochar a Galatea la «sinrazón», el «accidente» que han convertido en «ya crüel» a quien solía «tanto quererme, / con un deseo tan vivo y tan ardiente». Después de su parlamento, el pastor rompe en lágrimas, y mueve así a la intervención de Galatea, también ella llorando: «¡Ay Tirsis mío, / si más que estos dos ojos no te quiero, / que pierda yo la luz que en ellos tengo!». En este caso es la dama quien formula el juramento, en su intento por consolar y demostrar su amor a Tirsis, a quien dice, aun a riesgo de perder «la luz que en ellos tengo», que lo quiere más que sus propios ojos. La luz se constituye así en la garantía del decidido juramento de la dama, pues no en vano es aquello que más puede temer perder y que, por eso, entrega al pastor para demostrarle la autenticidad de su amor. Sin la luz de esos ojos, no es ya que pudiera perder la vista y quedarse ciega sino

que, sobre todo, sería imposible que pudiera volver a establecer cualquier tipo de comunicación amorosa⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ Cfr. Lara Garrido (1997: 203) para un repaso sobre la tradición clásica del juramento que confirma el amor: «el juramento de Galatea calca el “ambobus mihi queae carior est oculis” del *Carmina* 104 (aunque la promesa de ceguera constituye otra variante de Propercio: *Eleg.*, I, XV, versos 33-36)».

4.4.2. EL CIRCUITO LUMINOSO DE LOS *ESPÍRITUS*

Sin embargo, cabe estrechar un poco más el cerco sobre esta luz que vuela de ojo a ojo. Marsilio Ficino, hacia el final del *De amore*, dedica un capítulo del séptimo discurso a discutir sobre cómo “Es propia del amor vulgar una especie de fascinación” (1986: 200-204), delimitando las características del amor humano. Durante la intervención, encargada en el diálogo a Cristóforo Marsuppini, «hombre muy culto que iba a representar el papel de Alcibíades» (p. 189), hay un momento en que este recupera las figuras de Fedro y Lisias⁶⁶⁷ para ilustrar cuál es el proceso de esa fascinación:

Fedro dirige las centellas de sus ojos a los ojos de Lisias. Y con estos destellos transmite a la vez su espíritu (*spiritus*). El rayo de Fedro se une fácilmente con el rayo de Lisias y el espíritu (*spiritus*) de uno se junta fácilmente con el espíritu (*spiritus*) del otro (p. 203).

La mirada se constituye en el sentido que posibilita la comunicación amorosa, de los ojos a los ojos, lanzándose el uno al otro la luz en forma de «centellas», «destellos» o rayos. Ficino recoge aquí la antigua tradición *pneumática* de los *espíritus* como «vehículos del alma», que partiendo de Aristóteles⁶⁶⁸ y su posterior interpretación por la filosofía neoplatónica griega, pasa, previo filtro de la medicina galénica, por la tradición médica de la filosofía árabe, desarrollada por autores como Avicena, Algazal y Alkindi; el Dante de la *Vita nuova*; y los poetas del amor cortés, con Guido Cavalcanti a la

⁶⁶⁷ «Bullen, escuecen, cosquillean las nacientes alas; y si pone los ojos en la belleza del muchacho y recibe de allí partículas que vienen fluyendo –que por eso se llaman “río de deseos”–, se empapa y calienta y se le acaban las penas y se llena de gozo» (1992: 356; 251c).

⁶⁶⁸ *Reproducción de los animales* (II, 3, 736b): «En el esperma de todos los seres está presente lo que hace fecundos a los espermas, lo que se llama calor. Pero este no es fuego ni una sustancia similar, sino el aire innato encerrado en el esperma y en lo espumoso, y la naturaleza inherente a ese aire, que es análoga al elemento de los astros. Por eso, el fuego no engendra ningún ser vivo ni parece que se forme nada en las materias afectadas por el fuego, ni en las húmedas ni en las secas. Sin embargo, el calor del sol y el de los animales –no solo el que actúa a través del esperma sino también si se da algún otro residuo natural– poseen por igual un principio generador de vida. Es evidente, entonces, por lo dicho que el calor que hay en los animales ni es fuego ni obtiene su principio del fuego» (1994: 142-143).

cabeza (Klein, 1982: 29-59; Serés, 1996: 54-136; Culianu, 1999: 29-57, 289-298; Agamben, 2006: 159-189)⁶⁶⁹.

Cuando Ficino trata de definir cuál sea la función de estos *spiritus*⁶⁷⁰ y de dónde provengan, escribe que:

⁶⁶⁹ Un camino que, lógicamente, no estará exento de meandros y desvíos, pues se trata de un concepto en cuya definición y tratamiento «Entre la teoría médica de los espíritus, la metapsicología del espíritu y la teoría de la imaginación, las fronteras oscilan y las contradicciones son inevitables» (Klein, 1982: 41), trascendiendo la mera doctrina amorosa hasta alcanzar «todos los problemas teóricos que planteaban los milagros de la magia natural, desde fenómenos físicos como el huevo de avestruz incubado por una sola mirada de la madre, hasta el soplo divino inspirador de la poesía del *vates*» (p. 39). Concluye Klein que «Los resultados con frecuencia esclarecedores y satisfactorios que ofrece la confrontación entre explicaciones fisiológicas y figuras poéticas no bastan para explicar los textos y es muy posible que, al menos en algunos, el formulario tomado de las ciencias de la naturaleza vaya parejo con un “segundo plano filosófico” completamente diferente, ya sea neoplatónico, ya sea ecléctico e impreciso, hecho de juicios tradicionales, de adaptaciones más o menos conseguidas, de malentendidos y de ideas de sentido común, como suele ser el caso en toda la “cultura hablada”» (p. 45). No nos detendremos por ello aquí en desenredar los nudos de una cuestión que exige estudios más profundos y amplios, refiriéndonos solamente a aquellos aspectos de dicha teoría pneumática que entren en contacto directo con nuestra poética de la luz. Para una delimitación histórica y pormenorizada de la teoría pneumática y sus diferentes manifestaciones, no solo con respecto al amor, sino también desde un punto de vista gnoseológico, *Cfr.* las referencias aducidas.

⁶⁷⁰ Conviene aquí detenerse, siquiera brevemente, en uno de los meandros a los que aludíamos anteriormente, pues como refieren Klein o Agamben, la tradición pneumática distingue entre diferentes tipos de *espíritus*. «En el neoplatonismo, el tema estoico del neuma, siguiendo la estela de una sugestión del *Timeo*, se concibe como un vehículo o cuerpo sutil que acompaña al alma en su descenso soteriológico de los astros a la tierra» (Agamben, 2006: 41), esto es, «que acompaña al alma individual desde su descenso en el momento de la encarnación (o desde la transmisión de vida de padre a hijo en la fecundación» (Klein, 1982: 41) (*Cfr.* una vez más, y ahora, el poema de fray Luis a doña Tomasina de Alcañices). En la tradición médica, por otro lado, el *espíritu* «constituye la parte más sutil de la sangre [y] Se asienta en el corazón, en donde recibe el nombre de espíritu vital, pero se va diferenciando según a qué órgano sea llevado; espíritu animal en el cerebro, instrumento de los sentidos externos e internos; espíritu natural en el hígado, instrumento de nutrición y de formación de sangre; espíritu radical en los testículos, instrumento de la “virtud formativa” que moldeará al embrión», de modo que «Para la poesía amorosa, el que más cuenta es, naturalmente, el *spiritus animalis* del cerebro –instrumento de los sentidos externos, de la imaginación y de la memoria– junto con el espíritu del corazón, en donde reside la fuerza vital» (Klein, 1982: 41-42). *Cfr.*, ahora, la relación entre alma y Sol que vimos en el primer capítulo y que se establecía a partir, también, de los *espíritus* propios de la doctrina estoica.

En nosotros, evidentemente, hay tres partes, alma, espíritu (*spiritus*) y cuerpo. El alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu (*spiritus*) intermedio, que es un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. De aquí, difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo (pp. 134-135).

Del pasaje de Ficino se puede deducir ya una de las primeras cuestiones que nos van a interesar acerca de la naturaleza de dichos *espíritus*, y que es explicada por Serés: «los espíritus o neuma, además de ser los principios vitales, digámoslo así, los “intermediarios” entre el alma y el cuerpo [...] los instrumentos del alma para todas las operaciones de esta que conciernen al cuerpo» (1996: 57), y, por lo mismo, intermediarios «también entre la percepción animal (el *sensus communis* y la razón angélica», análogamente a la posición «media en el universo» de que goza el hombre (p. 79).

Culianu profundiza en esta concepción de los *espíritus*, y concluye que estos reúnen

las condiciones requeridas para resolver la contradicción entre lo corpóreo y lo incorpóreo: es tan sutil que se acerca a la naturaleza inmaterial del alma; y sin embargo, es un cuerpo que puede entrar, como tal, en contacto con el mundo sensible. Sin este pneuma astral, cuerpo y alma serían completamente inconsistentes uno de otro, ciegos como lo son cada uno del reino del otro (1999: 31).

Parecida es la reflexión de Agamben, quien habla de «La doctrina neumática que, estableciendo el espíritu como *quid médium* entre alma y cuerpo, trataba de colmar la fractura metafísica entre visible e invisible, corpóreo e incorpóreo, aparecer y ser» (2006: 217).

El *espíritu* funciona así como un intermediario entre cuerpo y alma, pues su procedencia orgánica es indudable, al proceder de la sangre⁶⁷¹ y al entrar y salir del

⁶⁷¹ Tanto es así que la sangre *corrupta* o enferma es capaz de contagiar a otros cuerpos a través de los propios *espíritus*, cuando «el rayo que es lanzado por los ojos lleva consigo el vapor seco del espíritu (*spiritus*), y este vapor la sangre, lo podemos entender porque los ojos enfermos y rojos comunican por la emisión de su rayo la misma enfermedad a los ojos del que los mira de cerca. De donde se muestra también que el rayo se extiende hacia el que le sale al encuentro, y junto con el rayo fluye un vapor de sangre corrupta, por cuyo contagio enferma el ojo del que mira»; o que «las mujeres, durante la menstruación, a menudo con su mirada manchan un espejo con gotas de sangre. Creo que esto tiene su origen aquí, porque el espíritu (*spiritus*), que es

cuerpo de una manera *física*, a la vez que queda emparentado directamente con el alma, al recibir de esta sus «fuerzas», y al convertirse en «vehículos e instrumentos del alma» (p. 145). La posibilidad de que los *espíritus* adquirieran esta doble función, esta doble naturaleza, orgánica y metafísica, se explica para Klein por el hecho de que

la teoría científica o filosófica de los espíritus no fue nunca monopolizada por los naturalistas hasta el punto de hacer olvidar sus nexos primitivos con los temas de la purificación y del éxtasis [y de ahí] la posibilidad de reintroducir ahora todos estos aspectos incluido el «neoplatonismo» en el repertorio metafísico marcado en el rincón del naturalismo (1982: 56).

En nuestra tradición lírica, Fernando de Herrera recoge esta doble naturaleza de los *espíritus*, que le lleva a definirlos como:

un cuerpo sutil causado y producido de la más delgada y tenue y apurada parte de la sangre del corazón, y es el que da la virtud y fuerza del alma a sus miembros espirituales para que puedan ejercitar sus propias acciones. Otros lo nombran vapor sanguíneo, y algunos instrumento del ánima y asiento del calor natural (2001: 334)⁶⁷².

El *espíritu* podemos así asociarlo a la noción de *vínculo*, vínculo del vínculo del amor, si queremos llamarlos así, pues serán estos *espíritus* los que se encarguen de poner en marcha el proceso del amor, de comunicar al cuerpo las fuerzas del alma⁶⁷³. Si,

vapor de sangre, parece que es una sangre tan ligera que escapa a los ojos, pero al hacerse más densa en la superficie del espejo, se hace claramente perceptible» (Ficino, 1986: 201-202)

⁶⁷² *Cfr.* asimismo el mismo recorrido, escrito en verso, que establece Aldana, en la “Carta a Galanio” (vv. 74-131). La posición distanciada, y un poco sardónica, del Aldana que está de vuelta de los amores humanos pone ciertas gotas de ironía en algunas de las manifestaciones luminosas que hemos visto y veremos a lo largo del trabajo. Así, a esos mismos *espíritus* que trastornan a su joven amigo los llamará «unos espirítillos resabidos, / unos –así diré– títores vivos» (vv. 473-474); más adelante, en la línea de ese mismo desengaño, comenta que ese desorden amoroso procede de ser «Amor una lucha no entendida [...] que arrebató / consigo los planetas inferiores / y los hace mover sobre sí mismos [...] sin que su luz le valga al Sol» (vv. 268, 272-274, 278); para, en fin, adoptar un tono paternalista hacia Galanio y los apelativos que este dirigía a su dama: «¿No le dejistes: “¡Oh, mi dulce y cara / Merisa, vida mía, gloria mía, / amado paraíso de mis ojos [...] ¡oh mi luz! [...] Sol mío» (vv. 386-388, 391, 394).

⁶⁷³ *Cfr.* la benéfica influencia solar sobre el hombre de la que nos ocupamos en el primer apartado, a partir de los compuestos hechos con oro, y en el segundo, a partir de los poemas en los que se desarrollaba el poder vivífico del Sol, todo ello a partir de esta noción de *espíritus* que venimos tratando de esbozar.

como explica Culianu, «Amor es el nombre que se otorga a la fuerza que asegura la continuidad de la cadena ininterrumpida de los seres [y] *pneuma* es el nombre que se otorga a la sustancia común y única que establece entre estos una relación mutua» (1999: 129-130), no es de extrañar que el amor de persona a persona sea establecido a partir de unos *espíritus* que comparten su naturaleza con la de ese *pneuma* universal, que se insertan en ese modelo macrocósmico del amor. Tanta es, por tanto, su capacidad de funcionar como vínculo del amor, que será a través de ellos, explica Serés, como se pueda consumir la «“material” transformación» de un amante en el otro (1986: 77), pues «una porción de la sangre del amado circula y se mezcla con la del amante y, como consecuencia, este se transforma en aquel y viceversa, por medio de la “transfusión” sanguínea, es decir, espiritual. Siempre, claro está, que se dé la correspondencia amorosa» (p. 185).

De la misma manera que el vínculo por excelencia de todo el universo era la propia luz y, por ello, el amor, vínculo también, adquiere un tinte luminoso, estos *espíritus* serán también vínculos con naturaleza luminosa, adquirida desde la propia definición aristotélica (Klein, 1982: 33); desde su papel como «“espíritus visivos”, (el *spiritus lucidus* que vimos en Galeno)» (Serés, 1986: 78)⁶⁷⁴; y, sobre todo, desde su propia condición de intermediarios, como se encarga de recordar Kristeller:

⁶⁷⁴ Recordemos las puntualizaciones de Serés al respecto, que tuvimos oportunidad de citar cuando estudiamos la “Carta a Galanio”, de Francisco de Aldana, y que podemos aquí ampliar. Serés insiste en que la tradición naturalista «logra relacionar directamente (mejor dicho “fisiológicamente” la luz física, la del sentido de la vista, con la imaginación, pues ambas, en tanto que dependientes del *sensus communis* son “espirituales”, es decir, se sirven de los mismos medios o “conductos”: los espíritus (*aethereum vehiculum*) y los nervios. Los “fantasmas”, las imágenes, así, no son más que una suerte de espíritus sutiles [...] Todo ello corrobora que la imagen galénica del Sol deje de serlo, pues hay que tomar el término “luz”, aplicado a la imaginación, en su sentido natural, o sea, en el de la fisiopsicología. No pudo ser de otro modo, pues si la imagen es medio sensación y medio idea, necesitaba una base o fundamento mitad cuerpo, mitad espíritu: ese sustrato se hallaba en el neuma de los estoicos» (1986: 60-61). *Cfr.* en este sentido la teoría de la imagen fantasmática grabada en el alma del poeta, que desarrolla Agamben (2006: 131-224): «Lo obsesión neumática de Guido [Cavalcanti] es tal, que traduce continuamente el proceso psicológico en sus términos “espirituales”: las saetas de amor, que ya Alejandro de Afrodisia identificaba con las miradas de los amantes, se convierten así, en los estilnovistas, en un influjo de neuma a neuma, mientras que la imagen interior, el fantasma, se concibe siempre como un neuma fantástico, inserto en una circulación que encuentra en el movimiento amoroso de los espíritus su exasperación y su cumplimiento. Por eso, el fantasma [es] objeto de amor y para Cavalcanti, literalmente “formado de deseo (“formando di desio nova persona”, “falto di gioco in figura d’amore”). La experiencia del

«Questo spirito è chiamato espressamente nodo e intermediario fra il corpo e l'anima e il suo compito è soprattutto quello di comunicare vita e moto al corpo e di condurre la impressioni del senso fino all'anima. In un rapporto simile sta la luce colle cose celesti e terrene (1988: 113).

Tenues y transparentes, como ya hemos visto, o «sutiles, claros, calientes y dulces» (p. 200), como los define Ficino, su naturaleza luminosa resulta indudable:

Pero al igual que este vapor de los espíritus (*spiritus*) nace de la sangre, así también manda fuera rayos semejantes a sí por los ojos, como a través de ventanas de vidrio. Y también, como el Sol que es el corazón del mundo expande en su curso la luz y por la luz difunde sus virtudes a las regiones inferiores, así el corazón de nuestro cuerpo, agitando la sangre próxima a él en su movimiento eterno, desde él extiende los espíritus (*spiritus*) a todo el cuerpo. Y a través de aquéllos difunde las chispas de luz de los rayos a cada miembro, sobre todo a través de los ojos. Porque al ser el espíritu (*spiritus*) ligerísimo, fácilmente asciende a las partes más elevadas del cuerpo, y su luz resplandece más copiosamente por los ojos, porque los ojos son transparentes y, entre todas las partes del cuerpo, los más nítidos (Ficino, 1986: 201).

círculo neumático que va de los ojos a la fantasía, de la fantasía a la memoria y de la memoria a todo el cuerpo, parece más bien ser la experiencia fundamental de Cavalcanti, de modo que la perfecta simetría espíritu fantasma, que se había condensado en la fórmula neoplatónica del neuma fantástico, es siempre puntualmente verificable [...] la génesis del amor se describe en términos fantasmáticos: al espíritu sutil que hiere a través de los ojos y hace despertar al espíritu en la mente, hace eco la imagen que parece separarse del rostro de la dama para imprimir su figura en la fantasía» (Agamben, 2006: 184-185). Esta lógica amorosa llegaría a su máxima expresión en el mito de Narciso, analizado también en Garcilaso por Gargano (1990: 107-121). El mejor ejemplo de esta cuestión en la lírica renacentista española será el soneto V de Garcilaso (2008: 88-89) –aun sin la intervención del elemento luminoso–, estudiado por el mismo Gargano (1990: 122-143) y, ahora, en su recepción y lecturas, por Béhar (2008). En ese mismo sentido, recordar la segunda égloga, donde Albanio, ante la visión de Camila se pregunta explícitamente «¿qué's esto que veo? / ¿Es error de fantasma convertida / en forma de mi amor y mi deseo?» (vv. 776-777), única vez, recuerda Rivers (1974: 351) en que la palabra *fantasma* aparece en la poesía de Garcilaso. León Hebreo recurrirá al mito para advertir a Sofía de que no se deje llevar por los impulsos del amor corporal, creadores de *imágenes borrosas* que distraen de las del amor verdadero: «Procura, pues, Sofía, no enlodarte en el amor y en el placer de las bellezas sensuales, que apartarán tu alma de su hermoso principio intelectual para sumergirla en el piélagos del cuerpo informe y de la vil materia. Procura que no te ocurra lo que a aquel personaje de la fábula que vio esculpidas en el agua sucia unas bellas figuras, volvió la espalda a las originales y fue en pos de las imágenes borrosas, y se arrojó y se ahogó entre ellas, en las aguas turbias» (2002: 295).

El pasaje condensa gran parte de toda la poética luminosa que venimos desarrollando a lo largo del presente trabajo: la metáfora cardíaca del Sol como un corazón que inunda de vida el mundo gracias a una sangre que en realidad es luz; el papel de los ojos como órgano privilegiado y en relación más estrecha con la luz⁶⁷⁵; o, incluso, la nueva función que esta luz desempeña en la arquitectura, según la función que desempeñan las ventanas de vidrio, encauzando la luz al interior de la casa, sin quedar mediatizada por vidriera alguna que rompa la continuidad entre lo exterior y lo interior.

Los *espíritus* son la clave de un proceso que ellos mismos vuelven luminoso y que Ficino resume cuando se pregunta:

¿Qué tiene de sorprendente entonces si el ojo abierto, y dirigido con atención hacia alguno, lanza a los ojos del que está cerca las flechas de sus rayos, y junto con estas, que son el vehículo del espíritu (*spiritus*), extiende el vapor sanguíneo, que llamamos espíritu (*spiritus*)? De aquí la flecha envenenada traspasa los ojos y como es lanzada por el corazón del que hiera, busca el pecho del hombre herido como su propia morada, hiera su corazón y se condensa en su más duro dorso, y se convierte en sangre (pp. 202-203).

En *El Cortesano*, Castiglione describe cuál es la manera en que el hombre cae enamorado cuando se encuentra ante una mujer bella, a través del aparataje neumático que acabamos de estudiar. Dice el conde:

Por eso, cuando viere a alguna mujer hermosa, graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte, y tal, en fin, que él como hombre experimentado en amores conozca ser ella aparejada para enamoralle, luego a la hora que cayere en la cuenta y viere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué que la mueve y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar a cada punto nuevo mantenimiento al fuego (2009: 440).

⁶⁷⁵ «Y que en los ojos y en el cerebro hay alguna luz, por pequeña que sea, nos lo prueban muchos animales que ven en la noche, cuyos ojos resplandecen en las tinieblas. Y además sucede que si uno oprime el dedo de una cierta manera en el ángulo del ojo, parece que se ve dentro del ojo un círculo luminoso» (p. 201).

El alma comienza a encenderse poco a poco debido al centelleo de estos «espíritus» que van directos a los ojos del amante, constituyendo el puente luminoso que propicia el amor. Castiglione, a quien sabemos no le resulta suficiente detenerse en la belleza corporal, alude con inteligencia al principal problema que tiene quien se entrega a este amor humano: qué sucede cuando la dama no se encuentra presente físicamente. En ese caso, esta deja al enamorado «como ciego, dexándole con los ojos sin su luz, y, por consiguiente, con el alma despojada y huérfana de su bien» (pp. 444-445). El motivo es puramente luminoso, pero también físico, pues la ausencia de la dama hace que

aquel penetrar y influir que hemos dicho del amor, no calienta el corazón como hacía estando ella presente, y así aquellas vías por donde los espíritus y los amores van y vienen, quedan entonces agotadas y secas, aunque todavía la memoria que queda de la hermosura mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma (p. 445)

Como no se recibe la luz de los *espíritus*, el corazón no se calienta y las vías corporales del amor quedan «agotadas y secas», como yermas, a pesar de que los *espíritus* del amante sigan viéndose agitados y calentados, lo que desemboca en los lamentos del amante, que encuentran también así su explicación pneumática:

Y de tal manera los mueve, que andan por estender y enviar a su gozo los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfían cuanto más pueden por salir, y así encerrados no hacen sino dar mil espolonadas al alma, y con sus agujones desasosiéganla y apasionanla gravemente, como acaece a los niños cuando les empiezan a nacer los dientes; y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados; porque el alma siempre se aflige y se congosa, y casi viene a tornarse loca hasta que otra vez vuelve a ver aquella hermosura por ella tanto deseada, y luego, en viéndola, sosiega y descansa y huelga toda (p. 445).

Habla Klein de que en este caso se produce lo que él llama la «*guerra de los espíritus*» (1982: 47)⁶⁷⁶, en la que, en el sufrimiento del amor no correspondido, estos pueden sobre «la parte espiritual y fuerte del hombre» (p. 47), que se ve abocado a las lágrimas, los suspiros y el sufrimiento amoroso, elementos que, para Juan Carlos Rodríguez deben entenderse en tanto que «materializaciones del alma» elaboradas desde «una

⁶⁷⁶ Cfr. en realidad, pp. 47-49 para un pequeño recorrido por la tradición de dicha *guerra* y sus consecuencias en forma de suspiros.

dialéctica puramente platónica» (1990: 70), debidos a la imposibilidad de que los *espíritus* completen su círculo natural de correspondencia con la amada, de que sirvan de vehículo luminoso entre un alma y otra⁶⁷⁷.

La teoría de los *espíritus* tiene en el soneto VIII de Garcilaso (2007: 93-94) su mejor expresión. Si bien Keniston evoca, no sin razón, al Dante de la canción “Donna ch’avete intelletto d’amore” (1922: 195-196), y Lapesa señala la herencia del *dolce stil nuovo* (1985: 149), la crítica, desde el propio Lapesa, y pasando por Altolaguirre (1989: 135), Rivers (1961), Blecua (1970: 36), o Morros (2007: 94), ha anotado cómo el soneto condensa la teoría de los *espíritus* que Castiglione desarrolla en los pasajes que acabamos de citar de *El Cortesano*⁶⁷⁸, en lo que para Rivers «era ya un tópico consagrado de la poesía amorosa» (1974: 87) y que Green, muy norteamericano, calificó como «un éxito de taquilla» (1969: 178). El soneto, conocidísimo, dice así:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;

éntranse en el camino fácilmente
por do los míos, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d’aquel bien que ‘está presente.

Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y encienden sin medida;

⁶⁷⁷ Cfr. la suerte de *quiebra* que detecta en ese sentido entre las lágrimas que aparecen en los poemas y el significado orgánico, cercano a los presupuestos aristotélicos, que adquieren en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1990: 338-339).

⁶⁷⁸ No solo de *El Cortesano*, sino de la amplia tradición lírica que recurre a la doctrina pneumática: Dante, Cavalcanti, los poetas del *dolce stil nuovo*, etc. Cfr. Rivers (1974: 86-88), quien recoge la referencia del *Fedro* platónico, un eco bíblico en «*Cant. IV. 9: Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum*» (p. 87) y el *De amore* ficiniano; y Gargano (1990: 55-58) para un repaso a las diferentes fuentes que ha tratado de detectar la tradición crítica en el análisis del soneto, así como para la precaución que manda tener acerca de la correcta distinción entre *dolce stil nuovo* y neoplatonismo renacentista, a la hora de comprender el poema.

Mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
reventan por salir do no hay salida.

El poema reproduce a la perfección las diferentes variables del circuito de los *espíritus*, pues como explica Gargano, en su ejemplar análisis del poema, «Salta inmediatamente alla vista come il sonetto risulti drasticamente diviso in quartine e terzine dall'opposizione *presente / ausente*, che è poi l'opposizione dell'intero componimento» (1990: 64). Dicha oposición puede estructurarse a partir de la luz y el calor. En los cuartetos, los «espirtus» de la dama son «vivos y encendidos» y así son emitidos de su «vista pura y excelente» hacia el interior del poeta, quien ve que los suyos son «de tal calor movidos» y, por tanto, «salen fuera de mí como perdidos», como «locos» (Navarro Tomás, 1970: 210). En los tercetos, sin embargo, nos encontramos con un panorama de «extravío, de alienación amorosa», debidas a «la falta de reciprocidad amorosa» que comporta «la intervención, únicamente, de la memoria y la imaginación» (Serés, 1996: 193)⁶⁷⁹. Se genera así «una tensione» (Gargano, 1990: 77) entre el *phantasma* que el poeta ve en su imaginación y la situación real. Ese es el motivo por el cual los «espirtus» del poeta igualmente «se mueven y se encienden sin medida», como sucedía en el primer cuarteto, pero como aquí los correspondientes «espirtus» de la dama no han podido ejercer su poder luminoso y calorífico sobre el poeta, «no hallando fácil el camino / que los suyos entrenado derretían», acaban «reventando», esto es, como explica Herrera (Gargano, 1990: 80-81), «rompiendo en lágrimas o suspiros» (2001: 339)⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ Serés, como acostumbra, hace un impecable análisis en lo que se refiere al circuito de la vista y los *espíritus* (1986: 192-196), cercano a las teorías sobre la imaginación que tan bien desarrolla a lo largo de su libro, pero lleva la *problemática* de los tercetos hacia la imposibilidad de «contemplar, platónicamente, la belleza universal» (p. 194), suponiéndole a Garcilaso un anhelo, presente en Castiglione, que, creemos, no es el que le caracteriza. En ese sentido nos encontramos más cerca de Gargano, quien ve una «*diversità di posizioni* –del poeta e del trattatista» nei confronti dell'esperienza erotica», una «*divergenza di natura dottrinale*» en la que «Il sonetto di Garcilaso s'inscrive all'interno della tradizione aristotelica dell'eros como física sofferenza, che costituisce il livello basso della concezione neoplatonica rinascimentale» (1990: 75-76).

⁶⁸⁰ Esta *quiebra* del circuito desemboca en el llamado *amor hereos*, que hace que el amante enferme y caiga en un estado melancólico que acaba por consumirlo. *Cfr.* Klibanski, Saxl y Panofsky (1991), Culianu (1999: 80-87) y, más en concreto, Agamben (2006: 188-211).

4.4.3. EL AMOR ENTRE LA LLAMA Y LA NIEVE

Merece la pena detenerse en el efecto que producen los *espíritus* de la dama en el enamorado. Su poder luciente les permite *derretir* el camino de la comunicación amorosa. Esta capacidad provocará la aparición en los poemas de una dialéctica que se aplicará, sobre todo, a la dama que desdeña al poeta. Se trata de la contraposición entre la dureza y la blandura, que gozará de larga fortuna en la poesía amorosa del XVI, manifestándose incluso más allá de la mera poética luminosa. El soneto XVIII de Garcilaso (2007: 118) es un buen ejemplo, desde su arranque, donde leemos:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por Sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera, [...]

El poeta se asemeja a la cera⁶⁸¹, pues es derretido como esta por el luminoso «Sol» que es la vista de la dama. Tan luminosa es esta vista que todo aquel «a quien no inflama» es para Garcilaso alguien «de sentido fuera», en expresión que puede entenderse como pérdida de la razón, pero que Morros, con tino relaciona también con el «*sensus communis*, la primera de las potencias del alma sensitiva» (2007:108) y, por tanto, con todo el proceso amoroso que se pone en marcha a partir de la mirada⁶⁸². Garcilaso refiere, según continúa el poema, «*una cosa*: es decir, un fenómeno» (Rivers, 1974: 114) que «parece que a razón resista»: la diferencia entre lo que sucede cuando la dama lo mira de lejos y cuando lo mira de cerca.

En el primero de los casos, explica el poeta: «Y es que yo soy de lejos inflamado / de vuestra ardiente vista y encendido / tanto, que en vida me sostengo apenas», lo que, digamos, entra dentro de los *cánones* amorosos que ya hemos estudiado. Sin embargo, en el segundo, Garcilaso explica que «si de cerca soy acometido / de vuestros ojos, luego siento helado / cuajárseme la sangre por las venas». El *temor* del poeta ante la dama, probablemente derivado del desdén que esta muestra hacia él una vez que se

⁶⁸¹ Indica Morros (2007: 108) la semejanza con el poema CCVII del *Canzoniere* (2006: 648-655): «et io, che son di cera, al foco torno» (v. 32).

⁶⁸² Esté o no presente físicamente la persona cuya imagen desencadena el proceso, como vimos las epístolas de Aldana a su amigo Galanio y a su hermano Cosme.

encuentra frente a ella, hace que todo el proceso de combustión amorosa que lo convertía en «cera» se vea ahora inclinado hacia el espacio contrario. Si no hay correspondencia, no hay comunicación amorosa, los caminos hacia el pecho no pueden ser derretidos y, por ello, el poeta siente, en «la indiferencia, falta de sentimientos o afectos» de la dama (Kossoff, 1966: 138), que se hiela y se le cuaja la sangre por las venas. Nos encontramos ante «la antítesis del fuego y de la nieve muy usual en Herrera y en los poetas eróticos» (Coster 1908b: 51); juego de contrarios en el que «el amor hace que el poeta se queme en el hielo de la indiferencia de la dama» (Parker, 1986: 67)⁶⁸³.

Frente a la vida que suponía el fuego, luz pura y condensada, «lo que antes era luz ahora es hielo; lo que antes era derretimiento, ahora es congelación, esto es, falta de vida, sequedad» (Rodríguez, 1990: 200), produciéndose la dialéctica propia del petrarquismo entre el fuego del poeta, «metáfora básica» de la pasión erótica (Parker, 1986: 75) y el hielo de la dama, derivada de esa dialéctica entre dureza y blandura a la que nos hemos referido antes. Como explica Garrote Pérez, «el hielo simboliza la imposibilidad de que la conciencia, alma en esta poesía, evolucione», de tal modo que el «amante convertido en hielo vive en un estrato rígido que impide a la conciencia ejercitar su dinamismo trascendente, que es caminar hacia las etapas superiores de perfección» que supondría el proceso amoroso (2007: 175)⁶⁸⁴. Desde ahí se entienden la intervención de Salicio en la primera égloga:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea

⁶⁸³ Se equivoca, creemos, sin embargo, en usar para ilustrar esta dialéctica el inicio de la canción I de Garcilaso (2007: 138-141): «Si a la región desierta, inhabitable, / por el hervor del Sol demasiado» (vv. 1-2), donde no hay rastro de esta cuestión sino el «tópico horaciano “Pone me...”» (Morros, 2007: 138).

⁶⁸⁴ Cfr. pp. 173-176 para la relación que establece entre el hielo y el componente *material* del mismo, que para el autor impediría al alma la elevación al modo platónico.

ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.
¿D'un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
Salid sin duelo, lágrimas corriendo (vv. 57-70).

A pesar de haber morado siempre en el alma de Salicio, «no pudiendo / della salir un hora», la dama desdeña a este, quien queda de ella «desamparado» y de sí mismo avergonzado, huyendo de cualquiera que en tal estado pueda verlo. Este rechazo de la dama hacia el poeta se traduce en la dialéctica contraria a la del soneto XVIII. Si, efectivamente, en dicho soneto, la dama, a través de sus *espíritus*, conseguía derretir y ablandar el pecho del poeta, pues este era *receptivo* a aquellos, el desdén de la dama traerá como consecuencia la fenomenología inversa. Por más que Salicio se vea sometido «al encendido fuego en que me enciendo», Galatea⁶⁸⁵, desdeñosa, no está dispuesta a establecer la comunicación amorosa, por eso es «más dura que mármol a mis quejas»⁶⁸⁶ y «más helada que nieve». No se trata de lugares comunes o de una simple identificación sensitiva basada en la oposición frío/calor amorosos, sino de las consecuencias y variables de una teoría amorosa muy elaborada, y con un sólido fundamento luminoso.

La misma lógica preside la canción V de Garcilaso (2007: 160-167), la “Oda ad florem Gnidi”, «precioso juguete» (1952: 294) según Menéndez Pelayo, en la que el poeta se dirige a Violante Sanseverino, dama napolitana⁶⁸⁷, «hermosa flor de Gnido» (v.

⁶⁸⁵ «Una de las Ninfas Nereidas, llamada así por su blancura del esplendor i claridad de las espumas del mar» (Herrera, 2001: 703).

⁶⁸⁶ En relación a la labor de talla de las quejas del poeta, apunta Gerhardt que «el mármol, como es sabido, es una piedra blanda que se sierra fácilmente» (1974: 190). Más que la cuestión geológica de la mayor o menor dureza de la piedra, lo que nos interesa es cómo latía en el imaginario renacentista la posibilidad de *tallar* efectivamente dicha piedra.

⁶⁸⁷ Cfr. Sánchez de las Brozas (1972: 273): «En Nápoles hay un barrio que se dice *il Seggio di Gnido*, que es como una parte donde se ayuntan los caballeros. Allí había muchas damas, entre las cuales una llamada Violante Sant Severino, hija del Duque de Soma; era servida de un amigo de Garcilaso llamado Fabio Galeota». El Brocense da a Fabio, hermano de Mario, como el enamorado de Sanseverino. Altolaguirre coincide con él (1989: 120), pero Lapesa (1985: 182), y la mayor parte de la tradición crítica, se queda con Mario.

12), de quien parecía estar enamorado su amigo Mario Galeota, «que'stá muriendo vivo, / al remo condenado, / en la concha de Venus amarrado» (vv. 33-35)⁶⁸⁸. Sanseverino no presta ninguna atención a Galeota, por lo que Garcilaso interviene con su poema⁶⁸⁹, tratando de convencerla a partir del ejemplo de Anajárete⁶⁹⁰, «que de ser desdeñosa / se arrepiñtó muy tarde, / y así su alma con su mármol arde» (VV. 68-70). El ejemplo mitológico encaja a la perfección con la imagen de esa dama que convierte en dureza el desdén, y así lo explica Garcilaso cuando advierte a la dama de lo que sucedió a Anajárete, «en duro mármol vuelta y transformada» (v. 97):

los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura (vv. 88-95).

Apunta Cammarata (1983: 33) cómo, entre otras, las palabras «desdeñosa» y «mármol» encapsulan «the essence of the myth». No solo la esencia del mito, sino la esencia de la lógica que acompaña al desdén amoroso según hemos descrito es lo que subyace tras la elección que hace el poeta del episodio mitológico. Este permite que la advertencia de Garcilaso a Sanseverino sea llevada al extremo, en una postura que Cossío resume con

⁶⁸⁸ Cfr. además la interesante reflexión *mitológica* de Dunn (1974: 146-158) para quien Sanseverino «es también una encarnación de Venus» (p. 146). No va demasiado desencaminado, pues habría que recordar, con Bustos (1986: 147), que «nuestro poeta juega con la semejanza acústica entre el nombre del elegante barrio napolitano ('il seggio di *Gnido*', según el Brocense, o de *Nido* en opinión de Herrera) y el de la ciudad de *Gnido*, consagrada a la diosa Venus como testimonian, entre otros, Horacio en la Oda XXX del Lib. I ('¡O Venus poderosa / de Gnido y de Papho reina esclarecida' en la versión de Fr. Luis de León) y Plinio en el cap. 5 del Lib. XXXVII de su *Historia natural*. En el templo de Gnido se encontraba la famosísima *Afrodita* de Praxíteles, tan admirada por Plinio».

⁶⁸⁹ Cfr. Lázaro Carreter (1986: 114-115) para la relación con *El Cortesano*.

⁶⁹⁰ «Está fábula cuenta largamente Ovidio, *libr. 14*. En suma es, que Yphis andaba muy enamorado de Anaxarite, y no pudiéndola enternecer a sus plegarias, amanecióle un día ahorcado a la puerta. Y ella como le vio, quedóse helada, y fue vuelta en mármol» (Sánchez de las Brozas, 1972: 275).

agudeza al afirmar que «no es precisamente una lección de moral la que el poeta propone [...] Aleccionar, misión inevitable de toda narración, no es moralizar siempre, y aun estoy por decir que casi nunca» (1952: 80). La postura desdeñosa de las damas y esa *dureza* que supone no dejar que prenda en ella el luciente impulso del amor, encuentran cauce en la contundencia plástica de las imágenes que utiliza el poeta, como son la de los duros huesos o «las entrañas heladas» que se convierten «poco a poco en piedra dura».

También Francisco de Aldana, si bien con no demasiada profusión, participará de esta dialéctica en varios de sus poemas primeros. Tal es el caso del poema III, unas “Octavas de un verso español y otro toscano” (1997: 130)⁶⁹¹ que parten del motivo de la blanca mano de la dama, de tal belleza que «es la mano, Amor, que vive en ella / quanto ha di bel l’alma natura e’l cielo» (vv. 3-4) Para García, el poema roza «la concepción neoplatónica del mundo», según la cual, la dama, en virtud de su luminosidad y su belleza, «tiene su lugar, no en la tierra en la que la adora el yo poético, sino en el sublime coro angelical o divino» (García, 2010: 72): «esta es la mano, Amor, que sola es dina / di esser eletta nel sublime choro». El poeta se sirve del canon de belleza según el cual la piel de la mujer, de tan blanca, es casi cristal, lo que le motiva a arrancar así el poema, centrando el foco en el luminoso miembro: «Esta es la mano alabastrina y bella / per cui spari dal cor lo antico gelo» (vv. 1-2). La blancura de la mano da pie tanto a ponderar su resplandeciente belleza, como a introducir la noción del hielo, que, en este caso correspondería a la tradición petrarquista del desdén (Lara Garrido, 1997: 130).

Si retornamos al poema XI (1997: 191-192), el de la ofrenda en forma de «el corazón deste cordero» a Venus, entenderemos qué busca Damón con ella: «que el pecho helado y frío de mi hermosa / pastora enciendas todo en llama ardiente, / tal que su curso enfrene y más no huya». El desdén de la pastora se corresponde para Aldana con que su pecho, igual que un bloque de hielo, necesita ser derretido, *tallado*. Por eso recurre a la diosa Venus, tutora del amor: «En realidad el ruego se dirige a Venus en nombre de Amor y a Amor en nombre de Venus» (García, 2010: 168). La diosa será capaz de encender ese pecho helado, cifrando la posibilidad de la correspondencia amorosa en que la luz y el calor consigan desatar el duro hielo que anida en el pecho de

⁶⁹¹ Marca indudable de la formación florentina del poeta y que Lara Garrido asemeja a «las composiciones italo-españolas de Figueroa» (1997: 130).

la pastora. La “Epístola a una dama” (1997: 131-136) recoge el extremo al que llega en Aldana esta dialéctica cuando el poeta, tratando de ablandar el corazón de su interlocutora, escribe que

No es corazón humano, tan de nieve,
(¡oh duro pecho fuerte y de diamante
a quien tanto penar no le conmueve!)

¡ay!, que el que ve a un miserable amante
vivir, morir y amar, luego se inflama
de celo en tanto ardor firme y constante (vv. 31-36).

El corazón «de nieve», ante el que no puede hacer nada el «ardor firme» con que se inflama el «miserable amante», se ve alojado en un pecho «de diamante», conformado del material más duro e impenetrable –casi tres siglos antes de la escala Mohs– de la naturaleza, lo que a la vez permite, por sus características, un juego de reflexión de la luz, de brillos, que se ajusta a la perfección a la hermosura luminosa de la belleza de la dama.

Como cabría esperar, Herrera tensa la cuerda de esta dialéctica, que en sus extremos adquiere dimensiones más pronunciadas que en Garcilaso o Aldana. El soneto XVI de *Algunas obras* (2006: 373; AO) resulta paradigmático en cuanto a la cuestión de los *espíritus* amorosos:

¿Qu’espíritu encendido Amor envía
en este frío corazón esquivo,
que con l’alva en calor el pecho avivo,
i ardo al aparecer del nuevo día?

Yo m’inflamo si a Febo se desvía
la sombra; i cuando d’aquel puesto altivo
declina el Sol, me quemo en fuego vivo;
i abraso cuando al mar tuerce en la vía.

Centella soi, si el lubricán parece;
llama, cuando se ven las luzes bellas,
i el blanco rostro a Delia se le colora;

Fuego soi, cuando el orbe s'adormece;
incendio, al asconder de las estrellas;
i ceniza, al bolver de nueva Aurora.

El poema comienza utilizando la noción de «espíritu» no como *alma*, sino en su sentido *pneumático*, como demostraría no solo que este sea «encendido», sino que, además, sea «Amor» quien lo «envía» al poeta, absolutamente encendido por aquel. El resto del poema se encarga de demostrar cómo el poeta no descansa nunca de arder, pues «Tomará el paso del día con su sucesión de momentos como referencia frente a su constante arder en el fuego amoroso» (Navarro Durán, 1997: 6)⁶⁹²: se inflama al amanecer, «si a Febo se desvía la sombra», pues ese es el momento en que parece recibir el «espíritu encendido» que le mueve a arder; cuando «declina el Sol», el ardor sigue avivándose tanto que «me quemo en fuego vivo», de tal manera que a la hora del «lubricán», del crepúsculo (Kossoff, 1966: 186), confiesa que «Centella soi»; cuando cae la noche y aparecen la Luna y las estrellas, es «llama» y «fuego»; un ardor, en suma, que le hace ser «ceniza, al bolver de nueva Aurora». Los *espíritus* de amor cumplen a la perfección con su misión luminosa en el poeta. Al no poder encontrar ningún tipo de dificultad en penetrar en el pecho del poeta, lo calientan tanto que no dejará en ningún momento de arder, de inflamarse en un fuego que se renueva cada día.

El soneto 45 (2006: 267-268; *It.* 45) es otro muy buen ejemplo del carácter luminoso que define el circuito de la vista:

⁶⁹² La misma Rosa Navarro (p. 6) relaciona este amor que preside el ciclo del día con el soneto siguiente, el XVII (2006: 374; *AO*). Efectivamente, frente al paso de las estaciones y la llegada vivificante de la primavera, el poeta, sumido siempre en el desdén de la dama, «se lamenta de que esa mudanza climatológica no pueda aplicarse a su situación personal, siempre la misma» (1997: 10): «Mas, ¡ô triste!, que nunca mi esperança, / después que l'abatió desnuda el ielo, / torna avivar para su bien perdido. // ¡Cruda suerte d'amor, dura mudança / firme a mi mal, que'el variar del cielo / tiene contra su fuerça suspendido». Ruestes apunta que «el sufrimiento amoroso y la condición esquiva de la amada constituyen situaciones inalterables que el poeta, a través del símil, contrasta con la mudabilidad estacional que se opera en la naturaleza» (1986: XXX), así como que «El poeta contrasta su situación amorosa, radicalmente inmóvil, con la mutación de las variaciones estacionales generadas en la naturaleza» (1986: 259); cuestión que también señala el mismo Morros, para quien se establece una contraposición entre «la renovación de la naturaleza» y el «tratamiento hostil de la amada, quien resulta incapaz de romper el hielo de su desdén» (1997: 11), sobre cuyo significado nos extenderemos un poco más adelante.

De los rayos del Sol por quien me guío
llega la luz al alma, que la ençienda;
y las delgadas venas, braua, ofende,
y del presto calor destierra el frío.

Miro la pura ymagen del bien mío
con aquella verdad que l'alma entiende
y, quanto más la miro, en mí s'emprende
la çierta luz que al coraçón envío.

Presente queda y biue en mi memoria,
entrando por mis ojos de sus ojos,
en los quales Amor tiene más gloria.

Por ellos beue el bien y los enojos
que Amor dio a su belleza la vitoria
como a causa mayor de sus despojos.

Es cierto que en el poema la noción de *espíritu* no es nombrada de manera explícita, pero no cabe duda de que la fenomenología luminoso/pneumática de la vista queda reproducida a la perfección. «Entrando por mis ojos de sus ojos», Herrera sustituye los «espirtus vivos y encendidos» de Garcilaso, o el «espíritu encendido» del poema anterior, por una imagen acaso más hermosa, que opta por quedarse solo con el componente luminoso: los rayos de luz que, como un Sol, le manda la dama, llegan a través de unos ojos que, dice Herrera, se *beben* la luz del «bien» y la «belleza» de la dama. A partir de ahí, el amor comienza su recorrido por «las delgadas venas», con la luz y el alma como elementos centrales del mismo: desprendida por la dama, *bebida* por el poeta, «llega la luz al alma, que la ençienda» y consigue hacer que ese calor en que se ve inflamado *destierre* «el frío». Cuanto más insiste el poeta en la mirada, tanto que al cabo «Presente queda y biue en mi memoria», el circuito se hace más intenso si cabe y, por ello, cada vez es mayor la luz que completa el circuito, pues «aquella verdad que l'alma entiende» llega al corazón —«en mí s'emprende / la cierta luz que al coraçón envío»—, lugar de producción de esos *espíritus* que, aunque no se nombran, sostienen con su composición luminosa el «Amor» que da a la belleza de la dama «la vitoria».

El soneto XI (2006: 509-510; V. I) también reproducirá la fenomenología amorosa de la mirada, sustituyendo los *espíritus* por flechas. Así, el primer cuarteto:

Bellas flechas de l'alma, ardiente llama
do afina i avalora sus despojos;
lazos purpúreos, lúcidos manojos,
en cuyo cerco amor mi espirtu inflama [...]

Aunque «las saetas de Cupido» (Cuevas, 2006: 509) sustituyan a los *espíritus*, la lógica que rige su aparición sigue siendo la misma que hemos venido estudiando. Irradiadas desde el alma, serán los «lazos purpúreos», brillantes (Cuevas, 2006: 441), encargados de unir al amante y a la amada. Su naturaleza luminosa viene confirmada por su concepción como «lúcidos manojos», como una «ardiente llama» que inflama el «espirtu», el alma, del poeta, en un proceso que, como señala Cuevas, nos recuerda al proceso alquímico en la alusión «al fuego purificador del crisol» (p. 509). La dimensión visual del proceso se refuerza con la petición del segundo cuarteto: «Bolved la luz serena a quien vos llama, / crespas hebras floridas, dulces ojos». Los ojos emanan flechas formadas por «la luz serena», cuya capacidad de mover al amor será condición indispensable para que cese el lamento de «quien pena, i su mal sufre, i por vos ama». El amor del poeta se revela, al final del soneto, de una firmeza inasequible al ardor que lo «afina y avalora» en el primer cuarteto, como demuestra el cierre de la composición: «Que gastará l'aljava el Niño ciego, / i los rayos qu'enciende essa belleza, / primero que desmaye'n tanta guerra». El amor del poeta hacia la dama se alimenta a través de las flechas que Cupido manda a aquel, y que se muestran en el poema bajo la forma luminosa de los «rayos».

El soneto LXXIII (2006: 816; V. III) es una muestra de la comprensión de Herrera hacia otro enamorado (Cuevas, 2006: 816). La comunidad en el sentimiento, pues Herrera confiesa encontrarse también «encendido y ciego», permite al poeta sevillano desplegar toda la retórica del calor. La descripción del estado del amigo es paradigmática, al hablar de «cuánto fuego / abrasa vuestro pecho», debido «a la luz pura / i a los rayos d'eterna hermosura». Herrera explica, con la vista puesta en Garcilaso, cómo esa inflamación es consecuencia lógica del amor hacia la luz de la dama: «¿Qué maravilla es qu'en viva llama / os consumáis, teniendo el sol presente, / i siendo vos a su calor de çera?».

No sorprende, llegados a este punto, que Herrera sea el encargado de llevar el circuito luminoso de la vista hasta su más densa expresión. Tal es el caso del soneto LXIIX (2006: 573; V. I), donde el «ardor luziente» de los ojos de la dama, «en quien los

ojos abre'l Amor ciego», es emitido, no en forma de meros *espíritus*, sino con la intensidad de «centellas de suave i blando fuego» que «buelan con alas de oro dulcemente». Se aúnan así en una misma instancia el fuego, la noción de elevación y vuelo tan frecuente en el amor herreriano, y la naturaleza solar, propicia para el amor, del oro. Lo significativo del soneto es la dimensión concedida a dichas centellas, que se extienden en dos direcciones. Por una parte están aquellas que «decendiendo, por mi suerte, / para darme valor, al tierno pecho, / lo abrasan, condenado a eterna pena». Más interesante, sin embargo, será la dirección que tomen las centellas que «llegan al orbe, a do, presente Venus / estrellas puras forma luego». Observamos cómo en Herrera, igual que en Garcilaso, fray Luis o Aldana, se reproduce aún la concepción geocéntrica del universo, de manera que una vez allí «l'ornan más, errando en bello fuego, / qu'el Éspero hermoso al Occidente». La luz que brota de los ojos de la dama llega hasta el orbe de Venus, estrella de la mañana, del que Herrera escribe: «Es el cielo de Venus, cuya luz cría amorosos efetos; i de ninguna otra benina estrella se engendran cosas tan cercanas al poder de la hermosa i alegre Venus, i por eso le consagraron los astrólogos el tercero cerco» (2001: 737-738).

Herrera amplía el radio del círculo luminoso del amor. La luz sale de los ojos de la dama, sube hasta el cielo de Venus, dotándolo de sus amorosos atributos lumínicos para que, desde ahí, vuelva a bajar hacia la tierra. Subyace así al soneto, una vez más, la noción de la luz como vínculo amoroso que, en este caso, trasciende a los dos amantes y alcanza todo el universo. El poema termina con un ruego de Herrera: «Yo pido, por invidia de mi muerte, / qu'en este coraçón, d'amor deshecho, / todas ponga mi alegre Luz serena». El ruego, en primera instancia, es amoroso, y, con él, el poeta quiere recibir en su pecho, a través de sus ojos, toda la luz posible procedente de la dama. Pero en segunda instancia, siquiera de una manera subterránea, el soneto admite también una lectura más contundente, en la que el poeta lo que en realidad pide es que se rompa ese círculo de amor luminoso que pasa por Venus y que todo el amor del universo, en forma de luz, vaya hacia él mismo, actuando así como una suerte de mago que trata de manipular con su *conjuro* la luz *amorosa* del universo, buscando atraerla hacia sí, a costa de hacérsela perder al propio planeta Venus.

No andará desencaminado quien vea en su segundo conjunto de “Estanças” (2006: 575-580; V. D) el tono más elevado en lo que respecta a inflamación luminosa de

Herrera. Desde un principio, el poder luminoso de la dama adquiere tintes tan abrasadores como impulsores del proceso de elevación amorosa:

Oíd atenta el son d'el tierno canto,
hermosa Estrella mía, que yo veo
en vuestra luz la llama en quien levanto,
ardiendo, prestas alas al desseo (vv. 1-4).

Aunque Herrera no explicita la función de los *espíritus* luminosos, desencadenadores del proceso amoroso que culmina en la elevación del deseo, la segunda estrofa deja claro que estos, procedentes de la mirada de la dama, han llevado a cabo su propósito con más que cumplido éxito, pues en su fluir por el cuerpo del poeta han abrasado cada una de sus partes, con una morosidad que recordará incluso al Quevedo de “Amor constante más allá de la muerte”:

Enciéndeme las venas este fuego;
las junturas i entrañas abrasadas
siento i nervios, i siento correr luego
las llamas por los uessos dilatadas (vv. 9-12).

Como es de esperar, la dama no sufre la misma inflamación que el poeta, quien desemboca en llanto. Al cesar este llanto y tranquilizarse el poeta, el amor acomete de nuevo, sin permitirle un momento de calma: «mi llanto el ardor tiempla, i, si sossiego, / las centellas resuenan alentadas» (vv. 13-14). Como explica Macrì, «la pasión se desorbita» (1972: 486), pasando el poeta del fuego frenético a las lágrimas desconsoladas, entendidos siempre desde una noción intensificadora de la luz amorosa que venimos estudiando, y no desde el lugar común del desdén amoroso atemporal: «el fuego en la ceniza me revuelve, / i en lágrimas el pecho el Amor buelve» (vv. 15-16).

El propio Macrì, comentando el poema, habla de una «voluntad de purificación» (1972: 485) en Herrera, purificación que es llevada a cabo por ese ardor que le produce la dama, en esa luz que de ella procede y le inflama el pecho. El propio Herrera refiere que cuando «las partes con que siente l'alma mía» (v. 21), esto es, las que reciben el estímulo de los sentidos amorosos puramente físicos, «s'aduermen» y «se vencen» (vv. 28, 30), comienza el proceso de contemplación de la luminosa hermosura incorpórea a la que pretende llegar el poeta: «el espírtu vos halla, i tanto veo / quanto pide i espera mi desseo» (vv. 31-32). La simpatía amorosa que el poeta siente hacia el alma de la dama

comienza a hacer efecto, adormecido el cuerpo y sus impulsos, dando lugar a una «transformación [que] es posible por la identidad de fondo entre su alma y la de la dama» (Rodríguez, 1990: 293):

Con la grande igualdad que, en la belleza
vuestra, mi alma tiene semejante,
que transfigure'n mí vuestra grandeza
me fuerça, i a mí en vos (vv. 33-36).

Esa «belleza vuestra» se manifiesta en forma luminosa, y de ahí se dirige hacia el poeta: «i d'el semblante / suave, i luz, procede con terneza / a los ojos de vuestro umilde amante» (vv. 36-38), un amor que, de nuevo, no encuentra su correspondencia en la dama, lo que vuelve a desencadenar la pena del poeta: «un furor blando en que me pierdo, i cuanto / la vista alegre, crece'l mal i el llanto» (vv. 39-40). Que se ha emprendido el proceso de purificación del que hablaba Macrì nos lo confirma el propio poeta cuando confiesa, en mitad del dolor por ese amor que no llega a culminar, la soledad del alma que halla en dicho proceso, ajena ya al cuerpo: «solo estoy do s'ufana i se condena, / i estoi do al tardo cuerpo no es posible» (vv. 45-46).

Aunque no exactamente al hilo de este poema, Begoña López Bueno cree encontrar «la clave significacional de la poesía amorosa de Herrera» en una

permanente agonía entre el sueño apolíneo de aspiraciones ideales y la patética realidad de unas cadenas terrenales que impiden el vuelo. El amor que él canta atormentadamente se identifica más con esta segunda realidad que con la primera. No se aprecia en su cancionero un *ascensus* neoplatónico, ningún *progressus* en la dirección liberalizadora de las fuerzas pasionales, cuyo cumplimiento hubiera sido la espiritualización final del amor (1987: 51).

López Bueno da una interesante caracterización de la lógica amorosa que preside este poema, aunque haya que hacerle ciertas matizaciones. Probablemente debido a su lectura en clave macrotectual del texto herreriano, López Bueno no encuentra en Herrera ese *progressus* del sujeto al modo del *Canzoniere* –en lo que tiene su parte de razón, aunque, como veremos casi al final del trabajo, con Macrì y, de nuevo, apoyándonos en la luz, también podamos matizar esa cuestión–, pero de lo que no cabe duda es de que el *ascensus* lo emprende en numerosos de sus poemas, como hemos advertido ya. Otra cosa, y ahí es donde estamos con López Bueno, es que lo consiga y

llegue a la fusión total con la dama y la comunicación amorosa plena; y, más aún, que llegue a las cotas del neoplatonismo más puro, esto es, a la unión con la divinidad, de la que no hay rastro en Herrera.

Esa será la tensión que lata en su vuelo y que hallaremos en las “Estanças”, expresada según la contraposición entre el fuego que lo inflama y las lágrimas que le provocan la imposibilidad de cumplir su afán amoroso. Pero esa tensión, repetimos, tiene lugar en un proceso ascensional donde la luz se tiende como puente entre el poeta y la dama, trascendida y purificada la dimensión corporal del amor, «d’essa inmensa belleza esclarecida» (v. 130). Esa belleza le mueve a confesar que «en temor infinito sirvo i amo / con infinito amor, i, en tanto extremo, / más dudo quanto siempre más m’inflamo» (vv. 50-52), pues es consciente de que el desdén de la dama no permitirá completar dicho proceso. Por eso, en fin, Herrera acomete un nuevo intento de correspondencia hacia la dama, expresado una vez más, como ya vimos en otro epígrafe, en forma de luz:

Si, en onra de mi pena, vos agrada,
permitid cortésmente mi osadía;
volved con luz serena y regalada
los ojos que me tornan l’alegría
porqu’, en mortal trabajo desmayada,
no acabéis esta ufana suerte mía (vv. 169-174).

La segunda elegía de *Algunas Obras* (2006: 369-371; *AO*), que para Prieto supone situarnos en «en el centro poético del cancionero [herreriano], con la mirada del poeta en su Luz para con su luminosidad contemplar el entorno y hallarse en ella con renovada inquietud amorosa» (1987: 575), tiene un desarrollo luminoso muy semejante. Desde el principio, además, donde Herrera se pregunta «¿Cuál fiero ardor, cuál encendida llama, / que duramente me consume el pecho, / por estas venas mías se derrama?» (vv. 1-3). El poeta es poseído por el furor del fuego amoroso, una «alteración afectiva cercana a la locura» (1986: XXVII), cuya falta de correspondencia en la dama no hace sino atormentarlo: «Abrasado ya estoi, ya estoi deshecho. / Cesse, Amor, el rigor de mi tormento; / basten los males qu’en mi alma as hecho» (vv. 4-6). Herrera, dentro de su oscilación entre el «osar» y el «temer», gusta de la luz del amor a la vez que sufre sus efectos, desde que entran por los ojos: «Nací para inflamarm’en la pureza / de aquellas vivas luzes que’al sagrado / cielo ilustran con rayos de belleza» (vv. 28-30).

El poeta se sabe atraído al amor por una «dulce luz» (v. 34), que, en el ardor que invade al poeta, remite a un espacio de belleza superior, del que da cuenta Coster cuando anota que «La hermosura sensitiva es trasunto de la divina según los platónicos» (1908b: 35); aunque queda mejor matizada por García de Diego, quien elude hablar de una belleza divina: «Es la belleza humana, reflejo de la belleza increada, la que canta el poeta. Por esta participación, estos poetas platónicos llamaban a la hermosura de las criaturas “eterna hermosura” (1983: 37-38). Así, el poeta hace referencia a la verdadera luz a que aspira, a la naturaleza última del fuego que le abrasa y que, conviene matizarlo de nuevo, no llega a ser estrictamente el de la divinidad, sino, como apunta Juan Carlos Rodríguez, el de una «identificación entre la dama y lo Absoluto [que implica] una “cosmicidad” total» (1990: 309), a través de la «Luz d’eterna belleza, en quien m’enciende / i gasta Amor, i en un lloroso río / buelto, contra sus llamas me defiende» (vv. 55-57).

El soneto XXV (2006: 521; *AO*) también da cuenta de la procedencia del «Dulce’l fuego d’Amor», que a la vez que enciende al poeta, provoca que sea «dulce la pena» y que «dulce de mi daño es la memoria». Es en el primer terceto donde Herrera ofrece, de nuevo, la relación entre luz y belleza, que acaba transformada en fuego de amor: «Que será esta Luz pura de belleza, / la fe d’el justo Amor, en poca tierra / vuelta, i el fuego muerto que m’inflama».

La tensión de la imposibilidad amorosa encontrará expresión en la imagen del hielo que se contrapone al amor del poeta. Lo confiesa el propio Herrera en el soneto XXII de *Algunas obras* (2006: 380-381; *AO*): «siempre temí en el pecho mío / la nieve, qu’aunque el fuego me defiende / medroso estoi del daño recibido». Fuego y dureza helada contenderán en los poemas del sevillano, tal como contiene el poeta con la dama en un intento de conseguir el amor de esta, sin éxito, obteniendo un desdén que se convierte en frío, en hielo, pues, como señala Rodríguez, la dama, en su desdén, «aunque irradia fuego, puede irradiar también hielo» (1990: 297). Es el caso de la elegía V de *Algunas obras* (2006: 422-429; *AO*), donde el poeta expresará literalmente que «La fría nieve m’abrasó en tu fuego; / la llama que busqué me hizo ielo; / el desdén me valió, no el tierno ruego» (vv. 25-27). Así, el tercer soneto del libro que abre *Algunas obras* (2006: 357), en el que Juan Carlos Rodríguez ha observado «la condensación rigurosa de toda su dialéctica productiva» (1990: 290), comienza con la siguiente declaración de intenciones en forma de cuarteto:

Pensé, mas fue engañoso pensamiento,
armar de duro ielo el pecho mío,
porqu'el fuego d'Amor al grave frío
no desatase en nuevo encendimiento.

La resolución del poeta de no caer en los peligros y los tormentos del amor encuentra cauce en la imagen del «duro ielo» con que pretende «armar» su pecho. Así pertrechado, intentará evitar que «el fuego d'Amor» no sea suficiente como para colocar el alma del poeta en «nuevo encendimiento». *Helarse* el pecho es una precaución que toma para no caer en las redes del amor, pero resulta vana, pues «fue todo mi esfuerzo desvarío». El poder del amor por la dama es tan fuerte, tan concentrado en su luminosidad, que acaba por hacer arder al poeta y con ello «El fuego al ielo destempló en tal suerte, / que, gastando su umor quedó ardor hecho; / i es llama, es fuego todo cuanto espiro». En el último terceto, Herrera afirma que «Este incendio no puede darme muerte, / que, cuanto de su fuerza más deshecho, / tanto más de su eterno afán respiro». Según explica Parker, en la resolución del poema «El concepto negativo de autodestrucción se ve sustituido por uno positivo de reafirmación», si bien creemos que no hacia la «aspiración ascendente» propia del amor neoplatónico (1986: 78), sino hacia un amor hacia la dama que no tiene visos de cesar. Herrera utiliza el juego de contrarios entre el fuego y el hielo según le convenga o lo necesite, siempre desde los mismos presupuestos de raíz.

El soneto LXXII (p. 458; AO), funciona en el sentido inverso al III. Lo reproducimos entero:

Amor en mí se muestra todo fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve;
fuego no ai qu'ella no torne nieve,
ni nieve que no mude yo en mi fuego.

La fría zona abraso con mi fuego,
l'ardiente mi Luz buelve elada nieve;
pero no puedo yo encender su nieve,
ni ella entibiar la fuerza de mi fuego.

Contrastan igualmente ielo i llama,
que d'otra suerte fuera el mundo ielo,
o su máquina toda viva llama.

Mas fuera, porque ya resuelto en ielo,
o el corazón desvanecido en llama,
ni temiera mi llama ni su ielo.

La lectura del soneto revela que, probablemente, se trate de la composición que mejor represente y explique esta dialéctica que venimos analizando, fiel ejemplo de que «La poesía de Herrera se halla impregnada de sensaciones térmicas [que] reflejan los sentimientos íntimos del poeta» (Ruestes, 1986: XXVII).

Herrera hace del contraste entre hielo y fuego el impulso que desarrolla y da forma al poema, desde su propia estructura, según advirtiera Coster: «Este soneto está todo construido sobre cuatro rimas: *fuego, nieve, ielo y llama*. Estas frías antítesis entre el fuego y la nieve son frecuentes en los poetas eróticos italianos» (1908b: 159). López Bueno hace hincapié en el carácter «preciosista» del soneto, y en cómo su «virtuosismo técnico se basa en la reiteración de cuatro palabras-rima: *fuego y nieve* para los cuartetos, y *llama y ielo* para los tercetos» (1998: 392). Más certera es la apreciación de Prieto, quien indica cómo Herrera transforma «un concepto, en parte heredado, en ejemplar materia poética que representa una tensión amorosa» (1987: 577) que estructura toda la poesía amorosa del sevillano, y que, por tanto, va más allá de ser «una de las más vulgares antítesis de los poetas petrarquistas» (García de Diego, 1983: 108). El amor se identifica con el fuego amoroso, y el desdén, el temor, el «horror», la «insensibilidad», la «indiferencia» con el hielo (Kossoff, 1966: 155). Para Juan Carlos Rodríguez trata de profundizar en la lógica de la imagen, para llegar a la conclusión de que «podemos observar cómo “hielo” y “fuego” son utilizados por Herrera en tanto que “actitudes” –o segregaciones– del alma del mundo trasvasadas al alma individual» (1990: 291), dando lugar a un una cadena de continuas «Metamorfosis» (p. 314).

Confiesa el poeta que mientras en él mismo el amor «se muestra todo fuego», en las entrañas de la dama, «es nieve», sin que haya medio de que se rompa ese equilibrio, pues ella negará cualquier posibilidad de eficacia al ardor enamorado del poeta. Parece establecerse un círculo en el que «La fría zona abraso con mi fuego, / l'ardiente mi Luz buelve elada nieve»; un equilibrio de fuerzas según el cual «no puedo yo ençender su

nieve, / ni ella entibiar la fuerza de mi fuego». En las razones de dicho equilibrio hallamos la torrencialidad de la poética luminosa herreriana, porque como él mismo dice, si no contrastaran «ielo i llama», «fuera el mundo ielo, / o su máquina toda viva llama», de manera que «el contraste es necesario porque si no, el mundo entero sería pasión o continencia; sería aún más, porque la oposición dejaría de existir» (Parker, 1986: 77). Se trata de fuerzas tan absolutas, tanto el desdén de la dama como el amor del poeta, que acabarían por invadir toda la creación si alguno de los dos flaqueara ante el otro. Dicho equilibrio es, sin embargo, si no solo aparente, sí no del todo ventajoso para el poeta porque, en realidad, este no logra romper en ningún momento esa coraza de hielo que cubre el corazón de la dama y que impide que se consume la relación amorosa entre ambos, formulada a la perfección en un soneto (2006: 282; *It. 61*) que finaliza con el deseo de «Que de mi grande y cierto amor espero / mudar con tierno y lastimoso acento, / en fuego el yelo de su pecho frío».

La elegía XI (2006: 727-734; *V. II*) recoge un pasaje en el que el fuego de amor del poeta es expresado en términos superlativos. En mitad de la oscilación herreriana de sentimientos, hay un momento en que el poeta rompe a llorar por la imposibilidad de consumación amorosa, equiparando sus lágrimas a la lava de un volcán: «Allí rompo las venas de mi llanto, / i de la lluvia esala el fuego ardiente / qu'en ceniza convierte'l mortal manto» (vv. 141-144). El poeta se compara al

Etna, qu'el duro ielo i frío siente
en sus coronas ensalçado,
i con el blanco velo reluziente

cuando, d'el impío Encélado abrasado
es con serpientes ásperas herido,
i se rebuelve d'uno i otro lado (vv. 145-150).

El pecho del poeta adquiere, así, tal furor amoroso que acaba por encenderlo todo, por manifestarse en forma de fuego, lo mismo que el volcán que guarda bajo sí mismo la fragua de Vulcano: «Mi pecho, que de fuera es nieve, i llama / dentro, cuando el Amor lo mueve i hiere, / gime i, sonando, el bravo ardor derrama» (vv. 157-159). El poema presenta aquí un matiz interesante. En este caso el hielo no corresponde a la dama sino al pecho del poeta, al menos, por fuera. Como apunta Rodríguez, se trata del «signo básico de esa postura de defensa, de esa barrera o coraza insalvable que el alma ofrece

para oponerse a la invasión del fuego erótico» (1990: 302), que el poeta trata de establecer ante las acometidas de ese amor hacia el que, en ocasiones, el poeta se muestra temeroso. Sin embargo, la fuerza ígnea del amor es tanta que dicha barrera se muestra inútil, se ve derretida. En efecto, el amor lo zarandea y atormenta hasta el punto que «Rebossan mil incendios cuando quiere, / feroz, qu'a l'alma abraze su crueza, / sin jamás condolerse de quien muere» (vv. 160-162).

La segunda sextina del primer libro de los *Versos* (2006: 537-538), a la que ya hicimos referencia antes, se estructura sobre esta dialéctica, ejemplificándola a la perfección. El poema comienza con la referencia al brillo de los ojos de la dama, que ha conseguido derretir con facilidad la nieve del pecho del poeta, casi calcando el modelo garcilasiano del soneto VIII: «Al bello resplandor de vuestros ojos», a través de los espíritus visivos que sirven para poner en marcha el proceso amoroso, «mi pecho abrasó Amor en dulce llama / i desató el rigor de fría nieve / que entorpecía el fuego de mi alma» (vv. 1-3). Las categorías luminosas son claras: el fuego frente a la nieve, la «dureza pedernalina» (Rodríguez Marín, 1911: 17) que entorpece el paso de los *espíritus* frente a la capacidad de estos para derretirla. El proceso, sin embargo, no es el mismo en la dama, pues si «Yo en fuego ardo, vos eláis en nieve, / i, libre d'el Amor, alcáis el cuello» (vv. 13-14). Consciente de la situación, el poeta lamenta que no puede llevarse a cabo una reciprocidad que culminaría en la *transformación de los amantes*, impedida por la dureza del alma de la dama, por una nieve que en ningún momento da indicios de dar paso al fuego:

Viesse yo las doradas ricas hebras
bañadas de mi llanto, si la nieve
vuestra diesse lugar a esta mi llama;
que la dureza d'esse yerto cuello
la pluvia ablandaría de mis ojos
i en dos cuerpos avría una sola alma (vv. 19-24).

El poeta insiste una y otra vez en el poder de la luz que de los ojos de su dama ha brotado, capaz de deshacer con facilidad la nieve de su pecho: «i penetra la luz d'ardientes ojos / con divino valor la elada nieve» (vv. 27-28), «que ya, sin recelar la dura nieve, / miro tu claridad con puros ojos» (vv. 35-36). La dama, en su desdén, no consiente que la dureza de su alma sea derretida, pese a lo cual, como sucede en tantas ocasiones en Herrera, este tratará de alzar el vuelo hacia el espacio de la suprema

hermosura, sostenido, como ya señalamos en su momento, en el fuego del amor que le produce la dama: «Amor, que me sustentas en tu llama, / da fuerça'l vuelo presto de mi alma» (vv. 31-32). Aunque no haya correspondencia del ardor del poeta en el alma de la dama, y mucho menos unión corporal del *composto*, pues Herrera no se rige por la lógica sensualista, el fuego de la dama es para el poeta intensa promesa por la que, «sin recelar la dura nieve» (v. 35), podrá llegar, en fin, a la más pura hermosura⁶⁹³: «Por vos viven mis ojos en su llama, / ¡ô Luz del alma!, i las doradas hebras / la nieve rompen i dan gloria al cuello» (vv. 38-40).

Herrera, pese a todo el fuego que abrasa su pecho a lo largo y ancho de sus poemas, nunca consigue encender a la dama. Tal es el caso del soneto 63 (2006: 284; *It.* 63), donde el poeta confiesa que arde «en la belleza / de vuestro oro sutil y dulces ojos». Ese fuego, sin embargo, no consigue su objetivo de encender a la dama y enamorarla, lo que hace preguntarse al poeta «¿por qué me abraso en vuestro yelo frío, / y en mi llama os eláys?, ¿por qué Amor çiego / me prende, y a vos suelta, en la cadena?». El soneto LXXX (2006: 718; *V. II*) incide en la lucha entre el fuego y el hielo, la llama y la nieve. El poeta comienza explicando que «A vuestro grave i muerto ielo frío» el amor ha contrapuesto «el leve i vivo, ardiente fuego mío». «Reluchando» ambos, el resultado lógico del proceso amoroso tendría que derivar en que el hielo de la dama acabase derritiéndose, permitiendo que quedara «Amor d'el assalto glorioso», pues «el fuego al frío ablanda la dureza, / i dispone veloz, cual suelto río». Sin embargo, el desdén de la dama, su dureza, hace imposible cualquier intento de Herrera por obtener el éxito amoroso, enrocándose ambos, dama y poeta, en sus respectivos polos: «con mayor frío vos, yo con más fuego».

Puede resultar interesante mencionar el caso de un soneto de Herrera (2006: 326; *It.* 80), escrito en respuesta a otro de Lomas Cantoral (en Herrera, 2006: 326), en el que este –después, por cierto, de ponderar a Herrera como «Varón ilustre, en quien resplandeciendo / están, como sol claro, ingenio y arte, / sus rayos estendiendo en toda parte»–, le pide consejo para escribir sobre amor. Herrera responde con el arquetípico

⁶⁹³ Para Mérida Rivera, en esta sextina «la belleza del alma de Leonor, trasunto de la divina, enlazará su alma en un terreno amor que [a Herrera] le permitirá levantar el vuelo a las alturas liberado del peso terrenal» (1982: 53). De nuevo, no estamos seguros de que la referencia de Herrera sea la de la hermosura divina, en el sentido estricto del Aldana de “Al cielo” o de la “Carta” a Montano.

retrato femenino, en el que la dama, «quando sus hebras de oro esparze al viento, / Amor, los rayos de diuino aliento / a vuestro pecho, aunque rebelde, embía». Herrera confiesa al amigo que teme porque «la belleza / de mi Luz soberana, por mi daño, / en vos hará lo que en el pecho mío»; y culmina el soneto con una reflexión en la que explica al amigo cómo esa situación en que él ha quedado es la de un «dolor cruel y duro engaño». Ante tan amarga situación, Herrera expresa su ideal a partir de la contraposición que venimos estudiando, resumida en un aserto tan sencillo como revelador: «Básteme el fuego, sin el zelo frío».

En esta misma línea hay otro soneto en el que merece la pena detenerse, por la imagen de la naturaleza que utiliza para referirse a esta misma dialéctica. Se trata del soneto LIV del primer libro de los *Versos* (2006: 543; V. I) y de él vamos a reproducir solo los dos cuartetos. El primero nos coloca ante la imagen de una cumbre montañosa que representaría las dos cualidades típicas del desdén amoroso que venimos analizando: la dureza de la roca, ante la cual ningún daño puede hacer el viento; y la nieve que el viento del norte, el Aquilón, arroja a la cumbre:

Duro es este peñasco levantado
que no teme'l furor del bravo viento;
fría esta nieve, qu'el sobervio aliento
del Aquilón arroja apresurado.

Una vez colocado el referente de los dos términos, Herrera, con cierta contundencia recrimina a la dama:

Más duro es vuestro pecho i más elado
en quien la piedad no a hecho asiento,
ni el fuego d'amoroso sentimiento
en él jamás, por culpa vuestra, à entrado.

Se aprecia cómo Herrera, al igual que hizo con la descripción física de la dama, y que seguirá haciendo en todo lo referente a la poética de la luz, tensa absolutamente la cuerda, poniendo el desdén de la dama muy por encima del referente natural que ha servido para ilustrarlo: el pecho de la mujer es «más duro» que la piedra más dura, «más elado» que la nieve más fría, ya que ni «el fuego d'amoroso sentimiento» del poeta,

superlativo, como ya sabemos, ha conseguido encenderla⁶⁹⁴. Frente al frío de la dama, el del poeta siempre tendrá oportunidad de ser encendido. Es el caso del soneto XLII (2006: 533; *V. I*), en el cual, cuando el poeta pierde la esperanza y «siente sus fuerzas flacas i sin brío», y el alma «levanta apenas el buelo», el amor se encarga de encender la llama en que arde el alma: «Amor, porque no crezca en ella el frío, / el fuego aviva do arde, i sin reposo / busca i gime, hallando luz d'el cielo».

Tan extremos serán esos dos polos del fuego y el hielo que, en ocasiones, llegarán casi a confundirse, aunque los respectivos espacios queden siempre bien delimitados, pese a lo que pueda parecer. El soneto XLIIX (2006: 536; *V. II*) lo deja claro en el primer cuarteto:

Pues la flor do crecía mi esperança
quemó duro rigor d'ingrato ielo,
i a mi ardiente desseo negó el cielo
de fortuna mejor más confiança.

⁶⁹⁴ Parecido caso, aunque menos contundente, es el del soneto V del mismo primer libro de los *Versos* (2006: 358-359; *V. I*), donde la naturaleza invernal, «que le priva de ver su Sol» (García de Diego, 1983: 20), vuelve a servir a Herrera para explicar su sentir amoroso, según advirtiera Vossler: «Cuando se siente olvidado de su amiga, culpa al invierno, que oscurece la clara luz del cielo con velos de nieblas, e inventa el pequeño mito de los amaños hostiles del camarada glacial» (1941: 90). El soneto se dirige así al «Órrido invierno, que la luz serena / i agradable color del puro cielo / cubres d'oscura sombra i turbio velo», a quien pide que regrese a «la fría gruta, i la cadena del nevoso Aquilón», y a que refrene «las furias de tu ímpetu» en el «hielo / qu'oprime con rigor el duro suelo». El poeta «desea que el invierno se quede en las regiones septentrionales donde nace el Aquilón, y que supone siempre cubiertas de hielo» (Coster, 1908b: 15), porque es ese invierno el que le deja «triste, en nube eterna del olvido, / culpa tuya, apartado del Sol mío, / no m'enciendo en los rayos de su frente». Evidentemente, no se trata de una identificación al modo romántico del poeta con la naturaleza, cuestión sobre la que nos extenderemos después, sino que se situaría cerca de un uso «alegórico» (Cuevas, 2006: 359) del invierno, que entroncaría directamente con esta dialéctica entre el amor y el desdén que venimos explicando a lo largo de este apartado. *Cfr.* también el soneto XXII de *Algunas obras* (p. 381), al que ya hemos aludido, cuyo inicio juega también con las posibilidades que le abre la rosa de los vientos: «Zéfiro renovó en mi tierno pecho / floridas ramas de esperança cierta, / a mansa lluvia, a Sol templado abierta, / i todo se mostrava en mi provecho. // Cuando, de ielo un crudo soplo hecho, / d'aquella parte de calor desierta, / abate en tierra mi esperança muerta, / i el trabajo en un punto fue deshecho». No, repetimos, para que el poeta se identifique con esa naturaleza, sino para servirse de esta a la hora de ilustrar la dialéctica amorosa en que se debate con la dama: «Quedó en el mismo puesto el ielo frío, / que con el fuego en mi dolor contiene, / i vence alguna vez, otra es vencido».

El tema del poema, como anotó Fucilla, es el «de la planta o flor de su esperanza, que es deshecha por el frío desdén de su amada» (1960: 151). El amor de Herrera se quema, sí, pero en hielo, esto es, en la negativa de la dama, pues, como señala Rodríguez, «ese *fuego* puede convertirse en asesino y destructor, puede destruir a quien atrae: el *fuego* puede producir *hielo*» (1990: 300). Por eso sus efectos son los contrarios a los esperados por una luz, un Sol o un calor benignos, y acaban abrasando dicha flor que es la esperanza. En paralelo a ese hielo que quema de frío, el «ardiente desseo» del poeta sigue revolviendo su pecho, de manera que ese contraste, aunque se acerque en los términos, nunca se resuelve, pues estos son irreconciliables: «tanto es grande mi mal que desespero».

También la naturaleza servirá a Herrera para ilustrar la oscilación entre esperanza y temor hacia la dama. Lo comprobamos en el soneto IIX (2006: 766-767) del tercer libro de los *Versos*:

Tal vez abrasa con vapor fogoso,
tal vez enfría con orror elado,
de l'aficana fuente desatado,
el cristal en el mesmo trato ondoso.

Cuando el cielo en la sombra está medroso,
hierve'n ardor su curso destemplado,
i cuando yaze'l Sol más inflamado,
corre un ivierno de rigor nevoso.

Son tales los milagros qu'en mi pecho,
sugeto i condenado a tu crueza,
hazes, fiero tirano i señor mío,

qu'estoi en el calor un ielo hecho,
i un fuego d'immortal naturaleza
en la fuerça i vigor d'el mayor frío.

Las temperaturas extremas sostienen el poema, muy en la línea que Fernando de Herrera da a la poética de la luz. Utiliza para ello el mito de una «l'aficana fuente», situada en Libia (Cuevas, 2006: 766) y que se trataría de «la fuente Ammón [de la cual] dice Pontano en su *Meteororum*, que es fama que “a media noche hierva violentamente,

mientras a mediodía se torna helada”» (en Cuevas, 2006: 766)⁶⁹⁵, fuente de tradición solar gracias a la divinidad egipcia que le da nombre. Según dice la leyenda, la fuente «hierge’n ardor su curso destemplado» cuando cae la noche, mientras que en el momento en que «yaze’l Sol más inflamado», el agua de la fuente se enfría hasta helarse, como si corriera «un invierno de rigor nevoso». Los rigores de la dama someten al poeta a las mismas oscilaciones entre el hervor y el helor que sufre la fuente Ammón, lo que lleva a Herrera a decir «qu’estoi en el calor un ielo hecho, / i un fuego d’immortal naturaleza / en la fuerça i vigor d’el mayor frío».

El soneto LV (2006: 801; V. III) apunta en esa misma dirección. La nieve que se posa en «La fría falda i cumbre de Pirene» no puede compararse al hielo que queda en el pecho del poeta «cuando aparta sus rayos mi Luzero» y «d’avivarm’en su bella luz s’astiene». La luz de la dama marca una suerte de camino de ida y vuelta, pues igual que su ausencia deja al poeta helado, su poder es tal que supera incluso al del Sol sobre el desierto de «Libia arenosa». Herrera *desafía* incluso al ardor libio: «Aunqu’el ardor presente / d’el sol t’abrasa, si d’el ielo mío / el rigor sientes, perderás la fama», debido a que el ardor de dicho desierto no podrá competir contra la fuerza con que ha prendido el amor en el corazón del poeta: «que mayor fuego ,’encendió este ausente / corazón».

El soneto IV (2006: 503; V. I) es un buen ejemplo de hasta dónde llega la fuerza luminosa de la dama, la fuerza de su fuego. Al poeta le gustaría estar tan elevado y resplandeciente como el monte Olimpo, «que con buelo / d’eterna luz girando resplandece» en la noche, para así poder ver en Sevilla «l’alma Belleza, que florece / i esparze lumbre i puro ardor d’el cielo», es decir, el alma de la dama. Alcanzada tal altura, efectivamente, la inflamación amorosa no puede sino producirse: «I en su candor claríssimo encendido, / volviera todo en llama, como espira / en fuego cuando aciende

⁶⁹⁵ Azar (1981: 56-57) sugiere que el arranque de la segunda égloga, en que Garcilaso cuenta que «En medio del invierno está templada / el agua dulce desta clara fuente, / y en verano más que nieve helada» (vv. 1-3), podría remitir, vía Lucrecio (*De rerum natura* [VI, 848-850]), a dicha fuente de Ammón, insertándola dentro de la tradición eglógica del *locus amoenus*. Sin embargo, la relación que quiere establecer (p. 57) entre la serenidad natural propia del bucolismo garcilasiano y el prado de los *Milagros* de Berceo no nos parece del todo pertinente, al referirse a dos nociones de la naturaleza absolutamente distintas, la sacralizada propia del pensamiento medieval (Prado como Virgen, hombre como peregrino, analogías sagradas, etc.) y la naturaleza *autónoma* del poeta toledano. Navarro Tomás y Morros, por su parte, hablan de la fuente de Batres, en Madrid, que ya en el siglo XVII recibiría su nombre de Garcilaso (1970: 27; 2007: 220).

al alta etra». El resplandor de la belleza de la dama es tal que ascendería, como explica Cuevas, con la misma intensidad que las llamas que suben al «cielo empíreo» (2006: 503). Una fuerza luminosa, ígnea, de la que da cuenta el propio Herrera en el terceto con que cierra la composición, centrado en el poder de sus rayos luminosos: «Tal vigor en sus rayos escondido / yaze, que si con fuerça alguno mira / en ella, con más fuerça en él penetra».

El poder de la poética luminosa llegará hasta el último de los elementos de esta poética amorosa de la vista que se iniciaba con el circuito de los *espíritus*. Si recordamos, Castiglione afirmaba que cuando los *espíritus* veían imposible su salida del cuerpo hacia el de la amada, en la imposibilidad de la comunicación amorosa, una de las consecuencias era que el enamorado, sufriendo su alma las espolonadas de los *espíritus*, rompía en lamentos, suspiros y, lo que más nos interesa, lágrimas. Lágrimas que, como ya hemos dicho, serán expresiones del alma y que, desde esa misma perspectiva, tendrían la función de tratar de *ablandar*, de *tallar* la dureza del alma de la dama en su desdén (Rodríguez, 1990: 196-197). Habrá ocasiones en que sea la dama quien, por cualquier motivo, no necesariamente por un desdén amoroso, se vea envuelta en lágrimas. Estas, entonces, aparecerán recubiertas de una pátina luminosa acorde con el alma de la cual son expresiones.

El poema XVII de Francisco de Aldana (1997: 199-200) lo ejemplifica a la perfección. El soneto «presenta el motivo de la comunidad en el llanto» en «un tránsito desde la queja a la armonía, desde el ‘contraste’ de la ‘rencilla’ a renovar el ‘entendimiento’» (Lara Garrido, 1997: 199) entre los dos amantes protagonistas, Filis y Damón. Ella despide «De sus hermosos ojos, dulcemente / un tierno llanto», cobijada «en brazos de Damón», quien se encuentra «con baja frente, / triste, rendida, muerta, helada y fría», lo que nos da ya una pista de que no estamos ante una escena de concordia amorosa entre ellos. Filis lo confirma cuando se dirige a Damón, recriminándole «¡Oh pecho duro, oh alma dura y llena / de mil durezas!, ¿dónde vas huyendo?, / ¿do vas con ala tan ligera y presta?», a lo que él solo responde besándola, «soltando de llanto amarga vena» y «las dulces lágrimas bebiendo de la pastora», con un suspiro como sola respuesta.

La terminología del hielo y la dureza se reproduce a la perfección en el soneto para mostrar esa falta de entendimiento entre los amantes que señalaba Lara. Explica

García que «A un paso de la ausencia los ojos no despiden rayos solares, sino abundantes lágrimas» (2010: 184). Sin embargo, pese a esa distinción, merece la pena atender a la manera en que Aldana describe el «tierno llanto» que despide Filis, el cual, «por el rostro amado, parecía / claro y precioso aljófar transparente». Las lágrimas de la dama son así aljófar, piedras preciosas⁶⁹⁶ que corren por el rostro de la pastora. De nuevo debemos matizar a Navarro Durán y su consideración, anotando este poema, del brillo de las lágrimas como «metáforas fosilizadas» (1994: 14). Que se repitan con tanta frecuencia estas imágenes es indicativo, creemos, del poder con que la filosofía de la luz determina la poética renacentista. Brillantes y transparentes de lo luminosas que resultan, muestran por ello la luz del alma de que son expresión, en un mecanismo muy parecido al que presentaba los ojos como piedras preciosas, los cuellos como marfil o cristal, o la piel como alabastro, mármol o aborio. Se trata así de un proceso de raíz neoplatónica, en el que, tal como explica Cossío, «la *Idea* de belleza al reflejar sobre el bulto material y vivo le presta su luz y abriga la alba superficie favoreciendo la tendencia a la cristalinidad» (1926: 113). Si las lágrimas son expresiones del alma, tendrá sentido que respondan a los parámetros de la poética luminosa que ha producido a aquella desde la poética luminosa de la luz.

Un buen ejemplo para empezar puede ser un soneto de Fernando de Herrera (2006: 271; *It.* 50), en el que las lágrimas de la amada son una lluvia sagrada que «en la alma mía lastimada / cae, templando el fuego que la inflama». A pesar de la tristeza que se le supone a la dama, el poeta considera que su luz no deja de brillar, antes al contrario, esas lágrimas contribuyen a que su luz se manifieste aún más, como si estuvieran hechas, en ella, de oro (Cuevas, 2006: 271): «con esta pluuia, así de oro, hermosa / más bello se descubre el amor mío, / con rayos claros de su lumbre pura». La elegía V del segundo libro de los *Versos* (2006: 543-546; *V. II*), resulta aún más ilustrativa en este sentido. Desde el principio, los ojos de la dama se presentan bañados en lágrimas: «Los ojos que son luz de l'alma mía / úmidos vi tornarse con lamento, / la púrpura bañando i nieve fría» (vv. 1-3). Ante esta situación, el poeta se duele de ver «el puro resplandor que m'encendía / amortiguado, sin aliento, i frio» (vv. 26-27), deteniéndose en contemplar el recorrido que las lágrimas de la dama hacen al bajar desde la mejilla y escribe sobre

⁶⁹⁶ El mismo Aldana hablará, en el poema XXXIII, de que Hércules «A veces en el ancho y duro cuello / sarta de aljófar pone luminoso» (vv. 193-194).

El licor que baxava de los ojos
por los pechos i veste, variada
de lazos plateados i de abrojos,

en nieve, con dureza congelada,
convertía su forma en la figura
d'una luziente perla bien tallada (vv. 34-39).

La lágrima vuelve a adoptar la forma de una luminosa piedra preciosa, al convertirse en «una luziente perla bien tallada». Herrera se recrea en esa perla que ha llorado la dama, ante la cual juzga que «No cría con tal luz i hermosura / en sí el rosado i oloroso Oriente / perla de tan perfeta compostura» (vv. 40-42). La lágrima es luz pura, como el alma de la que es expresión. Para ponderar esa luz, Herrera despliega toda su luminosa erudición:

Si tuviera esta perla refulgente
Iuno, de l'alta Samo sacra diosa,
Paris le diera el premio fácilmente;

con esta fuera Venus más dichosa,
i el resplandor más blanco de Diana,
i de Febo la luz más poderosa (vv. 43-48).

La luz de esa lágrima, en tanto que manifestación externa de su belleza, permite al poeta compararla a una serie de deidades, en una gradación ascendente de belleza y luz: si Juno hubiera podido disfrutar de esa perla, Paris la habría juzgado más bella que Venus; si la propia Venus hubiera sido su propietaria, con ella hubiera sido «más dichosa»; la diosa Diana, más en su carácter lunar que en el cazador, vería incrementado su blanco resplandor de poseer la lágrima; y, en fin, Febo, el propio Sol, sería con ella capaz de emitir una luz mucho más poderosa de la que ya manda al mundo.

El motivo de la lágrima no es para Herrera sino una oportunidad más de llevar hasta el extremo las características luminosas de la dama a quien está cantando. La perla que ha formado la lágrima, al ser luz del alma de la dama, acaba enamorando al poeta: «Llegué yo a esta mi perla soberana / ¡ai triste!, inadvertido por mi daño, / que su luz a mis ojos fue tirana» (vv. 49-51). Es evidente que si la belleza luminosa de la dama, en tantos otros poemas de Herrera, atraía al poeta hacia el amor, esta concentración de luz

líquida que corría por el cuerpo de la dama pecho abajo acabará también por mover al poeta hacia el amor. Imantado por la luz de la lágrima, el poeta acaba por bebérsela:

disuelta al punto, ¡ô dura suerte mía!,
a las entrañas decendió, i en fuego
se trasmudó la nieve dura i fría;

el corazón s'abrasa ardiendo luego,
como si por mi bella Luz no ardiera,
i su calor dexóme a un tiempo ciego (vv. 67-72).

La lágrima, nieve en tanto que fría por no manifestar la pasión amorosa de la dama, se acaba convirtiendo en fuego para el poeta, pues a este sí que le hace, en virtud, insistimos, de su potentísima naturaleza luminosa, caer enamorado y, por tanto, encenderse. Su corazón queda abrasado y «su calor dexóme a un tiempo ciego», pues, como reconoce Herrera, «Estas lágrimas puras i amorosas / eran fuego d'Amor» (vv. 79-80).

Lo que podía parecer una contradicción, un oxímoron a partir del que se desarrollaría el poema, encuentra perfecta explicación y justificación a partir de la composición luminosa, como joyas, de dichas lágrimas. Que sean expresiones del alma de la dama, brillantes y transparentes, permite su conversión en fuego, al conseguir encender el pecho del poeta, sin que este se vea correspondido, como demuestran a las claras los siguientes tercetos:

Si estas pudo arrojar con triste suerte
por los ojos, doblando el desvarío
al pecho, que rindió su braço fuerte,

si estas pudo enviar en ielo frío,
conociendo en la luz de su belleza
más virtud qu'en su fuerça, el Amor mío,

¿por qué quiere que viva en su dureza,
siempre sugeto i preso i engañado,
pues no trató conmigo con llaneza? (vv. 82-90).

La lágrimas, *arrojadas* por los ojos, llevan en sí «la luz de su belleza», la luz del «Amor mío» que, desdeñoso «en su dureza» tiene al poeta «preso i engañado» desde que ha

ingerido esa luz que ha hecho avivar y encender su amor, como si de los propios ojos claros de la dama, por donde al cabo asoma la lágrima, se tratara.

4.5. La *Dama Sol*

La imagen de la dama en la poesía española del siglo XVI, sea entendida desde los presupuestos más ortodoxos del neoplatonismo ficiniano, o sea modulada por la *oscilación sensual* de los nuevos tratados que aparecen avanzado el siglo, es la de un foco irradiador de amor y belleza. Por eso es también, y escribiendo con propiedad, un foco de luz, tal como señala Kossoff, al poder comprenderla como un «Cuerpo físico u otro foco irradiante que despidе luz» (1966: 189)⁶⁹⁷. Tal concepción de la dama, así como su posición central dentro de la poética luminosa del amor, trae una consecuencia lógica: su asimilación a la mayor fuente de luz del universo. La aparición de una figura como la *Dama Sol*, lejos de convertirse, pese a que su filiación petrarquesca (Lara Garrido, 1997: 54-55) le daba ya un largo recorrido, en una «metáfora fosilizada», como no deja de recalcar con insistencia Navarro Durán (1994: XXI), condensa su capacidad lumínica, e intensifica, si cabe, todo lo que esta conlleva. Por eso es lógica y consecuente la aparición de los múltiples «parónimos heliocéntricos» (Prieto, 1987: 572) que la identifican con el Sol, en tanto que ambos concentran en sí la luz y la irradian a todo el mundo⁶⁹⁸. Se entiende así que Juan Carlos Rodríguez afirme que, al

⁶⁹⁷ Creemos que tiene más sentido aplicar esta definición de Kossoff, que la que da cuando habla del término “Sol”, en su *Vocabulario de la obra poética de Herrera*: «En sentido neoplatónico, pura luz del empíreo, morada de la forma de la verdad y la hermosura, y también esta misma luminosidad cuando emana de una mujer comparte en grado menor las cualidades de la gloria» (1966: 307). La referencia al empíreo y a la estructura del universo ha quedado ya explicada con amplitud en el capítulo anterior. Además, como iremos viendo, en muchísimas ocasiones la dama no comparte en grado menor dichas cualidades, antes al contrario, supera al Sol en no pocas composiciones.

⁶⁹⁸ Cfr. González Martínez (1994: 74-76) para un esbozo de recopilación de las apariciones *solares* de la dama en la poesía de Francisco de Aldana.

igual que sucede con el Sol, la dama se convierta en la poética amorosa en «lugar de expresión máxima» del alma del mundo (1990: 222), igual que lo era el mismo Sol, como recordaría «el texto de Copérnico enunciando al Sol como visibilidad transparente del *alma no-sensible* del mundo». Para Rodríguez, la conexión de dichas lógicas es tanta que tanto las damas como el Sol copernicano, «no son más que signos condensadores de esa especial dialéctica poética» en la que todos ellos son «efectos visibles de tal fuerza anímica, la ley atractiva universal» (p. 188), de manera que «La relación Garcilaso / Isabel o Herrera/Leonor no la entenderemos jamás si no la pensamos como una relación idéntica a la de Copérnico/Sol» (p. 305).

No creemos, por eso, que nos encontremos ante uno de esos «términos tan espontáneos e inmemoriales» de la tradición lírica universal (Lida, 1975: 85), sino ante la posibilidad de que la dama pueda asumir el papel del Sol, imagen de la divinidad, como fuente privilegiada de luz, pues ambas funcionan según la misma lógica, en virtud de la hermosura y el amor que de los dos emana en forma de luz. Entre las dos figuras, mujer y Sol, se podrán tender numerosos paralelismos, pues el funcionamiento luminoso de raíz es el mismo en ambas.

Si el Sol es el nuevo *centro* del universo –no tanto físico para los poetas, ya lo sabemos, sino ideal: centro de dignidad, podríamos decir–, lugar privilegiado que todo lo rige, desde donde se insufla vida y movimiento a la naturaleza, la dama, gracias a su plenitud luminosa, se convertirá en un Sol para el alma del poeta. Efectivamente, es un Sol que pone en movimiento el alma del poeta, como si este *gravitara* u *orbitara* a su alrededor, siquiera desde un sentido metafísico o amoroso, convirtiéndose así en el *centro* del universo del poeta, lugar privilegiado hacia el que va dedicado su canto amoroso. Pensar en el flujo luminoso de los espíritus desde la sangre hasta los ojos de la dama y, a partir de ahí, lanzados hacia el poeta, supone encontrar también un equivalente a la imagen del Sol como *corazón* que bombea vida hacia el universo, pues la dama será la encargada, en tanto que su Sol, de insuflarle vida al poeta.

La Dama Sol se va a convertir así, de manera más o menos explícita, y más allá de que se gane o no el apelativo de «Sol», «mi Sol», etc., en protagonista de un buen número de poemas. Aldana será, tal vez, el poeta que con más tino y elegancia se refiera a esta imagen. Un primer nivel de identificación lo encontramos en el soneto XIV (1997: 195), donde dos pastores comparten con llantos y suspiros el pesar por la marcha

de las pastoras a quienes aman. El soneto da voz a uno de ellos, que se dirige así a su compañero: «Juntos llorar, mi Frónimo, el ausencia / de mi Sol y tu luz, ya nos conviene / más que alma de infernal peso afligida». Las dos pastoras cuya ausencia se llora son cifradas en términos luminosos: la amada de Frónimo es «tu luz», mientras que la del poeta es descrita como «mi Sol», quedando así equiparada al astro.

Al principio de las octavas del poema VI (1997: 138-145), la comparación con la dama con el Sol adquiere algo más de desarrollo:

Mas ¿para qué invocar de la gran diosa
el niño arquero, estando vos presente?
Es toda luz oscura y tenebrosa
en pareciendo el Sol en el oriente;
así pues, vos, mi Sol, con luz hermosa
herís mi corazón tan altamente (vv. 9-14).

En la dama se concentra el amor, y por ello «no hay necesidad de invocar a la mismísima Venus, la diosa del amor» (García, 2010: 122). Tal poder justifica que se pueda trazar el paralelismo luminoso que la lleva a ser comparada con el Sol. Al amanecer, la luz del Sol es tan brillante y pura que ninguna otra admite la comparación con ella; de manera análoga será como la dama, «con luz hermosa», hiera «tan altamente» el corazón del poeta. La posibilidad de llamar «mi Sol» a la dama supera la fórmula retórica amorosa para centrarse en los efectos reales que su aparición tiene sobre el alma del poeta, análogos a los efectos que el astro tiene sobre el mundo en el momento del amanecer.

La dama es Sol porque su luz supera en intensidad y pureza, esto es, en hermosura, a cualquier otra que pueda recibir el poeta. Erigida en centro del universo de este, la dama es un Sol por el que todo acaba pasando, en una intensificación que advertimos un poco más adelante, cuando Aldana confiese:

Vendrá mi propia vida a ser mi muerte,
viniendo a ser en mí vuestro cuidado,
de más rigor, más poderosa y fuerte,
como rayo de Sol reverberado (vv. 97-100)

Que cualquier turbación o dolor que afecte a la dama sea recibida por el poeta «como rayo de Sol reverberado», además de remitir a las propiedades reflexivas de la luz, no

supondrá sino una manera de reforzar la imagen de centralidad luminosa, de identificación que Aldana hace de la dama con el Sol y que ha resumido a la perfección, incluso anticipándose en ciertos matices a nuestro desarrollo, González Martínez:

La amada –sol del poeta– tiene el poder de hacer desaparecer el error, la oscuridad espiritual, al tiempo que ilumina el alma del amado. Con su luz y calor alegra la existencia del poeta [...] Respecto a la misma naturaleza la amada es un segundo sol y los niveles de comparación van de la igualdad a la superioridad de aquella (1995: 75).

La luz de la dama comparada a la del amanecer, igualándose así con el Sol, la encontraremos también en Fernando de Herrera, con su correspondiente intensificación. En el soneto CXVI (2006: 631; V. I), Herrera afirma que la dama se ha convertido en el «bello Sol de l'alma mía», referencia del poeta y centro a partir del cual gira su vida. Podemos comprobarlo en la elegía VII de *Algunas obras* (2006: 459-465; AO), donde hay un momento en que Herrera relata que

Cual sucede a Febo aparecer, trayendo
la luz i los colores a las cosas,
cuando del sacro mar sale luziendo,

tales sus dos estrellas gloriösas
dan a mi alma claridad divina,
que m'enciende en mil llamas amorosas (vv. 76-81).

Sus «dos estrellas gloriösas» irradian su luz al alma del poeta, dotándola de «claridad divina», y encendiéndola «en mil llamas amorosas». Será esta luminosidad la que sostenga la comparación de la dama con el Sol, pues el efecto que en el poeta produce es el mismo que tiene lugar cuando «sucede a Febo aparecer» y «luziendo» sale del mar, para traer «la luz i los colores a las cosas».

El camino de las imágenes solares de la dama llega hasta el parlamento al Sol con que se abre la “Fábula de Faetonte”. Aldana deja de lado la narración mitológica para conminar al Sol a que dirija su mirada hacia la dama de quien está enamorado el poeta: «Mira a mi Sol, ¡oh Sol!, verás si solo / acá como tú allá ser solo puede; / mira ondear al viento el sutil oro» (vv. 31-33). La dama, de dorados cabellos, actúa en el mundo del poeta, el «acá», de la misma manera que el Sol actúa en el universo, el «allá», lo que permite a Aldana establecer la analogía entre ambos. Analogía que, aunque en un principio podría remitirnos a la división ficiniana entre los dos Soles,

visible e invisible, es resuelta a favor de la dama. En un primer momento, el poeta osará jurar «sobre mi Sol (¡oh Sol, que también juras / por tu misma deidad!) que cierto piensas / aquellos ser tus rayos, y creído / ternás que ella es el Sol» (vv. 35-38). En la ponderación que Aldana hace de la chica, el astro creería que el resplandor que de ella brota le pertenece, casi diría que es suyo, haciéndolo así dudar de su propia identidad como punto más luminoso del universo.

Con este movimiento, la dama quedaría situada por encima del propio Sol, en cuando a poder luminoso. Sin embargo, en bello escorzo, Aldana continúa el razonamiento solar colocándose en la piel de la muchacha, pare decir que «el Sol ella / jurará sobre sí que eres tú cierto» (vv. 38-39). Dama y Sol alcanzan una concordia, un acuerdo en el que cada uno será Sol allá donde le corresponda –un poco a la manera en que el propio Sol era en el mundo visible imagen del otro Sol inteligible– quedando hermanados en una «diferencia amiga» (v. 40). Los dos se solapan en un mismo papel, que cada uno desempeñará en su respectivo espacio: «serás tú solo allá y ella acá sola / mirados por dos soles y dos solos / que un solo efeto alcanzan totalmente» (vv. 41-43). Dama y Sol, así, quedan nivelados, cada uno en su respectivo ámbito, lo que para García es signo de que «La dualidad cielo/tierra del platonismo otra vez es clara» (2010: 153), si bien parece disolverse en cierto sentido el razonamiento ficiniano sobre los dos Soles, que estudiamos en el apartado correspondiente, ya que la concordia que establece Aldana entre los dos Soles solo es efectiva en tanto que ambos son fuentes iguales de luz, ninguna de ellas dependiente de la otra.

En la alocución al Sol de Aldana ha llegado un momento, si bien fugaz, en que el poeta, aunque después recurre a la humildad de la dama para equipararlos, ha puesto a la Dama Sol por encima del propio Sol. Según venimos viendo a lo largo del círculo luminoso que pretendemos trazar en el presente trabajo, que la dama supere en capacidad lumínica al Sol acabará siendo un paso lógico. La cuestión ya fue advertida por Lida de Malkiel, para quien la imagen de la dama como suma de perfección produce «un delicado equilibrio que, en contexto amoroso, es fácil romper a favor de la criatura» (1975: 206)⁶⁹⁹. Es algo que podemos percibir en el soneto XX de Francisco de Aldana (1997: 204), donde, en una escena de claro componente sensual, el poeta confiesa que

⁶⁹⁹ Aunque el equilibrio al que hace alusión Lida se establezca entre naturaleza y Dios, creemos que puede ser muy bien aplicado al de la comparación entre la dama y el Sol.

«Mil veces digo, entre los brazos puesto / de Galatea, que es más que el Sol hermosa». Merece la pena recalcar que, más que un piropo o una frase hecha dirigidos a la dama antes o después de la batalla en el campo de plumas, lo que hay detrás de los dos versos es la cifra, el peso de un nuevo mundo, cuya imagen se está produciendo desde las coordenadas ideológicas concretas que dan lugar a la poética de la luz renacentista. Desde ahí y no desde el lugar común es desde donde debe entenderse la escena entre los dos amantes, en la que la belleza de la dama supera a la del Sol.

También de Aldana, el poema XII (1997: 193), que encuentra asiento en la serie pastoril, desarrolla el «motivo petrarquista de la naturaleza envidiada por su contacto con el ser amado» (Lara Garrido, 1997: 193). El poeta se dirige a las «Crudas y heladas ondas fugitivas» del río en que se ha bañado la pastora, en un buen ejemplo de la conexión del alma de la dama con el *anima mundi*. La naturaleza queda impregnada de la hermosura de la pastora: «que de mi bien la calidad hurtastes». El poeta, no sin cierto deje celoso, «se dirigirá a las ondas que bañan el hermoso pie de ese sol, de esa luz, para que se enorgullecen de tal privilegio» (Navarro Durán, 1994: XIV): el baño es motivo «de tan alta suerte» para el río, pues «mi luz vistes y amastes». Fijémonos –más allá de la cuestión de la «ingratitude de la amada» (Lara Garrido, 1997: 193) y la «sutil» manera de dar a entender «la dureza y frialdad del pecho de la ninfa» (García, 2010: 169)– en cómo Aldana relata el momento en que tuvo lugar dicha conexión: «cuando el hermoso pie ledas bañastes / al mayor Sol entre mil piedras vivas». Además del componente visual que se delecta en la imagen del pie de la dama entre los brillos del agua cristalina entre las piedras⁷⁰⁰, lo relevante es el trato que en ese mismo marco natural recibe su dama: el mayor Sol.

La imagen de la Dama Sol servirá también al poeta para cifrar su vinculación amorosa con ella, como queda de manifiesto en los siguientes versos del poema “Pues tan piadosa luz de estrella amiga” (1997: 138-145):

No me pudiera dar naturaleza
bien diferente del que yo contemplo,

⁷⁰⁰ Recordaba Dámaso Alonso en este sentido, aún con el asombro propio del joven vanguardista, la fascinación visual que acomete al observar «el descenso ondulado del cuerpo de la muchacha a través de las límpidas aguas (todos hemos visto en el cinematógrafo cómo descende un cuerpo bello buceando hasta el fondo)» (1987: 81-82).

pues tan nacidamente sois vos mía;
yo vuestro soy, cual es del Sol el día (vv. 235-248).

El poema más conseguido, más redondo, de los dedicados a la figura de la Dama Sol, probablemente sea el que Francisco de Aldana titula “Por un bofetón dado a una dama” (1997: 188). El soneto arranca al verse la cara de la dama tapada por la mano que le da el bofetón. Fijémonos en los términos que utiliza Aldana para describirlo:

¡Oh mano convertida en duro hielo
turbadora mortal de mi alegría!,
¿podistes, mano, escurecer mi día,
turbar mi paz, robar su luz al cielo?

Como explica Lara Garrido, «La noción de velamiento se traslada a la mano» (1997: 188) que, al tapar el rostro de la dama, *opaca* la luz que esta emite hacia el exterior. La mano se convierte «en duro hielo», no al estilo de la mano alabastrina del poema III, sino como el elemento duro y frío que interrumpe la posibilidad de comunicación amorosa, y por lo cual turba la «alegría» y la «paz» del poeta, oscurece su día y roba «su luz al cielo». Hasta aquí, todo nos resulta familiar. A continuación, sin embargo, Aldana introduce una suerte de *pugna* en la que se miden el rubio dios, «Apolo, o sea *el Sol*» (Rivers, 1957: 5) y la dama:

El rubio dios que nos alumbra el suelo
corre con más placer que antes solía,
cubierta viendo a quien su luz vencía
de un mal causado, indino y turbio velo.

Como todos los velos que aparecen en la poesía del XVI, la consideración de este no puede ser más negativa. Aprovechando su aparición, el Sol, «rubio dios que nos alumbra el suelo», «corre con más placer» por el mundo, debido a la momentánea ausencia de la luz de la dama, tan poderosa, que vencía a la del propio Sol. No es, como sostiene Ruiz Silva, que el Sol se cubra «con un velo al observar el mal causado» (1981: 90), sino todo lo contrario.

Es interesante anotar cómo el blanco de las iras del poeta se desplaza, según avanza el poema, desde la mano que se ha convertido en velo y ha tapado la luz de la dama, hasta ese Sol que aprovecha «la hipóstasis petrarquista de la decoloración solar de la amada» (Lara Garrido, 1997: 55) para lucirse, una vez que la dama se ve impedida

para hacerlo: «¡Goza, invidiosa luz, goza de aquesto, / goza de aqueste daño, oh luz avara, / oh luz ante mi luz breve y escasa!». El poeta *ataca* a la luz como acaso no se vuelva a hacer en toda la lírica del XVI, transformando, como bien apunta García, la «diferencia amiga» de la “Fábula de Faetonte” en «abierta competición» (2010: 166). No lo hace para romper con los parámetros ideológicos que venimos explicando a lo largo del presente trabajo, sino, al contrario, para reforzarlos, pues esa luz del Sol es, ante la luz del poeta, ante su dama, una «luz breve y escasa», «invidiosa luz» que no soporta la preponderancia luminosa de la dama.

El final del poema es una maravilla en la que Aldana desafía al «rubio dios» que «corre con más placer». La admonición del primer terceto, el repetir por tres veces el «Goza», no es sino una advertencia de que su reinado luminoso tiene las horas contadas, pues «aún pienso ver, y créeme, luz, muy presto, / cual antes a mi luz serena y clara». Cuando cese la acción del velo y se retire la mano que opaca la luz de la dama, regresará su «luz serena y clara», y esta demostrará que está por encima del Sol en la escala luminosa, dando la razón al poeta que, altivo, lo desafía: «y entonces me dirás, luz, lo que pasa». Como vemos, la división entre los dos Soles, uno perteneciente a cada estrato de la realidad, queda rota por completo, siendo el Sol de la dama superior a cualquier otro, de cualquier otro ámbito.

Un desafío semejante tiene lugar en otro hermoso poema, esta vez de Fernando de Herrera. Es el soneto XLVII de *Algunas Obras* (2006: 413; *AO*), donde se relata el corte o la caída de pelo de la dama. Rosa Navarro Durán ha calificado con justicia como «único» dentro de la producción lírica de Herrera (1997: 5). Para Coster, «Este soneto es muy enigmático; parece que los cabellos de Luz caían acaso de resultas de una enfermedad, y que en el mismo tiempo hubo un eclipse solar» (1908b); Rodríguez Marín da incluso el diagnóstico de la enfermedad: la «fiebre punticular o tabardillo» que habrían llevado a la muerte a la Gelves (1911: 23); cuestión en la que García de Diego (1983: 94) le sigue. Cuevas considera «grotescos» dichos extremos (2006: 25) y cree que la composición del poema tiene más que ver con una «fictiva casuística ‘de circunstancias’» (2006: 413), algo en lo que coincide López Bueno, quien estima que seguramente el desarrollo del poema «haga referencia, con aparatosa hipérbole, a un corte de pelo de la condesa» (1998: 381). Ramajo Caño ha estudiado el poema recientemente (2011) haciendo hincapié en esta última postura, pues abundan los ejemplos en que «Los poetas gustan de elevar a categoría literaria humildísimos

aconteceres, ficticios o auténticos» (p. 80)⁷⁰¹. Sea como sea, la lógica solar del poema funciona igual:

¿Quién osa desnudar la bella frente
del puro resplandor i luz del cielo?;
¿quién niega el ornamento i gloria al suelo
de las crespas lazadas d'oro ardiente?

No cabe duda de que el pelo de la dama es tan rubio que forma «crespas lazadas d'oro ardiente», y por eso mismo tan luminoso que, al ser cortado, «la bella frente» quedará desnuda «del puro resplandor i luz del cielo». Herrera fija de nuevo los espacios de la luz, al presentar a la dama como un producto del cielo, cuyos «ornamento i gloria» son negados al suelo, al mundo, al ser cortados.

El poeta se pregunta quién habrá tenido la osadía de atentar así contra tan alta luz. En su respuesta está la lógica de la comparación solar: el Sol, envidioso de la luz de la dama, lo ha consentido con indulgencia:

El impio Febo este dolor consiente,
con sacrílega invidia i mortal celo,
después que ve cubrir d'oscuro velo
la llama de sus hebras reluciente.

Ramajo Caño asocia la temática del soneto a la costumbre clásica «de cortarse el cabello y dedicarlo a una deidad o a un mortal egregio» (2011: 82), relacionándola también con la «situación pagana» en la cual «los dioses se enamoran de los humanos, a los que pretenden raptar» (p. 82). Creemos que no se trata tanto de ese paganismo, como del que sí anota el propio Ramajo, según el cual «Febo traslada al cielo lo que es del cielo» (p. 83). Ello no impide la imprecación a Febo, que es impío, no porque Herrera rechace de plano cualquier atisbo de paganismo, sino porque su «invidia» hacia la dama es «sacrílega», ya que esta última se constituye en el verdadero dios luminoso para el poeta, en su verdadero Sol. El Sol que es la dama emite una luz tan potente que es capaz de hacer que la del astro se oscurezca tanto que parezca verse cubierta «d'oscuro velo». Para Morros, «solo cabe pensar que Febo –para mejorar su iluminación– ha cortado los

⁷⁰¹ En realidad dice, los poetas del Barroco; pero ya hemos dicho que no creemos que Herrera pueda insertarse dentro de la lógica propia del Barroco.

cabellos a la dama, y ello solo cabe concebirlo para ponderar su belleza, superior a la del sol» (1997: 12). Sea de quien sea la mano que ha cortado los cabellos de la dama, lo interesante del poema son sus repercusiones solares y luminosas, advertidas por Ramajo y Morros. Y es que Herrera da una novedosa vuelta de tuerca a la noción de velo, en la que ya no es la materia, con su gravedad, la que vela a la luz, sino otra «Luz», muchísimo más potente, la de un Sol más brillante que el propio Sol. Tanto es así que el poema culmina cebándose en la envidia que el Sol siente por la dama:

Con dura mano lleva los despojos,
i quiere mejorar cuanto perdía,
i altivo de sus trenças se corona;

porque ya vean los mortales ojos,
siempre con viva luz, un claro día
en sus sagrados cercos i corona.

Febo, envidioso, acaba por plegarse a recoger los restos del cabello de la dama que han quedado en el suelo después de cortárselo y se ha coronado con ellos, consiguiendo así que «los “mortales” vean a partir de ahora no solo un día más espléndido –siempre gracias a los cabellos que ha robado–, sino en consecuencia, mayor claridad y resplandor alrededor suyo» (Morros, 1997: 12). La luz del Sol queda por eso subordinada a la de la dama. Coster, probablemente con el fenómeno del eclipse en mente, indica cómo «el poeta concluye, como un bizantino, que el Sol, perdiendo sus dorados rayos, quiere sustituirlos con los dorados cabellos de Luz» (1908b: 98); en lo que Ramajo Caño ha visto una derivación más de la frecuente recurrencia en el Renacimiento de la imagen del hombre como microcosmos (2011: 84).

Preferimos entenderlo, sin embargo, desde la perspectiva de la superioridad de la Dama Sol sobre el astro. La luz del Sol que llega a los mortales en «claro día» y que «corona» su figura, en realidad, proviene de los «despojos» del verdadero Sol que es la dama, de sus «trenças» que, cortadas, el Sol se coloca en torno a sí para brillar con más intensidad que si solamente dispusiera de su propia luz, oscura y débil en comparación con la de la Dama Sol, dejando clara así la superioridad de esta. Una actitud casi pedigüeña del Sol, en la que el poeta parece advertir una luminosa forma de obtener cumplida venganza por las amargas consecuencias de la pérdida del cabello, más allá de si esta se debe al tabardillo o a la tijera.

La figura de la Dama Sol acaba por adquirir supremacía sobre su referente, el cual «se rinde a vuestra luz resplandeciente» en el soneto LXXXIX (2006: 601; *V. I*) del primer libro de los *Versos*. La tónica de la salida del Sol, que en ejemplos anteriores se formulaba de manera que los dos términos, dama y Sol, quedaran equiparados, aquí es utilizada para demostrar la magnificencia y superioridad de la Dama Sol. Tal es el caso del soneto LXXI (2006: 457; *AO*), luminosa pintura del momento del amanecer. Por el horizonte asoma «la blanca Aurora», esparciendo «perlas de ielo puras» y abriendo su «esplendor suave», en lo que señala Pepe Sarno es un «barbaglio di pura luce: in Herrera il lessema è privo di connatazioni cormatiche, è bellezza e splendore» (1989: 443)⁷⁰². Nos pone así la estudiosa italiana ante una pista de cómo deberemos entender el poema, más cerca de la reflexión luminosa de la metafísica neoplatónica que del mero apunte cromático del natural. Lo vemos confirmado cuando aparece el Sol en una más de sus formas mitológicas, acaso no la más corriente: «Delio aún no roxo, al tierno y nuevo día / esclarece i esmalta, orla y colora». La profusión luminosa de este, junto a la de la Aurora, quedan desvanecidas en los tercetos, «Cuando sale mi Luz, i en Oriente / desmaya el vivo lustre, ¡ô vos, del cielo / vagas lumbres!». Como señala Inoria Pepe, la dama «sale» igual que el Sol, de manera que «comincia ad acquistare attributi astrali» (p. 443). Efectivamente, la dama desplaza al Sol de su lugar en «il suo vincente confronto con il sole» (p. 443), gracias a la fuerza con que luce una hermosura que, incluso impedida por el velo que supone el cuerpo, brilla más que los astros descritos en la primera mitad del poema: «en mortal velo / pareció más que vos bella i fulgente / mi Luz, qu'onora el rico, esperio suelo». La dama queda situada así sobre la Aurora y el Sol, hasta que «è lei che irradia via il proprio splendore sul mondo circostante» (p. 444).

El soneto LXI de *Algunas obras* (2006: 438; *AO*) desarrolla una interesante relación entre la dama y el Sol. Estos son comparados entre sí gracias al resplandor dorado de las hebras de cada uno. El cabello de la dama satura del luz todo el poema. Herrera se ocupa así de este: «Cual d'oro era el cabello ensortijado, / i en mil varias lazadas dividido», que parecía estar «tanto de más centellas ilustrado»; hasta el punto de poder compararse con el propio Sol: «Tal, de luzientes hebras coronado, / Febo aparece en llamas escondido». Tanto es el resplandor de la dama, que al poeta le parecerá, en la

⁷⁰² Pepe Sarno, en realidad, basa su análisis en una variante de este poema, recogida por Cuevas (2006: 845). Sin embargo, la lógica luminosa de ambos sonetos, que presentan leves diferencias entre sí, sigue siendo la misma.

contemplación del «proprio i sutil velo» de esta, de su «belleza / templada en nieve», que se ha hecho de día con la aparición de la dama, cuya belleza es perfectamente equiparable al Sol: «Pensara que s'abrió esta vez el cielo / i mostró su poder i su riqueza, / si no fuera la Luz de l'alma mía». Para Juan Carlos Rodríguez, esta sucesión de imágenes es resultado de «la cosmicidad total» que, merced a su luz, adquiere su dama: «del cabello al oro, del oro al Sol y del Sol al valor de la dama como Absoluto» (1990: 318). Efectivamente, la noción de la luz como vínculo del mundo, sobre la que venimos insistiendo a lo largo de todo el trabajo, permite que la descripción de la dama se estructure tanto sobre el ámbito terrenal como sobre el celeste, quedando ambos unidos y, a la vez, invadidos, por una misma y luminosa fuerza cohesionadora.

La elegía IX del primer libro de los *Versos* (2006: 592-594; V. I) desarrolla esta imagen de la dama como Sol que queda, gracias a su luz, por encima del astro. El poeta comienza dirigiéndose al Sol en un tono desafiante:

Ruvio Febo i crinado, qu'ascondido
en el ondoso seno d'Occidente,
dexas el cielo en torno oscurecido:

Si en las rosadas puertas d'Oriente
rielaren tus puros rayos i oro
con ardor de luz nueva i roxa frente,

desvanesca el fulgor de tu tesoro,
qu'oi vi los ojos do perdí, herida,
mi alma en la beldad qu'amando adoro (vv. 1-9).

Herrera juega con el efecto visual que provocarían los «puros rayos i oro» de la luz del Sol en las «puertas d'Oriente» para ponderar la figura de su dama, capaz de hacer desvanecer «el fulgor de su tesoro» gracias a la luminosidad de sus «ojos». El alma del poeta ha quedado «herida» «en la beldad» de dicha efusión luminosa, ante la cual el Sol no tiene ninguna posibilidad de triunfar. Este es invitado a contemplar a aquella que ha dotado de luz al resto de elementos de la creación, incluido a él mismo:

Verás, de tu sublime y rico asiento,
la trença, en que mi afán s'enreda y crece,
suelta'l tierno espirar d'el manso viento;

las luzes do rendido Amor s'ofrece,
el semblante que en púrpura i en nieve,
dulcemente mesclado, resplandece (vv. 13-18).

El cabello de la dama se convierte en «trença» del «sublime y rico assiento» del Sol, remitiendo de nuevo a la idea de que es la dama quien otorga al Sol la dignidad luminosa de que este goza, del mismo modo que era el lugar a donde el oro acudía para adquirir la luz de su dignidad metálica⁷⁰³.

Entre esta descripción, más o menos tópica, de la dama petrarquista, hay un verso que adquiere especial relevancia, en el cual Herrera se refiere a los ojos de la dama como «luzes» donde el amor se ofrece «rendido». Dicho verso cobra sentido cuando leemos el siguiente terceto del poema, donde Herrera advierte al Sol: «Pero sea, Titán, la vista breve, / que si tu llama en ella se detiene, / hará qu'en ti la suya el Niño prueve». La advertencia vuelve a llevar un poco más allá la poética de la luz: Herrera aconseja al Sol que no detenga demasiado su vista en la dama, pues la luz de esta es tanta y de tal intensidad que el poder atractivo de su hermosura puede hacer que caiga enamorado incluso el astro que es fuente de luz para todo el universo, que ante tanta luz puede acabar por quedarse ciego: «Clarar la tierra i polo te conviene, / i no, ciego de aquella Luz hermosa, / qu'en medrosa tiniebla te condene» (vv. 22-24). El poder de expresión del alma de la dama, su anzuelo luminoso para el amor, supera al del propio Sol, como supera al de cualquier otro cuerpo celeste:

No ilustra'l giro ecelso alguna estrella,
o corone a la esposa de Perseo,
o a quien de ti, Teseo, se querella,

igual a esta mi Luz, qu'alegre veo
vibrar suäves rayos a mis ojos,
i contiene'n el mío su desseo (vv. 40-45)⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Cfr. el inicio del soneto XXV del segundo libro de los *Versos* (2006: 669-670; V. II): «Cuando cantar desseo la belleza / vuestra, i serena luz qu'umilde onoro, / el esplendor i puros rayos d'oro do afinan los de Febo su riqueza».

⁷⁰⁴ Señala Cuevas que «La 'esposa' es Andrómeda, y la que se querella, Ariadna» (2006: 593), convertidas ambas en constelaciones. Ariadna será protagonista, como veremos más adelante, de un interesante poema.

Emilio Orozco escribió, al tratar la comparativa que Herrera establece sin descanso entre la dama y los astros, que el poeta sevillano «insistirá una y otra vez en esta idea de hacer a la amada el centro de todo» (2010: 122). La noción de centralidad de la dama casa muy bien con su poder luminoso, en tanto que esta es un Sol que todo lo atrae, y en torno al cual orbita el poema, de manera muy parecida a como el modelo heliocéntrico del universo concibe la disposición y el movimiento de los planetas alrededor del Sol⁷⁰⁵.

Abre así Herrera la posibilidad a un pequeño conjunto de poemas dedicados a la comparación de la dama con los astros, basados en el paso efectivo según el cual la dama herreriana pase a ser «vista, astralmente, como sol que da calor, luz y belleza al universo» (Cuevas, 2006: 23). La dama queda por encima de los demás cuerpos celestes del universo, pues, al cabo, «los elementos astrales son vislumbre de la luz y hermosura de la amada» (Ruestes, 1986: XXII). En esta dirección podemos entender el soneto XXII (2006: 518-519; *V. I*), cuya escritura se teje «en un juego móvil y cambiante de luces, espejos y reflejos» (Macrì, 1972: 567):

En tu cristal movable la belleza
veo, Nereo padre, figurada
de mi Luz, que, de rayos coronada,
muestra alegre su gracia i su grandeza.

Tus ondas vibran i arden con l' alteza
de la llama titania, i la rosada
frente alabo, i, de púrpura imitada
en ellas i de nieve, la pureza.

⁷⁰⁵ Se trata, repetimos, de un heliocentrismo ideal, por seguir utilizando el término acuñado por Garin y no de un heliocentrismo cosmológico, físico. La elegía I (2006: 756-762; *V. III*) es un buen ejemplo de este heliocentrismo ideal. El poeta enumera una serie de condiciones («Si amor de la virtud jamás cansado, / si piedad, si corazón onesto, / si sufrimiento apenas enseñado, // i si ánimo i buen depuesto, / si trabajos d' inmenso sentimiento, / si a santas obras pecho firme i puesto» [vv. 82-87]) que podrían hacer que la dama acabe tomando el puesto del Sol: «pueden d' este apartado i grave asiento / colocarte, ¡ô sin par bella Eliodora!, / en los giros d' eterno movimiento, // tú serás en el cielo nueva aurora, / antes luziente Sol, que muestre al día / la riqueza i valor qu' en ti atesora» (vv. 88-93). Se aprecia la dimensión solar de la dama desde el nombre, hasta su preeminencia sobre la aurora y el propio Sol. Sin embargo, lo que queremos resaltar es el hecho de que, para Herrera, esas virtudes la colocarían no como un Sol inmóvil alrededor del cual todo giraría, según la cosmología moderna, sino insertada «en los giros» del universo, esto es, en la esfera correspondiente al Sol según el sistema ptolemaico y, por ello mismo, en «eterno movimiento» alrededor del punto fijo que es la tierra.

De la misma manera que Aldana encontraba en los resplandores marinos la armonía luminosa que Dios envía a la naturaleza, en el caso de Herrera dichos juegos luminosos en la superficie del mar remitirán a la dama. Desde luego, no desde una perspectiva cercana al romanticismo –como veremos más adelante que se ha estudiado su relación con la noche–, sino desde la constatación de que la luz de la dama se irradia, en el poder de su hermosura, hacia toda la creación.

Después de contemplar el mar, el poeta levanta los ojos al cielo, donde asoma Venus:

Si alço al polo los ojos, donde junto
te pinta su color, presente miro
de mi Luzero el dulce ardor florido.

I dudoso d'el bien, al mesmo punto
vuelvo, i en tu fulgente ponto admiro
su esplendor, i en el cielo, dividido.

Oreste Macrì ha reparado en el papel que cumple la luz en este soneto, concluyendo

que, al alzar los ojos, el poeta contempla en el azul que domina el mar, el bello astro lucero que es el símbolo y como cuerpo astral de Luz; en efecto, el ánimo dudoso torna a la imagen de la amada reflejada en el mar, y también al astro matutino, que es la misma figura del 'bien' refulgente sobre las ondas y dividido en el cielo (1972: 567).

Desde los brillos del Sol en el agua hasta el cielo en el que luce Venus, la luz de la dama funciona como vínculo amoroso del mundo, «centro del cosmos que de ella cobra gracia y hermosura, partícula irradiante que ilumina a todos los seres» (Cuevas, 2006: 32), y que, por ello, pone en relación todas las instancias del universo, de manera que, en cada una de ellas, encontrará el poeta asidero luminoso para referirse a su dama.

El soneto XXXIX (2006: 397-398; *AO*) compara a la dama con la estrella de la mañana, cuya luz ilumina el mundo al iniciarse el día. En términos, además, que nos resultan conocidos:

Pura, bella, suäve Estrella mía,
que, sin qu'os dañe oscuridad profana,

vestís de luz serena la mañana,
i la tierra encendéis desnuda i fría.

La semejanza con la oda “A Francisco de Salinas” es innegable. La dama viste de una luz serena la mañana, de la misma manera que la luz no usada serenaba y vestía de hermosura el aire, al sonar la música. Al cabo, ambas son manifestaciones de la armonía luminosa del mundo. La belleza de la dama, igual que la música, consigue entrar en relación con el alma del mundo, manifestándose dicha armonía a través de la luz que, como la música de Salinas, aparece en el poema en su presencia. El soneto desarrolla la idea del amor casto del poeta, «limpiamente enamorado» de la dama (Cuevas, 2006: 398), cerrándose con la comparación de esta con la Luna, astro igualmente luminoso, de cuyas características nos ocuparemos un poco más adelante: «Pero tendré, de Ladmo en l’aspereza, / si Luna sois, del caçador el pecho, / i no del qu’onró Arcadia la figura».

El soneto X (2006: 367-368; *AO*) es uno de los más nítidos exponentes de esta relación entre la dama y sus astros. En este caso, el poema desarrolla una correlación luminosa entre la dama y ciertos cuerpos celestes, como son el Sol, la Luna y las estrellas. El primer cuarteto va dirigido al Sol y en él escribe el poeta:

Roxo Sol, que con hacha luminosa
coloras el purpúreo i alto cielo:
¿hallaste tal belleza en todo el suelo
qu’iguale a mi serena Luz dichosa?

Herrera delimita muy bien tanto la posible identificación entre la dama y el Sol, como los diferentes espacios que cada uno de los dos ocupa: el Sol es al «alto cielo», con su «hacha luminosa», lo que la dama es «en todo el suelo» con una «tal belleza» que, de luminosa, es imposible de igualar y que le convierte, a ella también, en otro Sol. Al igual que Aldana, Herrera no hace depender del otro a ninguno de los dos, más aún, casi siempre procura colocar a la dama por encima del astro.

En el segundo cuarteto, la voz del poeta pasa a dirigirse, en claro recuerdo petrarquesco, al aire que mueve el cabello rubio de la dama:

Aura suave, blanda i amorosa,
que nos halagas con tu fresco buelo:
cuando se cubre del dorado velo
mi Luz, ¿tocaste trença más hermosa?

El brillo dorado del cabello no encuentra parangón en ninguna otra mujer, pues el viento, que puede atravesar por completo todo el mundo en su vuelo, no ha llegado nunca a tocar «trença más hermosa» que la de «mi Luz». Tampoco la luna, los demás planetas o las estrellas, fuentes de luz, sabrán dar respuesta a la interrogación sobre la hermosura que les formula Herrera en el primer terceto: «Luna, onor de la noche, illustre coro / de las errantes lumbres, i fixadas: / ¿consideraste tales dos estrellas?». Tal y como ha señalado Prieto, la estructura del poema responde así a «una afirmación de la belleza de la amada mediante su interrogación al Sol, Aura y Luna, que luego», y esto es lo fundamental para nosotros, «dependerán de su Luz» (1987: 574). Como explica Smith, «Herrera celebrates the woman by appealing to the universal and eternal forces of the cosmos (sun, wind, moon, stars) and by claiming that he lady exceeds them in beauty, as in cruelty» (1988: 58). El soneto termina con una recolección de los diferentes elementos astrales, en la conformación de lo que Smith llama una «cosmic lady» (p. 63), o «Mujer cósmica», como dirá Garrote (1997: 23). Lara Garrido observa en la relación del poeta con los astros una «relación proyectiva *anima-naturaleza*», que se realiza «en un ámbito astral complejo (Sol, aura, luna, estrellas errantes y fijas)» (1997b). La cuestión tiene relación directa con la poética de la luz, como muy bien ha percibido Garrote, quien ha hablado, aunque no estrictamente a propósito de este poema, de «una larga parábola cósmica, que ha llevado a cabo el poeta acumulando adjetivos de luz y color a cada una de las partes del cuerpo de la amada» (1997: 22), acabando el poeta por encontrarse con «lo esencial, el alma de la amada, que es la expresión mayor del alma del mundo», de tal modo que, prosigue Garrote, Herrera retrata con las descripciones luminosas de su dama «la perfección existente al nivel del alma del mundo, no al nivel del universo material, dotada de una belleza espiritual y divina, muy alejada de la física y material», identificada plenamente «con la armonía universal y toda llena de belleza» (p. 23).

Desde ahí debemos entender la unión de esplendor de belleza luminosa y desdén hacia el poeta, que encontramos en la composición: «Sol puro, aura, luna, llamas d'oro: / ¿oíste vos mis penas nunca usadas?. / ¿vistes Luz más ingrata a mis querellas?». El desarrollo del poema, además, nos permite advertir, no solo la luminosa belleza de la dama, que los astros no tienen más remedio que juzgar en su poder superlativo, en virtud de esa capacidad desmedida para expresar el alma del mundo de la que habla Garrote, sino también cómo el modelo del universo de Herrera es aún el ptolemaico, al

diferenciar entre las estrellas «errantes» y las «fixadas», cada una de ellas en su respectiva esfera

El soneto LXII (2006: 438; *AO*) remite de nuevo a la comparación de la luz de los astros con la de la amada, «mi Estrella». Así, la luz, «claridad, condición del día» (Kossoff, 1966: 188), es el elemento en que, cuando «ella –Estrella también– se ausente, él la seguirá viendo en la luz que alumbró los distintos momentos del día» (Navarro Durán: 1997: 5): «cuando sale la purpúrea Aurora, / en su rosada falda estáis luziente». Del mismo modo, esa luz dará pie a la figuración de la Dama Sol, pues cuando el astro sale: «en su dorada imagen os colora, / i en sus rayos parecen, a desora, / rutilar los cabellos i la frente». El papel de la luz como fluido atractivo que sostiene el amor se concentra en la alusión al planeta Venus: «Cuando ilustra el bellísimo Luzero / el orbe, entre los braços puros veo / de Venus encenders'essa belleza». El poeta figura la belleza de la dama en la luz que le viene desde Venus, porque el planeta es fuente efectiva de amor, de una luz que mueve al amor. A pesar de todo, Herrera parece dejarnos con la sensación de que la luz de la dama sigue siendo superior a la de las luces del cielo, pues estas no resultan suficientes para consolar al poeta en el rechazo de la dama: «Allí os hablo, allí suspiro i muero; / mas vos, siempre enemiga a mi desseo, / os mostráis sin dolor a mi tristeza».

Ese paso lo dará de manera clara en el soneto XLIII (2006: 533-534; *V. I*), donde «la viva luz de eterna hermosura» que resplandece en el rostro de la dama y en «la mano qu'a la nieve de blancura / orna» son capaces de «volver la noche oscura / en día i claridad resplandeciente». Tal luz acaba por superar a la del conjunto de los astros, ya que será la dama, fuente irradiadora de luz, la que los bañe de fulgor: al astro rey, pues «En vos el Sol s'ilustra»; y a la Luna y las estrellas: «i se colora / el blanco cerco, i ledas las estrellas / fulguran i las puntas de Diana». El cierre del soneto confirma que «para Herrera la belleza de la mujer idealizada va más allá de la belleza de la naturaleza» (Howe, 1999: 209), pues en él marca con claridad la superioridad de la dama sobre dos elementos celestiales decisivos: la aurora, con cuya luz comienza el día y el ciclo vital de la naturaleza; y Venus, planeta amoroso por excelencia: «Tal vos contemplo, que la roxa Aurora, / i de Venus la lumbre soberana, / en vuestra faz ardiendo son más bellas».

La identificación entre dama y Sol adquiere un interesante matiz en el soneto IX (2006: 508-509; V. I). El punto de partida del poema es el deslumbramiento que la luz de la dama infringe al poeta y que, al cegarle u obligarlo a apartar la vista, hace que el fuego de amor llegue muy atenuado al pecho del poeta:

Pues de mi bello Sol el rayo ardiente
mi débil vista ofende'n claro día,
i tarde la suäve llama envía,
al pecho, que en su aliento apena siente.

En esta situación, Herrera recurrirá al consuelo de la Luna:

vea yo en blanca Luna su fulgente
esplendor, que dé fuerça al alma mía,
no, por mi daño, incierta siempre y fría,
mas con florida luz y ardor presente.

El poeta cruza en este cuarteto dos cuestiones de sumo interés. En primer lugar, recupera la idea, ya vista en León Hebreo al hablar del alma y su relación con la divinidad, de que la luz de la Luna, en realidad, proviene de la luz del Sol. Su menor intensidad permite que la mirada de Herrera ahora sí pueda ser dirigida a la fuente luminosa. Esa será la segunda cuestión: Herrera no olvida nunca la concepción de la luz como el elemento que despertará el ardor amoroso en el alma del poeta, dándole «fuerça» a través de la «florida luz y ardor presente».

La luz es una obsesión para Herrera, pues nunca deja de buscarla. Gracias a la Luna, hasta la noche, de la que más adelante nos ocuparemos, se convierte en un espacio de luminosidad y, por eso mismos, de amor: «Que la celeste hacha será oscura, / i la noturna sombra luminosa, / i podrá gloriärs'en mis despojos». La luz atenuada de la Luna, ahora sí asumible para su vista, permite a Herrera cerrar el poema con un halo de esperanza en la comunicación amorosa, al identificarse con Endimión⁷⁰⁶, transformando así a la Dama Sol en una comprensiva *Dama Luna*⁷⁰⁷ cuyo amor, como en el mito,

⁷⁰⁶ «Fingen los poetas que fue amado de la Luna, al cual baxava muchas vezes en la cueva del monte Ladmo» (Herrera, 2001: 735).

⁷⁰⁷ *Cfr.* al respecto la aguda reflexión de Manero Sorolla, que advierte una diferencia considerable entre los versos de Garcilaso y el soneto XXXIV del Marqués de Santillana, en el que la Luna y el Sol, y con ellos, su luz, se hermanan en una lectura en clave sacralizada, que se

vendría propiciado, una vez más, por la mirada vuelta hacia el poeta: «I, sin cobrar temor a mi ventura, / veré, ¡ô gran bien!, mi Delia piädosa / volver, cual a Endimiön, los tiernos ojos»⁷⁰⁸. En la égloga “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; *It.* 77), ante la ausencia de su pastora, Galatea, el pastor Olimpio buscará el mismo consuelo luminoso en la Luna:

Tú, clara Luna, que con luz dudosa
buelues a tu pastor, tú, piadosa,
pues sabes el dolor de amor qué sea,
ten dolor de mi mal sin Galatea (vv. 196-200)

La figura de la Dama Sol, como un centro de luz que atrae al poeta, da pie a la aparición de una imagen poética que, si bien no identifica directamente a la dama con el astro, sí que opera según la misma lógica de la atracción luminosa. Se trata de la mariposa que se mueve alrededor de la llama, y que no puede evitar acabar consumida en ella. Vimos al principio del capítulo los puntos en común que un soneto de Petrarca establecía con la teoría gravitatoria de Kepler, y vamos ahora a profundizar en la imagen, a partir de dos sonetos de Herrera.

Fucilla ha hablado de cómo la oscilación del poeta en torno a la mariposa debe leerse desde los presupuestos de la poesía amorosa, pues el poeta la utiliza en este sentido «para expresar el drama espiritual que se combate dentro de sí» (1960: 147). El propio Fucilla anota cómo la imagen tenía ya un cierto recorrido en la lírica renacentista, previo a Herrera: Hurtado de Mendoza, Cetina, Camoens, pero sobre todo Petrarca (p. 148), algo que ya había advertido Coster (1908b: 19-20)⁷⁰⁹. En su trabajo

basa en las figuras de Santa Clara y San Francisco de Asís: «Clara por nombre, por obra e virtud / luna de Assís, fïja d’Ortulana, / de santas donas enxiemplo e salud, / entre las debdas una e soberana; // principio de alto bien, en juventud / perseverante, e fuente do mana / pobreza humilde, e closó alamud, / del seráphico sol muy digna hermana» (López de Mendoza, 2002: 94-95).

⁷⁰⁸ *Cfr.* en contraste, el dolido Garcilaso que, ante la muerte de Isabel de Freyre durante un parto, recrimina a la Luna en su faceta de diosa del parto (Rivers, 1974: 298) no haber ayudado a su amada, por estar contemplando a Endimiön: «y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas? // ¿Íbate tanto en perseguir las fieras? / ¿Íbate tanto en un pastor dormido?» (vv. 379-381).

⁷⁰⁹ Sonetos XIX: «et altri, col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perche splende, / provan l’altra virtù, quella ch’ncende: / lasso e’l mio loco è’n questa ultima schera. // Ch’i’ non son forte ad aspettar la luce / di questa donna [...] et so ben ch’i’ vo dietro a quel che m’arde»

sobre esta misma imagen, Gregorio Cabello (1995: 65) propone que a su vez Petrarca, más que probable modelo del poeta sevillano, se habría inspirado en cierto pasaje de la *Historia Natural* de Plinio⁷¹⁰.

No es de extrañar que esta imagen de la mariposa, que habla del poder atractivo e irresistible de la luz, encuentre acomodo en la lírica del XVI, pues, como explican Cabello Porras: «posee indudables connotaciones neoplatónicas», como serían el «hecho de que el insecto vuele inevitablemente hacia la luz y al hecho de que el poeta aspire a alcanzar por todos los medios la luz que representa el ser amado» (1995: 68); o Pulido: «La combinación de lo alado por una parte, y de lo luminoso y térmico por otra crea un radio de significación muy rico a efectos poéticos que ayuda a la cristalización del motivo», emparentado «con los presupuestos del platonismo y del petrarquismo» (1999: 25). Además, y como acabamos de apuntar un poco más arriba, no deja de ser pertinente relacionar dicha imagen de la mariposa atraída por la llama, con la de la Dama Sol, tal y como hace Cabello al escribir que «La certeza del sacrificio en la lumbre se identifica con la fatalidad del Sol petrarquesco» (1995: 82)⁷¹¹. Ya hemos insistido sobre el hecho de que en los poetas españoles del XVI no haya un solo atisbo que nos permita hablar de heliocentrismo en sus versos, por lo que aventurar que esta imagen de la mariposa que orbita en torno a la llama de la vela proceda del modelo cosmológico sería, cuando menos, arriesgado. Lo que sí es cierto es que, para el imaginario renacentista, la idea de un centro de luz con una capacidad de atracción tal que fuera capaz de poner en movimiento a través de su poder magnético, bien almas, bien cuerpos celestes –también, por cierto, dotados de alma–, no sería complicado de

(2006: 166); y CXLI: «Come talora al caldo tempo sòle / semplicitta farfalla al lume avezza / volar negli occhi altrui per la sua vaghezza, / onde aven ch'ella more, altri si dole: // cosí sempre io corro al fatal mio sole» (p. 510).

⁷¹⁰ Sobre “Las crisálidas, los tábanos y las mariposas”, donde, sin embargo, no se hace referencia explícita a la atracción de la mariposa por la llama (2003: 506; XI, XXXVII). A modo de curiosidad relacionada con la cuestión, Plinio recoge un animal «provisto de alas, del tamaño de la mosca más grande: recibe el nombre de *pirálide*, y según otros de *pirótoco*. Mientras está en contacto con el fuego, vive; cuando su vuelo se aleja un poco, muere» (XI, XLII; p. 510).

⁷¹¹ Componente solar que permite a Cabello trazar la relación del poeta como mariposa que va a la luz con «el paradigma típico de la osadía del amante, cuyos exponentes mitológicos son Ícaro y Faetonte, por no mencionar a Leandro» (p. 82). Exponentes de los que nos ocuparemos más adelante.

asumir y producir. Así se explica que la imagen del poeta que, como mariposa, gira en torno a la llama⁷¹² encaje a la perfección con la idea de una Dama Sol constituida en centro del universo del poeta⁷¹³.

El soneto XXX (2006: 662; V. II), aunque no sea considerado por Cabello como propio de esta temática –y bien es cierto que en él no se alude directamente a la figura de la mariposa–, es, sin embargo, el poema que mejor elabora su lógica luminosa de todos los que vamos a tratar. En el comienzo del soneto, el alma del poeta merodea en torno a la luz de la dama, exactamente igual que sucede a la polilla con la vela:

Al sereno esplendor de luz ardiente,
de celestial safiro a la belleza,
l'alma, bolando en torno con presteza,
las alas roxas bate dulcemente.

La estrofa es transparente ya a estas alturas: las alas que el amor hace brotar en el poeta comienzan a batirse, al ritmo de la pulsión luminosa que ofrece el esplendor de la dama, brillante como piedra preciosa, en forma de «celestial safiro». En esta efusión de luz «Amor, que d'este cielo nunca ausente / respira, le descubre su grandeza» al alma del poeta. Esta se ve atraída sin remedio por la ígnea fuerza atractiva del amor, movido hacia ella: «En este engaño siempre va, i s'olvida / de quien, cuidadoso de su afán, la llama, / i en conocido error cansa i porfía». La noción de engaño se justifica en la perdición que el alma del poeta encontrará en su luz, en lugar de la gloria o, al menos, de una alta muerte, acudiendo a la luz que lo atrae de la misma manera que la mariposa encuentra su extinción: «Porqu'espera tal vez allí, encendida, / d'aquellas puras luzes en

⁷¹² López Martínez, hablando de Soto de Rojas, apunta además la relación de la mariposa revoloteando en torno a la luz con la figura de las musas, lo que «restaña la coherencia, pues permite la asociación con la pluma como útil caligráfico» (2003: 56). Se queda, sin embargo, López Martínez sin dar el paso lógico que permite unir ambas nociones: el componente luminoso/solar que en el caso de la mariposa radicaría en la Dama Sol, mientras que en las musas lo haría en la figura de Apolo.

⁷¹³ *Cfr.* a un grave Covarrubias referir la imagen: «Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema [...] Esto mismo les acontece a los mancebos livianos, que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida» (2006: 1247).

la llama, / hallar sepulcro igual a su osadía». Según explica Cabello, nos encontramos ante una «coordinada determinista» (1995: 82), un «hecho “fatal”», pues en estos poemas, la imagen de la mariposa que irremediamente va a la llama representa un amor que «no es producto de una libre voluntad dirigida desde el amante a la amada, sino fruto de una voluntad exterior», según la cual «El amor, incuestionablemente, es una fuerza que aviva y supera la razón, y ante él, al amante solo le queda obedecer» (pp. 68-69). Luz, movimiento, vuelo: la imagen de la mariposa, por muy «poética y velada» que aparezca aquí (Cuevas, 2006: 662), reproduce buena parte de las categorías básicas de la poética amorosa de la luz.

Serán dos los ejemplos explícitos que nos brindará de esta imagen Fernando de Herrera: “La incauta y descuydada mariposa” (2006: 278-279; *It.* 57) y el soneto VII del primer libro de los *Versos* (2006: 505). Aunque Macrì (1972: 564-566), y Cabello con él, consideren que se trata de redacciones distintas de un mismo poema, creemos que en el análisis de ambos textos encontramos los suficientes matices como para analizarlos por separado, pues no en vano, además del propio Cuevas, Blecua los edita por separado (1975: 178-179 y 1975b: 38-39).

En el primero, Herrera se compara con la mariposa, reconociendo su semejanza con ella, pero también sus diferencias. «La incauta y descuydada mariposa» no puede resistir la fuerza magnética de la llama ya que se encuentra «de la belleza de la luz rendida». Esa atracción le lleva irremediamente a la muerte, pues «en torno della vuela y, encendida, / pierde en ella la vida, presurosa». En el juego de «oposiciones derivadas del encuentro entre fuerzas muy desiguales» (Pulido, 1999: 25), Herrera parece querer mostrar lo que de irremediable, de fatalidad inevitable tiene la muerte de la mariposa, porque cuando le corresponde al hablar de sí mismo dirá:

Mas yo, en aquella Lunbre gloriosa
corro a sacrificar mi triste vida,
que, de su bello y puro ardor vencida,
perderse quiere en suerte tan dichosa.

Herrera reconoce el origen común de su comportamiento y el de la mariposa, en tanto que ambos se mueven alrededor de una luz que, a la vez que les atrae, les supone su perdición, pero se desmarca de aquella poniendo el énfasis en lo que de glorioso y afortunado para él supone tal destino.

Del mismo modo, manifiesta cuál es la fuerza que mantiene esa atracción y que le lleva a precipitarse hacia la luz: «Amor, que en mí pretende nuevo efeto, / dame vida por darme dura muerte, / y en la luz y en el oro me detiene»⁷¹⁴. Cabello apunta a este respecto «la aparición de un elemento apreciativo nuevo, el oro, en un giro conceptual desde la luminosidad brillante de los ojos de la amada al preciosismo de sus cualidades físicas» (1995: 84), elemento que, en realidad, sería exactamente el mismo, pues aunque varíe su lugar de expresión en el cuerpo de la dama, la lógica seguirá siendo la de la luz y su poder magnético.

Muy parecido es el segundo de estos sonetos, en el que Macrì ve «una adherencia más íntima de naturaleza metafísica entre alma y belleza» con respecto al referente petrarquesco (1972: 565). Estructurado igualmente el poema a partir del contraste en semejanza entre poeta y mariposa, su primer cuarteto da cuenta de la atracción de la mariposa por la llama, con una minuciosidad en los vaivenes, que consigue representar a la perfección el movimiento del insecto en torno a la luz, eje del poema:

Buela i cerca la lumbre, i no reposa,
i huye, i buelve a su beldad rendida,
figura simple suya, i, encendida,
siente que fue a su muerte pressurosa.

La «figura simple suya» que, como explica Cuevas, es la mariposa (1997: 505) no puede sino regresar «rendida» hacia la belleza de la luz, «i, encendida» encaminarse a la muerte que supondrá abrasarse en su seno.

En paralelo al soneto anterior, el poeta va a marcar distancias con respecto a la mariposa, haciendo hincapié en lo que de voluntario tiene su actitud, pues el volar hacia su dama, como en varias ocasiones hemos comprobado que sucede al alma del propio Herrera, se podrá traducir en éxito o en fracaso:

Mas yo, alegre'n mi luz maravillosa,
a consagrar osando voi mi vida,

⁷¹⁴ Muerte en la llama del amor que aparece también en la elegía I de *Algunas obras* (2006: 360-365; AO), donde el poeta confiesa: «Mas veo mi serena Luz hermosa / cubrirse, porqu'en ella aver espero / sepulcro, como simple mariposa» (vv. 22-24).

qu'espera, de su bello ardor vencida,
o perders', o cobrarse venturosa.

Igual que la mariposa estaba «rendida» a la «beldad» de «la lumbré», el poeta tiene la oportunidad de «consagrar» su «vida» a la «luz maravillosa» de la dama, «vencida» ante «su bello ardor». La diferencia radica en que, a diferencia del insecto, verá cómo su vida puede «o perders', o cobrarse venturosa». El alma del poeta se lanza hacia la luz de la dama, inevitablemente atraído por esta por mor del «Amor», y acabando, como sucede con la mariposa, abrasado en el desdén de la dama, quemado después de gravitar alrededor de su Sol: «Cuidé, ¡tal fue mi mal!, ganar la gloria / d'el bien que vi, i al fin hallo, en mi daño, / que solo de m'incendio resta el humo»⁷¹⁵.

La figura de la Dama Sol va más allá de la mera identificación entre mujer y astro. Morros habla, por ejemplo, del pasaje de la primera égloga en que, en su relato del desdén de su dama, Salicio sueña que «llevaba (por allí pasar la siesta) / a abreviar en el Tajo mi ganado» (vv. 117-118), ante lo cual, en el sueño, el agua huía: «ardiendo yo con la calor estiva, / el curso enajenado iba siguiendo / del agua fugitiva» (vv. 123-125). Interpreta Morros (2009: 25) que el agua que huye no es otra cosa que la imposibilidad de su amor con la que él llama «la dama napolitana», a cuyos amores con Garcilaso ya hemos hecho alguna referencia. No entraremos ahora a dilucidar si se trata de una u otra mujer, pues más allá de la pertinencia de la interpretación biográfica, lo significativo es que Morros identifica la «siesta» del pastor con «la hora sexta, las doce del mediodía» (2007: 242), hora de mayor incidencia del Sol sobre la tierra. Apunta Morros (2009: 25-26) que, con ello, Garcilaso puede estar refiriéndose a la llegada, en la mitad de su vida⁷¹⁶, de un amor inundado de «lascivia y concupiscencia», recurriendo para ello a «Esa metáfora del mediodía como la etapa central de la vida en que sorprendentemente el amor es más intenso» (p. 26)⁷¹⁷. La metáfora no tiene nada de sorprendente si la

⁷¹⁵ Como bien apunta Cabello, por mucho que el final del poema nos remita al imaginario del desengaño barroco, no podemos olvidar que «la actitud de Herrera ante el cosmos y ante el amor es radicalmente distinta a la de una poetización barroca» (1995: 85).

⁷¹⁶ *Cfr.* el soneto XXVIII (2007: 125): «Sabed qu'en mi perfeta edad y armado, / con mis ojos abiertos, m'he rendido / al niño que sabéis, ciego y desnudo. // De tan hermoso fuego consumido / nunca fue corazón; si preguntado / soy lo demás, en lo demás soy mudo».

⁷¹⁷ Da como probable origen dos poemas de Petrarca. El LIV: «Perch'al viso d'Amor portava insegna, / mosse una pellegrina il mio cor vano, / ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna [...]»

leemos bajo los parámetros de la Dama Sol. Si en esa *edad* de Garcilaso se alcanza la plenitud amorosa, la identificación con el Sol de la dama que la provoca vendrá marcada en el pasaje por la posición del astro donde sus rayos, esto es, el amor que desprende desde sus ojos la dama, más efecto puedan tener para el poeta: el mediodía.

La luz que emiten los ojos de la dama, expresión de su alma, trascenderá en ocasiones la mera comunicación amorosa con el alma del poeta, para desbordarse en su poder hacia el exterior. Sus rayos de luz se dirigen hacia la naturaleza de manera análoga a como lo hacen los del Sol, produciendo un efecto semejante de revitalización y fecundidad. Es el caso del inagotable soneto XXIII de Garcilaso, en su referencia a la vista de la dama: «que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena». Dámaso Alonso ya hablaba, si bien no refiriéndose a este poema en concreto, de una triada de elementos propios del «Verdor perenne de las fuerzas de la naturaleza: los sentidos, el amor, la luz» (1987: 104). Y no le faltaba razón al enlazarlos, pues como señala Lapesa, «Entre la naturaleza y el alma [de la dama] se establecen corrientes de afinidad» (1985: 33), que serán constituidas a través de la luz.

Que esa «clara luz» serene la tempestad no supondrá otra cosa que la capacidad de la dama para, a través de la luz, entrar en contacto con el *anima mundi*, con una naturaleza que ella puede dominar debido a la singular potencia que encontramos en su alma, convertida, ya lo sabemos, en uno de los puntos máximos de comunicación con el alma del mundo. Como explica Béhar, se trata de «la visión cósmica de una presencia femenina capaz, con su sola presencia de equilibrar los elementos» (2012: 16)⁷¹⁸. Esa conexión se entiende y se establece solo a partir de la luz, *nudo de nudos* que recorre toda la creación. La luz es vínculo del mundo y vínculo entre la dama y una naturaleza que ella es capaz de serenar solo con mirarla, igual que podía hacer el poeta, en un

et tornai indietro quasi a mezzo'l giorno» (2006: 274); y el CXC: «Una candida cerva sopra l'erba / verde m'apparve, con duo corna d'oro, / fra due riviere, all'ombra d'un alloro, / levanto 'l sole a la stagione acerba [...] Et era'l sol già volto di mezzo giorno, / gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, / quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve» (2006: 610).

⁷¹⁸ La misma lógica se repite en la Venus de la elegía I, del mismo Garcilaso, que después de llorar a Adonis «los ojos enjugó y la frente pura / mostró con algo más contentamiento, / dejando con el muerto la tristura; / y luego con gracioso movimiento / se fue su paso por el verde suelo, / con su guirlanda usada y su ornamento / desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello; y con su vista / s'alegraba la tierra, el mar y el cielo» (vv. 232-33, 249-250). *Cfr.* Béhar (2012: 17) para la comparación con la *Primavera* de Botticelli.

sentido órfico, al inicio de la “Oda ad florem Gnidi”. Se trata exactamente de la misma lógica, de las mismas imágenes, según las cuales vimos que en fray Luis la Virgen detenía la tormenta y serenaba el mar tempestuoso del tráfigo cotidiano; y que el propio Garcilaso utilizaba para manifestar el poder que el mago-sabio Severo tenía de entrar en contacto con la naturaleza y someterla. Todo ello gracias a la concepción de luz como dominadora, como ascendente que rige sobre todo el universo.

Efectivamente, la luz que emiten los ojos de la dama excede sus efectos y abarca, no solo el pecho, sino todo el mundo. Es el caso del canto amebeo que en la tercera égloga de Garcilaso hacen Tirreno y Alcino. El primero cuenta que

El blanco trigo multiplica y crece;
produce el campo en abundancia tierno
pasto al ganado; el verde monte ofrece
a las fieras salvajes su gobierno;
a doquiera que miro, me parece
que derrama la copia todo el cuerno;
mas todo se convertirá en abrojos
si dello aparta Flérída sus ojos (vv. 337-344)

El segundo, por su parte, explica que

De la esterelidad es oprimido
el monte, el campo, el soto y el ganado;
la malicia del aire corrompido
hace morir la hierba mal su grado,
las aves ven su descubierto nido
que ya de verdes hojas fue cercado;
pero si Filis por aquí tornare,
hará reverdecer cuanto mirare (vv. 345-352).

Podemos apreciar cómo la mirada de cada una de las pastoras sostiene la vida de la naturaleza, en una bella simetría: si «aparta Flérída sus ojos», y con ellos su luz, de la naturaleza, el panorama de fertilidad y abundancia «se convertirá en abrojos»; mientras que si Filis «tornare» al escenario natural que «De la esterelidad es oprimido», conseguirá, gracias a la luz que anida en sus ojos, hacer «reverdecer cuanto mirare». Como explica Fernández-Morera, según esta lógica «We no longer have two kinds of love, of diferente sign, but two poles of one entity, which is Love with a capital» (1981:

99). Un solo amor, efectivamente, el que proyecta la dama hacia el mundo, de modo que su identificación con el Sol explica que su presencia o ausencia determine la posibilidad de que la naturaleza reciba su poder vivificador.

El poder solar de la dama tendrá también un efecto vivificador sobre el alma del poeta enamorado. Así, el poema VI de Francisco de Aldana (1997: 138-145) sirve para que el poeta cierre el arco desde la naturaleza hacia su propia alma y ruegue así a la dama: «¡sus, haga vuestra luz que me gobierna / en ambas almas primavera eterna!» (vv. 79-80). La luz que irradia la dama hace brotar la vida en mitad de una naturaleza arrasada, de la misma manera que es capaz de hacerla crecer en la desolada alma del poeta. La luminosidad de la dama extiende su influencia, como comprobamos un poco más adelante, cuando Aldana, después de haber llamado, recordemos, «mi Sol» (v. 173) a la dama, pide que

Salgan por esos ojos, de improviso,
amigos y amorosos resplandores,
el aire al derredor, hecho un Narciso,
trate lleno de luz consigo amores,
descubra mi terreno paraíso
en la desierta arena alegres flores
y por él arda en amoroso celo
la tierra, el agua, el aire, el fuego, el cielo (vv. 177-184).

La octava es explícita y significativa: los ojos de la dama emiten los «amorosos resplandores» y convierten el aire en «Narciso». La luz de la dama, como si del Sol se tratara, consigue que en el «terreno paraíso» del poeta crezcan «alegres flores» entre la «arena» estéril, con tal intensidad, con tanto brillo que acaba desbordando el pecho del poeta, y haciendo que «por él arda en amoroso celo / la tierra, el agua, el aire, el fuego, el cielo»⁷¹⁹. La Dama Sol proyecta su luz y su poder por todo el mundo, encendido por ella de la misma manera que es encendido por el astro rey. Tan potente es esa luz que acabará envolviendo a toda la naturaleza, produciéndose una «armonía cósmica»

⁷¹⁹ Es lo que acontece en la égloga “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324), donde el fuego de Tirsis encuentra extensión en toda la naturaleza: «arded en fuego, montes; / arded conmigo, montes; arded selva y ribera desparzida, / pues Leuçipe me dexa en brauo fuego / encendido, y a muerte me condena / por vn vano furor, que mi sossiego / trocó en perpetua pena» (vv. 229-236).

(García, 2010: 129) del mundo consigo mismo, que hará que sus partes acaben amándose, en virtud del poder de la luz, unas a otras, lo que convertirá a este mundo en una suerte de Narciso que se ama a sí mismo, despojado de la noción negativa que el mito presentará, por ejemplo, en Garcilaso, pues ahora funciona como marca de armonía, de amor simpático entre las diferentes instancias del universo, gracias a la acción cohesionadora que la luz ejerce entre todas ellas.

Desde ahí podemos entender el soneto XIII (1997: 194), del que ya hemos hablado anteriormente, en el que un pastor explica a su ya lejana dama, las consecuencias que ha tenido la marcha de esta. No es solo que «por dar más fuerza a mi cuidado, / juré de siempre estar con baja frente», sino que dicho estado se trasladará al resto de la naturaleza, con los mismos efectos que si a esta le faltaran los rayos del Sol:

que así cesó del monte el alegría
desque cesaste vos de estar conmigo,
como vapor nocturno y sin abrigo
cuando alto siente el causador del día.

La dama no deja así de configurarse como el Sol que sostiene, tanto al poeta como a la naturaleza entera, gracias al poder vivificador de su luz.

Fernando de Herrera, en uno de los poemas *suelos* recogidos por Cuevas (2006: 286-287; *It.* 67), da pie a una interesante modulación de la Dama Sol, en la que el poeta recurre a la imagen del huerto plantado por el Amor. Señala Ruestes que «El poeta identifica su amor y sus variaciones psico-afectivas con las mudanzas naturales de un huerto» según pasan las estaciones (1986: 97); pero ya sabemos que no se trata de una sencilla identificación, sino de una efectiva relación luminosa, que para Rodríguez se inscribe, como «nivel cósmico “intermedio”» propio de la contraposición entre «el calor y el frío, entre la luz y la sombra, el estío y el invierno, la salida del sol y su puesta», que estructura gran parte de la producción lírica herreriana (1990: 309). Así, en el «yuierno frío» (v. 1), el amor se encargó, dice Herrera, de plantar unas semillas que más tarde acabarían por florecer:

Amor sembró las flores del uerano
en el huerto labrado en daño mío,
y el Sol fauoreció con blando aliento,
y espiró l'aura fresca, aunque temprano;

y el Amor, de su mano,
las plantas trasponía
con estudio y porfía;
reuerdecen las plantas, naçen flores (vv. 3-11).

En primera instancia debemos recordar que Ficino ilustrará el funcionamiento del amor a través de la imagen de la flor que brota gracias a la luz y que en parte está a la base de este poema. De nuevo nos encontramos ante la capacidad de la luz para *desvelar*, extraer la verdad desnuda, en este caso de un alma que ama. El Sol, que cuida y hace crecer al huerto aliado con el amor, nos remite a la figura de la dama que, con su luz, consigue dar vida y hacer que crezcan las diferentes flores que no son sino trasunto de una esperanza en la plenitud amorosa: «Con el templado tiempo se vestían / las flores del color de mi esperança» (vv. 15-16). A la par de ese huerto, «Creció siempre segura confianza» (v. 19).

El jardín quedará arrasado por las condiciones meteorológicas del desdén. El poeta confiesa que con las flores y las plantas sembradas por el amor llegó también su tormento amoroso: «naçieron con ellas mis dolores» (v. 11). Son dos los momentos en que Herrera relata cómo ha quedado destruido el huerto, y en ambos casos lo hace a partir de imágenes pertenecientes al ámbito de lo natural y lo meteorológico. Primero escribe que «el çielo quemó el huerto, / esparsió mis amores / estériles en tierra, sin concierto» (vv. 12-14); para extenderse algo más adelante:

Luego, vna pluuia, en tempestad cubierta,
los árboles deshoja con mi daño,
las flores quemó el çielo, y queda el huerto
destruydo, la industria de Amor muerta,
y conozco yo tarde el crudo engaño,
de bien viéndome solo en tiempo inçierto (vv. 29-34).

Aparte de la tempestad, lo que merece la pena observar es cómo ese «çielo» quema las flores y destruye el huerto. No creemos encontrarnos ante una imagen o negación del canon luminoso de la Dama Sol, sino más bien ante el rechazo y el desdén de la dama, que le hacían abrasarse en vano en otros poemas. La dama como Sol puede dar luz y vida al huerto del poeta, en forma de la naturaleza que hace brotar, pero a la vez tiene el poder, en su desdén, de impedir la comunicación amorosa y abrasarlo todo, sumiendo al poeta en «crudo engaño». Al cabo, se trata de la misma lógica que funcionaba en los

sonetos referidos a la mariposa que vuela en torno de la llama, donde la Dama Sol tenía la potestad de infundir en Herrera tanto ventura como muerte, en virtud de un mismo eje de luminoso amor.

También en Herrera la tradición bucólica se aviene a la perfección a esta temática de la dama vivificadora de la naturaleza, como comprobamos en la égloga que Herrera dedica al Duque de Sessa, “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; *It.* 77), a la que ya hemos tenido oportunidad de referirnos en varias ocasiones. Al mero nombre de la dama, en una lógica que más tarde tendremos oportunidad de explicar, la naturaleza se ve revitalizada, pues, como explica Ruestes, aquella «es descrita y definida como potencia generadora de las cualidades físico-naturales, ético-psicológicas y estéticas de la naturaleza y del hombre», convirtiéndose «en un ente dotado de connotaciones panteístas» (1986: XXII). Será el momento que Tirsis aproveche para pedir a Lueçipe que regrese, confiando en el efecto que sobre el marco natural tendrá su presencia luminosa:

ahora ríe el prado, y se leuanta
toda hermosa planta,
alegre con tu nombre; y ya las flores
guardan y, en nueva luz, las frescas rosas
y violas dichosas
con tu gloria su lustre y los olores (vv. 327-332).

Más significativo, sin embargo, es el caso del soneto LVIII de *Algunas Obras* (2006: 431-432; *AO*). Herrera nos muestra un espacio de naturaleza dichosa y plena de vitalidad: «Alegre, fértil, vario fresco prado; / tú, monte i bosque d’árboles hermoso», «Betis, con puras ondas ensalçado / i con ricas olivas abundoso». Todo ello por un solo motivo: la presencia de la dama: «¡cuánto eres más felice i gloriöso, / pues eres de mi Aglaya visitado!». En las *Anotaciones*, explica el significado del nombre «Aglaya», una de las tres Gracias: «Aglaya se interpreta luz i esplendor» (2001: 882). Efectivamente, el poder luminoso del alma de la dama puede equipararse al del Sol, y por eso permite que toda la naturaleza se vivifique: «Siempre tendréis perpetua primavera / i del Elisio campo tiernas flores / si os viere el resplandor de la Luz mía». Hasta tal punto es así, que mientras la mirada de la dama esté presente, la armonía del mundo se verá sostenida, gracias, no puede ser de otra manera, a la luz de la Dama Sol a la que canta Herrera.

4.6. Amor y mitología: un repertorio luminoso

Gran parte de la poesía del Siglo de Oro va a encontrar en la mitología clásica un arsenal de temas con el que armar su discurso, en una actitud motivada por la mirada que, desde el Renacimiento, se dirige hacia la Antigüedad clásica. La vuelta a los mitos debe enmarcarse así dentro de la dinámica generada por un proceso de «paganización humanista» del que habla Prieto (2002: 53), y al que ya hemos aludido en más de una ocasión a lo largo del trabajo. Fernández-Morera, al hilo de los tapices mitológicos que las ninfas tejen en la tercera égloga de Garcilaso, encuentra un componente de novedad que contrasta con el uso del mito en, por ejemplo, «The allegories at the *Libro de Buen Amor* [las cuales] robust as they are, must be placed in a different category» (1981: 91). En ese mismo sentido, escribe Prieto sobre el hecho de «creer y existirse en el mito», en la «esperanza de realidad» (2003: X), de un sujeto enraizado y situado en un tiempo histórico a la vez que íntimo, en el que el mito le permitirá reconocerse.

Seznec habla (1987) de una *supervivencia*, que no se habría interrumpido, de los dioses paganos desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento. Dentro de esa línea de continuidad que se esfuerza por dejar clara a cada paso de su trabajo, explica que durante la Edad Media

la mitología tiende a convertirse en una *Philosophia moralis* [...] Tiende incluso a conciliarse con la teología: el genio alegórico de la Edad Media, que, renovando la tradición de los Padres, percibe en los personajes y en los episodios del Antiguo Testamento prefiguraciones de la Nueva Alianza, entrevé en los personajes y en los episodios de la Fábula, prefiguraciones de la verdad cristiana. En efecto, a partir del siglo XII, en que la alegoría se convierte en el vehículo universal de toda expresión

piadosa, la exégesis mitológica de esa orientación adquiere asombrosas proporciones (1987: 81).

Cammarata también señala cómo el uso de la mitología clásica no es patrimonio exclusivo de la mirada renacentista a la Antigüedad. Efectivamente, en la Edad Media «The mythology of the ancients was perceived as symbolical material capable of revealing hidden truths through allegorical interpretation» (1983: 10). Buena muestra de ello sería así la aparición del *Ovidio moralizado*, en cuya lectura los escritores medievales «dan un carácter moral especialísimo al tratamiento de estas ficciones», donde dejan de lado «el sentido directamente poético de estas fábulas», para «buscar una moralidad en cada una» (Cossío, 1952: 11). Efectivamente, en la Edad Media las fábulas mitológicas serían leídas al servicio de la interpretación escatológica del mundo, de la lectura de un mundo sacralizado, algo que ya advirtiera Solalinde, citado por el propio Cossío, al escribir que las *Metamorfosis* ovidianas «son parangonadas con la Biblia, y, como a la Biblia, se les busca el sentido oculto que puedan tener, ayudándose de glosadores medievales» (1930: 14). Dicha interpretación supone para Cossío una desnaturalización de los diversos episodios mitológicos, pues los compiladores «amplían la materia de las fábulas que por una parte convierten en reflexión moral o teológica, que las hace perder su carácter» (1952: 16)⁷²⁰.

El acercamiento renacentista a las fábulas mitológicas paganas tendrá un sentido de «reintegración» (Seznec, 1987: 157) de su originario carácter, será un intento de «reencontrar *a la vez* las formas y el saber de los Antiguos, su imaginación poética y su conocimiento del mundo» (p. 160), en sintonía con una nueva mirada que, frente al pensamiento medieval, percibía «La noción de la Antigüedad como medio histórico distinto, como periodo ya pasado» (p. 263) y, por tanto, necesitado de ser restituido. Dicha vuelta a los mitos paganos encontrará reflejo en la amplísima difusión de manuales mitográficos (Seznec, 1987: 185-195; Soria Olmedo: 2008: 13-29), tales como la *Genealogía de los dioses paganos*, de Boccaccio, a la que ya hicimos

⁷²⁰ Cfr. Seznec (1987: 83) y su síntesis de la lectura alegórico/cristiana de los mitos en el *Ovidio moralizado*: «los ojos de Argos que Juno siembra en la cola del pavo real son las vanidades del siglo; el pavo real es el orgulloso que se vanagloria; Diana es la Trinidad; Acteón, Jesucristo; Faetón representa a Lucifer y su rebelión contra Dios. Ceres buscando a Proserpina es la Iglesia que busca recuperar las almas perdidas de los pecadores; las antorchas que tiene en la mano son el Antiguo y el Nuevo Testamento; el niño que le insulta y al que convierte en lagarto es la Sinagoga».

referencia; o las *Metamorfosis* ovidianas, que conocerán un enorme éxito (Cammarata, 1983: 29), despojadas ya de la capa moralizante impuesta por el pensamiento medieval.

Efectivamente, el pensamiento renacentista «Aprecia ahora la sustantiva belleza de tales asuntos y no los reduce a apólogo o moralidad» (Cossío, 1952: 74). Así, frente al Dante que sugiere que los mitos han «desempeñado, entre la Caída y la Redención, un papel premonitorio, consistente en aclarar a veces las lecciones del Antiguo Testamento» (Seznec, 1987: 83), en la descripción que de Júpiter hace en el *África* (III, vv. 140-162), inspirada sin duda por la lectura alegórica de los manuales medievales, «Petrarca retiene así únicamente los rasgos que poseen un valor plástico; como humanista, y como hombre con gusto, deja de lado toda preocupación edificante o pedagógica» (p. 146). Panofsky, agudo como siempre, resuelve la cuestión en una tan hermosa como significativa alusión a las damas que vertebran la obra de Petrarca y Dante: «el mismo nombre de Laura evoca la gloria de Apolo allí donde el de Beatriz evocara la redención de Cristo» (1975: 78). Desprejuiciado paganismo clásico en uno, interpretación figural en el otro⁷²¹.

La nueva manera de mirar a los mitos encontrará muy buen acomodo en la valoración positiva del ejercicio de la *imitatio*, que surge en el Renacimiento. Se abre así la posibilidad de recurrir a esa «*Officina poética*» de la que hablaba García de la Concha (1986b: 84-85), según las necesidades de cada poeta⁷²². El tema mitológico, entendido como algo *vivo*, que conecta con la nueva subjetividad renacentista, ofrece un gran *archivo*⁷²³, dentro del cual los poetas del Renacimiento tendrán a su disposición un

⁷²¹ Cfr. Panofsky (1975: 129-13). Para las traducciones al español de las *Metamorfosis*, Cfr. Cossío (1952: 38-56; también pp. 57-64 para las fábulas morales de Boecio) y Turner (1977: 27-46).

⁷²² Para la *imitatio*, Cfr. García Galiano (1988), Maravall (1986: 298-317) y Navarrete (1997: 11-28).

⁷²³ Literal en el caso, por ejemplo, de Fernando de Herrera, sobre cuyas lecturas escribió Rioja: «I todo, en orden al conocimiento de la habla castellana, en que leyó, con gran diligencia i osservación, los escritores antiguos i modernos, notando las palabras i modos de decir que tenían o novedad o grandeza, i poniéndolos aparte en cuadernos para que le sirviesen cuando escrevía» (2006: 480-481). Vilanova se lamenta de que «Constituye una pérdida irreparable la desaparición de esos cuadernos de locuciones y versos a imitar, que hubiesen constituido un índice completo de las fuentes poéticas de Herrera» (1951: 696); o de Ronsard: «Con estos diversos tratados, y con estas lecturas febriles y apasionadas de los textos antiguos, Ronsard se

significativo repertorio de figuras, de imágenes, de mitos, que encajarán a la perfección con buena parte de las manifestaciones luminosas y solares propias de la fenomenología amorosa.

había fabricado, al parecer, un cuaderno de mitología, un repertorio personal» (Seznec, 1987: 253).

4.6.1. EL MAL SUCESO DE ÍCARO Y FAETONTE

Conocemos ya, gracias a la larga composición de Francisco de Aldana, la figura de Faetón, hijo de Apolo, y cómo esta fue utilizada con un sentido admonitorio por el pensamiento político, sobre todo a partir del siglo XVII. La poesía amorosa también se valdrá de ella, a través de una «lección moral» entendida desde una perspectiva «específicamente pedagógica y aleccionadora en el sentido más directo» (Cossío, 1952: 182).

Tal es el caso de Fernando de Herrera en el soneto IX del segundo libro de los *Versos* (2006: 646; V. II), donde alude al mito solar, despojándolo del sentido moral o didáctico de la reflexión política, para acercarlo a la órbita de su relación con la Gelves, como él mismo se encarga de explicar sucintamente en las *Anotaciones*: «Pero algunos significan esta fábula moralmente contra los que presumiendo subir con temeraria osadía más alto que lo que pueden sus fuerças, al fin caen en tierra» (2001: 363). Habla Gallego Morell de la lectura herreriana del mito, a la base de la cual estaría su «experiencia vital y una obra lírica atravesada, dolorosamente, por un misterioso amor, misterioso y, a pesar de su locuacidad andaluza, inconfesable» (1961: 32). Abre el soneto un resumen del mito en los dos cuartetos: el poeta le reconoce al «hijo de Climene» que «Grande fue, aunqu'infelice, tu osadía», pues su intento por conducir «el carro en que gobierna solo i tiene / Febo el vivo esplendor qu'ilustra el día» se vio abocado a la muerte por mano «d'el fiero rayo» de Zeus, y a descansar eternamente en la corriente de un río: «Erídano en sus ondas te sostiene»⁷²⁴. Es en los tercetos donde Herrera aborda la comparación con Faetón, basada en la oscilación entre el osar y el temer que marca, desde el principio, el transcurso de su discurso amoroso. Así, si Faetón intentó guiar el carro del Sol, el poeta escribe: «Yo, que cuidé estrenar la pura lumbre, / i de mi Sol regir los cercos d'oro, / dichoso Automedón, con diestra suerte».

⁷²⁴ En el soneto LV del primer libro de los *Versos* (2006: 547; V. I), se hace una glorificación del Guadalquivir, con un «conceptismo tan rebuscado» (Cuevas, 2006: 547), en el que al río solo le falta «conforme a tu alta gloria, / lugar en el luziente i firme cielo / con el nombre d'Erídano trocado». Para Cuevas, la alusión al mito de Faetón en este soneto debe entenderse teniendo en cuenta que el Erídano «es también una estrella y el apelativo de Faetón, que corrió por el cielo con el carro de su padre, el Sol, “como un río ígneo”» (2006: 547).

La aparición de la Dama Sol cambia el registro entre el mito y la realidad amorosa del poeta. No se trata de que este no sepa dominar el carro en el que se transporta el Sol y, por tanto, no sepa *cuidar* de los efectos que el Sol provoca en el mundo, y deba responder por ellos con la muerte. Lo que sucede es que se verá impedido para conseguir «regir», mandar sobre el propio Sol que es la dama y por tanto, no podrá conseguir disfrutar la hermosura que se cifra en su cabello rubio. Esa será entonces su caída: «caí, abierto el pecho, de la cumbre, / i perdí, no la vida, el bien que lloro». El soneto se cierra con la estimación por parte del poeta de la suerte de Faetón, pues si el hijo de Apolo encontró en el río «glorioso sepulcro, cual conviene / a tu alto corazón i a tu porfía», el poeta, impotente para disfrutar del Sol de la dama en su caída, dirá «qu'en tal mal fuera bien hallar la muerte».

Más explícito es un romance (2006: 194-197; *Cast. 21*) en que Herrera advierte que «quien piensa y osa tanto / a su mal no busca remedio» (vv. 35-36), encontrando sus penas de amor sintonía en la figura de Faetón, resumido sin demasiada maestría el mito en apenas ocho versos de arte menor:

Faetón, con ardor ciego,
del Sol llevó los cavallos,
con qu'el mundo abrasó en fuego,
porque no supo guiallos,

i de un rayo derribado,
puso fin a su ventura
en el río sepultado,
cuyo nombre siempre dura (vv. 37-44).

Al hilo del referente mitológico, Herrera da cuenta de su situación, acudiendo de nuevo para ello a la Dama Sol y, en esta ocasión, más que a la imposibilidad de gobernar o regir el carro del Sol, esto es, el amor de la dama por él, a la conciencia de la peligrosa caída que espera al que se atreve a subir a tanta altura como para él ha supuesto depositar su amor en la dama:

yo, que de mi Sol hermoso
presumí la pura lumbre,
i, atrevido i animoso,
no desmayo en l'alta cumbre,

si quiere Amor que del cielo
encendido baxe, i muerto,
lugar pequeño es el suelo
para tanto desconcierto (vv. 45-52).

Con menos extensión, pero con mayor precisión y mejor encaje en su poética, volverá a aparecer el mito en la elegía IIX del segundo libro de los *Versos* (2006: 697-700), cuando Herrera se presente bajo el aura del que no teme a nada y trate de remontar con valentía el vuelo hacia la belleza de su dama: «Ni d'el pedido carro el miedo tanto, / ni el fuego me cortó el atrevimiento, / que Faetusa por mí acabasse'n llanto» (vv. 4-6). Señala Gallego Morell que «El rayo de Faetón está constantemente presente en el intranquilo adorador de Doña Leonor» (1961: 33), recuperando el ejemplo del soneto XXIV (2006: 519; V. I), donde el poeta reconoce que «Tan alto esforzó el buelo mi esperança, / que mereció perders'en su osadía». Pese a las advertencias reflexivas del poeta, dicha esperanza amorosa siguió subiendo sin preocuparse de los riesgos que entrañaba dicho ascenso, hasta el momento en que, llegado el desengaño, «en tal cuita i agonía, / s'adolece i lamenta en la mudança». Es ahí cuando Herrera trata de consolarla, recordando que no ha sido la única en caer, pues también lo hizo Faetón, quien permanece en la memoria de las gentes: «Para aliviar la culpa en tanto daño, / de Faetón el rayo le recuerdo, / i de su intento ufano la memoria». Ruestes reproduce el esquema explicativo «osadía amorosa» / «fracaso final» (1986: 79); pero el poema parece ir más allá, pues la figura de Faetón, además, queda referida a la gloria del poeta, la cual, dice Ruiz Pérez, está en el evento mismo de la caída, «ya que la propia grandeza de esta es la que la justifica, a ella, a la empresa y al poeta cuya esperanza y osadía la promueven» (1997: 8).

Fray Luis de León, en uno de sus escasos poemas de orientación petrarquista (2006: 157-158), imitación de un soneto de Tansillo, también parece dar cuenta del mito de Faetón. Efectivamente, el poema del agustino da comienzo con una referencia al poder elevador del amor: «Amor casi de un vuelo me ha encumbrado / adonde no llegó ni el pensamiento», aunque enseguida da muestras de que hay algo que «esta grandeza de contento / me turba». Esa preocupación es la posibilidad de su caída, desde tan alto espacio, «este cuidado: / que temo que no venga derrocado / al suelo por faltarle fundamento». A pesar de que en los tercetos la turbación del poeta se resuelve en la capacidad amorosa de la dama: «mis faltas supliréis con vuestra sobra, / y vuestro bien

hará durable el mío», no es del todo aventurado pensar que la figura de Faetón esté en el horizonte de una composición cuyo gesto moral, como suele suceder en los poemas que fray Luis dedica al amor, advierte con gravedad sobre los peligros de las pasiones.

La noción de la caída, así como su comunidad en el componente solar, harán que el mito de Faetón se vea complementado con el de Ícaro, quien se vio precipitado al mar, derretidas por la luz y el calor del Sol las alas de cera con que pretendió elevarse más alto de lo aconsejable por la naturaleza de las mismas. Ruiz Pérez advierte que «la mitología había proporcionado a la poesía del Quinientos, sobre todo en sus décadas finales, una imagen privilegiada en la figura de Ícaro, emblema de la audacia vital, amorosa o intelectual» (1997: 7). Esta penúltima es la que desarrolla el poema, en lo que Fucilla llamó un «enlace erótico mitológico» (1960b: 6)⁷²⁵, que cobraría sentido en la asociación «a la vida pasional de los amadores» (p. 33), en la «significación sentimental de los mitos» (Cossío, 1952: 76), y que tendría su primera aparición en la poesía española en el soneto XII de Garcilaso (2007: 98-99), en correspondencia con la postura de Keniston según la cual fue en Nápoles donde la mitología comenzó a introducirse como materia de sus poemas (1922: 205). En dicho soneto, Garcilaso traza perfectamente la unión entre ambas figuras, como ya apuntara el Brocense, quien por cierto escribió que «por ser vulgares no las cuento» (Sánchez de las Brozas, 1972: 268), dando a entender lo extendidas que estas estaban para el lector medio.

El acercamiento de Garcilaso al mito coincide, como ha explicado Cabañas, con el del resto de la tradición renacentista española que se ha ocupado del mito, la cual olvida «exponernos la fase inicial de la fábula mitológica», en la que se narra el encarcelamiento de Dédalo e Ícaro, la fabricación de las alas, etc. (Cabañas, 1952: 456)⁷²⁶. Garcilaso se acerca a Ícaro y Faetón desde la otra vertiente del mito

⁷²⁵ Amplía Fucilla: «Casi siempre, cuando los hallamos pareados, el orden es Ícaro primero y después Faetón, lo que indica que las alusiones a este sirven de suplemento a las de aquel. Hay casos también en que aparece alusivamente Faetón y no Ícaro, pero esto sucede solamente después de que el otro se ha establecido como término de comparación en las poesías amatorias, constituyendo así una variante del tema, y muchas veces hace suyos elementos tomados de la historia icariana» (p. 7).

⁷²⁶ También lo advierte Fucilla, quien explica que «Se hace preciso advertir, no obstante, que en ellas tiende a desaparecer la primera fase para concentrarse en la última, el osado vuelo o la caída, o las dos cosas juntamente. Pocas son, de hecho, las composiciones que tratan exclusivamente de la fábula, y entre estas conviene destacar las que tienen forma epigramática,

(Cammarata, 1983: 38), en virtud de su común fracaso. Ante Garcilaso se abre la posibilidad de establecer con ambas figuras «the identification of an emotional dilemma» (Turner, 1977: 58), perceptible en «el relieve que cobra el análisis del estado interior del yo» en el soneto (Rosso Gallo, 2001 : 25). Añade López Martínez, además, un matiz, según el cual «Ambos mitos se maridan con la escritura, no en vano Ícaro se vale de plumas para escapar del laberinto y estas al final causarán su perdición», para lo cual recuerda que «la pluma es el útil de escritura por antonomasia y muchas veces metonimia de la creación literaria» (2003: 167). El poema nos presenta a un sujeto presa de un furor amoroso, «loco, imposible, vano temeroso», tal que lo ha colocado cerca «de un mal tan peligroso, / que es darme a entender yo lo que no vea».

Garcilaso reflexiona sobre sí mismo, hallando que se encuentra «en tanta confusión que nunca oso / fiar el mal de mí que lo poseo». La reflexión da pie a la aparición de las dos figuras mitológicas, pues el poeta se pregunta «Si para refrenar este deseo», «no me aprovecha verme cual me veo», entonces

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

En la *imagen* del mito, establecida en sentido literal, pues son cuadros con escenas mitológicas lo que está viendo Garcilaso, la pintura funciona «como espejo de identificación entre el yo y los protagonistas mitológicos» (Rosso Gallo, 2001: 26).

Al hilo de este soneto, y en consonancia con el modo renacentista de interpretar los mitos, ha explicado Juan Carlos Rodríguez que el de Ícaro en este caso es

“interpretado” (adaptado) desde la nueva dialéctica animista [según la cual] Garcilaso despoja a tal horizonte helénico de toda moralidad (los *ejemplos* de los antiguos

género que empezó a ser muy cultivado en la época del humanismo» (1960: 1). Significativamente, Fucilla olvida la larga fábula de Aldana, a quien no dedica una línea en su artículo.

concebidos como algo aprovechable para la vida del cristiano) característica de las interpretaciones feudalizantes (1990: 200).

Ícaro y Faetón⁷²⁷ aparecen así con una intención ejemplarizante, que sirve «de escarmiento más bien que de estímulo» (Fucilla, 1958: 6), pero que no tendrá ningún tipo de efecto ni supondrá una admonición moralizadora para el poeta, serán «ejemplos vanos» (Rosso Gallo, 2001: 26), como el propio Garcilaso, sabedor también del peligro que le acecha, es perfectamente consciente. El poeta «sees the parallel between the fates of Icarus and Phaethon and the perilous course upon which he has embarked» (Turner, 1977: 59), al ser presentados como aquellos «a quienes el loco deseo les deparó un final trágico» (Morros, 2007: 98). Final que, en los dos casos, se ve determinado por la relación que ambos establecen con el Sol. Morros va más allá, y en su intento por delimitar las circunstancias del amor napolitano de Garcilaso –del que Keniston no da nombres (1922: 126-128)⁷²⁸–, en las que la dama habría abandonado al poeta por un noble de categoría superior a Garcilaso y a la propia dama⁷²⁹, propone que en ese soneto nuestro poeta se siente identificado con Ícaro y Faetón porque sabe que la

suya, quizá por enamorarse de una princesa, es una empresa casi tan imposible como la de esos dos personajes mitológicos. Es en ese sentido como podría dar a entender que su nuevo amor difícilmente podría fijarse en un noble, como él, de categoría bastante inferior (Morros, 2009: 27).

⁷²⁷ Cfr. Turner (1977: 50-58) para los modelos italianos tomados por Garcilaso, sobre todo Tansillo.

⁷²⁸ Altolaquirre dirá, un poco disculpando al poeta, que «no fue una sola mujer, sino varias, todas cuantas sostuvieron relaciones con el poeta, que se vio envuelto en muchas aventuras galantes contra su voluntad» (1989: 119). Es significativo el intento de Altolaquirre por presentarnos a un Garcilaso siempre *puro* en cuestión de amores: «Garcilaso llevó la imagen de una mujer en todas sus empresas; su amor platónico no tenía ninguna relación con las fáciles aventuras galantes, ni con la obligada correspondencia a su esposa»; acercándolo a una teoría amorosa que, ya lo sabemos, estaría más próxima a Fernando de Herrera que al poeta toledano: «Garcilaso aprendió a comprender la belleza corporal para que esta belleza le sirviera de escabel para lograr el disfrute de la belleza absoluta» (p. 61).

⁷²⁹ Morros sugiere la posibilidad de que la dama napolitana sea «la princesa de Salerno, Isabella Villamarina, amiga de todos los amigos de nuestro poeta y que habría encandilado al mismo emperador» (2009: 31). Cfr. la primera égloga, donde la dama que se ha ido con el noble se ha interpretado como la propia Isabel de Freyre, casada con Antonio de Fonseca, “El Gordo”: «Materia diste al mundo de’ speranza / d’alcanzar lo imposible y no pensado / y d’hacer juntar lo diferente, / dando a quien diste el corazón malvado» (vv. 155-157).

Francisco de Aldana se ocupa también de esta *pareja solar*, en un soneto que reproduce a la perfección buena parte de los supuestos luminosos que caracterizan la poesía del XVI. Se trata del poema VII (1997: 146-147):

¿Cuál nunca osó mortal tan alto el vuelo
subir, o quién venció más su destino,
mi clara y nueva luz, mi Sol divino,
que das y aumentas nuevo rayo al cielo,

cuanto el que pudo en este bajo suelo,
(¡oh estrella amiga, oh hado peregrino!)
los ojos contemplar que de contino
engendran paz, quietud, guerra y recelo?

Bien lo sé yo, que Amor, viéndome puesto
do no sube a mirar con mucha parte
olmo, pino, ciprés, ni helado monte,

de sus ligeras alas diome presto
dos plumas y me dijo: «Amigo, ¡guarte
del mal suceso de Ícaro o Faetonte!»

Más allá de la mera presencia de la Dama Sol, cuya «clara y nueva luz» es tal que aumenta y dignifica la propia del cielo, y cuyos ojos «engendran paz, quietud, guerra y recelo» en tanto que puertas al amor y a sus oscilaciones, habrá que fijarse, con Navarro Durán, en el hecho de que, a partir del «‘sol divino’» que es la dama, «el yo poético que osa alzar el vuelo de su pensamiento hasta ella, podrá ser émulo de Ícaro o Faetón» (1994: XIV)⁷³⁰, dando así pie a la aparición de las dos referencias mitológico-solares, algo que, añade más adelante la propia Rosa Navarro, el lector sabe «desde la presencia del término vuelo» (p. 5)..

Según señala Ruiz Silva, «De la misma manera que el hijo del Sol pretendió lo que solo a los inmortales es permitido, el poeta pretende el amor de la mujer» (1981: 159), en una correspondencia entre ambos que supera la «finalidad moralizante o didáctica» para establecer un simple paralelismo entre «la experiencia propia y la de

⁷³⁰ Comentaré después: «La dama es suma luz, sol, y así el yo poético puede identificarse con Ícaro o Faetón» (p. 5).

Faetón» (García, 2010: 144), pues como apunta Macrì: «Los poetas acoplan los mitos a los sentimientos que quieren expresar» (1972: 585). El amor, en «intense expression of the grandeur of his passion» (Turner, 1977: 65) hace que el poeta alce el vuelo hasta un punto donde «no sube a mirar, con mucha parte / olmo, pino, ciprés, ni helado monte»⁷³¹, de manera que será esta la clave de lectura del poema y no una obsesión por «alcanzar la espiritualidad» (González Martínez, 1995: 141) lo que latirá bajo las dos figuras mitológicas. Será tanta la altura pretendida por el poeta, que el Amor, en forma de Cupido, lanzará al poeta su advertencia, esta vez formulada directamente y no a través del intermediario pictórico que vimos en Garcilaso: «Amigo, ¡guarte / del mal suceso de Ícaro o Fetonte!».

Advertencia desatendida, pues será el propio Cupido el que, en vista de la decisión del poeta, le ofrezca «los medios para realizarla» (Lara Garrido, 1997: 147), prestándole dos de sus alas. Aunque Turner habla de una mirada irónica de la tradicional imagen de las alas que permiten la elevación (1977: 65), no creemos que tenga demasiado sentido dicha lectura, ya que la donación de Cupido debe entenderse como un don que permita al poeta emprender una ascensión más rápida y segura. Es de suponer que dichas alas, *arrancadas* desde la misma naturaleza del amor, podrán ayudar al poeta en su propósito de alcanzar el Sol de la dama porque estas, presumiblemente, no deberían de fallar en el ascenso del poeta hacia dicho Sol, en contraste con lo que sucede con las alas derretidas de Ícaro al tratar de escapar de su prisión⁷³².

Fernando de Herrera encontrará, nos dice Vilanova, en Ícaro y Faetón símbolos predilectos «para explicar el fracaso de su ilusión amorosa» (1951: 736). ante los cuales sufrirá particular fascinación (Turner, 1977: 75), pues casan a la perfección con «tantos

⁷³¹ Cfr. aquí el tino de García: «allí donde no suben a *mirar* (y el verbo es clave, porque insistimos en que el vuelo del sujeto poético no equivale ni más ni menos que a mirar los ojos de la dama) los árboles que se citan o el “helado monte”» (2010: 140).

⁷³² La referencia funciona para Aldana también en el plano espiritual, pues en la “Carta para Arias Montano” hallamos una «transformación de Ícaro a lo divino» (Lara Garrido, 1997: 451), acorde al proceso de contemplación de la divinidad que estudiamos en su momento: «¿Notaste bien, dotísimo Montano, / notaste cuál salí, más atrevido / que del cretense padre el hijo insano?» (vv. 283-285). En la “Fábula de Faetonte”, cuando Júpiter decide lanzar su rayo a Faetón, Aldana narra el momento de la decisión del Dios de una manera que podría perfectamente ser aplicada también a la figura de Ícaro: «por dar ejemplo a todos que ninguno / deba jamás volar sin firmes alas» (vv. 962-963).

sonetos, canciones y elegías en que Herrera lamenta y al par se enorgullece de su ‘alto y atrevido’ pensamiento» (Cossío, 1952: 266). Ruestes coincide en la asociación de Ícaro y Faetón al mundo de «sentimientos heterogéneos y fluctuantes, de incertidumbres y dudas» que caracteriza la poesía herreriana (1986: XXXI).

Más contundente, y acaso con razón, es Fucilla, quien escribe que

Es natural que, habiendo dado a su Leonor nombres como Eliodora, Aglaya, Estrella, Luzero, Aurora, Sol, Lumbre, Luz, con frecuencia Herrera le ponga en las alturas astrales y trate de llegar a ella llevado de las alas de su pensamiento, esperanza o deseo bajo el estímulo de su *ufanía* u *osadía*, motivos dominantes estos de su poesía y manifestaciones auténticas de su espíritu. Herrera es, en efecto, una encarnación moderna de Ícaro. No hay en toda la historia de la literatura quien se le asemeje en este respecto (1960b: 10-11).

Ruiz Pérez anota, como Fucilla, la relación con la *osadía* de Herrera, haciendo hincapié en la importancia que la figura adquiere dentro del conjunto herreriano, al quedar relacionada con la palabra que abre y, por tanto, marca la interpretación, de *Algunas Obras* (1997: 7).

Begoña López Bueno inscribe la cuestión, con lucidez, dentro de la filosofía neoplatónica de la luz de que Herrera es tan importante representante: «el poeta aspira a la Luz. Aspiración, por lo demás, imposible, porque, deslumbrado, caerá (como Ícaro, como Faetón)» (1998: 96-97). Aparecerán así las dos figuras (Roncero, 1992: 369) en uno de los sonetos sueltos (2006: 327-328; *It.* 82), recogido también en las *Anotaciones*, después de comentar el soneto XII de Garcilaso. El poema canta primero a Ícaro:

Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo
con que, desamparado de la vida,
dio nombre a su memoria esclarecida
Ícaro en el salado i hondo suelo.

Y después, sin nombrarlo, a Faetón:

I quien el rayo derribó del cielo,
culpa de la carrera mal regida,
que Lampecie, llorosa i afligida,
lamenta en el hojoso i duro velo.

La diferencia con respecto a los casos de Garcilaso y Aldana será la consideración de «dichosos» que tendrán Ícaro y Faetón, despojada de cualquier indicio de advertencia moral ante la posibilidad de la inminente caída.

En el primer terceto, Herrera estima que las dos figuras deben considerarse dichosas: «Pues de uno i otro eterna es la osadía / i el generoso intento, qu'a la muerte / negaron el valor de sus despojos». Ícaro y Faetón son para el poeta ejemplos de una osadía que entroncaría directamente con uno de los polos que a él lo mueven entre el *osar* y el *temer* (Turner, 1977: 76). Hermanado con ellos en la osadía que ambos demuestran en sus respectivos episodios solares, Herrera los lee en esa clave y, por eso, cuando le corresponda escribir sobre su propia situación, Ícaro y Faetón no desempeñarán un papel admonitorio o de contraste, sino que comparecerán a modo de gloriosa superación. La dicha del poeta será mayor que la de los dos personajes mitológicos, pues su osadía tiene un objeto más alto y, por supuesto, más luminoso, como es el amor de la dama: «Yo más dichoso en la fortuna mía, / pues al cielo llegué con nueva suerte, / i ardí vivo en la luz de vuestros ojos».

El soneto CIV (2006: 615; V. D), aunque no nombra directamente ni a Ícaro ni a Faetón, vuelve a tener una referencia solar indiscutible. El poema comienza con el clásico proceso de elevación amorosa, puesto en marcha por la contemplación de la luminosa hermosura de la dama:

Aquel sagrado ardor que resplandece
en la belleza de l'Aurora mía,
mi espíritu moviendo, al pecho envía
la pura imagen qu'en mi alma crece.

Una vez iniciado el *ascensus* hacia la belleza, Herrera se sitúa por encima de Ícaro y Faetón, pues confiesa que «Buelo tan alto, que con rayo fiero / o con ardiente Sol fuera impedido, / si no me diera aliento mi Luz pura». El amor de la dama es tan potente y luminoso que sostiene al poeta en el cielo, quien, de no ser así, caería como Ícaro o Faetón, alusión en la que coinciden Cuevas (2006: 615) y Roncero (1992: 319). Una caída que el poeta sabe que acabará llegando, pero a la que dota de una pátina de orgullo, quedando también en ella, como sucedía en ejemplos anteriores, sobre los dos mitos solares: «Mas, ya que muero, como siempre espero, / ni en mar seré ni en río sumergido, / qu'el mundo me será la sepultura».

La comunidad entre Faetón e Ícaro no excluye que esta última figura no pueda aparecer en solitario. Es el caso, por ejemplo, del inicio del poema 71 (2006: 292-296; *It. 71*), canción de la que ya hemos hablado antes. Dice así la primera estrofa:

Jamás alcó las alas alto al çielo,
de rosados colores adornado,
mi tierno y amoroso pensamiento,
que de vos, ¡o Luz mía!, no olvidado,
temiese nombre dar al ancho suelo,
del serúleo Neptuno hondo asiento (vv. 1-6).

Lo que para Cuevas es una «vaga alusión al mito de Ícaro» (2006: 292), «alusión» simplemente para Ruestes (1986: 132), Fucilla lo entiende como «la más alta expresión poética española del tema» (1960b: 13). Efectivamente, en el poeta se combinan el vuelo del alma hacia la luz, hacia el amor, con el temor a que en el desdén, su atrevimiento le haga precipitarse al mar, en claro paralelo con la figura mitológica.

El mismo desarrollo encontramos en el caso del soneto XLIII (2006: 410; *AO*). La referencia al mito es indudable (Coster, 1908b: 93; López Bueno, 1998: 381; García de Diego, 1983: 90), más allá de las filiaciones concretas del soneto (Fucilla, 1960: 147, 153-154). Lo comprobamos desde el primer cuarteto:

¡O, cómo vuela en alto mi desseo
sin que de su osadía el mal fin tema!
que ya las puntas de sus alas quema
donde ningún remedio al triste veo.

El atrevimiento amoroso del poeta se verá castigado en el desdén de la dama. Sus alas comienzan a quemarse, lo que le hace consciente de la inminente caída, y de su semejanza con Ícaro, al confesar que más le hubiera valido adoptar la prudencia de su padre Dédalo⁷³³: «Devía en mi fortuna ser exemplo / Dédalo, no aquel joven atrevido, / que dio al cerúleo piélagos su nombre». En el final, una vez más, brota el orgullo de caer por haber intentado alcanzar la alta causa del amor por su dama: «Mas ya tarde mis lástimas contemplo. / Pero si muero, porque osé, perdido, / jamás a igual empresa osó

⁷³³ Puntualiza Cuevas: «Mientras Dédalo, gracias a su prudencia, se mantiene volando con alas de plumas y cera, su hijo Ícaro acaba catastróficamente, en castigo a su temeridad» (2006: 410).

algún ombre». La identificación del poeta con Ícaro responde, según Turner, al hecho de que «The image of the lover soaring toward the source of the light of his life is central to Herrera's personal mythology» de tal modo que «The poet speaks of himself in the same imagery –the daring flight, the fear, the self-renewing energy tha attracts and repels» que Ícaro (1977: 79).

El propio Turner detecta (1977: 77) una interesante alusión icárica en el soneto IIX (2006: 505-506; *V. I*)⁷³⁴, del que ya nos hemos ocupado. Efectivamente, en el primer terceto, Herrera pondera el valor luminoso del cabello de la dama, y su fuerza atractiva sobre el poeta: «¡Ô vos, qu'al Sol, vencido, prestáis fuego, / en quien mi pensamiento no medroso / las alas metió libre i perdió el buelo / lazos que m'estrecháis!». Coincidiendo con esta valoración de Turner, creemos que en el soneto se solapa tanto la imaginería icárica como la referida a la mariposa que se ve atraída por la llama⁷³⁵, inferidas ambas por el cierre del soneto, donde el poeta pide a los lazos de amor que aparecen en el primer terceto que lo abrasen: «Mi pecho ciego abrasado, / porqu'en prez d'el mal penoso, / segura mi fe rinda su recelo».

⁷³⁴ También la encontraremos en tres romances del propio Fernando de Herrera, si bien en ningún caso de forma explícita, sino como «velada alusión» (Cuevas, 2006: 157 y 206; también Ruestes, 1986: 22). En el primero (2006: 157-160; *Cast. 8*) leemos que «Desesperado desseo / leuanta mi flaco buelo, / aunque su pérdida veo, / pretendo llegar al cielo. // Las alas el fuego quema / quando no vale el remedio, / porque con mi muerte tema / extremos lejos del medio». (vv. 1-8). En el segundo (2006: 167-172; *Cast. 11*) nos encontramos de nuevo a Ícaro (Ruestes, 1986: 34; Roncero, 1992: 140), cuando el poeta escribe que: «Con vn desseo encendido / me leuanto en alto buelo, / y sin temor, atreuido, / las alas pongo en el cielo; // mas no pueden sustentarme / las fuerças de este desseo, / y quando menos lo creo / siento en el mar anegarme» (vv. 33-40), lo que para Cuevas supone una alusión «ahora muy poética y vaga» (2006: 168). El tercero, en fin, reproduce el mito (Ruestes, 1986: 54) en términos muy semejantes: «Transportóme desde el suelo, / mas quando miro la lumbre, / antes de tocar la cumbre / las alas faltan al buelo» (vv. 133-136).

⁷³⁵ *Cfr.* en este sentido, la alusión al heliotropo, también en su referente mitológico, que encontramos en la elegía I de *Algunas obras* (2006: 360-366), en uno de cuyos tercetos Herrera se identifica, como bien advierten Coster (1908b: 20), García de Diego (1983: 23) y Cuevas (2006: 361), con un heliotropo que girara en torno a los rayos de su Dama Sol: «No m'ascondáis el resplandor sereno, / que siempre è de seguir vuestra belleza, / cual Clicie al Sol d'ardientes rayos lleno» (vv. 37-39). También en la canción IV (2006: 703-707; *V. II*) del segundo libro de los *Versos*, donde el poeta confiesa, en relación a los diferentes resplandores luminosos de la dama, «qu'en ellos estoi solo / atento, como Clicie al roxo Apolo» (vv. 120-121).

4.6.2. DE LA LUZ DE HERO AL ORO DE JÚPITER

El episodio de Hero y Leandro se amoldará también a los cánones de la poética mitológica luminosa. Garcilaso lo reproduce en el soneto XXIX (2007: 126)⁷³⁶, apenas con una referencia explícita a la luz cuando nos cuenta cómo presa de la fuerza amorosa, y del deseo de reunirse con su amada, cruzaba «el mar Leandro el animoso / en amoroso fuego todo ardiendo»⁷³⁷. Según Lapesa, «El asunto, con su espíritu pagano, era grato al Renacimiento» (1985: 155-156). Cammarata ha puntualizado que, en realidad, el episodio «is not overtly mythical [...] not are the characters supernatural» (1983: 154). Sin embargo, sea como sea, merece la pena atender a la estructura narrativa que sostiene el episodio, pues uno de los puntos centrales de su trama es precisamente luminoso: si Hero y Leandro se encuentran cada noche es porque la luz de la lámpara que ella sostiene se convierte en brújula de amor para este, posibilitando así la consumación amorosa⁷³⁸. Sin esa luz no es posible que aparezca la posterior luz de la atracción amorosa, el fuego que hace cruzar el Helesponto a Leandro. Aunque se pueda pensar que nos encontramos ante una suerte de versión *laica* de la imagen de la luz mariana que serenaba la tormenta, el funcionamiento de este mito no es exacta ni estrictamente ese, pues esta luz no consigue *apacar* la tormenta, merced a su conexión con la naturaleza. Tendrá más sentido relacionarla con una derivación amorosa de las figuras de Cástor y Pólux, patronos y guías de los navegantes, como si Hero hubiera conseguido encapsular la luz de estos en su propia lámpara.

⁷³⁶ Cfr. también la larga versión del mito que hizo Boscán (1995: 203-276).

⁷³⁷ Verso que repetirá en la segunda égloga, cuando escriba, refiriéndose al duque de Alba, que «con movimientos prestos d'allí luego, / en amoroso fuego todo ardiendo / el duque iba corriendo y no paraba» (vv. 1701-1703); y que según Mele procede de Ariosto: «tutto infiammato d'amoroso fuoco» (*Orlando furioso*, XIX, xxvi, 8 y XXIII, LXIV, 8). Lapesa añade como fuente (1985: 155) las *Geórgicas* (III, 258-259). Cfr. en este sentido, y al hilo del verso, que Garcilaso recuperará, García Galiano (2000: 32-33) para el equilibrio de los cuatro furores (erótico, poético, misterioso y adivinatorio) en los distintos personajes de la segunda égloga.

⁷³⁸ Cfr. aquí una octava del poema XXXIII del propio Aldana, donde el funcionamiento *físico* de la brújula es entendido también en términos luminosos, debido a que, en realidad, el instrumento náutico funciona según la fuerza magnética de la aguja imantada. Amor, luz y atracción quedan así fijados en una imagen aparentemente ajena a ellos: «Estrellas hay que beben la influencia, / unas a otras, con aspeto eterno; / aquella que en su fija residencia / sigue el piloto el más helado invierno, / dulce también de amor correspondencia / se hurta, y comunica afeto tierno / entre el acero y quien lo llama y tira / a su causa mirar, donde ella aspira» (vv. 377-384).

La elección de la fábula mitológica, por tanto, debe entenderse, más allá de su mayor o menor manifestación explícita en sus versos, como una *luminosa* opción. La misma que hace Francisco de Aldana en su “Glosa del soneto *Pasando el mar Leandro...*” (1997: 123-127)⁷³⁹, poema compuesto en octavas, de tal manera que el último verso de cada una de ellas se corresponde con un verso del soneto garcilasiano. Aldana recupera y amplifica el «amoroso fuego» en que ardía Leandro, cuando escribe que «De un ardiente querer, de un mozo ardiente / la más ardiente llama aquí se muestra» (vv. 9-10)⁷⁴⁰.

Por otro lado, Hero, que no aparecía en el soneto de Garcilaso, cobrará luminosa presencia en la versión de Aldana, resplandeciente como una estrella en el firmamento a la que, además, se le ha contagiado el ardor amoroso que su amante sufría en el soneto de Garcilaso: «¡Oh estrella en rodear mil glorias diestra, / pues mansa le aguardaste feneciendo, / en amoroso fuego todo ardiendo» (vv. 14-16). Cuando Leandro se dirige a ella en mitad del turbulento mar, «Dice, volviendo a ver su clara lumbre: / ‘Luz que tan dulce escuridad me ordenas’» (vv. 45-46). Anticipando la identificación plena de la dama con la luz, de la que nos ocuparemos enseguida, Aldana funde las dos luces del poema: la de la lámpara que le guía en mitad de la tormenta y la de la luminosa dama que la sostiene, estrella con la que también orientarse.

Probablemente sea Herrera, como en tantas otras ocasiones, quien más a fondo se emplee en la recuperación desde la perspectiva luminosa de estas figuras propias de la mitología. Tal es el caso, por ejemplo, de Meleagro, hijo de Eneo y Altea, cuya vida fue limitada por los dioses: viviría el tiempo que tardara en consumirse el tizón de un leño puesto al fuego, que su madre escondió para que nadie consiguiera darle muerte. Meleagro será figura cara al Herrera consumido por el fuego del amor, y como tal aparece en el soneto “Ardiente llama en abrazado pecho” (2006: 281; *It.* 59). El poema desarrolla, a lo largo de toda su estructura, la temática del fuego que abrasa el pecho del poeta: la «Ardiente llama en abrasado pecho / haze de su valor la mayor prueba»;

⁷³⁹ Explica Lara Garrido que el soneto de Garcilaso conoció gran fortuna en lo referente a imitadores, ya que, además de la de Aldana, aparecieron versiones de Juan de Coloma, Pedro de Lemos, Francisco Morán de la Estrella, Cristóbal Borges o Camoens (1997: 123-124), lo que daría muestra de la pertinencia luminosa con que se recuperó dicho episodio mitológico.

⁷⁴⁰ Cfr. García (2010: 102-106) para la caracterización del *furor* que invade a Leandro.

«Deste fuego yo estoy tan satisfecho, / que bueluo a arder en él quando Amor prueua / sus fuerças en mi alma»; así como la constatación de que «En mis entrañas biue, y las consume / su fuego, sin remedio de la vida, / que a su templo, devoto, la consagro». Este continuo arder da pie a la posibilidad de que poeta y Meleagro se identifiquen, ya que «Amor efeto nueuo en mí presume, / mas la llama en que ardo, enbraueçida, / descubre que soi otro Meleagro». La identificación con Meleagro cobra sentido en tanto que el amor del poeta por la dama, expresado en forma de fuego y llama, supondrá *la vida* para él y para su alma. Dejar de arder no sería otra cosa que dejar de dar luz, fuego a su alma, lo que acarrearía la muerte del poeta, de la misma manera que para Meleagro la reducción del leño a ceniza, la extinción del fuego suponía, literalmente, su propia muerte.

El soneto XIII (2006: 648; V. II), funcionará a modo de reverso del que acabamos de analizar, escrito también a partir de la noción del fuego amoroso que consume su pecho: «La llama crece i arde, i crece luego / el dolor que mi gloria i bien deshaze». En esta ocasión, el fuego es leído según la clave del tormento amoroso, más cerca del *temer* que del *osar* —«No huyo l’aspereza de mi suerte, / aunque, si por la causa la desseo, / la temo por el fiero mal que siento»—, pues «el pecho esala todo, i se rehaze / cual Ticio, sin hallar algún sossiego»⁷⁴¹. El fuego se reaviva, atormentando al poeta en la conciencia de la imposibilidad amorosa: «No sé dó alienta Amor, dó esfuerça el fuego, / ni de qué pena ya se satisfaze», por lo que Herrera encontrará en Meleagro una figura más afortunada que él, ya que, al cabo, su fuego sí que acabó por extinguirse, frente al *tormento* que para Herrera supone sentirlo a la vez que el desdén de la dama: «Felice Meleagro, cuya muerte / gastó su ardiente hado, mas yo veo / que renace mi vida en el tormento».

⁷⁴¹ Explica Cuevas (2006: 648) que Ticio es un «gigante precipitado por Júpiter en el infierno, donde dos buitres —o serpientes— le devoran el hígado, periódicamente renovado». Los gigantes aparecen también en la canción “En alabança de Don Juan de Austria por la reducción de los moriscos”, cuyo inicio, «Cuando con resonante / rayo, i furor del braço poderoso, / a Encélado arrogante / Iúpiter gloriöso / en Edna despeñó vitoriöso» (vv. 1-5), donde saca a colación el volcán Etna, bajo el cual estaría situada la fragua de Hefesto/Vulcano. *Cfr.* en ese sentido el soneto XXXIIX (pp. 791-792; V. III), donde la simultaneidad del llanto por la dama y el fuego que abrasa el pecho del poeta, permiten a Herrera reunir, junto al Etna, las figuras de Deucaliön, trasunto mitológico de Noé, y de Faetön: «No inundó mayor pluvia el duro suelo / de l’ancha tierra, ni Etna de su cumbre / esaló mayor llama sin sossiego. // Deucaliön, i quien pensó d’el cielo / regir incauto la perpetua lumbre, / más agua aquí hallarán y más fuego».

El soneto LIII (2006: 692-693; V. II) tiene como protagonistas al poeta y a Hércules, y como escenarios su propio pecho y el monte Eta, en la ya conocida estructura de contraste entre el episodio mitológico y la vivencia del poeta. Los cuartetos delimitan las similitudes entre el héroe mitológico: «Ardió en las llamas d'Eta Alcides fiero», quien desdeñó, por «su inmortal espíritu encendido, / quedar mortal, sugeto al común fuero»; y el poeta: «Tal yo, qu'en la serena lumbre muero / de mi Estrella inflamado». El paralelo entre ambos queda cifrado en el fuego que apura el pecho de Alcides y de Herrera, para después desviarse, como de costumbre, hacia el matiz –«Mas, ¡cuánto desigual es nuestra suerte!»– que los diferencia, motivado por los avatares amorosos del sevillano. Como explica Macrì, el fuego de Hércules «después de la muerte, se convierte en divino e inmortal», es «amor de la belleza divina» (Macrì, 1972: 485)⁷⁴², pues en su caso «el veneno acabó su fuerte pecho, / i d'el error nació su grande gloria». En el de Herrera, sin embargo, no ha tenido lugar ese mismo final –que hubiera sido interpretable incluso como alivio o descanso para el poeta–, porque «mi Luz no se preció en mi muerte; / i yo, en sus rayos vivo incendio hecho, / perpetua ofresco al tiempo esta memoria».

Las alusiones a la mitología luminosa cruzan las páginas de Herrera, con mayor o menor extensión, referidas al propio poeta, pero también a la dama. En ese sentido, resulta paradigmático el soneto LX del segundo libro de los *Versos* (2006: 696-697), que transcribimos entero:

No espero más de Faëton luziente,
ni de la blanca Cintia noche o día;
discurra Iperión por otra vía,
i Proserpina ocupe'l Oriënte.

Porque los dulces rayos de la frente,
qu'el cielo de la Estrella ilustran mía,
son mi Apolo i mi Delia, cierta guía
en la oscura tiniebla i luz presente.

⁷⁴² Recordemos las reflexiones sobre la figura de Hércules y su simbología, que hicimos en el capítulo anterior, según las cuales el mito podía interpretarse desde varias direcciones, *cívica* y *metafísica*.

En tanta gloria ofende mi flaqueza,
que tolerar no puedo, en ella atento,
cual águila, el ardor de su belleza.

Dichoso yo si, con el gran desseo
de cegar en la causa d'el tormento,
Argos fuera tal vez, después Fineo.

La concentración de mitos lumínicos es la mayor que nos vamos a encontrar en el presente trabajo.

El poema comienza con una interesante imagen complementaria entre la Dama Sol y lo que incluso podríamos llamar una *Dama Luna*: el poeta, explica Cuevas (2006: 696), «no buscará en adelante orientarse al Sol (aludido como Faetón e Iperión, vv. 1 y 3), ni a la Luna (Cintia y Proserpina, vv. 1 y 4)», ya que solo buscará «los dulces rayos de la frente, / qu'el cielo de la Estrella ilustran mía», convertidos en «mi Apolo i mi Delia», su propio Sol y su propia Luna, «cierta guía» y «luz presente» respectivamente. El juego con los diferentes nombres del Sol y la Luna se salda con la preeminencia de la dama por encima de los astros, de nuevo, gracias a su luz superior, no solo a la de la Luna –cuya luz es prestada, lo sabemos, por su *hermano*–, sino también a la del propio Sol.

La regencia de la dama sobre el Sol da sentido al primero de los tercetos, en el que el poeta se lamenta de no puede tolerar «cual águila» la ardiente luminosidad de la belleza de la dama, recurriendo así a uno de los poderes que, supuestamente, tendrían las águilas, como es el poder mirar fijamente al Sol sin quedar deslumbradas, quemarse o caer⁷⁴³. Se queja el poeta por no poder ser un águila en el sentido amoroso del término y no tolerar por eso la belleza de la dama, cifrada, claro está, en el rayo de luz. En este caso tan potente que ni Herrera puede dejar de apartar la mirada ante él. La posibilidad de mirar a la Dama Sol entronca directamente con la fenomenología amorosa de la vista, dando pie a los dos nuevos y últimos mitos, asimismo interpretables desde la óptica luminosa. Una vez formulado su «gran desseo» de, sea como sea, «cegar en la

⁷⁴³ Cfr. Manero Sorolla (1998: 297-301). En p. 313 la relaciona con la mariposa, en virtud de su comunidad de origen lumínica, dentro de la cual funcionan en contraste: una soportando la luz, la otra sucumbiendo en ella. La figura disfruta de una proyección desmedida en la literatura emblemática: Cfr. Bernat y Cull (1999: 835).

causa d'el tormento», el poeta confiesa que sería «Dichoso» si fuera primero Argos y después Fineo. Esa dicha redundaría primero en poder atender a la luz de la dama con los mil ojos del gigante mitológico, recibiendo así esa luz cegadora de una manera superlativa y hermosísima, aunque pagando un alto precio, pues la luz, en su deslumbrante potencia dejaría ciego al poeta, tal como sucedió a Fineo, rey de Tracia; peaje cargado de luz que a Herrera no le importaría pagar por su amor a «Luz».

Otro buen ejemplo de mitología luminosa aplicada a la dama lo encontramos en la elegía VII (2006: 459-465; *AO*), sobre la que ya hemos tenido oportunidad de escribir, y que otra vez recuperamos. En ella hay un terceto en el que Herrera, describiendo la hermosura de la dama, afirma que «Las ricas hebras del dorado velo / vencen a las que cercan a Ariana / en el eterno resplandor del cielo» (vv. 88-90). El poeta sevillano recurre, para ponderar a su dama, al episodio mitológico de la corona de Ariadna (Coster, 1908b: 164; Roncero, 1992: 485)⁷⁴⁴, de perfecta afinidad con la poética de la luz: la hermosura de la dama, gracias a la luz de su cabello rubio, *vencerá* al resplandor que emite la corona de Ariadna⁷⁴⁵.

Corona de doble fulgor, porque al brillo de su oro originario unirá el de los cuerpos celestes que constituyen su constelación. Sin embargo, ni ese doble fulgor será suficiente cuando ante ella se presente el resplandor de la dama herreriana. Al final del poema, Herrera se dirige al Marqués de Tarifa, con motivo de cuyo matrimonio con Ana Girón, hija del Duque de Osuna, ha sido escrito el poema: «Mas para celebrar la gran belleza / de la inmortal Diana i su luz pura, / i del mucho amor vuestro la grandeza, / no puedo ni meresco tal ventura» (vv. 193-196). El tópico de la *petitio humilis* acoge la identificación de la dama con Diana, creemos que no tanto como diosa de la caza, sino

⁷⁴⁴ Baco (o Dioniso), cuando desposa a Ariadna, hija del rey de Minos, y nieta de Helios por parte de madre, le regala una corona de oro, forjada por Vulcano y acorde a la belleza superlativa de la muchacha. A la muerte de Ariadna, Baco recupera la corona y la lanza al cielo, convirtiéndola en la constelación de Ariadna, conocida hoy como la *Corona Borealis*: «Y la amaron incluso los mismos inmortales, y como monumento a ella, en medio del cielo una corona de estrellas, a quien llaman de Ariadna, durante toda la noche voltea con sus celestes figuras» (Apolonio de Rodas, 1969: 311).

⁷⁴⁵ También Aldana hará referencia a dicha constelación, si bien no para ponderar a la dama, sino en el recorrido zodiacal del arcángel San Gabriel en el “Parto de la Virgen”: «Do en el Setentrion la helada zona / impide al mar el húmido meneo, / compuesta de ocho rayos la Corona / vio de la bella esposa de Teseo» (vv. 433-436).

como diosa lunar y casta, de la cual el poeta recibe «su luz pura», añadiendo de paso al duque una dimensión propia de la representación solar que estudiamos en el capítulo anterior.

El soneto LXXXIIX del segundo libro de los *Versos* (2006: 726) se ocupa de dos episodios que igualmente se comprenden y se cifran en esta órbita luminosa. En primer lugar, Herrera comenta que si pudiera transformarse en cisne y dedicar su último canto a su dama, «sin algún temor de muerte oscura, / en onra suya el canto ensalzaría». Su horizonte inmediato sería el de la metamorfosis de Júpiter: «en blanco cisne buuelto ya sería, / mirando de mi Leda la luz pura». La blancura nuclear del cisne jupiterino, que podría recordarnos al Cygno de la “Fábula de Faetonte”, encontrará así perfecta consonancia en la «luz pura» de la dama, convertida aquí en hermosa Leda.

El soneto continúa con la alusión, si bien de manera tangencial, a otra transformación fecundadora de Júpiter, en esta ocasión en lluvia de oro, que cubre a Dánae: «Mas, en luziente pluvia convertido, / perdería el eletro la fineza, / si el velo esparze suelto en rayos d’oro». Cuevas interpreta el terceto comentando que «si la amada extendiera su manto como una lluvia de oro –reminiscencia del episodio de Júpiter y Dánae–, el electro perdería su finura, al quedar privado del metal precioso» (2006: 726); reminiscencia, por cierto, también anotada por Roncero (1992: 185). Creemos, sin embargo, que la interpretación es otra y debe buscarse en el contraste con el segundo cuarteto. En el primero, la comparación con la metamorfosis en cisne de Júpiter era *asumible*, ya que no entraba en demasiado conflicto con la hermosura de la dama, antes al contrario, cantándola pretendía contemplarla y poseerla⁷⁴⁶. No es de extrañar que acabe formulándolo a través de la interposición de una figura mitológica; en cambio, la transformación del poeta en «luziente oro» sería, en este caso, tan infructuosa como impura. Impura porque, frente al oro puro en que se convirtió Júpiter, el electro es una «cierta mixtura del oro con la plata» (Covarrubias, 2006: 747), como bien señala Cuevas recurriendo al *Tesoro de la lengua Castellana*; e infructuosa porque si la dama suelta, no un manto, como sugiere Cuevas, sino su propio cabello rubio, la pureza luminosa y dorada de este es tal, que comparada con ella el electro pierde lo que

⁷⁴⁶ Uno de los raros momentos en que Herrera se permite no superar la dimensión corporal del amor.

de «fineza» pueda tener, ya que la proporción de oro de su aleación, esto es, su poder luminoso, será siempre inferior a la del cabello de la dama.

4.6.3. SÁTIROS Y FÉNIX: UN PEQUEÑO BESTIARIO LUMINOSO

La *mitología luminosa* da lugar a la aparición de lo que podríamos llamar un *bestiario luminoso*, repertorio de criaturas mitológicas, cuya aparición vendría determinada por la lógica de la luz. En el soneto III de *Algunas obras* (Herrera, 2006: 358; AO), que pasa por ser uno de los que mejor representan la poética amorosa herreriana, el poeta recupera el episodio de «la antigua fábula del sátiro que, enamorado del fuego, se abrasó las manos por asirle» (Lope de Vega, 1975: 448), para hacerlo corresponder con su propio caso:

El sátiro qu'el fuego vio primero,
de su vivo esplendor todo vencido,
llegó a tocallo, mas provó, encendido,
qu'era, cuanto hermoso, ardiente y fiero.

Yo, que la pura luz do ardiente muero
mísero vi, engañado i ofrecido
a mi dolor, en llanto convertido
acabar no pensé, como ya espero.

Herrera y el sátiro se comportan de la misma manera ante la luz. La primera vez que el sátiro contempla el fuego trata de cogerlo con sus manos, abrasándose entonces y dándose cuenta de que este era «cuanto hermoso, ardiente y fiero». Lo mismo sucede al poeta, que al intentar acercarse a «la pura luz do ardiente muero», en la «Belleza y claridad antes no vista» de la dama, ha sufrido el mismo mal que el sátiro. Bienvenido Morros resume así la pertinencia de la comparación entre Herrera y el sátiro:

La misma imprudencia se arroga implícitamente el poeta, quien, encandilado por el resplandor de la belleza de la amada, padeció el mismo engaño que el sátiro; y, en este sentido, el punto de referencia del personaje mitológico puede aportar un nuevo elemento de la *narratio*: el *tempus* o *quando* el poeta vio por primera vez a la dama (1997: 10).

A esto podemos añadir un interesante matiz, que afecta al caso del poeta, aportado por la oscilación entre lo gozoso y lo dañino del amor. Herrera no se mueve en el espacio del didactismo y el consejo moral, propio del que debería haberse arrepentido de su temeraria acción, sino en una ambigüedad que vacila entre el daño del que es consciente quien se acerca demasiado al fuego del amor, y el deseo de consumir –y a la vez

consumirse en él– el amor que representa dicho fuego, pues se pregunta «mas si me pierdo con el bien que veo, / ¿cómo no estoi ceniza todo hecho?»; un fuego «que quema y no consume» (Rodríguez, 1990: 311), que situaría al poema cerca de la interpretación que del mito elabora Arce de Otálora, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*:

Allá cuentan que cuando el sátiro vio la primera vez la lumbre o fuego y lo tomó con las manos y se quemó, lo tuvo por cosa mala y dañosa; pero después que vio que alumbraba de día y de noche y que era necesario para tantas cosas, estimólo y aprovechóse dello (Arce de Otálora, 1995b: 1172).

Miembro señero de este *bestiario mitológico-luminoso* será la del Ave Fénix, animal privilegiado, por ejemplo, en la *Ciudad del Sol*, de Campanella. Manero Sorolla (1990: 301-312) ha estudiado su recorrido en la lírica española del XVI, apuntando cómo, en la tradición petrarquista, dama y fénix compartirían el ser únicos en el mundo: por su ciclo de vida y muerte nunca habría, según la tradición mitológica, dos ejemplares del ave viviendo a la vez en el mundo, de la misma manera que no habría otra como la dama, única en su hermosura luminosa⁷⁴⁷.

Francisco de Aldana, en el poema VI (1997: 138-145), encuentra en esta imagen un instrumento perfecto para resaltar la concepción de la dama como obra maestra de la naturaleza (Lara Garrido, 1997: 138), imagen de la que ya hemos hablado en varias ocasiones:

Desdeñan los espíritus gentiles
empresa a su valor no conviniente;
tienen dificultad las cosas viles,
las grandes no se alcanzan fácilmente;
sus obras, la natura, más sutiles
ser muchas y comunes no consiente,
y así sola una Fénix tiene el mundo,
y solo un Sol, a vos sola segundo (vv. 209-216).

⁷⁴⁷ Cfr. Petrarca, por ejemplo, el poema CLXXXV: «Questa fenice d l'aurata piuma / al suo bel collo candido, gentile, / forma senz'arte un sí caro monile, / ch'ogni cor addolcisce, e'l mio consuma» (2006: 600); y el CCX (2006: 660), basado en la unicidad de ave y dama: «Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe / ricercando del mar ogni pendice, / né dal lito vermiglio a l'onde caspe, / n'el ciel n'e 'n terra, è più d'una fenice».

La Dama Sol y la figura del fénix se emparentan en la unicidad del astro y el ave, porque la naturaleza «no consiente» que sus obras «más sutiles» sean «muchas y comunes». Como señala Navarro Durán, «El Ave Fénix es única como el sol y la dama» (1994: 61). Del mismo modo que solo hay un Fénix en el mundo, solo hay un Sol, que además es «segundo» a la dama, por lo que, dentro de esa identidad entre aquellas criaturas o creaciones de la naturaleza que son únicas, la dama ejercerá su luminosa primacía.

La significación lumínica del fénix, como «Símbolo solar, ave mítica registrada desde antiguo en los bestiarios clásicos y medievales» (Manero Sorolla, 1990: 302), procede de su capacidad para, una vez que ha muerto abrasado por el fuego, renacer de sus propias cenizas, ajustándose muy bien al «permanente intento» con que el poeta acomete «la imposibilidad de la hazaña» amorosa (López Bueno, 1998: 97). Bajo esta forma lo encontramos en uno de los fragmentos poéticos de Aldana, el VIII (1997: 471-472), donde el canto amoroso a su «Polísia» (v. 1), «mi eterna luz» (v. 34), describe la pasión del amante a partir de la imagen del ave:

Prenda inmortal en quien y en cuya vista
pretende ennoblecer Amor su fuego,
y mientras lo pretende
un nuevo amor le enciende
que hace de su llama alta conquista,
y el casi Fénix más se apura luego,
y en quien, ya reformado del ser de antes,
por vos bien caro cuesta a los amantes (vv. 17-24).

Es la misma concepción según la cual lo encontramos en la última octava de las *Estancias* de Herrera (2006: 272-273; *It.* 52), en la que el poeta confiesa que «según yo veo en mí la prueua, / no deue ser Amor, sino algún fuego» (vv. 11-12). Será ese ardor el que le permita compararse al fénix:

Purpúreo fénix que la Arabia cría,
en quien no goza muerte la vitoria,
en las llamas que ençiende con porfía
quemándose no alcança tanta gloria (vv. 25-28).

Herrera juega con la ambivalencia entre el *osar* y el *temer*, asentada en el fuego del amor, que supone a la vez su vida y su muerte. El ave sería entonces un ejemplo esperanzador que aplica a su relación con la dama. Partiendo de ahí, y como sucedía en el fragmento de Aldana, Herrera se colocará por encima del fénix. El fuego en el que el ave fénix se quema para después resucitar⁷⁴⁸ «no alcanza tanta gloria» como aquel que abrasa el pecho del poeta, ya

Que el fuego que el Amor al pecho enbía
como a olocausto dino de memoria,
naçe en más alta parte, y es su efeto
mejor y de más preçio en el sujeto (vv. 29-32).

Para Cuevas, esa «más alta parte» sería la que «nace en la región platónica de las ideas arquetípicas [...] donde habita la propia Divinidad como fuente y ejemplar último del amor y la belleza» (2006: 273), lo que pondría al fénix en relación estrechísima con las más altas y densas manifestaciones de la poética luminosa renacentista, recordándole, además, a «aquel ardiente deseo que llamamos amor» del que hablaba Castiglione en *El Cortesano*.

En un soneto escrito a Barahona de Soto, el LXIIX del tercer libro de los *Versos* (2006: 810; V. III), Herrera invita a su amigo, residente en Granada en ese momento (García de Diego, 1983: 118), a cantar en sus versos a Sevilla. Encontramos así, primero, una referencia al mito de Faetón, pues los versos de Barahona pondrían al Guadalquivir, en el imaginario fluvial, por encima del Erídano, ya que las musas

⁷⁴⁸ Cfr. en este sentido el soneto que Herrera dedica a la muerte de Garcilaso (2006: 215; It. 27), donde Herrera pide que «los lazos d'oro suelte sin concierto / Venus; lloren su muerte los Amores», y que en ese mismo homenaje «Arda la rota aljaba i passadores, / la mirra i casia, i cuanto el encubierto / Fenis quema; i, con verso grave i cierto, / cante su gloria Febo, i tus dolores». Se aúnan así la dimensión apolínea del cantor luminoso que lamenta la muerte y los dolores que pasó el poeta toledano, con el ave fénix que prepara su nido con especias y aromas para su resurrección, y que en este caso, apunta López Martínez (2003: 73), «implica resurrección y permanencia, aspectos que abocan indefectiblemente a la *consolatio*». Será asimismo un mito perfectamente cristianizable, aunque curiosamente Aldana, en el «Parto de la Virgen», se lo aplique a esta –madre al cabo de otro fénix–, en virtud de una unicidad aún más real y efectiva si cabe, como es el no conocer mancha, como en el de su vida aislada, tal el nido del ave solar. El ángel protagonista del poema llega a la región hebrea donde habitaba la Virgen, «Idumea, / do multitud de palma el sitio arrea, // do la Virgen halló que recogida / en silencio, profundo, casto y puro, / y en solitaria, como Fénix, vida» (vv. 1055-1059). Cuevas da noticia de que «A la leyenda del Fénix dedicó Pellicer todo un tratado de 260 ff.» (2006: 273).

«rebossarán por ti en su ondoso río, / i vendrá a conocelle señorío / quien fue sepulcro al hijo de Climene». Y, en segundo lugar, a la figura del fénix, relacionada con el fuego del amor: «Aquí es la rica Arabia i el dichoso / nido en que tu immortal Fenis enciende / el fuego qu'en ti afina su belleza». Como apunta Cuevas, la presencia del fénix adquiere especial relevancia en este soneto, pues funciona aquí como «nombre del ave legendaria y, a la vez, alias poético de la amada de Barahona» (2006: 811). El soneto XCIX (2006: 612-613; V. I), por otro lado, combina la imagen del fénix con la red de oro que apresa al amante. En varias ocasiones confiesa Herrera que ha quedado «En los luzientes nudos enlazado», «en tales lazos anudado», «asido» en el momento en que «los ricos cercos relazaron el oro terso a l'aura desparzido», lo que provoca en el poeta un tormento en el que «en llama dulce ardía i puro aliento, / cual ave arabia, en ella renovado».

En el primer cuarteto del soneto XXIV (2006: 656-657; V. II) anida otra ave mitológica: «Vn tiempo ave caristía viví en fuego, / pero ya blanco cisne'n ondas vivo». Los versos formulan la evolución amorosa del poeta a partir de una contraposición entre el «fuego» y el agua de las «ondas»⁷⁴⁹, que encontrará expresión en la contraposición entre dos animales: el «blanco cisne» que nada plácidamente en el agua y el «ave caristía». Cuevas (2006: 656), recuperando un texto del humanista Lorenzo Palminero, explica que las llamadas *caristiae* eran aves que, al contacto con el fuego, mantenían intactas sus alas. La imagen de estas aves, de nuevo, corresponde con la poética amorosa del sevillano, en este caso, con la posibilidad de la comunicación amorosa entre su alma y la de la dama. Ya sabemos que, en distintos poemas de Herrera, el alma del poeta parecía *desarrollar* una suerte de alas con las que emprender el vuelo hacia la dama. La comparación con el «ave caristía» cobra pleno sentido, ya que, en esos momentos de gozoso amor –frente a los propios del agua y el llanto–, el poeta podía dirigirse hacia el fuego del mismo, volar hacia ese absoluto amoroso, sin temor a que sus alas se quemasen, como si se tratara de un negativo del mito de Ícaro: al ser un ave caristia, Herrera no tendría miedo de osar acercarse al Sol, de elevarse hacia él, ya que

⁷⁴⁹ Repetida en el primer terceto, esta vez a partir de referencias geográficas entre el Vesubio y el Danubio: «De mi pecho esaló un Vesuvio ardiente; / aora, de mis ojos despedido, / corre un Istro nevoso desatado».

esas alas tan particulares evitarían la caída, gracias a su capacidad de permanecer intactas ante el ardor del fuego, por muy cerca que el poeta se encontrara del astro⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ Cercana a la del ave *caristia* sería la salamandra, o salamanquesa, entre cuyos múltiples atributos otorgados por la tradición destacaría aquí el de ser capaz de mantenerse en el fuego sin quemarse, como explica Petrarca en el poema CCVII (2006: 648-655): «Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra» (vv. 40-41). Es curioso que no aparezca en ninguno de los poetas que conforman nuestro *corpus*, pues creemos que el momento en que Cuevas cree detectarla, en el soneto XXXVII del primer libro de los *Versos* (2006: 529), no hace una referencia al animal que pudiéramos considerar suficiente y directa como para incorporarla a nuestro *bestiario*, a pesar de que la lógica amorosa que se reproduce aquí encaje, efectivamente, con las características atribuidas a la salamandra: «Quiere que calle el mal, i que consienta / la pena que me aquexa i siempre ofende; / i, en fuego desusado, tarde enciende / el corazón, qu'en llama se sustenta». *Cfr.* Manero Sorolla (1990: 291-293) para algunos ejemplos de su aparición, que llegará hasta la poética barroca.

4.7. *Ya me voy, luz mía: la oscura región del olvido*

Creemos que, llegado hasta aquí, el lector será consciente de hasta qué punto la luz lo invade todo y se expande como a través del vidrio de una ventana hacia toda la estancia de la fenomenología amorosa renacentista. Tan importante es, y con tanta fuerza se difunde la luz en los versos de la poesía amorosa renacentista, que *subiendo* en la escala de intensidad lumínico/amorosa habrá momentos en que la dama será identificada, no ya con el Sol, en tanto que mayor fuente de luz del universo, sino con la propia luz, en lo que podemos considerar el punto de mayor intensidad dentro de su caracterización luminosa, y, por tanto, de la poética amorosa de la luz.

Con todos sus matices, como hemos visto, la imagen de la dama venía determinada por la manera en que a través de ella se expresaba la luz de su alma, hasta llegar al punto de poder ser identificada con el Sol, cuerpo luminoso por excelencia del universo. Dando un paso más, unir directamente a la dama con la propia luz, identificarlas entre sí, supone plegar y condensar sobre la figura de aquella toda una serie de significados que hacen funcionar la filosofía amorosa neoplatónica. Baste pensar en el delicado, pero decisivo matiz que separa a la Dama Sol de esta *Dama luz*: la primera adquiriría su papel central debido a que se erigía como fuente de luz, en equivalencia al papel del Sol como origen de la misma, con todo lo que ello suponía, y que hemos tratado de estudiar; mientras que la segunda se verá constituida en la propia luz, será la misma materia que supone bondad, hermosura y, en definitiva, amor.

Esta identificación tan absoluta convertirá a la dama en la figura amorosa por excelencia. Leerla desde esa perspectiva conlleva centrar la caracterización, ya no en la

expresión del alma de la dama, sino en el alma misma. Aún más, en la naturaleza luminosa del alma. Hacer de la dama sola luz supone emparejarla con la función de vínculo del mundo que el neoplatonismo ficiniano otorga a la luz y que entroncará directamente con el papel del amor como *copula mundi* en dicho sistema filosófico. Al ser luz y por ello amor puro, la dama sostendrá al mundo en armonía, pues ella misma será materia del círculo luminoso del amor que está a la base de la ontología ficiniana. Esta concepción de la dama conduce a la poética renacentista de la luz a sus mayores cotas de concentración, debido a que sobre su sola figura se plegarán todas las nociones que dan cuerpo a la filosofía amorosa y sus manifestaciones líricas: luz, alma, *copula mundi* y dama.

La identificación directa como tal no aparece en Garcilaso de la Vega, lo que no quiere decir, como veremos después, que no encontremos en sus versos los efectos derivados de la misma. Sí lo hace en algunos poemas Francisco de Aldana, como ya hemos podido comprobar en alguna ocasión. En el poema XII, la pastora era tanto «el mayor Sol entre mil piedras vivas», como «mi luz»; en el XIV se estimaba una cierta igualdad entre las dos pastoras a las que lloran los protagonistas del soneto, llamadas como «mi Sol y tu luz». En el poema “Por un bofetón dado a una dama” comprobamos cómo el tono desafiante del poeta hacia el Sol denotaba una superioridad luminosa de la dama con respecto al astro, lo que le valía quedar siempre por encima de este y, además, o tal vez por eso mismo, ser calificada como «mi luz» o «mi luz serena y clara».

Sin dejar a Aldana, en el poema XXI (1997: 205-206), la forma de diálogo pastoril sirve para escenificar la despedida entre dos amantes, trasunto de una despedida real del propio Aldana de alguno de sus amores florentinos, según estima Lefebvre (1953: 44-45). La luz estructura la despedida, desde el principio: «¿Ya te vas, Tirsis?’ ‘Ya me voy, luz mía’», «¿Mi Tirsis!’ ‘¿Galatea, mi estrella y guía!’»; hasta el final: «¿Tirsis, adiós!’ ‘Adiós, luz de mis ojos’». La pastora, Galatea, es estrella y guía en tanto que luz de Tirsis, quien se ve obligado a separarse de ella, una «mortal ida» en la que este parte «sin vida», en un «mal grave y profundo». «Luz mía» y «luz de mis ojos», Galatea es, más allá de que encontremos en las palabras de Tirsis un «término de cariño» (Kossoff, 1966: 189), el plano sobre el que se solapan los presupuestos principales de luz en la filosofía amorosa neoplatónica. El primero, el que la entiende como sostén y agente vivificador del poeta, de la misma manera que la luz es *copula mundi* del universo y, a la vez, da vida y fecundidad al mundo gracias a su acción

benéfica sobre la naturaleza; y el segundo, destilado puro de amor en tanto que la luz de los ojos del poeta es el elemento que hace posible la comunicación amorosa entre los amantes de vista a vista, de alma a alma.

Lara Garrido comenta cómo el soneto se estructura a partir de un «contraste simbólico [entre] la presencia y correspondencia separada por la partida de la ausencia y el morir». Frente a «las apelaciones exclamativas a la muerte», explica, «en correlación metafórica el contraste está referido a la serie sémica de la luz irradiante (presencia) y a la ausencia como ‘mal’ que termina con la alegría» (1997: 206). Trae así Lara a escena una contraposición entre ausencia y presencia de la pastora, que se corresponde con lo que ya advirtió Margot Arte cuando se refirió a la serie metafórica en que «*claridad* equivale a cierto reposo, alegría, esperanza; *oscuridad* corresponde a dolor, muerte, olvido, agitación, inquietud» (1969: 129). Con profundidad y amplitud, Juan Carlos Rodríguez se ocupó de lo que él llama «la dialéctica presencia / ausencia» (1990: 184-193) de los amantes, paralela a la posibilidad o no de comunicación amorosa entre las almas. Rodríguez explica que estos dos *espacios*, como él los llama, se estructuran a partir de la luz, pues si «en el ámbito de la Presencia regían unos elementos concretos (básicamente condensados en torno al signo nodal de la *luz*)» (p. 192), en el extremo contrario, «La dialéctica de la luz se tiene que invertir aquí, en el ámbito de la Ausencia, convirtiéndose en el espacio (la ‘región’ la llama Garcilaso) de la *oscuridad*» (p. 197). Como ha señalado González Martínez, explicando las características de la Dama Sol de Francisco de Aldana, «lo mismo que el sol, [la presencia de la dama] trae la luz, la claridad, la vida, mientras su ausencia supone la oscuridad de la noche y la muerte» (1995: 75). Efectivamente, si la dama *es* la luz que sostiene el mundo del poeta, la ausencia de esta, la imposibilidad de comunicación amorosa, se traducirá sumiendo a aquel en un estado que, si no en la muerte, desemboca en una «opacidad brutal» (Rodríguez, 1990: 197), en una ausencia de luz que, en cierto modo, corre de manera paralela, adquiere una significación semejante, a la pareja terminológica luz/oscuridad que los humanistas introdujeron en sus reflexiones sobre la cuestión historiográfica, de la que nos ocupamos en el primer capítulo.

De ahí se derivan una serie de cuestiones luminosas propias de la poesía amorosa y que, aquí sí, encuentran su más contundente expresión en el soneto XXXVIII de Garcilaso (2007: 135), que tan impresionante encuentra Rodríguez (1990: 197), pues le sirve como ejemplo paradigmático del papel de la luz en esa dialéctica entre presencia

y ausencia. Efectivamente, el poeta da cuenta del estado de su alma, *espoleda*, diría Castiglione, por unos *espíritus* que no encuentran expresión ni salida, lo que le lleva a confesar que «Estoy contino en lágrimas bañado, / rompiendo el aire con suspiros». Morros (2007: 135) explica que el poeta «parece indeciso sobre un amor» que ni siquiera ha confesado «y más me duele no osar deciros / que he llegado por vos a tal estado». No sabe si renunciar a él, pues en ese caso «desmayo, viendo atrás lo que he dejado», o si seguir adelante, ya que entonces «a cada paso espántanme en la vía / ejemplos tristes de los que han caído».

Así llega hasta el último terceto, donde confiesa la raíz de su mal: «sobre todo, me falta ya la lumbre / de la esperanza, con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido». Refiere Navarrete «la transformación de la metáfora luz/esperanza [...] identificadas directamente» (1997: 225) en el poema. La contraposición es así lógica: la esperanza supone una luz que guía al poeta por la «oscura región» del olvido de la dama. Más allá de la interpretación en clave biográfica de Keniston, y el amor «doubly imposible» (1922: 194-195) entre Garcilaso e Isabel de Freyre, lo que nos encontramos aquí es una lógica poética muy bien delimitada y justificada. La falta de comunicación amorosa con la dama enlaza con el paisaje de absoluta oscuridad donde se sumerge el poeta. La única luz ahí posible es el delgado hilo que le ata aún a la dama, la esperanza de conseguir un día alcanzar «la alta cumbre» de su amor.

Aldana, cuando trata de manera epistolar con su amigo Galanio (1997: 359-379), reconoce que para cuidar el amor es necesaria la presencia de los amantes, utilizando para ello una metáfora vegetal: las raíces «en voluntad plantadas amorosa / si el fresco humor vital de la presencia / no las refresca y riega de contino» (vv. 369-370), procurándoles los cuidados necesarios, acaban secándose. De la misma manera, continúa el poeta, sucede con el amor, que también exige presencia, esto es, ser vivificado con la luz. Sin ella, dicho amor no sobrevivirá, no florecerá –de nuevo el *desvelamiento*, la *Idea* del amor, que brota gracias a la luz–, sumiéndose en oscuridad: «creciendo más el tenebroso olvido / como sombra de amor, mientras más lejos / cobra la amada luz, lugar y tiempo» (vv. 373-376). Como explica García, «la semántica de la luz se desdobra en la del fuego: la presencia riega esas raíces que se han plantado en la voluntad amorosa, pero esta, por ser fuego, las consume y las quema con la ausencia» (2010: 504).

Garcilaso es, como en tantas ocasiones, referente desde el que acercarnos a la cuestión. Así lamenta Nemoroso en la primera égloga la muerte de una Elisa «caracterizada en términos de luz» (Morros, 2007: 213):

El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
que a sempiterno llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa (vv. 287-295).

Del parlamento del propio pastor deducimos que el mayor pesar que le ha traído la muerte de Elisa es la pérdida de su luz. Sin ella, su vida pierde la base en que se apoyaba, se vuelve «pesada» y «enojosa». En tal desolación, Nemoroso queda «solo, desamparado» y «ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa», sumido en una oscuridad que, en palabras de Lapesa, le conduce a una «tristeza desvalida» (1985: 133)⁷⁵¹. Sin la luz de Elisa, Nemoroso queda ciego a la vida⁷⁵², porque a esta le falta la «lumbre» que –en paralelo a como funciona el órgano de la vista, y en consonancia con las teorías de la visión que se vienen desarrollando desde finales de la Edad Media– la sostiene y le permite conocer el mundo y su armonía.

Queda ciego también en el sentido *amoroso* del término, despojado de esa luz que propiciaba la relación amorosa entre su alma y la de Elisa, ausentes ya los ojos de esta, signo estos del «poder que su hermosura tenía sobre el amante; miradas de las que pendía el alma» (Lapesa, 1985: 135). La imagen con que Garcilaso remata la estrofa es sumamente significativa: el poeta se queda «sin lumbre», sí, pero lo hace, además, «en cárcel tenebrosa». Mele (1930: 221) propone una lectura neoplatónica, discutida por Rivers (1974: 291), en la que «lumbre» serían los ojos y «cárcel» el cuerpo, que

⁷⁵¹ Ve Morros (2007: 213) una huella del poema CCCXXI de Petrarca: «Et m'ài lasciato qui misero et solo, / talché pien di duol sempre al loco torno / che per te consecrato honoro et còlo; / veggendo a' colli oscura notte intorno / onde predesti al ciel l'ultimo volo, / et dove li occhi tuoi slean far giorno» (2006: 908).

⁷⁵² Recuerda Bultmann, en este sentido, siguiendo con el trasfondo pagano, que, al morir, Edipo –recordemos, ciego– en su despedida, lamenta no volver a ver nunca más la luz (1948: 7).

responde a la perfección a la lógica que venimos desarrollando. Con todo, la «cárcel tenebrosa» no puede dejar de recordarnos a una imagen semejante que ya hemos tratado en el presente trabajo, la de Poggio Bracciolini descubriendo las *Instituciones oratorias* de Quintiliano en el monasterio de Saint Gall, y rescatándolas de «una tristísima y oscura cárcel». Merced a la lectura que durante todo el Renacimiento se hace de la dicotomía entre luz y oscuridad, la lógica de la imagen se aplica de la misma manera al saber oculto de la Antigüedad y al amor perdido en «los agudos filos de la muerte» (v. 262), yacentes ambos en la oscuridad. La noción de una oscuridad que *opaca* la Idea o la *verdad*, se repite, ya sea en el códice arrebatado a los hombres por la ignorancia, o a la dama arrebatada al poeta por la muerte.

El oscuro hueco que deja Isabel de Freyre en el poeta sobrevuela por todo el ambiente nocturno de la primera égloga. Fallecida de sobreparto, Garcilaso no puede dejar de recordar la noche de su muerte:

Mas luego a la memoria se m'ofrece
aquella noche tenebrosa, oscura,
que siempre aflige esta anima mezquina
con la memoria de mi desventura (vv. 366-369).

La muerte de la dama perpetúa durante toda la égloga un espacio nocturno de oscuridad, que volveremos a encontrarnos en el canto de Nemoroso por la muerte de Elisa:

Como al partir del Sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra escuridad que`l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que s'ofrece
aquella que la noche nos encubre
hasta que`l Sol descubre
su luz pura y hermosa,
tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte`l tiempo determine
que a ver el deseado
Sol de tu clara vista m'encamine (vv. 310-323).

El juego entre luz y oscuridad da pie a que aparezca la figura de la Dama Sol, en tanto que esta permite regular el paso de un espacio a otro, de «luz pura y hermosa» a «negra oscuridad qu'el mundo cubre». No es precisamente un «indicio platónico menor», como pretende Howe (1999: 208), lo que nos encontramos aquí, sino uno de los momentos en que con más fuerza rige en Garcilaso la lógica neoplatónica de la luz. Tan importante es, en ese sentido luminoso, la presencia de la dama, que sin ella el poeta quedará ya por siempre sumido en la «sombra», pues como apostilla Keniston, «if he is absent from her, life is not life» (1922: 194). Así será hasta que llegue el momento en que la muerte lo conduzca junto a su amada, quien, pura alma en la vida ultraterrena, le pueda ofrecer, ya sí, un pleno espacio de luminosidad gracias al «deseado / Sol de tu clara vista»⁷⁵³.

Esto solo será posible, repetimos, en el espacio ultraterreno, pues en la vida del pastor ya no queda espacio para otra cosa que esa noche que siempre regresa. La antítesis con los pasajes en que se describían las ninfas, puros elementos espirituales de vida luminosa, es absoluta. Si, después de llorar sobre un mechón del cabello de Elisa, el pastor siente que «el importuno / dolor me deja descansar un rato» (vv. 364-365), en cuanto recupera la consciencia de su situación vuelve a sumergirse en el espacio de la oscuridad:

Mas luego a la memoria se m'ofrece
aquella noche tenebrosa, oscura,
que siempre aflige esta ánima mezquina
con la memoria de mi desventura (vv. 366-369).

Muerta la dama, Nemoroso ha quedado «de sombra y temor atormentado», en una «tenebrosa noche» que corresponde a la oscuridad que sobreviene al mundo cuando el Sol se esconde y da a la naturaleza (Parker, 1974: 205-207) un barniz de imperfección. Así es como se debe interpretar la relación de Garcilaso con la naturaleza, y no desde los presupuestos románticos que esgrime Carayon: «Ainsi, chez Garcilaso, les spectacles naturels s'incorporent au rêve. Et, de la sorte, comme il arrivera chez un

⁷⁵³ Recordemos que es en esa misma primera égloga cuando Garcilaso habla del encuentro con Elisa en la venusina *tercera rueda*.

Shelley ou chez un Lamartine, la Nature devient le symbole subconscient d'une réalité intérieure» (1930: 253)⁷⁵⁴.

Fernando de Herrera también adoptará este juego de contraposiciones, con una variedad incluso mayor que la encontrada en Garcilaso, lo que hace afirmar a Orozco que en Herrera «Hay no solo más riqueza y variedad de flores y plantas, sino también más luz y color» (2004: 99). Sí comparten, por ejemplo, el llanto por la muerte de la dama, tal como se comprueba en la elegía I del tercer libro de *Algunos versos* (2006: 756-762; V. III), «escrita con motivo de la muerte de la Condesa de Gelves» (Cuevas, 2006: 756). Desde el comienzo de la composición, Herrera delimita el espacio de oscuridad que ha dejado la muerte de la dama: «Bien debes asconder, sereno cielo, / tus luzes, i texer d'oscuro manto / en torno luengamente'l ancho velo» (vv. 1-3). El poeta invita al cielo a que esconda la luz de sus estrellas y a «texer» un «oscuro manto» que la vele, «pues, ¡ô dolor!, tarde temido el hado / pudo, airado, robar la luz hermosa / al suelo eternamente despejado» (vv. 10-12). La dama es identificada directamente con una «luz hermosa», tan preponderante en su poder que, una vez *robada* por el hado en su muerte, todo lo deja rodeado de una asfixiante oscuridad.

El lamento fúnebre de Herrera es un lamento oscuro, no porque el poeta recurra al lugar común más o menos establecido del luto y el color negro, sino porque esa oscuridad es producida desde la poética de la luz. Si la dama, en virtud de su alma, es pura luz que todo lo consigue alumbrar y sostener, en su posibilidad de extenderse hacia el universo entero, su ausencia no puede sino traducirse en que «Perpetua sombra i niebla tenebrosa / desconorte los pechos, espantados / de dureza tan áspera i llorosa» (vv. 13-15). La oscuridad, sobre la que se insiste dos veces en la pareja entre «Perpetua sombra» y «niebla poderosa», se cruza así con la «dureza tan áspera» que ataca a los pechos, desalentados desde la muerte de la Gelves. Una catástrofe, una pérdida, que el poeta lamenta en términos igualmente luminosos: «Quien pudo ver la luz suave i pura /

⁷⁵⁴ Creemos asimismo que es así como debe leerse el componente solar del fragmento y no tanto desde la perspectiva según la cual Guillermo Serés entiende que Garcilaso se sirve «del concepto de *caritas* entendido como 'Sol' o 'luz solar'», de manera que «el símbolo del Sol (cuerpo celeste) hay que vincularlo con la muerte y la resurrección», en un proceso de purificación amorosa en el que «la tenebrosa y melancólica *cupiditas* da paso a la luminosa y redentora *caritas*, y se establece una especie de "puente" neoplatónico entre el amor sensitivo y el intelectual, entre el profano y el sacro» (1986: 222, 226). Ya lo señalamos en su momento, no creemos que en Garcilaso haya atisbo alguno de amor sacro.

claríssima Eliodora, de tus ojos, / nunca esperó tan grande desventura» (vv. 22-24). La pérdida de la luz deja al poeta sin la «ayuda, inspiración, aliento» (Kossoff, 1966: 189) que proporcionaba la dama al alma del poeta. Tan excelsa es el alma de la difunta, en tanta conexión estaba con el *anima mundi*, en virtud de esa luz que unifica al mundo, que su pérdida trastorna a toda la naturaleza, ya que, según apunta Prieto, «La llegada de la “muerte fiera” al cuerpo luminoso de Eliodora [...] produciendo su oscuridad» supone para el poeta la aparición de un «sentido de la caducidad» (1987: 583), que habría que asociar por fuerza, creemos, a esa pérdida de la vitalidad que la dama Sol era capaz de imprimir en la naturaleza. Hasta tal punto esta queda *contagiada* por la muerte de Eliodora que «El Sol, de hermosura esclarecido, / rayo de la divina hermosura / yaze'n fría tiniebla oscurecido» (vv. 19-21). La Dama Sol herreriana, con su desaparición, ha dejado al Sol en tiniebla, velado él también, pues su potencia luminosa no es la de la dama, de quien la tomaba prestada.

La muerte de la dama y la consiguiente pérdida de su luz conforman la estructura de la égloga “Amarilis” (2006: 299-310). Desde el principio se nos deja claro el *leitmotiv* del poema: «A la muerta Amarilis lamentaua / Delfis, amor de musas» (vv. 1-2). La naturaleza entera llora la muerte de la dama, pues con esta han desaparecido «la fertilidad, luz y belleza que la presencia de Amarilis genera en el campo pastoril» (Ruestes, 1989: 148). Como señala la misma Ruestes, «su presencia-ausencia suscita en la naturaleza mutaciones sorprendentes» (Ruestes, 1986: XXII):

Avn creo ahora que, en el campo abierto,
que naçe, en vez de fértil sementera,
según la suerte a todo mal se esfuerça,
el cardo áspero, espina órrida y fiera;
y que está el bosque estéril y desierto,
y que las ondas corren ya por fuerça
del puro mouimiento,
que ua quieto y lento (vv. 29-36).

Ausente la dama, ninguna luz es suficiente para el poeta, ni siquiera la que desde el Sol llega a la naturaleza:

¿Por qué, muerta Amarilis, estos ojos
dessearán mirar la luz del çielo,

o, para qué, mi Lumbre escurecida,
deuo esperar, ¡ay lasso!, algún consuelo? (vv. 113-116).

Como ha señalado Ruestes, la pregunta retórica lleva alojada en sí su propia respuesta. La ausencia de la dama, prosigue, impide que su alma y la del poeta se unan, «provoca el desgajamiento de una parte de esta fusión espiritual e intelectual» (1989: 149). De ahí deriva la oscuridad en que ha quedado sumido el poeta, que contrasta con el espacio de luminosidad al que ha ascendido, en su muerte, la dama.

Con un indudable eco garcilasiano (Coster, 1908: 145), Herrera se figura a su dama, bien en la tercera rueda de Venus, bien en los estrellados Campos Elíseos, desde donde le pide que vuelva hacia él su mirada:

Mas tú, o estés con Venus en el cielo,
o en los Elisios Campos venturosos
escojas varias flores del verano,
[...] i en tu frente
hermosa las adornes, tiernamente
me mira (vv. 295-306).

Lida de Malkiel, en su concepción del espacio celestial herreriano, no solo el de este poema en concreto, llega a la misma conclusión que alcanzábamos al estudiar la «tercera rueda» en Garcilaso. Para Lida, «El cielo de que la amada da muestra no tiene nada de peculiarmente cristiano; Herrera ha evitado cuidadosamente toda alusión específica a Dios, los ángeles, los bienaventurados, la gloria» (1975: 273). Desde esa perspectiva podemos entender la alusión de Kossoff a la luz como «forma, idea neoplatónica, del empíreo» (1966: 189), que se establecería como un escenario luminoso, de nuevo, muy diferente al del paradigma que Dante establece en la *Commedia*, dando lugar así a una nueva luz, más renacentista que medieval⁷⁵⁵.

Sin embargo, frente a ese espacio de luminosidad, abajo, la sombra y la oscuridad se filtran hasta en cada mínima cosa. Impresiona la imagen del epitafio que el poeta se propone componerle a la dama, donde hasta los versos quedan señalados por el negro oscuro de la muerte:

⁷⁵⁵ Aunque, sospechamos, no es desde ahí desde donde la propia Lida establezca esa diferencia de los «platónicos castellanos» con respecto a Dante, en el intento de estos por «encerrar en palabras castellanas algún eco de lo que han leído o entreoído» en el italiano (p. 272).

y tú recibe blandamente en tanto
tu grande sepulcro leuantado,
de negro señalado,
este verso postrero
que aquí ponerte quiero (vv. 313-317).

La fuerza oscura del poema radica en una suerte de letanía que se repite al final de tres de las estrofas colocadas en la parte central del poema, y que resume a la perfección la separación entre luz/vida oscuridad/muerte de la dama: «murió la luz, nació la sombra oscura» (vv. 126, 140, 154). En palabras de Ruestes: «Difícilmente pueda hallarse un verso que, con tanto acierto expresivo, resalte la oposición natural luz/sombra oscura y su correlato simbólico vida / muerte» (1989: 174).

Sin embargo, la luz de la dama no deja de funcionar ni después de su muerte. Hacia el final de la égloga, Herrera equipara así a su dama con la Elisa de la primera égloga de Garcilaso:

Amarilis, que haze ser tan dino
a Bety's cristalino,
que tiene en la hondura
su sacra sepoltura,
quanto el sepulcro insine y venturoso
de Elisa, que le puso Nemoroso,
haze nobles los líquidos cristales
del Tajo espacioso,
y ambos en este preçio son iguales (vv. 328-336).

El cuerpo de la dama ha recibido sepultura en el seno del Guadalquivir y tan alta es su dignidad, su belleza, la hermosura luminosa que en él dejó impregnada el alma de Amarilis, que, incluso después de muerta y de que el alma, ya en el espacio celestial, haya dejado de expresar su luz a través de sus miembros, dará dignidad al río. Los juegos de luces en que se recreaba Garcilaso en sus églogas –y que tanto fascinaron a Spitzer o Dámaso Alonso– encuentran aquí un soporte incluso metafísico, pues es esa luz del alma de la dama, sepulta en su cauce, la que le da dignidad «a Bety's cristalino»⁷⁵⁶, o la que, en el caso de Elisa, «hace nobles los líquidos cristales» de un

⁷⁵⁶ En la elegía IIX (2006: 581-584; *V. I*), asistimos a una glorificación parecida del río, en la invitación que el poeta hace a la dama, su ninfa, para que se bañe en él, con la consiguiente

Tajo que ya de por sí tenía una dorada luminosidad. Como sucede tantas veces en Herrera, el juego cromático de luces trasciende la pura dimensión recreativa del ojo, para encontrar en la poética de la luz un asidero doctrinal que se infiltra en casi cualquier rincón de sus versos.

La oscuridad en que la muerte de la dama sume al mundo y, con él, al poeta, encuentra expresión en la figura de Orfeo, que hallará en la muerte de la dama acomodo para su imagen más difundida: el Orfeo que consigue rescatar a Eurídice de la oscuridad, gracias a su música. Garcilaso ya había cantado al mito en varias ocasiones, siendo, tal vez, cierto pasaje de la tercera égloga el que más a las claras muestre la relación con la poética luminosa. Allí, Garcilaso habla del «osado marido, que bajaba / al triste reino de la oscura gente / y la mujer perdida recobraba» (vv. 138-140), para después perderla otra vez, en un gesto que Altolaguirre extendió a la naturaleza de la escritura misma del poema, en su lírico tono biográfico: «Garcilaso bajó en sueños al triste reino, por su Isabel, Eurídice mordida de otra serpiente, y la encontró, y con ella quiso subir al mundo de la luz» (1989:131), sin poder evitar, como Orfeo, la tentación de observar su belleza.

En la poesía de Herrera encontraremos esta figura de Orfeo en la elegía I de *Algunas obras* (2006: 360-365; *AO*): «El tracio amante, a cuya dulce queixa / el severo Plutón, enternecido, / buelve aquella qu'en sombra dél s'alexa» (vv. 90); así como en la canción III del tercer libro de los *Versos* (2006: 783-788; *V. III*), donde el canto al duque de Arcos⁷⁵⁷ exige «que cante / en onra vuestra aquel suave Orfeo / que revocó d'el reino inexorable / su esposa» (vv. 111-114). En el fondo, se trata de la misma

conexión revitalizadora de la dama con la naturaleza. El despliegue luminoso es avasallador: «ensalçaré yo el curso espacioso / con puras ondas, esmaltado i lleno / d'esmeraldas el suelo deleitoso; // i el vaso de cristal i claro seno / coronaré con oro i perlas bellas, / l'aura desparziendo espíritu sereno; // infundirán propicias tus estrellas / virtud al campo alegre i flor hermosa, / i arderé yo inflamado en sus centellas» (vv. 73-81)

⁷⁵⁷ Al que no le falta la efusión luminosa del canto público que estudiamos en el capítulo anterior «¡ó gloria generosa, i lumbré / de la invencible i bien dichosa España!» (vv. 40-41), «tanto entiendo que gano / en celebrar el nombre glorioso / de vuestro León claro i ecelente» (vv. 59-61); nombre establecido a partir de las resplandecientes obras de su linaje: «mas las obras insines i estremadas, / ardiendo con fulgor d'eterna lumbré», que derrotan al olvido, la muerte y el engaño «con su esponsor venciendo esclarecido» (vv. 96-97, 102). Todo ello acompañado del ascenso neoplatónico del poeta al glosar dichas glorias: «Ya, con no usado buelo, me sublime / con fuertes alas por el grande campo / d'el líquido sereno» (vv. 66-68).

lógica que estudiamos en la oda “A Francisco de Salinas”. El poder de la música de Orfeo, al entrar en conexión con el alma del mundo, activa la aparición de la luz, igual que en el poema de fray Luis, manifestando una armonía con el mundo y la naturaleza tan absoluta⁷⁵⁸ y, por ello, tan luminosa, que conseguirá vencer a la oscuridad de la muerte y rescatar a Eurídice. Lo que, a su vez, convertirá al propio poeta en una suerte de trasunto de Orfeo –recordemos al Garcilaso de la “Ode ad florem Gnidi”– que, con su canto lírico no hace otra cosa que tratar de traer luz a un mundo al que la muerte de la dama ha dejado sumido en la más densa tiniebla.

No es necesario, sin embargo, que la dama desaparezca del mundo para que este se vea envuelto en tinieblas. Su desdén, la imposibilidad de la comunicación amorosa, como en el soneto XXXVIII de Garcilaso, serán motivo suficiente para que poeta y naturaleza se vean súbitamente oscurecidos, huérfanos de la armonía que, con su luz, les daba la dama. La sintonía amorosa del poeta con la dama y la naturaleza se ve así quebrada en el desamor. Si «la ley del universo ha sido violada; el desorden se instaura y el equilibrio de la naturaleza se desbarata» (Parker, 1974: 202)⁷⁵⁹, lo que mantenía la armonía en esa naturaleza, vinculada entre sí, como es la luz, quedará ausente.

Un buen apunte de la cuestión lo encontramos en el soneto LXIII, de Fernando de Herrera (2006: 411; AO). El poeta, abandonado por su dama, «sin mi Luz bella, i siempre ausente», se ve abocado a un espacio en que se aúnan soledad y oscuridad: «En esta soledad, qu’el sol ardiente / no ofende con sus rayos, estoí puesto / a todo el mal d’ingrato Amor dispuesto». Los diferentes planos afectivos quedan así perfectamente marcados para el poeta, quien es consciente de los motivos de su radical separación: «Nunca silencio i soledad oscura / pueden dar a quien ama tal contento, / si no se cambiasse l’alegría».

⁷⁵⁸ Conexión a nivel cósmico, que alcanza, de nuevo en estrecha relación con el poema de fray Luis, incluso a la música de las esferas: «con inmortales versos i sagrados / en l’ascondida niebla refería / los principios del mundo comenzados: // el Sol ardiente, Cintia blanca i fría, / los celestiales giros, i belleza / de l’alta, inmensa luz, i l’armonía» (vv. 97-102).

⁷⁵⁹ Cfr. según señala con buen criterio el propio Parker, el pasaje de *El Cortesano*, donde Bembo dice al amor: «Tú pones paz y concordia en los elementos, mueves la naturaleza a producir y convidas a la sucesión de la vida lo que nace» (2009: 450).

Pero, en este sentido, el poema ejemplar es la canción II, del mismo Herrera (2006: 550-552; V. II), donde el poeta relata los vaivenes del amor a partir de dicha contraposición entre luz y oscuridad. Desde los primeros versos queda claro el contraste entre la luminosa esperanza del amor, a través de la luz que emitirían los ojos:

Algún tiempo esperé d'aquellos ojos
gozar la dulce luz que tiernamente
se mostrava a mi llanto piädosa,
d'el Sol cuando Diana estuvo ausente
i no le desplazieron mis enojos (vv. 1-5).

Y la *oscura región* en que se halla el poeta en el momento de escribir la canción:

Ahora que esta sombra tenebrosa
s'entrepone a mi Lumbre venturosa
su esplendor me fallece'n el desierto,
cercado de terror i niebla oscura,
i crece'l mal i el daño s'apressura (vv. 6-10)

La «sombra tenebrosa» ejerce la función de *velo* sobre la «Lumbre venturosa» que para el poeta era la dama. Como bien supone Bertaux (1932: 238), «les ténèbres de l'absence opposées à la lumière de la présence» estructuran la lógica y el funcionamiento del poema. La imagen de Diana nos remite a una figuración lunar de la propia dama, como bien ha señalado Bertaux al escribir que «Diane peut aussi désigner la comtesse elle même. Il s'agirait alors d'une absence de son mari, le Soleil, par association d'idées. Ce nom de *Diana* lui a déjà été donné par Herrera, en glorification de sa pureté» (p. 238). De nuevo, a la interpretación desde los paradigmas del canto público, que asemejaría el Sol al Conde de Gelves, se une la lectura amorosa según la cual Leonor Milán podría constituirse en una suerte de *Dama Luna*, cuya pureza sería expresada en forma de luz.

Perder esa luz de la dama no supone, por tanto, para el poeta la oportunidad de desplegar una simple retórica de luces y oscuridades, sino la posibilidad de poner en funcionamiento un mecanismo luminoso, producido desde unas coordenadas ideológicas muy concretas. En este sentido, Orozco habla de cómo en Herrera existen unas variaciones celestes «debidas a la proyección de su íntimo sentir sobre la naturaleza que le rodea», una «proyección de lo interior» (2004: 205-206); algo con lo

que coincide María Teresa Ruestes, para quien «La naturaleza, pues, casi nunca es un paisaje *per se*, sino la proyección plástica de un sentimiento individual» (1986: XXIII). Postura que podemos admitir siempre que la leamos en tanto que *expresión* de la mayor o menor conexión del poeta con la luz del alma de la dama y, por ello, con el absoluto del alma del mundo. Cuestión, por tanto, la de esta visión de la naturaleza, que habría que situar, con Américo Castro cerca de «la doctrina del naturalismo casi panteísta» (2009: 158-159). Desde parecidos planteamientos escribe López Estrada, cuando apunta que

cuanto vibra en la naturaleza de las selvas (plantas y animales) conmueve al pastor, y esta vibración universal es como un alma común que estuviese repartida entre todo cuanto constituye las selvas [de manera que] La naturaleza expresa así clamores universales de motivación humana, y en el caso de los despropósitos que realiza el amor, la naturaleza revuelve el orden del mundo (1974: 81-82).

Como ha señalado Parker, «Las imágenes bucólicas no son en este caso esencialmente descriptivas, sino que evocan estados morales, en especial la serenidad que proviene de la conformidad con la paz de la naturaleza, un estado interior que presupone el gobierno de la razón» (1986: 70). También Juan Carlos Rodríguez habla de esta conexión con la naturaleza, señalando cómo en el paisaje de las églogas no se manifiesta otra cosa que «la transparencia directa del alma del mundo» (1990: 294) con la que trata de conectar el poeta.

El espacio de oscuridad no se debe entender por eso, creemos, desde la acrónica etiqueta de «Petrarquismo prerromántico» que trata de construir Vilanova (1951: 734-736), o desde el sentido de «gesto pre-romántico» (Orozco, 2010: 123) o «gesto romántico» (p. 209)⁷⁶⁰, de anticipo de Bécquer (Macrì, 1972: 484)⁷⁶¹, que nos situaría cerca de los presupuestos que utilizaba Carayon para referirse al *mundo afectivo* de Garcilaso.

⁷⁶⁰ De hecho el propio Orozco reconoce la lógica renacentista que estamos proponiendo cuando escribe que el poeta llega a «una más íntima comunicación, precisamente, con los astros» (2010: 123), aunque, repetimos, esta tiene poco de romántica.

⁷⁶¹ Propuesto al referirse a la elegía V (2006: 678-685; V. II): «Cándida luna, que con luz serena / oyes atentamente'l llanto mío, / ¿às visto en otro amante igual pena?» (vv. 142-144).

El poema se desarrolla así en un mundo que, oscuro, despierta al poeta el recuerdo de su antigua luz. Si «Fue'n mi luengo camino cierta guía / mi Luz», «Ahora», insiste el poeta, «ausente i ofendido, / en soledad confusa i agonía, / la veo oscurecida, sin aliento» (vv. 17-20). Incluso la idea del bosque en el que, de tanta espesura, no puede penetrar la luz, que en Garcilaso⁷⁶² tiene un sentido de refugio ameno, de escenario eglógico protector, adquiere en Herrera un matiz de oscuridad, afín, *simpático*, al alma que se encuentra lejos de la comunicación amorosa con la dama. Es un funcionamiento distinto al de los versos de Garcilaso, pues según escribe Herrera: «Cuando en l'asperidad d'el bosque espeso / m'enselvo más, la claridad s'aparta, / i de su agena gloria al alma aparta» (vv. 24-26)⁷⁶³. La «claridad» que se aparta del alma del poeta es la de la dama que lo desdeña y lo aleja de sí, interponiendo entre su luz y él una suerte de pantalla que impide el paso de la luz⁷⁶⁴. Todo lo que afecta al poeta se cifra en la oscuridad, pues «un nubloso cerco opone / que pluvioso el bien me descompone, / i mi Estrella arrebatada de los ojos» (vv. 29-32).

La ausencia de la dama en tanto que luz pura acaba por traer aparejada la ceguera del poeta, imagen que «semble désigner les douleurs de l'amour» (Bertaux,

⁷⁶² En la tercera égloga: «Cerca del Tajo, en soledad amena, / de verdes sauces hay una espesura / toda de hiedra revestida y llena, / que por el tronco va hasta el altura, / y así la teje arriba y encadena, / que'l sol no halla paso a la verdura; / el agua baña el prado con sonido, / alegrando la vista y el oído» (vv. 57-64). De nuevo Lapesa explica con maestría el paisaje en que penetra el poeta: «en la grata, aunque bravía soledad de que habla Garcilaso, ha desaparecido toda sensación de horror. Adivinamos un ambiente cálido, rayos de sol abriéndose paso por entre las ramas de la selva en sombra, y un monte de jaras y roqueda, abrupto pero luminoso» (1985: 129).

⁷⁶³ Cfr. aquí el estudio de la “Sestina I” (2006: 520-521; V. D), «Vn verde Lauro, en mi dichoso tiempo, / solía darme sombra, i con sus hojas / mi frente coronava junto a Betis», que hace Navarrete: «Para Petrarca el laurel funciona como protección contra el Sol abrasador que se abate sobre el poeta y cuya sombra crea un verdadero *locus amoenus* con fresca brisa, nieve que se derrite y flores. Al mismo tiempo la luz que atormenta a Petrarca proviene del tercer cielo, el de Venus, y en un nivel alegórico la sombra que ofrecen los árboles es en cierto modo un respiro de las punzadas de la lujuria» (1997: 241-242). Recordemos, sin embargo, la dimensión solar de que León Hebreo dotaba al laurel.

⁷⁶⁴ No coincidimos aquí con la lectura que Bertaux hace de la niebla en clave de «l'ignorance et l'égarement d'une âme privée de la lumière de la raison» (1932: 239), más pertinente para el grupo de poemas *morales* de los que nos ocuparemos enseguida. La lógica de la *tiniebla* herreriana en este poema tiene más que ver con la noción de velo de dicha luz que proyecta la dama, que con un alma ajena a la luz de la razón.

1932: 242): «Yo, ciego, voi por ásperos abrojos» (v. 32). Si en algún momento recupera la esperanza, esta se cifra en un espacio luminoso en el que «Salgo d' esta aspereza a un verde llano / de flores i de violas vestido, / i de mi Luz el claro lampo veo» (vv. 49-51). El campo aparece tocado por el relámpago que le lanza la dama, de tal modo que «La belleza, el olor lleva el sentido, / i el sereno esplendor i soberano» (vv. 52-53). La presencia luminosa de la dama se le antoja inminente al poeta, quien se siente de nuevo listo para el amor, de modo que «El pecho abierto admite'l blando fuego» (v. 56). Cuando el poeta está en el punto más alto de la esperanza amorosa, donde todo es belleza, sereno esplendor, pecho abierto, blando fuego, la situación muta al extremo contrario: «Cuando oso descubrir el mal que siento» (v. 65). Consciente de la imposibilidad del amor, «Torno a la oscuridad, que más terrible / es la luz al doliente» (vv. 75-76). El poeta desdeñado interioriza tan profundamente la oscuridad como el espacio que su estado de amante abandonado debe asumir, que la luz cuya búsqueda atravesaba todo el poema, y en la cual cifraba su esperanza amorosa, acaba por funcionar, con tenue reminiscencia platónica, como un elemento aceptable solo en tanto que *doloroso* para quien se encuentra «en soledad, con luengo llanto, / do suena solo i gime'l triste canto» (vv. 77-78).

La ausencia de Leuçipe, en la égloga “El lastimoso canto y el lamento” (2006: 314-324; *It.* 77) incide en esta noción, de marcado sabor garcilasista, pues «Estos ojos que fueron gloria tuya / no uen, que los dexó la lumbre suya» (vv. 259-260)⁷⁶⁵, preguntando a la pastora «¿Qué gusto puede darte que yo muera / solo, sin luz, tendido en la ribera?» (vv. 359-360). En este sentido merece la pena referirse también al soneto LXXV (2006: 817; *V. III*). Las penas de amor sitúan a Herrera en un escenario donde «cubre al orbe'n assombrado velo / la negra oscuridad». Allí, la noche se convierte en una suerte de confidente del poeta: «Noche, a quien mis lástimas revelo, / i al gemido respondes triste d'ellas, / oye mi mal, atiende a mis querellas». De nuevo, no estamos ante la lógica romántica del poeta doliente que se identifica con la noche. A pesar de que exclame «que d'el color el manto / de mi ventura tienes, ¡ô serena / Noche!», Herrera escribe aquí ajustándose de manera consciente a los espacios de luz y oscuridad

⁷⁶⁵ *Cfr.* por otra parte, y en el mismo poema, cómo Herrera relata la fallida declaración de amor de la otra pastora de la égloga hacia el protagonista: «la bella libia, díxome, herida / de amor, que era su luz, que era su vida; / no me pudo vençer con su belleza, / llena de piedad y de terneza» (vv. 277-280).

que marca el desdén de la dama: «Que no quiero qu'el día vea el llanto / d'estos ojos mesquinos, qu'en tal pena / no conviene la luz al dolor mío». No es simpatía, cobijo en la noche –un cobijo, por cierto, que fray Luis encontraba, conveniente es recordarlo, no en la oscuridad de la “Noche serena”, sino en la luz que le enviaban los astros–, sino adecuación, conveniencia luminosa a los diferentes estados anímicos en que se mueve el poeta.

Parecida lógica rige la escritura de la elegía II (2006: 525-526; *V. I*), en la que el poeta se duele de la ausencia de la dama: «Si ya la Luz que causa mi alegría / su resplandor aparta de mis ojos, / ¿para qué quiero ver la luz del día?» (vv. 1-3). Herrera dispone la luz de esta muy por encima de la luz natural del día. La ausencia de «Luz» acabará por invadir los dominios de la naturaleza, agostándola, como agosta el desdén al alma del poeta. Igual que «mi memoria / muerta», están «bueitas las flores en abrojos» (vv. 5-6). Allí donde Herrera vuelve los ojos, advierte que la luz por estos emitida no es suficiente si se compara con la que irradiaba la dama, por lo que todo queda invadido de oscuridad y muerte: «Adonde la luz vuelvo fatigado, / una sombra, un horror, un gran tormento / se presenta en la fuerça d'el cuidado» (vv. 19-21). Así debe entenderse la sintonía entre el poeta y la naturaleza, cuyos elementos «muestran de mi dolor el sentimiento» (v. 24) en una composición de lugar donde «Los árboles las ramas an perdido; / la yerva se consume, i se deshaze / el calor en las flores esparzido» (vv. 25-27). Insistimos, no se trata tanto de que el poeta proyecte su subjetividad sobre el paisaje que lo rodea, sino de que la luz del alma de la dama no entra en conexión con el alma del poeta: «Aquella claridad i hermosura / que ya algún tiempo se llamava mía / deshizo mi esperança y mi ventura» (vv. 34-36); como no lo hace en su ausencia con el alma del mundo, dando lugar así a una naturaleza oscura y yerma, aún en este sentido y no en otro, al alma del poeta.

Otra canción de Herrera (2006: 587-589; *V. III*) vuelve sobre la imagen de una naturaleza que se ilumina o se oscurece según se establezca la relación amorosa del poeta con la dama. Si toda la naturaleza en Herrera «tiende a espiritualizarse» (Orozco, 2004: 99) es porque Herrera no deja nunca de moverse en los parámetros del neoplatonismo más estricto, llevándolos hasta el final en su práctica poética, sobre todo en lo referido a la cuestión luminosa. Así, el poema nos deja ante un mundo sombrío:

Desnuda el campo i valle'l yerto invierno,
i empaña en torno al cielo desvelado
negra faz d'enemiga, oscura niebla,
i el sereno esplendor d'el Sol eterno
se confunde'n una órrida tiniebla (vv. 1-5).

El campo semántico del clima se constituye a partir de términos que no hacen sino funcionar como *velos* de la luz, que la opacan, en su lejanía del poeta: la «oscura niebla» que «empaña en torno al cielo» y dota a este de una «negra faz»; o el brillo del «Sol eterno», disipado y confundido en «órrida tiniebla». Todo se vela, se oscurece y opaca porque, como explica el propio Herrera poco más adelante, se ha perdido la presencia luminosa de la dama: «la Luz qu'en mi bien resplandecía / assombro con mudança / en triste noche, al fin, mi alegre día» (vv. 10-12).

No se trata, volvemos a insistir, de una identificación del poeta en su estado interior con el paisaje, sino de un funcionamiento distinto, de una lógica que, al cifrar el amor –con todo lo que ella conlleva– en la plena luminosidad de la dama, hace que el desdén, la ausencia, se produzcan bajo los parámetros absolutamente contrarios. Esos dos raíles de una misma lógica son los que hacen avanzar al poema a través de su malla de significaciones. Cuando «Esclarece'n el último Occidente / el cielo, i, los colores matizando, / baña i orna la tierra de su lumbre» (vv. 13-15), el alma del poeta no consigue entrar en sintonía con los brillos de dicho panorama porque «la Luz que mostrava su grandeza, / i me cubría d'immortal belleza, / cerrada nube ofusca» (vv. 20-22). Existe algo, una distancia expresada en forma de nube, que opaca la luz de la dama e impide que llegue hasta el poeta, pues «de mis ojos / la roba con presteza» (vv. 22-23), impidiendo así que se ponga en marcha el proceso de la comunicación amorosa.

La salida de la luna, igualmente brillante en mitad de la noche, «Con instable fulgor i rayos d'oro» (v. 25), y convertida en aliada de los amantes, «a quien para gozar de su tesoro / la sazón i la suerte favorece» (vv. 28-29), no tiene ningún sentido para un poeta que vive «solo i desconfiado, / sin mi Lumbre'n desierta noche i fría» (vv. 31-32). Perdido sin la guía de la luz se pregunta «¿quién podrá, en esta niebla aborrecida, / adestrarm'a la vía / que escogí de mi bien, tan mal perdida?» (vv. 34-36). Estrofa a estrofa, Herrera exprime las posibilidades de las dos direcciones. Así, por ejemplo, recoge el *topos* de la nave que cruza el proceloso mar y que ya tuvimos oportunidad de estudiar en fray Luis. La nave va «endereçada de la estrella / que gobierna su curso»

(vv. 37-38), gracias a esa luz consigue «sin recelo» (v. 38) sobrevivir a los envites del temporal en mitad del mar, a «la ira d'el ponto procelosa / que con terror descarga toda en ella» (vv. 40-41). El poeta, sin embargo, explica que su situación es otra: «el hondo mar d'el celo / abro con frágil pino» (vv. 43-44), sin ninguna guía en mitad de la tormenta, pues «la Luz clara / veo anublars'i asconders'avara» (vv. 44-45). No puede dominar la *naturaleza* tempestuosa del desdén, porque la luz, elemento armonizador de esa naturaleza, se ve imposibilitada para expresarse, de tan envuelta en niebla como está.

El viento tempestuoso que sopla en la noche es el hilo conductor de la siguiente estrofa. Si este, «En el orror noturno brama airado / i quebranta los árboles» hasta que llega el momento en que «muestra el día luz alguna / que retarda su ímpetu indinado» (vv. 49-52), es decir, hasta que la luz consigue, en virtud de su papel como vínculo del mundo, dominar esa naturaleza hostil de la noche; si esto es así, decimos, el poeta va a ver cómo para él «estruendo es todo, es ira, es furia horrible» (v. 58). Alejado de la dama, no habrá luz que pueda serenar su tempestad, porque «en mi oscuridad i en mi fortuna / una sombra importuna / crece» (vv. 54-55). Una sombra que, de nuevo, opaca y recubre todo aquello que puede ser benéfico para el poeta, y que en este caso actúa «encubriendo el lustre de l'Aurora, / i su imagen los astros decolora» (vv. 56-57). Si en los poemas referidos a la imagen de la dama, el Sol y los astros obtenían su brillo de la luz de esta, aquí nos encontramos con que la basculación del poema hacia el otro costado invierte esos mismos términos. Ahora es la oscuridad en que queda sumido el poeta, por la ausencia o el desdén de la dama, la que es tan densa que empaña, opaca y apaga la luz que emiten los cuerpos celestes.

Al final del poema, sin embargo, Herrera deja de lado la oscuridad para hablar de dos luces. La primera es el «dulce ardor primero i pura llama» (v. 61), la luz pura del amanecer –con la «luz no usada» de fray Luis en nuestro horizonte–, ante la cual «las aves cantan ledas, i el rocío / las flores cerca d'esplendor luziente / que tiembla entre las perlas que derrama» (vv. 62-64). En ella se expresa en armonía la naturaleza, uniéndose el canto de las aves –de nuevo fray Luis y el «cantar sabroso no aprendido»– con el brillo poderoso de cada mínimo elemento de la naturaleza; la otra luz es la dama, quien, al trazar el mismo movimiento que el Sol al amanecer, dejará al poeta sumido no en oscuridad, sino en el llanto propio de quien sabe que no podrá gozar de su amor, de

quien siente que, por los tormentos del amor, no podrá encontrar sintonía con la primera de las luces:

i, cuando mi Luz sale, 'l mal presente
lloro, i, d'umor caliente,
el suelo con mis mustios ojos baño,
i no descanso con llorar mi daño,
que mi dolor no admite algún consuelo;
solo este desengaño
d'el mal tengo en mi acerbo desconsuelo (vv. 66-72).

En el soneto XIII de *Algunas obras* (2006: 372; *AO*) volverán a aparecer esas lágrimas que la niebla hace brotar. El poema se abre con una intervención onírica del poeta «en sueño o en ilusión perdido», rogando a la dama que no huya de él: «refrena el pressuroso passo»; ni le muestre su desdén, porque «no podrás ser fiera i dura tanto / que no te mueva esta mi acerba pena». El ruego se cierra con dos versos en los que Herrera formula una última y significativa solicitud: «Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos, / antes que quede oscuro en ciega niebla». El requerimiento amoroso del poeta, que Morros relaciona con la confianza de Herrera en que su voz, a la manera de Orfeo, consiga valerle el favor de la dama, (1997: 13), establece a la perfección las dos posibilidades, los dos espacios en que se puede mover: la luminosidad amorosa expresada a través de los ojos de la dama, que iluminaría al poeta; o la ciega niebla –más bien, creemos, esta enceguecería a aquel– que lo envolvería en oscuridad. Sin embargo, el poeta despierta del ensueño, *vuelve* de él, y se encuentra, a su pesar, con el panorama que más temía, cifrado, una vez más, en la oscuridad: «halléme solo i entre abrojos, / i, en vez de luz, cercado de tiniebla, / i en lágrimas ardientes convertido».

El soneto XXIII (2006: 381; *AO*) es otro ruego, estructurado en torno a los mismos elementos que la composición anterior, pero con algún matiz interesante. Lo reproducimos entero:

En la oscura tiniebla del olvido
i fría sombra do tu luz no alcança,
Amor, me tiene puesto sin mudança
este fiero desdén aborrecido.

Porque, de su crueza perseguido,
hecho mísero exemplo de vengança,
del todo desampare la esperança
de bolver al favor i al bien perdido.

Tú que sabes mi fe i oyes mi llanto,
rompe las nieblas con tu ardiente fuego,
i tórnam'a la dulce suerte mía.

Mas, ¡ô, si oyesse yo tal vez canto
de mi enemiga, que saldría luego
a la pura región de l'alegría!

Herrera abandona el espacio de la naturaleza para situarse en un escenario menos definido, menos reconocible, pero igualmente determinado por la oscuridad en que le deja sumido la actitud de la dama. En ese sentido, el primer cuarteto es transparente: el «fiero desdén aborrecido» que sufre el poeta por parte de la dama traslada al poeta a ese espacio *de la ausencia* del que venimos hablando y que en este caso adquiere doble forma, la de la «oscura tiniebla del olvido», que nos remite al soneto XXXVIII de Garcilaso, y la de una «fría sombra do tu luz no alcança, / Amor». El amor es, efectivamente, una luz cuya ausencia viene determinada por el desdén de la dama; el aliado que buscará el poeta para conseguir el favor de esta, como queda de manifiesto en el primero de los tercetos. La aspereza de la dama ante los ruegos del poeta, le mueve a solicitar ayuda al amor: «rompe las nieblas con tu ardiente fuego» le ruega, en una nueva imagen de la contraposición entre la «pura región de l'alegría» y lo que Garcilaso llamó «la oscura región de vuestro olvido».

Si algo puede sacar al poeta de la niebla es la fuerza luminosa del amor. Pero es a continuación cuando aparece el matiz que nos interesa: en el último cuarteto, el poeta alude exaltado al «canto / de mi enemiga», que, de escucharlo, le permitiría salir «a la pura región de l'alegría». Cuevas (2006: 381) afina el análisis cuando explica que «El poeta, condenado –nueva Eurídice– al infierno de amor, podría salir de él en virtud del canto de Luz, obteniendo de la amada una salvación de carácter órfico. Ella se presenta así como la antítesis de las Sirenas, cuya música es esencialmente destructora». La referencia a Orfeo entronca el soneto con la poética de la luz, dándole la vuelta al tópico del poeta cuyo canto somete la naturaleza e intenta sacar a la luz aquello que estaba

sumergido en la oscuridad, incluida la dama que, muerta, puede ser *iluminada* por el poeta al cantarla en sus versos.

En el caso de este soneto, en la voz de la dama descansa su similitud con Orfeo. Su canto es luminoso, en tanto que tendrá la capacidad de disipar con su resplandor la niebla que envuelve al poeta. La armonía musical de la voz de la dama sería una poderosa forma de expresión de su alma, que *activaría* la aparición de una luz capaz de acabar con la niebla y la oscuridad del alma del poeta, entrando en conexión con esta. Creemos que el paralelo con la oda de fray Luis al maestro Salinas puede establecerse sin problemas, a partir de una lógica común según la cual la música del maestro burgalés funcionaría igual que la voz de la dama, *manifestando* de forma privilegiada la armonía del mundo. El funcionamiento de raíz de los dos poemas sería el mismo, basado en el papel de la luz como *vínculo del mundo* y expresión del alma de la dama que, al cabo, vendrían a solaparse en un mismo punto.

La sextina III (2006: 552-553) explica muy bien la lógica de luz y oscuridad que rige la ausencia de la dama. Mérida Rivera ha estudiado la composición (1982: 57-59), dándose cuenta de los presupuestos desde los que esta es producida, al hablar de «una glorificación de la amada» que acaba dejándola «mutada en dama luz», de tal manera que la identificación entre ambas es completa sin poder discernirse «si es ella la que genera la luz diurna o bien esta representa una continua presencia de Leonor» (p. 57). Efectivamente, la sextina incide, desde las rimas en «Lumbre» y «noche», en una contraposición que marca el poema. «Ausente de los rayos de mi Lumbre» (v. 6) el poeta queda sumido en la oscuridad: «i a mis ojos desseo eterna noche» (v. 12). «Si en el silencio oscuro de la noche / riela por el cielo alguna lumbre» (vv. 13-14), al poeta le parece que se trata de su dama, al modo en que a fray Luis o Aldana el firmamento recordaba el origen divino del alma. Acierta Mérida Rivera cuando explica que el poeta es «un peregrino de amor cercado de sombra oscura», al cual la luz le permite elevarse, haciendo del paisaje un «reflejo de su intimidad» (1982: 59). No por el gesto romántico, sino porque la *intimidad* de esta alma, esto es, el amor, conecta con esa naturaleza oscura en la ausencia de la dama. Y solo su presencia podrá romper con el sortilegio oscuro de la selva, consiguiendo hacer, en caso de que aparezca, que la noche del poeta se convierta en un radiante día: «La selva alcançará un perpetuo día, / i estancará d'el llanto el grande río / en la noche'n quien viere yo mi Lumbre» (vv. 37-38).

Nos encontramos, por tanto, con una recurrencia en la identificación de la tiniebla nocturna y el estado doliente del poeta que no puede alcanzar la comunicación amorosa con la dama. El soneto XCIIX (2006: 608-609; V. I) da cuenta de la situación, recurriendo a la conocida imagen de la nave en mitad de la tempestad. El poeta, que «esperança» no procura, confiesa que «triste siento / la muerte apresurásem' importuna», ilustrando así su situación: «Sola i en alto mar, sin luz alguna, / con tempestad sañosa yaze i viento / mi popa abierta», sin que se abra el «negro asiento» del cielo, ni el «puerto» del amor. Cuestión parecida desarrolla Herrera en un terceto de la elegía IV (2006: 663-668; V. II), donde lamenta su «inmortal dolor i sentimiento» (v. 1) en forma de sobrevenida oscuridad: «Quien vio mi día, i vio mi Luz serena, / podrá juzgar a cuánto mal m'ofresco / en noche de tiniebla i d'error llena»; o en la elegía XII (2006: 739-746) del mismo segundo libro, donde, a la presencia casi obsesiva del verso «mi niebla oscureció a la luz d'el día», repetido a lo largo del poema (vv. 15,45, 78, 114 y 162), sucede la *salida* de una Dama Sol que, con su amor y con el brillo de sus ojos, enciende la noche, disipa la niebla y trae la luz del día:

Pero si la infelice suerte mía
la mueve tiernamente a mi cuidado,
huirá mi niebla de la luz d'el día;

i, siendo de sus rayos inflamado,
aquí, do estoi ausente'n dolor fiero,
renovaré la gloria'l mal passado.

Después de tanta sombra, el Sol espero;
qu'el día ilustrará a la noche oscura,
i, en aquel dulce bien d'amor primero,
los ojos fixaré'n mi Lumbre pura (vv. 207-217).

La imagen de la niebla que debería ser disipada aparece también en la elegía III de *Algunas obras* (2006: 399-409), dirigida a Francisco de Medina. El poeta siente que la vejez se aproxima y lo explica recurriendo al ciclo luminoso de las estaciones, a la llegada del invierno (García de Diego, 1983: 78): «A la pequeña luz del breve día, / i al grande cerco de la sombra oscura, / veo llegar la corta vida mía» (vv. 1-3). El tono de reflexión moral, al que, como ha estudiado Cuevas (1997), Herrera no será ajeno, permite la aparición, en sintonía con lo estudiado en el capítulo anterior, de «la virtud

soberana» (v. 19), expresada en términos luminosos: «Yo, lexos, por la senda trabajosa / sigo entre las tinieblas a su lumbre, / abrasado en su llama gloriösa» (vv. 22-24). Vossler, siempre con el *mito* de la soledad poética en mente, explica que, en esta vertiente de la poesía de Herrera, encontramos «la soledad consciente y pretendida del sabio estoico, al lado del apartamiento del apartamiento del fanático el conocimiento de sí mismo y de la propia limitación del prudente» (1941: 91).

Los versos de Herrera, cuando adquieren la gravedad de esta dimensión moral, son escritos, apunta Cristóbal Cuevas, desde «una ascendencia más filosófica que teológica, y más humanística que cristiana», exaltando «una moral natural asumible por cualquier conciencia recta», compatible, eso sí, «con tácitas reminiscencias cristianas» (Cuevas, 1997: 3). Se trata de un desengaño que, en palabras del mismo Cuevas, lleva a Herrera «a un concreto ideal de virtud, o incluso a Dios, suprema verdad y consuelo último del enamorado poeta» (2006: 51), en lo que Lara Garrido ha visto, con Vossler, la huella de un «ideal estoico» (1997b: 146).

Más adelante, el poema vuelve sobre la misma cuestión: la vida «es estrecha prisión, do el pensamiento / repara, i ve en la niebla una luz clara / de la razón, qu'opprime al sentimiento» (vv. 43-45). Herrera, sin embargo, es consciente de lo vano de su intento, pues esa razón no puede hacer nada ante el empuje del amor, pues su alma «Al resplandor de la belleza pura / corre encendida con tan alta gloria / que ni otro bien ni otro placer procura» (vv. 106-108). Consciente el poeta de que «Su mal comenzó al ver esa belleza, esa luz, y su desdén le sumió en la sombra que puebla con desiertos y soledades» (Navarro Durán, 1997: 6), es la luz del amor la que prevalece en él, generando un «Debate entre la luz y la sombra, que el poeta, paradigmáticamente humano, no es capaz de superar» (López Bueno, 1998: 78). Herrera confiesa entonces que desearía, curiosamente, pues es algo que en absoluto se repite en la poesía amorosa, ser él mismo el Sol que se mueve entre las constelaciones –nuevo signo de geocentrismo– «para siempre mirar su luz eterna». La fenomenología amorosa, en fin, es la que ya hemos visto con amplitud a lo largo del trabajo, y parte del deseo por ser mirado por los ojos de la dama, para llegar al fuego que atormenta su pecho: «assí sus luzes puras i sagradas / bolviesse siempre a mis vencidos ojos, / i m'abrasasse en llamas regaladas» (vv. 217-219).

A Pedro de Cabrera dedica una elegía (2006: 793-797; V. III) de profundo contenido moral, basado en la naturaleza luminosa de la *virtus*. Desde el principio, además, pues «en sossiego i en seguro puerto / vivís, luz de Cabrera, descansado / de los peligros de este mar incierto» (vv. 4-6). La caracterización del amigo se establece en una doble contraposición, donde la luz siempre cae de su parte. En primer lugar, ante el vulgo, lo que este «confuso, ama i procura, / huis, i en las tinieblas veis la lumbre / que la virtud descubre'n su faz pura» (vv. 13-15). Coster (1908: 60) piensa que Cabrera podría ser ciego –lo que, de algún modo, situaría el poema cerca de la oda “A Francisco de Salinas”–, pero Cuevas indica que «también podría pensarse en unas “tinieblas” intelectuales y morales» entre las cuales «Cabrera se muestra capaz de ver la luz de la virtud» (2006: 793). En segundo lugar, la contraposición tiene lugar con respecto al poeta, que sigue a otra luz, más dañina y, tal vez, menos acorde a la rectitud moral del amigo: la del amor por la dama que le hace, en imagen que ya conocemos de sobra, comportarse como la polilla que irremediabilmente acude a la luz que le consume:

cuando, atento, notó la gran belleza,
las luzes donde' Amor solo respira,
i d'el color suave la pureza,

cual mariposa qu'a perderse aspira
en la llama, corriendo con engaño
al dulce fusilar qu'en ella mira» (vv. 58-63).

Como vamos percibiendo, Herrera no deja de asociar la luz al amor, si bien nos damos cuenta de que la está comenzando a virar su significado.

Una sensación que también se percibe en la elegía VI (2006: 439-444; AO), emparentada por Cuevas, creemos que con toda razón, con el fray Luis de la “Vida retirada” (2006: 433-444). Desde el primer terceto, el poeta siente el alivio de haber dejado atrás el engaño: «D'aquel error en que viví engañado / salgo a la pura luz, i me levanto / tal vez del peso que sufrí cansado» (vv. 1-3). La elegía adquiere así un marcadísimo carácter neoplatónico, con imágenes que no nos resultan en absoluto desconocidas en relación con nuestra poética de la luz. Así, por ejemplo, la imagen de los «peñascos de la vida, / do se rompe la nave en mar ondoso» (vv. 22-23) nos da una buena idea del tono del poema.

Herrera hace explícito el anhelo de la luz propia de la más alta hermosura:

i cuán dulce es vivir alegremente
espacios largos d'una edad dichosa
i contemplar tan alto bien presente,

do en esta vista i luz maravillosa
el ánimo encendido ensalce el buelo
a la profunda claridad hermosa,

i allí s'afine d'aquel torpe vuelo
qu'en sí lo traxo presso, i no le impida
la gruessa niebla i el error del suelo (vv. 55-63).

El poeta insiste en lo contingente de la belleza física: «¡Cuán vana eres, umana hermosura! / ¡cuán presto se consume i se deshaze / la gracia i el donaire i compostura!» (vv. 67-68); incluso en términos luminosos:

No assí tan presto aparta el viento leve,
i dissipa las nieblas, i el ardiente
sol desata el rigor d'elada nieve,
como a la tierna edad la flor luziente
huye, i los años buelan, i perece
el valor i belleza juntamente (vv. 70-78).

Frente a dicha contingencia, la luz de la virtud permitirá al poeta alejarse del error de las pasiones:

Mas, ¿quién podrá subir sin viva lumbre?;
¿quién, sin favor qu'aliente su flaqueza
i l'alce desta grave pesadumbre?

Si yo pudiesse bien en tu belleza
fixar mis ojos, Musa soberana,
i contemplar cercano tu grandeza,

del ciego error i multitud profana
que s'entorpece e la tiniebla oscura
no seguiría la opinión liviana (vv. 145-153).

Así es como llegamos, en fin, al soneto LXXVIII, último de *Algunas obras* (2006: 468-469), donde la pugna luminosa entre la razón y las pasiones parece

resolverse del lado de la primera. Nueva apelación al amor, el poeta confiesa que, si bien «En un incendio no acabado / ardí del fuego tuyo», «ahora» juzga su estado, «no con llama en cenizas escondida, / mas descubierta, clara i encendida», sino como un «vano error». Macrì estima que se trata de un «Soneto de liberación como los de Petrarca “*Padre del ciel*” [...] y “*Dicesette anni*”» (1972: 591)⁷⁶⁶. Efectivamente, la colocación del poema, a modo de broche de una supuesta estructura de cancionero petrarquista⁷⁶⁷, casa muy bien con el carácter de reflexión que baña al poema. Herrera confiesa desear que «baste, cruel, ya en tantos años / rendido aver al yugo el cuello ierto, / i aver visto en el fin tu desvarío», para en el segundo terceto, de nuevo, introducir el componente luminoso: «Abra la luz la niebla a tus engaños, / antes qu’el lazo rompa el tiempo, i muerto / sea el fuego del tardo ielo mío». Para Kossoff, nos encontramos ante una concepción de la luz como «condición necesaria para la comprensión de algo», (1966: 188), en este caso, la que alcanza el poeta sobre su propio estado sentimental. Herrera, cansado de penar de amor, pide que antes de que llegue la muerte cese su sufrimiento. Un «reconocimiento del agotamiento final» que no es «arrepentimiento palinódico» (Fernández Mosquera, 1997: 17), pues como bien explica Morros, a diferencia de Petrarca, Herrera «no ha logrado extinguir la llama amorosa» (1997: 14). Según Morros, la serenidad de ánimo que pretende alcanzar el poeta ya no se identificará con la amada, sino con «la luz del entendimiento», capaz de disipar «la niebla de su vida» (1997: 14). Se trata de una luz que Kossoff entiende como «alivio del miedo o de la tristeza, y pos. de la ignorancia» (1966: 189); «una luz distinta cuyo deseo se identifica con la serenidad y la eterna paz», una vez que la dama ha muerto (Lara Garrido, 1997b: 146). La luz, así queda *liberada* de su dimensión amorosa, de la misma manera que él pretende verse liberado del yugo de dichas pasiones amorosas.

⁷⁶⁶ Poemas LXII: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni, / dopo le notti vaneggiando spese, / con quel ferod esio ch’al cor s’accese, / mirando gli atti per mio mal sí adorni, // piacciati omai col Tuo lume ch’io torni / ad altra vita et a piú belle imprese» (2006: 290); y CXXII: «Dicesette anni à già rivolto il cielo / pio che ‘mprima arsi, et già mai non mi spensi [...] Oimè lasso, e quando fia quel giorno / che, mirando il fuggir dehli anni miei, / esca del foco, et de sí lunghe pene?» (2006: 442).

⁷⁶⁷ No en vano, el poema inmediatamente anterior (LXXVII, p. 468), es otro ruego al amor: «Cesse tu fuego, Amor, cesse ya». Para la cuestión del cancionero en *Algunas Obras*, y las diferentes posturas encontradas, además de la de Macrì, *Cfr.* por ejemplo, Prieto (1987: 570-585), Roncero (1992: 33-40), Fernández Mosquera (1997), López Bueno (1998: 103-119) y Cuevas (2006: 22-38).

4.8. *El resplandor de aquella Luz serena: el nombre de la Luz*

La lectura de Fernando de Herrera arroja, en clave luminosa, los resultados más intensos de toda la poesía española del siglo XVI. A lo largo de nuestro recorrido por ella, el lector habrá podido deducir cuál es, dentro de dicha intensidad, la manifestación más concentrada, la culminación de la poética renacentista de la luz. De «mi luz» a «mi Luz», Herrera culmina, o mejor, cierra en lo más alto el círculo luminoso del amor en la lírica renacentista en lengua española.

Herrera no se cansa de insistir en hacer «Luz» a su dama, identificarla con ella hasta tal punto que incluso acabará por convertirse en uno de sus nombres, acaso el más recurrente y significativo, «epíteto sustancial del andaluz Herrera» (Gallego Morell, 2003: 310). La clave es la mayúscula, y así lo señala Emilio Orozco, dando también una buena pista acerca de cuál deberá ser el camino de la interpretación cuando escribe que, entre los diferentes nombres que Herrera da a su dama, es «sobre todo, *Luz*, verdadero nombre símbolo de su mundo espiritual. La letra mayúscula nos hará ver que esa *Luz* es la que ilumina y caldea el alma del poeta» (2004: 95), para matizar en otro sitio, dándonos un anticipo de cuál será el funcionamiento real de tal nombre, que la dama, «cuyo esplendor eclipsa a todo astro», será vista como «el Lucero, la Estrella, cuya luz no solo ilumina y caldea su alma, sino todo lo creado: la tierra y el cielo» (2010: 121).

Tan definitorio es este rasgo de la poética herreriana, que ya Francisco de Rioja da cuenta de él, en el prólogo que escribe a la edición príncipe de los *Versos de Fernando Herrera*, donde alude así a la dama cantada por Herrera en sus poemas:

De la persona que celebra, solo podré decir a V. Señoría que fue una señora mui principal destos reinos, a quien llama, unas vezes Luz, Estrella, Lumbre, Luzero i Sirena; otras, Aglaia, que quiere decir Esplendor, i Eliodora, que es lo mismo que dones del Sol (2006: 486).

Excepto «Sirena», todos los nombres recibidos por Leonor de Milán en la poesía de Fernando de Herrera, y recogidos por Rioja, entroncan con la poética de la luz renacentista.

Más allá de los intentos más o menos sistemáticos (Macrì, 1972: 204-279, sobre todo 224-243; Kossoff, 1966: 8, 121, 152, 186, 187, 188-189; Sobejano, 1956: 260-261; Manero Sorolla, 1990: 547)⁷⁶⁸ por recoger la frecuencia y las variantes con que Herrera alude a la condesa de Gelves bajo los diferentes nombres, y que hoy se ven facilitados gracias a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías⁷⁶⁹, nos interesa buscar cuál sea el lugar, sin duda privilegiado, que este nombre de Luz, con sus variantes, ocupe dentro de los luminosos engranajes de la lírica renacentista.

No creemos que, a estas alturas, cuando nuestro trabajo roza ya su final, la cuestión pueda despacharse anotando que, al llamar Luz a Leonor de Gelves, Herrera utilice solamente un «Nombre poético de D^a Leonor, Condesa de Gelves» (Kossoff, 1966: 188); que «aplica la conocida y abigarrada imaginería del deslumbramiento (Luz, fuego, lumbre, Sol, etc.)» (Vázquez Medel, 1983: 33); que el poeta «define y configura la imagen de la amada en una sola nominación simbólica: ‘Luz’» (Ruestes, 1986: XIII); que «la *luz* pasará a ser uno de los emblemas preferidos que asigna el poeta a Doña

⁷⁶⁸ Buscando incluso (Carrillo Alonso, 2008: 211-349) la comparación con la lírica arábigo-andaluza, con la que puede haber cierta semejanza, propia de la huella de la filosofía clásica griega sobre el pensamiento islámico, aunque, pensamos, se trate de lógicas textuales absolutamente distintas.

⁷⁶⁹ A modo de ejercicio meramente ilustrativo, y lejos de las pretensiones que rigen nuestro trabajo, en la edición de la que obtiene sus datos el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) –la de María Teresa Ruestes (1986), que engloba las composiciones publicadas en vida del poeta: unos *Poemas sueltos* y *Algunas obras*– nos encontramos con que el término «Luz» aparece en setenta casos, «Estrella» en veinte, «Lumbre» en catorce, «Lucero» en cuatro, y «Heliodora» y «Aglaya» en solo una. La propia Ruestes (1986: XIII) añade a los aducidos por Rioja los nombres de «Aurora, Delia, Clearista, Leucotea», que aparecerían en veintisiete, tres, tres y veinte casos, respectivamente. En este mismo sentido, existe un intento de sistematización cuantitativa referido al epíteto garcilasiano, elaborado por Turrez (1987), complemento en cierto modo de las *Concordancias* elaboradas por Sarmiento (1970).

Leonor de Milán» (Manero Sorolla, 1990: 547); o que «Luz» sea solo «“alter ego” literario de Doña Leonor de Milán» (Roncero, 1992: 35). La cuestión es más compleja, o al menos adquiere esa dimensión si queremos traspasar la superficie de lo meramente nominativo para entenderla en la profundidad que merece.

Curiosamente, Rodríguez Marín, desde sus parámetros basados en la estricta interpretación biográfica, da un buen indicativo de cómo podría entenderse la cuestión: «el *divino* Herrera, inmortal por sus rimas, perpetuó en ella la memoria de su amada, *divinizándola*, bajo los bien significativos nombres de *Eliodora*, *Luz*, *Lumbre*, *Estrella* y *Aglaya*» (1911: 8). La *divinización* supone ya un desmarque, si bien tímido, con la simple capa nominativa, pues da cuenta de un *proceso* ejercido sobre el nombre de la dama.

Jugueteando con una expresión más o menos lírica, que lleva a que sus ideas no acaben de concretarse, Cossío escribe al respecto:

Claridad, es decir *luz*, esa luz que Herrera escribía indistintamente con letra mayúscula o minúscula, pues era, en esplendoroso equívoco, designación de la viva mezcla rosa, blanca, verde y dorada, y su emanación y aureola [...] He querido poner las manos en el manantial de la poesía herreriana para «beber candores», como en el verso calderoniano; y como en la resuelta pugna amorosa del poeta afrontar los esplendores de una *Idea* de pureza inasequible, desesperada ocasión de nuestros petrarquistas (1926: 114).

Aún indiferente al significado profundo de la mayúscula, Cossío se da cuenta sin embargo del trasfondo neoplatónico que la «Idea de pureza inasequible» conlleva.

Vilanova hable del «nombre poético de *Luz*, que con manifiesta predilección utiliza Herrera para designar a la condesa de Gelves, y que procede de la imagen petrarquista, *vago* o *dulce lume* con que Petrarca alude constantemente a los ojos de Laura» (1951: 716), superando así en cierto modo, probablemente en contra de lo que él mismo pretendía, la mera identificación con la condesa y asumiendo que la cuestión se inserta en las raíces de una determinada tradición filosófica. Gabriel Celaya, ocupándose de la relación de Herrera con los condes, señala que «el Conde de Gelves, marido de Doña Leonor, no se da por ofendido leyendo los poemas de Herrera [...] No hay error posible, sabe bien a quién designa Herrera con su Luz» (1964: 30-31). Nos coloca así Celaya cerca de una concepción del nombre propio que supera con creces la

mera alusión denotativa a la condesa. De la misma manera procede Green quien, tratando la cuestión de manera tangencial, en la comparación con Garcilaso, escribe que en el poeta sevillano «La armonía platónica, con toda la brillantez de su luz hecha Luz con mayúscula, no podía solucionar el problema del amor y del deseo humanos» (1969: 222). Sin entrar en si existe o no dicho problema y en su posible solución, el pasaje de Green relaciona la mayúscula de la «Luz» con la armonía platónica que estará a la base de su funcionamiento.

Jorge Guillén, por su parte, desde ese solapamiento que él detecta en Herrera entre vida y poesía, explica que

No importa que doña Leonor de Milán sea Eliodora, Luz, Lucero, Estrella, y bajo todas sus advocaciones la Belleza, trasunto de la belleza divina [pues todos estos son] trasuntos ideales de una realidad única: doña Leonor de Milán, amada como tal mujer y no solo como simple alegoría (1999: 438-439).

A pesar de que Guillén insista en buscar el anclaje afectivo real de Herrera con Leonor de Gelves, no deja de resultar significativo el primer tramo de su razonamiento, pues pone en relación la «Luz» con la doctrina neoplatónica de la belleza que estudiamos al inicio del capítulo.

Macrì también mezcla el problema biográfico con el luminoso, aunque, del mismo modo que Guillén, encuentra una buena primera piedra de toque para entrar a analizar esta cuestión –aunque después no la desarrolle– al escribir que

Fue Leonor el único y gran amor de Herrera, quien la llama Eliodora, Aglaya, Lumbre, Estrella, Lucero, Sirena, variaciones de un solo nombre, Luz, como símbolo del éter luminoso que anima el cosmos herreriano, y de su propio fuego interno que abrasó el espíritu y el alma del poeta durante más de veinte años (1972: 55).

Dejando de lado las supuestas precisiones biográficas y cronológicas sobre Leonor de Milán, que en no pocas ocasiones han supuesto un tope para el análisis de la «Luz» y la duración del amor de Herrera por esta, Macrì acierta al señalar que la profusión nominativa del poeta sevillano va más allá de la mera denotación luminosa, encontrando en esa «Luz» el elemento que vincula un «cosmos herreriano» *animado*, esto es, en movimiento, con el «fuego interno» que la dama enciende en el poeta. Efectivamente, más allá de la cuestión denotativa, que la dama sea nombrada como Luz deberá

entenderse desde los presupuestos filosóficos que han producido en el Renacimiento la imagen de la luz. Por eso, para Macri, «el nombre de Luz [...] es substancia corpórea de la Belleza espiritual, y viceversa, según la modalidad del afecto, dominada alternativamente por la representación sensible del Objeto impenetrable y fascinante de aquella ‘carne’ o por la intuición platónica de la Idea» (1972: 135).

Begoña López Bueno se ocupa también de la cuestión, desde una posición interesante, al escribir que «en la poesía herreriana el amor es el hilo conductor de toda la experiencia existencial del hombre. El mundo se subsume en el objeto amoroso, que irradia desde su heliocentrismo. Por eso la amada es *Luz, Estrella, Lumbre, Luzero, Eliodora o Aglaya*» (1987: 51). Más allá de que no hubiera estado de más matizar, en sintonía con lo que explicamos en el tercer capítulo, el carácter ideal de dicho heliocentrismo, López Bueno continúa alejando la cuestión del mero énfasis denotativo, para colocarla sin más remedio en una dimensión cósmico/amorosa.

Juan Carlos Rodríguez, quien no en vano ve en Herrera “La etapa final del animismo poético en España” (1990: 285-344), apunta la necesidad de situar la diversidad luminoso-nominativa de Leonor de Milán en una «espesa complejidad de elementos», que estaría detrás de la problemática del nombre que subyace a *De los nombres de Cristo*. Así, para Rodríguez,

El despliegue enunciativo de la ‘luz’ en Herrera es perfectamente conocido: sus poemas, al acumularse, se van convirtiendo poco a poco en un verdadero ‘tratado’ sobre los ‘nombres’ de la dama, con el mismo sentido *magicista* (de conjuro y de veneración a la vez) con que fray Luis construye sus ‘Nombres de Cristo’ (pp. 286-287).

Acción de acumulación nominativa en la que «‘Nombrar’ así es atraer, esto es, poner en liza la ley de la atracción, arrastrar» (p. 287). El nombre de «Luz», así, se adensa en un significado que supera con creces la mera función apelativa o emblemática, pues los diferentes nombres «forman la base para un misticismo estético platónico que atrae hacia sí el alma del poeta, con influencias del neoplatonismo cristiano de San Agustín y Petrarca» (Howe, 1999: 209).

En esa misma dirección se situará Cristóbal Cuevas, quien habla (2006: 31) de un «amoroso cerco alrededor de la dama, cuyos atributos –en la línea del Seudo Dionisio, o del propio fray Luis–, se destacan por una multinominación o polimonía, en

que cada nombre constituye una breve definición etimológica de sus principales cualidades». Editor de *De los nombres de Cristo*, a una parte de cuyo estudio introductorio, “Teoría luisiana del nombre” (2010: 86-95)⁷⁷⁰, hace referencia, Cuevas sabe que

No es, pues, Luz el resultado retórico de hipérbolos intrascendentes, sino el símbolo de una concepción del mundo en que la hermosura contingente se contempla en relación con toda la cadena de bellezas, y, al fin, con el autor de la belleza misma. Como en la poesía provenzal, como en la petrarquista, la mujer se espiritualiza hasta convertirse en columna de Luz, semejante a la que precedía a los israelitas por el desierto, iluminando su camino y sirviéndoles de guía (*Éx*, XIII, 22) (2006: 32).

Aunque tal vez Cuevas se exceda al hablar del episodio bíblico del *Éxodo*, sí que percibe a la perfección la relación que el nombre propio de Luz tiene con «la cadena de bellezas» y en última instancia «con el autor de la belleza misma», esto es, con la raíz misma de la metafísica de la luz que recorre la poética amorosa del XVI. Antonio Prieto, por su parte, aunque no se refiera a fray Luis de León y su teoría del nombre, no anda desencaminado al afirmar que los juegos nominales «con Luz, Lumbre, Eliodora, etc. tienen un sentido distinto a la complacencia fónica con el nombre de la amada del soneto petrarquesco ‘L’aura che `l verde lauro e l’aureo crine’» (1987: 554). Es cierto que pasa por alto el hecho de que el soneto de Petrarca va más allá de la «complacencia fónica», para constituir en la mezcla de *aura*, oro y Laura uno de los textos emblemáticos del Renacimiento europeo, pero no es menos cierto que, efectivamente, la cuestión va más allá del juego lingüístico a partir de la palabra *luz*.

Prieto, que ya sabemos trata de dilucidar si los poemas de Herrera constituyen un *cancionero* afín en estructura al modelo petrarquista, continúa su argumentación señalando que «Resulta obvio en este punto que esa Luz será la única amada del cancionero herreriano, cumpliendo sinceramente el amor único del *Canzoniere*» (p. 575), desligando a esta amada de la estricta identificación biográfica, ya que afirma basarse en «mi incredulidad en el *sentimiento* poético de Herrera, en cuanto proyección de vida en palabra [...] libre de una sujeción biográfica, como no lo estuvo Garcilaso»

⁷⁷⁰ Para las aportaciones más significativas sobre la misma, de la que aquí daremos solo algunos apuntes básicos, en relación con la cuestión de la «Luz» herreriana, *Cfr.* San José Lera (2008: LXVIII-XCVIII).

(p. 578). Se trata así de un movimiento radicalmente inverso a las posturas que se limitan a establecer una relación de equivalencia nominal entre la «Luz» de sus versos y la figura de la Condesa de Gelves. No entraremos aquí en deslindar hasta dónde llega lo biográfico –cuyo sustrato, o anécdota inicial, sin la menor pretensión aquí de invocar aquí a Sainte-Beuve, parece demostrado, otra cosa es que sirva para solucionar cualquier tipo de problema que plantee el estudio de los poemas– en el caso de Herrera, pues lo que nos interesa es la reflexión a la que esta postura aboca a Prieto:

Entiendo así la Luz herreriana como un concepto poético que su imaginación transforma en persona y que quizás tocara, en su búsqueda de asentamiento realista, algún aspecto de Leonor de Milán con el que extender su gusto pictórico afín al grupo sevillano, que le permite *matizar* a su dama (p. 579).

La referencia al «gusto pictórico», motivada por ese vivo cromatismo propio del *manierismo* herreriano, con suponer cierta pertinencia a la hora de explicar la poética de Herrera, no tiene demasiado que ver con lo que, creemos, es el significado profundo del nombre «Luz». Otra cosa es su concepción como «concepto poético».

Coincidimos con Prieto en que la recurrencia del nombre de «Luz» y a sus diferentes derivaciones, no es una asociación más o menos neutra o tópica, sino un «concepto», y como tal, producido y sostenido desde los mismos parámetros ideológicos que han dado pie a la aparición de la poética luminosa del XVI. Desde ahí debemos estudiarlo, atendiendo a dos cuestiones básicas: la teoría del nombre y el papel que la luz tendrá dentro de dicha teoría: qué significará, en suma, hacer de la luz el nombre de la dama.

La teoría del nombre encuentra aquilatada expresión en *De los nombres de Cristo*, que será, más que una fuente a la que Herrera acuda en la construcción de su poética, la mejor referencia posible para entender la filosofía renacentista del nombre. En el primer capítulo del tratado, el agustino comienza afirmando que

El nombre, si avemos de dezirlo en pocas palabras, es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dize, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento (2010: 155).

Sobre esa misma noción volverá un poco más adelante, para escribir que «el nombre es como imagen de la cosa de quien se dize, o la misma cosa disfrazada en otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella para el fin y propósito de perfección y comunidad que dijimos» (p. 157)⁷⁷¹. Definidos los nombres y el puente que se tiende entre ellos y aquello a lo que se refieren, fray Luis hace dos divisiones que es necesario consignar. La primera es que «ay dos maneras o dos diferencias de nombres: unos que están en el alma y otros que suenan en la boca», cuya diferencia radicaría en que «los unos son imágenes por naturaleza y los otros por arte» (p. 158), lo que no hace sino remitirnos a la diferencia entre palabras e ideas (Cuevas, 2010: 90), ya de un marcado carácter platónico. De estos dos grupos, fray Luis estima que los primeros «son los nombres principalmente», pues con imágenes por naturaleza «Quiero dezir, que la imagen y figura que está en el alma sustituye por aquellas cosas, cuya figura es, por la

⁷⁷¹ La identificación luisiana entre lo que se nombra y su nombre tendría su base y justificación en la búsqueda de «la perfección de todas las cosas, y señaladamente de aquellas que son capaces de entendimiento y razón», una perfección que debe entenderse en términos de conexión, ya que consistiría «en que cada una de ellas tenga en sí a todas las otras y en que, siendo una, sea todas cuanto le fuere posible; porque en esto se avecina a Dios, que en sí lo contiene todo» (p. 155). Para resolver este problema, y conseguir una conexión que en lo físico se antojaba imposible por ser «las cosas, assí como son, materiales y toscas» (p. 156), lo que impediría que «estuviessen todas unas en otras», la divinidad otorgó a cada una de ellas el nombre, «con el cual estuviessen y viviessen cada una de ellas en los entendimientos de sus vecinos, y cada una en todas, y todas en cada una» (p. 156). Resulta significativo que utilice para ilustrar esta teoría el símil del espejo, del que ya nos ocupamos en el segundo capítulo del trabajo: «De lo qual puede ser como exemplo lo que en el espejo acontece. Que si juntamos muchos espejos y los ponemos delante de los ojos, la imagen del rostro, que es una, reluze una misma y en un mismo tiempo en cada uno dellos, y de ellos todas aquellas imágenes, sin confundirse, se tornan juntamente a los ojos, y de los ojos al alma de aquel que en los espejos se mira» (pp. 156-157).

Cfr. al respecto Thompson: «La teología Luisiana establece los siguientes nexos: el hombre se asemeja a Dios hasta cierto punto en su capacidad de llevar dentro de sí la multiplicidad de la creación; los nombres tienen aquí un papel esencial: el hombre no es capaz de llevar dentro de sí la realidad física y material de tantas cosas, así que “la naturaleza” le ha provisto del “admirable artificio” de la palabra, mediante la cual otra entidad, semejante al objeto, “en cierta manera” existe dentro del hombre [...] En “De los nombres en general” fray Luis quiere reconciliar la unidad y la diversidad sobre todo dentro del microcosmos humano: el ser humano en cierta manera contiene dentro de sí la multiplicidad de las cosas creadas, gracias a los nombres que tienen, nombres que representan de una manera espiritual, interior, la realidad física, exterior que tienen en el mundo» (1996: 550-551); o Rallo Grus: «la perfección de las criaturas consiste en semejarse lo más posible a su Creador, Dios; la característica de Dios es encerrarlo todo en sí; la perfección de las criaturas reside, pues, en contener todo en ellas, es decir, en realizar la unidad; y el nombre permite justamente al hombre, criatura racional, realizar este fin, “porque el nombre pone en nosotros las cosas”» (1996: 453).

semejança natural que tiene con ellas» (2010: 158). Semejanza que, evidentemente, se verá plasmada en el lenguaje, «porque lo que dize la boca es señal de lo que se entiende en el alma» (p.169).

Por otro lado, dentro de los nombres, fray Luis establece una división entre dos tipos, común y propio, sustentada asimismo en la naturaleza de las imágenes con las que se relacionan:

y es que, como de las cosas que entendemos, unas vezes formamos en el entendimiento una imagen, que es imagen de muchos, quiero dezir, que es imagen de aquello en que muchas cosas, que en lo demás son diferentes, convienen entre sí y se parecen; y otras vezes la imagen que figuramos es retrato de una cosa sola, y assí proprio retrato della que no dize con otra, por la misma manera ay unas palabras o nombres que se aplican a muchos, y se llaman nombres comunes, y otros que son propios de solo uno (p. 158).

A fray Luis le interesará estrechar el cerco en torno a estos últimos, y se dedica por ello a tratar de ilustrar al lector acerca de su naturaleza, la cual debe guardar una «regla»:

que pues han de ser propios, tengan significación de alguna particular propiedad y de algo de lo que es propio a aquello de quien se dizen; y que se tomen, y como nazcan y manen, de algún minero suyo y particular. Porque si el nombre, como avemos dicho, sustituye por lo nombrado, y si su fin es hazer que lo ausente que significa, en él nos sea presente, y cercano y junto lo que nos es alexado, mucho conviene que en el sonido, en la figura, o verdaderamente en la origen y significación de aquello de donde nasce, se avezine y asemeje a cuyo es, quanto es possible avezinarse a una cosa de tomo y de ser el sonido de una palabra (pp. 158-159).

Para fray Luis, así, existe una íntima relación entre el nombre y aquello que representa, lo que nos servirá para entender el significado profundo que otorga Herrera a su «Luz». Según Alain Guy, al hilo de la teoría de los nombres de fray Luis, «gracias a la palabra, la criatura podrá realizar su fin, es decir, su participación en todo lo que no es ella, y la donación total de sí a otro» (1960: 92). Morón Arroyo ha señalado que «El nombre en fray Luis tiene el sentido dialéctico de idea», donde «Idea no es un nombre aislado, sino el conocimiento riguroso de un objeto» (1996: 311), en el que «el significante es significado si sabemos gozar la letra en toda su densidad» (p. 299).

Llamar «Luz» a su dama con tantísima frecuencia será un intento por parte de Herrera de llegar a obtener todo ese «conocimiento riguroso» acerca de su dama, darse a ella, si seguimos a Guy, siendo el conjunto de todos sus poemas un intento desmedido por abarcarla, como si cada vez que la nombrara diera un paso más en su intento por conocer la hermosura de carácter metafísico que se cifra en su nombre. Así, si según García de la Concha, en la teoría luisiana «la nominación, como acto fundante de la palabra, es parte fundamental del proceso de *comunicación* de Dios con “el mundo y con el hombre” y de este con el mundo y con Dios» (1996b: 388); o si, como explica Thompson (1996: 549), fray Luis propone «la tesis (mucho más realista que nominalista) de que cada palabra participa de la realidad espiritual que simboliza», no erraremos si pensamos que Herrera trata de hacer lo propio con su dama, buscando establecer ese circuito de comunicación, no con la divinidad, sino con su dama, de participar de esa «realidad espiritual» de su belleza y su amor.

Foucault dejó escrito que, en el siglo XVI, el lenguaje «es una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma [...] que se mezcla aquí y allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas», pues este no es «un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar» (1972: 42-43). Nombrar a la dama como «Luz», en realidad será, como venimos viendo, una manera de reconocer un determinado orden del mundo, y, a la vez, operar sobre él.

En ese sentido, Juan Carlos Rodríguez (1990: 288) se plantea una cuestión fundamental para entender «este culto al *nombre* (y por tanto a la ‘letra’ o al ‘signo’) [...] en el animismo del XVI»: la diferencia con respecto a «la sacralización feudal sustancialista de la Escritura y del Libro, de la fascinación por las firmas divinas»⁷⁷²,

⁷⁷² «Ahora bien: la imagen del ‘Libro’ en el feudalismo no solo transparenta tal medio técnico de existencia (la *escritura en este caso*), sino que decimos que es el nudo de la matriz ideológica feudal, en todo lo que esta tiene de sacralizada (puesto que el Libro Sagrado es a la vez, obviamente, la base del cristianismo medieval). Sin embargo, si construir un *Libro* (a imitación del Libro sagrado o del Libro de la Naturaleza) es la imagen determinante siempre en última instancia de la literatura feudal, pensamos igualmente que estos *libros* no se construyen sino ‘interpretando/leyendo’ a la vez el Libro de la Naturaleza y el Libro Sagrado (colocándolos frente a frente, en reflejo especular: de ahí la idea del ‘Speculum’ como género que imita este ‘reflejo’ primario entre los dos libros –primario en tanto que revela a su vez el ‘reflejo’ del ‘orden divino’ sobre el ‘orden terreno’–). Tenemos así que la clave entonces de la literatura

residiría en una quiebra de dicha fascinación, de dicha manera de concebir los signos del mundo, que llegaría hasta la «laicización» que Rodríguez detecta en el «Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto» del quinto soneto de Garcilaso. Fray Luis no podrá llegar nunca a los términos de Garcilaso o del Herrera que *renombra* como «Luz» a su dama, dado que sus presupuestos parten de los diferentes nombres que recibe la figura de Cristo. Sin embargo, en él se advierte un cambio que, en sintonía con lo descrito por Rodríguez, Cuevas (2010: 88-89) advierte entre una mística medieval, musulmana y cristiana, donde se «dará al estudio de los nombres su máxima significación, al pensar que en ellos se reflejan los atributos divinos», esto es, ser entendidos como *signatura* divina en la que *leer* a Dios, y una mística situada en lo que él llama «los albores del Humanismo», donde «el nombre vuelve a considerarse definición de la persona, lo que explica su cambio en la profesión religiosa»⁷⁷³. El nombre pasa a entenderse no desde la dimensión vertical en que la divinidad deja impresa su huella, sino hacia *dentro*, hacia sí y hacia aquello a lo que remite, y por tanto, hacia esa posibilidad de perfección que fray Luis pretendía se alcanzase a partir del nombre, y que no consistía sino en un intento de poner en conexión mutua las diferentes instancias del universo o, como explica Guy, «rendre constamment présentes les choses de l’univers» en una «communion cosmique» a la que «sont appelés tous les êtres» (1989b: 121).

La teoría del nombre que formula fray Luis nos da ya una buena pista de hasta qué punto es significativa la elección que hace Herrera del término concreto de «Luz» para nombrar a la dama que canta en sus poemas. Como apunta Cuevas (2010: 91-92), según se deriva de la lectura de *De los nombres de Cristo*, «cuando Dios pone a alguien por nombre propio un nombre común, quiere decir que el significado de este le conviene de una manera especial y antonomástica». Pepe Sarno, aunque no desarrolla su propuesta y la refiere solo de pasada al ocuparse de otra cuestión, habla de «rapporto metonimico» (1989: 442) entre la dama y su nombre «Luz». Al llamar así a su dama, Herrera daría un paso más en la identificación de esta con la luz, superando la serie enunciativa «mi luz», «mi Sol».

feudal podremos verla en la creencia en esos *signos*, interiores a cada cosa, que representan la *escritura* de Dios en el mundo: Dios *ha escrito* el Libro y ha escrito la Naturaleza, literalmente» (Rodríguez, 1990: 76-77).

⁷⁷³ Recordando para ello el ejemplo del cambio de nombre de Teresa de Ahumada a Teresa de Jesús.

Herrera convierte a su dama en *la luz*, haciendo compartir naturaleza a ambas, dama y luz, fundidas ya en una sola entidad, donde el nombre, *escrito* por Herrera, otorgado por él y no por Dios, actúa como *cifra*, como marca de esa fusión, que pone en relación forzosa a ambas instancias. El nombre de «Luz» tiene poco de casual o de mero elogio y descripción retóricos. Se cimenta en unos sólidos presupuestos filosóficos e ideológicos, que otorgarán, en la lírica amorosa del sevillano, un papel a la dama como no tiene ninguna otra en toda la poesía renacentista.

Lara Garrido, ocupándose de la poesía amorosa de Herrera, refiere que, en esta,

El campo activo de las fotofanías neoplatónicas determina el área semántica que nombra a la amada con el elemento que inicia, ordena y mantiene el mundo (Luz), sus equivalentes astrales (Estrella, Lucero, Aurora, Eliodora) o sus trasuntos mitológicos (Aglaya, Clearista, Leucotea, Egle) (1997b: 142).

La reflexión de Lara tiene la suficiente enjundia como para prestarle atención. En primer lugar, porque el término que acuña para referirse a aquello que «determina» el nombre de la dama, «fotofanías neoplatónicas», se amolda perfectamente a los rasgos que determinan, según hemos venido viendo a lo largo del trabajo, la poética luminosa de la lírica del XVI: por un lado, refleja el evidente sustrato de la filosofía neoplatónica que subyace a la temática luminosa propia del Renacimiento; por otro, hablar de «fotofanías», supone ocuparse de la *manifestación* de la luz de la dama, esto es, referirse a la categoría de *expresión* que con tanta frecuencia ha asomado a lo largo del presente trabajo.

En segundo lugar, porque Lara sintetiza la relación que se establece entre la dama y la luz a través del nombre. Si ya hemos visto que otorgar a la dama el nombre de «Luz» supone buscar la « semejanza » entre ambas, Lara advierte que esta va a venir determinada por el hecho de que la luz sea «el elemento que inicia, ordena y mantiene el mundo». Las tres acciones sobre las que escribe Lara recorren todo el espectro de la tradición lumínica del XVI, desde la luz genesíaca que inaugura el mundo y a la que aludimos cuando nos ocupamos de la oda “A Francisco de Salinas”, hasta aquella que, como afirmaba Marsilio Ficino, es «vínculo del mundo».

Reside ahí una de las claves que nos permiten comprender la «Luz» herreriana y todo lo que ella conlleva: dicho nombre supondrá, no ya que la dama sea el centro del mundo del poeta, el vínculo que mantiene el orden de dicho mundo, como vimos en los

muchos ejemplos del epígrafe anterior, sino que la dama, adquirido su nombre por la comunidad y semejanza que esta presenta con la luz, será centro de *todo* el mundo, elemento ordenador del universo, *copula mundi* ella misma. A partir de ahí podemos entender que Lara Garrido, con tino, establezca una gradación entre los diferentes nombres de la dama, que partiría de la «Luz» en tanto que ese elemento central del mundo y se iría *irradiando* hacia los diferentes nombres del «área semántica» luminosa, en forma de «equivalencias astrales» y «trasuntos mitológicos».

El mismo Lara habla de cómo esa área semántica que se vuelca sobre el nombre de la dama ejercerá «su influencia en el ámbito erótico» (p. 142). Para entender esa influencia regresaremos al análisis que sobre la «Luz» realiza Juan Carlos Rodríguez, quien la concibe bajo los parámetros de un «sentido *magicista*» (1990: 287), que también detectan Lara Garrido en «La resonancia mágica del nombre de la amada» (1997: 142); y Roland Béhar, quien ve en el conjunto de la lírica herreriana «una storia quasi senza racconto, ridotta alla sua quintessenza simbolica, alla magia del nome – *Luz*» (2011b: 104).

Sentido *magicista*, resonancia mágica, quientaesencia simbólica, que deben entenderse desde los parámetros ficinianos –producidos, como hemos dicho a lo largo del trabajo, desde un sincretismo en que confluyen diversas direcciones– según los cuales la magia se entiende como esa capacidad de que las diferentes instancias del universo entren en conexión unas con otras. Rodríguez explica cómo «la problemática animista del XVI asume así los elementos de toda una larga tradición *magicista* y *mistérica*», en la que

La identidad oculta entre las palabras y las cosas es una imagen que no hace más que transcribir en otros términos la identidad entre el alma del mundo y cada alma individual (con sus diversos grados: el alma del artista o el ‘alma’ del mármol). Ahora bien: es en el *nombre propio* donde esta identidad se condensa máximamente (de ahí el doble valor, como decimos, del *nombre*: como conjuro y como veneración); por eso el *nombre propio* va aumentando de valor conforme se asciende en la jerarquía de las almas: de los hombres a los santos, de éstos a los ángeles o a los demonios, de éstos a Dios (1990: 287).

Si el nombre propio *condensa* en su más alto grado esa identidad entre el alma de la dama y el alma del mundo, y supone un «doble valor» en este sentido, hacer que

esta identidad se establezca a partir de la luz supondrá más bien un *triple valor*, una *triple condensación*, pues como ya hemos demostrado a lo largo del trabajo, la luz es una manifestación central del *anima mundi*, y por ello en su definición nominal la dama se vería fusionada no solo con la luz, sino con la propia alma del mundo. Así entendemos que Rodríguez vincule el uso del nombre propio de la dama a un sentido último, según el cual «el alma de la dama es de un tan alto grado expresivo (tan ‘espiritualizado’) que se identifica directamente con el alma misma del mundo», lo que implicará también para Rodríguez reconocer a la primera «su carácter de Absoluto a la vez inalcanzable e irrenunciable; de ahí que quien se aproxime a ella se sienta inmediatamente invadido y consumido por el ‘fuego’»⁷⁷⁴. El fuego del amor, de la atracción erótica que ejerce la dama debido a «su poder –atractivo– sobre todas las cosas» (p. 289).

La fuerza atractiva, erótica, es la otra gran dimensión que adquiere el nombre de la dama. Si esta, como se ha dicho, ejerce su poder atractivo sobre todas las cosas, entre ellas el poeta, este tratará de hacer lo propio con ella, «intenta atraerse hacia sí (hacer benigna) el alma de la dama [...] ‘conjurándola / venerándola’, como se hace con Dios, aludiendo a su esencia íntima (a su nombre) para ablandarlo y convertirlo en propicio» (Rodríguez, 1990: 306). Nombrar a la dama como «Luz» supone *condensar* ese proceso del conjuro del que habla Rodríguez, añadir un eslabón de significación más, pues para poner en marcha la atracción amorosa entre el poeta y la dama se utiliza la misma noción que la determina, identificando así ese «carácter esencial de Absoluto con que el poeta la considera [a la dama]» (Rodríguez, 1990: 307) con la propia luz.

Para comprender el verdadero significado de la dama herreriana, debemos tener en cuenta que, cada vez que en los versos de Herrera es llamada por alguno de sus luminosos nombres propios, en torno a dicho nombre se condensan, por un lado la función de la dama como elemento erótico por excelencia del universo, nudo que todo lo atrae hacia sí y hacia lo que todo converge; y por otro, la luz como aquello que hace posibles dichas relaciones atractivas, en tanto que vínculo del mundo, sostén de la estructura del universo. La dama no es *como* la luz, la dama *es* la luz, y todo lo que de

⁷⁷⁴ «La dama en Herrera funciona siempre como ‘lo Absoluto’ y, por tanto, el anegamiento en ella no supondrá solo (como para el *animismo laico*) la fusión individual con el alma del mundo, sino que supondrá a la vez, y sobre todo (como para el *animismo cristiano*) la realización máxima de ‘lo propio’ de la ‘propia’ vida» (Rodríguez, 1990: 297).

ello se deriva es atribuible a su figura: centralidad del universo, dimensión solar, poder vivificador, amor arrebatado, fuerza atractiva, dignidad del alma, cuerpo brillante. Todo se concentra en un punto, aleph de luz. No se puede ir ya más allá.

O eso parece. Porque, aparte de todo lo que conlleva hacer de su dama la «Luz», Herrera, además, consigue situarla en un lugar privilegiado dentro del sistema literario de la lírica renacentista. No en vano Navarrete ha advertido que la «Luz» herreriana y la Laura petrarquista «crean una serie de campos semánticos cruzados que, a su vez, aumentan las posibilidades de referencias intertextuales» (1997: 221). No son, sin embargo, esas posibilidades lo que nos interesa aquí recalcar, sino algo más profundo. Al dar el nombre propio de la luz –y todas sus derivaciones– a su dama, se corresponda con mayor o menor fidelidad biográfica a Leonor de Gelves, Herrera condensa en ella toda los atributos lumínicos que hemos estudiado a lo largo del trabajo, y con ello la coloca por encima de todas las demás damas de la lírica renacentista. Con ello, apunta Prieto, «Herrera distingue [...] claramente a su Luz de las amadas petrarquesca y garcilasiana». Béhar apunta incluso que «Spesso infatti si può leggere la volontà di Herrera di recuperare e superare l'ispirazione del poeta di Laura attraverso quella del toledano» (2011b: 103)⁷⁷⁵.

Efectivamente, ninguna de las damas de la tradición lírica del XVI conoce una identificación tan plena con la luz como la del poeta sevillano: ni Elisa, Galatea o Camila, ni las ninfas que brillan en el agua de los poemas de Garcilaso; ni Angélica, ni ninguna las damas que en los versos de Aldana provocan envidia al Sol; ni la Helena de

⁷⁷⁵ Aunque él se empeñe siempre en dejar claro que su canto está por debajo del de los poetas que toma por ejemplo, como comprobamos en la elegía IIX (2006: 697-700): «El gran Toscano amante que, deshecho / d'amor, cantó su pena dulcemente, i quien d' Adria lo sigu'en el estrecho; // i aquel por quien Sebeto alça la frente / con guirnaldas hermosas i corales, / do Pausilipo al mar airado siente; // i quien d'el rico Tajo los cristales / mezcla, no inferior al Arno frío, / tierno en encarecer sus propios males, // no igualan con la pena i dolor mío, / bien que suena menor al fin mi lira, / ni fue tal su famoso desvarío» (vv. 19-30). Recordemos las palabras que dedica a Petrarca en las *Anotaciones*: «Devemos a Francesco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien i levantó en la más alta cumbre de l'acabada hermosura i fuerça perfeta de la poesía, aquistando en aquel género, i mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulçura i gracia es estimado por el primero i último de los nobles poetas, i sin duda, si no sobrepujó, igualó a los escritos de los más ilustres griegos i latinos» (2001: 271).

Ronsard; ni la hermosa Lucrezia Borgia, son cantadas con una luz tan intensa como es cantada por Fernando de Herrera la condesa de Gelves.

Ya en el *Laurel de Apolo*, Lope de Vega habló del poeta sevillano como «Herrera, que al Petrarca desafía» (2007: 207; II, v. 385). No podemos aquí sino dar la razón al Fénix de los Ingenios, pues tal vez no quepa mayor desafío que colocar por encima del brillo de Laura, dama petrarquista por excelencia, «El resplandor de aquella Luz serena» (Herrera, 1975b: 135) que fue para Herrera la condesa de Gelves.

Coda. El final de *La Edad de la luz*: San Jerónimo y *Los poetas del Sol*

Con la «Luz» de Fernando de Herrera llega a su culminación la poética luminosa renacentista: ningún otro poeta, acaso ningún otro filósofo desde la muerte de Marsilio Ficino, la llevará tan lejos como el “Divino”, hará de ella emblema de su producción literaria como lo hizo él. Será su punto más alto, cénit de un Sol que a partir de ahí, poco a poco, tal vez como hubiera querido Espronceda, comenzará a extinguirse.

No hay un momento exacto en que podamos percibir la bajada del telón de eso que hemos llamado *Edad de la luz*, como no lo hubo para que se alzara. Pueden espigarse fechas aquí y allá, y ninguna será injustificada, pero tampoco suficiente: la más evidente tal vez sería la de la muerte, en 1597, de Fernando de Herrera, para situarla en paralelo a la de Felipe II, acaecida un año después. Un eclipse simultáneo de la gloria imperial y el esplendor poético españoles. Sin embargo, el paralelismo se rompe si recordamos que durante el reinado de Felipe II ya había comenzado a gestarse esa imagen que Menéndez Pelayo resumió, para cerrar la *Historia de los heterodoxos españoles*, en la «España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma» (1948b: 508), donde la luz y Roma, pasadas por Trento y la espada, poco tenían ya que ver con los anhelos clásicos de Petrarca, con el oro en la Florencia de los Medici o la «Luz» herrariana. Atrasando un poco la horquilla temporal y fijándonos en la astronomía, nos encontraríamos con 1616, fecha de la condena inquisitorial contra Galileo, así como de la inclusión del *De revolutionibus* copernicano en el *Índice de libros prohibidos*. Tampoco soluciona el problema esta opción, pues ya en 1600, mientras Campanella terminaba *La ciudad del Sol*, Giordano Bruno era quemado vivo en la hoguera del Campo dei Fiori romano.

Aunque fechas y hechos no acaben de ajustarse para ofrecer una referencia más o menos nítida de hasta dónde llega nuestra *Edad de la luz*, ya sea en el panorama español, ya sea en el europeo, lo cierto es que siglo XVII adentro se percibe ya un cambio de tono y de registro con respecto al panorama luminoso del XVI. Tratar de buscar y fijar el momento exacto en que cambia dicho tono resultaría una ingenuidad propia de un positivismo ansioso por poner su pica en el Flandes de las fechas, antes que un final acorde a la naturaleza y el desarrollo del presente trabajo. Más útil será cerrar el círculo que empezamos a trazar hace ya tantas páginas; y hacerlo, como al principio, a través de una imagen mediante las cuales poder comprender, en contraste, cómo cambia todo el *discurso luminoso* renacentista.

Entre 1605 y 1610, Caravaggio pintó tres lienzos sobre la figura de San Jerónimo, muy conocidos los tres. El primero, pintado hacia 1606, es un *San Jerónimo escribiendo*; el segundo es el *San Jerónimo* de la catedral de San Juan, en La Valeta, que parece estar datado entre 1607 y 1608; y el tercero es un *San Jerónimo penitente*, de en torno a 1605, muy parecido al primero, y que en la actualidad se encuentra en el monasterio de Montserrat. Una primera mirada a cualquiera de los cuadros de Caravaggio basta para percibir el contraste con aquel *San Jerónimo* de Durero al que aludimos en el primer capítulo: se trata de cuadros distintos, estamos en *mundos luminosos* distintos. Basta con que nos fijemos en los escenarios para comprenderlo.

Durero sitúa su San Jerónimo en ambiente de absoluta domesticidad, emparentado, como ya dijimos, con la tradición del *studiolo* humanista. El santo trabaja en el escritorio de lo que parece ser su celda: en las estanterías y repisas descansan útiles de la vida cotidiana, distintos frascos, unas tijeras; junto a un pequeño cofre, en el suelo, desalineados, unos zapatos; colgado en la pared, el capelo cardenalicio; los cojines repartidos por sillas y banquetas transmiten una idea de comodidad acorde al plácido sueño que parece invadir al león y al pequeño perro que, antes que custodia o centinela, parecen compañía del santo. El pintor alemán coloca así a su San Jerónimo en un espacio privado, muy en sintonía con el gusto de la emergente burguesía en la que encontraría sus mejores clientes.

Los lienzos de Caravaggio, en cambio, son de una espartana aspereza, propia de la tradición veneciana del «*San Jerónimo penitente en el desierto*» (König, 2007: 58). Efectivamente, la doméstica placidez del grabado se ve abolida en los cuadros de

Caravaggio: basta con que pensemos en la indumentaria del santo. El hábito del San Jerónimo de Durero, con su sensación de comodidad, se convierte en los lienzos de Caravaggio, desnudo el santo de cintura para arriba, en una arrugada combinación de paño blanco y rojo manto cardenalicio; su mesa de trabajo y meditación, desprovista del atril sobre el que se inclina en el grabado, obliga a San Jerónimo a adoptar incómodas posturas para leer o escribir y se convierte en el centro de la estancia donde se encuentra el santo, sin apenas ningún indicio de cómo sea en realidad esa estancia, salvo el capelo cardenalicio, apenas insinuado, en el lienzo de La Valeta. El escenario es así más bien el del ermitaño⁷⁷⁶, figura que en el imaginario del XVII adquiere especial relevancia, en tanto que condensadora de la manera extrema de vivir la religiosidad barroca, de manera que en la pintura el «sentimiento y el modelo de penitencia es, por antonomasia, San Jerónimo» (Martínez-Burgos, 1989: 23). Dos mundos, así, distintos en los dos San Jerónimos: el del estudio y el de la gruta, el del humanista y el del ermitaño. Dos mundos que traerán consigo, también, dos luces distintas.

En el grabado de Durero nos encontraremos sintetizada buena parte de los presupuestos luminosos que hemos venido desarrollando a lo largo del trabajo, desde el primer capítulo. El uso de la perspectiva en tanto que «ciencia de transmisión de los rayos luminosos», como vimos que la llamó Robert Klein, es poco menos que irreprochable. La luz que entra por los ventanales, la inclinación de las sombras que provoca, el trazado de líneas hacia el punto de fuga desde el primer plano de los dos animales, hasta confluir en la figura del Santo, sirven a Durero para definir con suavidad y placidez el espacio de la celda.

El juego de luces de la vidriera –geométrica y sencilla, íntima, frente a lo cromático y didáctico propio de las medievales– respeta las leyes físicas de la difusión lumínica, inundando de claridad toda el cuarto y dando la sensación de verosimilitud y realidad propia del cambio de paradigma artístico, por ejemplo, en la morosidad con que Durero se detiene para ilustrar el juego de reflejos luminosos en la pared. Aún más, como bien anotó Gombrich, el estudio de San Jerónimo se ve bañado «por un sol suave a cuya luz hasta la calavera del alféizar parece más amistosa que terrorífica» (1982:

⁷⁷⁶ Cfr. las páginas que dedica Vossler a la cuestión en *La poesía de la soledad en España* (1941: 241-247).

169)⁷⁷⁷. Lo que apenas parece una impresión benevolente por parte de Gombrich puede leerse según una de las claves que hemos manejado a lo largo del trabajo, pues creemos que no es descabellado pensar que la capacidad vivificadora de la luz consigue incluso, en la composición del escenario, suavizar lo que de macabro aporta al grabado la calavera del alféizar.

La misma calavera, en los cuadros de Caravaggio, indica que nos encontramos en otra situación, lejos de la benignidad que Gombrich creía le aportaba la luz en el cuadro de Durero. Aparecerá en el lienzo de La Valeta apoyada en un pedrusco «con el que el santo se golpeaba el pecho haciendo penitencia» (König, 2007: 57), o clavando las cuencas oculares, interrogativas y admonitorias, en el santo que escribe y reflexiona, en el caso de los otros dos óleos. Un reforzado carácter macabro marca así la órbita barroca de las tres representaciones de San Jerónimo, muy alejada del luminoso optimismo humanista que flotaba en el grabado de Durero, cerca ya del espacio barroco.

Es otra la lógica que sostiene los cuadros de Caravaggio, y por eso es otra la luz que aparece en ellos, en nítida diferencia con el paradigma renacentista de la misma. Después de pasear la vista por el *San Jerónimo* de Durero, a poco que observe cualquiera de los tres cuadros, el espectador repara en ciertas cuestiones luminosas fundamentales. En primer lugar, la marca que el nuevo paradigma pictórico moderno, renacentista, ha dejado en toda la producción artística posterior. Caravaggio no renuncia en ningún momento a las posibilidades abiertas por la nueva ciencia de la perspectiva, antes al contrario, las explota de manera magistral: la sensación de realismo geométrico, de verosimilitud, es absoluta, por lo que en ningún momento creemos estar ante una imagen plana, irreal desde el punto de vista de la representación.

De la misma manera, la iluminación de la figura de San Jerónimo, así como de la mesa y útiles de trabajo está cuidada hasta el extremo, perfiladas en un uso paradigmático de la técnica del claroscuro, o del llamado tenebrismo. Tenebrismo que ya es un buen indicio, en la manera de presentar los volúmenes del cuadro, de cómo, a pesar de usar la luz según los cánones del nuevo paradigma pictórico que aparece en el

⁷⁷⁷ Cfr. en contraste y desde una perspectiva que de lo burlón a lo escatológicamente barroco, como veremos después, el uso que hace Quevedo de la misma imagen en “Varios linajes de calvas” (1981: 837-840): «Yo he visto una calva rasa, / que dándola el sol relumbra, / calavera de espejuelo, / vidriado de las tumbas» (vv. 45-48).

Renacimiento, dicho uso comienza a inclinarse del lado de la sombra. Junto a la precisa definición de la figura de San Jerónimo y de su mesa, la mirada es atraída como por un imán por la otra gran presencia de los lienzos: la sombra. El escenario en que Caravaggio inserta a San Jerónimo, en los tres cuadros, parece saltar sobre los esfuerzos de la pintura renacentista por crear una pintura coherente con la realidad, para instalarse en una dimensión que podría volver a llamarse atemporal o afigural: el de la sombra que lo inunda todo. No se trata de representar un paisaje nocturno o un interior oscuro, sino de que, más bien, la sombra acabe diluyendo el resto de la composición, sirviendo como un segundo marco para la figura del santo.

Rodríguez de la Flor (2002: 77-121) ha estudiado la presencia de la sombra, lo negro, la oscuridad en el espacio pictórico barroco, en tanto que uno de los *límites* de su representación pictórica, del «juego significativo de un *claro-oscuro*, que se extiende desde los terrenos de la plástica a las formaciones conceptuales discursivas», donde el color negro alcanzará «en extenso una extraordinaria significación simbólica» (p. 79). Producida como respuesta ante la quiebra ideológica que supuso la aparición de un nuevo modelo del universo, infinito y perturbador, ajeno ya a la *seguridad* que otorgaba el propio de la tradición medieval, clausurado y finito, la sombra toma el espacio del lienzo. Más allá del gesto técnico, Rodríguez de la Flor afirma que esa presencia expansiva de lo negro sería «evocación directa del lugar de absorción en el que las cosas acaban por desaparecer y sumirse» (p. 119).

Habla Rodríguez de la Flor del hombre barroco que vive «en el medio de una fugaz y transitoria iluminación fantasmal, a la que rodea una *negrura* infinitamente extendida» (p. 112), y la reflexión no puede ser más atinada para nuestra *Edad de la luz*. Si observamos con atención la mesa en que escribe el San Jerónimo de La Valeta, junto al libro, el crucifijo y la piedra penitencial, descansa una lámpara cuya luz está apagada. Lo de menos, para nosotros, es preguntarse de dónde venga entonces la delicada y exquisita iluminación de la figura del santo. Después de nuestro luminoso recorrido, lo que nos atrae es lo contrario que atraía a la mariposa y al poeta en los versos de Petrarca y de Herrera: la luz ausente en la vela del cuadro, apagada igual que en el Hospital de la Caridad de Sevilla la muerte consume con sus dedos la llama que es esa vida terrenal que en el barroco transcurre *In ictu oculi*; el soplo que acaba con la luz siempre encendida bajo la imagen de Platón, en la villa que Cosme de Medici dio a Marsilio Ficino. La luz ya no como una realidad que se convirtió en símbolo de toda una

civilización, de una nueva ideología, sino como la marca de un mundo distinto, inmerso en «la proclividad de los sentidos al engaño, haciendo de la luz nada más que un capítulo efímero del general reinado de la sombra» (Rodríguez de la Flor, 2002: 99).

El fin, por tanto, de una *edad*: el paso, como dijimos, del humanista al ermitaño, de la luz en el *studiolo* a la sombría gruta, de la apacible calavera de Durero a la perturbadora de Caravaggio, tan cercana a la del conocido poema de Lope “A una calavera” (1983: 337-338)⁷⁷⁸, o a esas mismas calaveras que obsesionaban al Quevedo del “Sueño de la muerte”⁷⁷⁹ o del “Sueño del Juicio Final”, texto que, en su origen, iba a llamarse “Sueño de las calaveras”. Símbolo igualmente estudiado con maestría por Rodríguez de la Flor (2002: 43-76), para quien esta será «emblema de todo el universo de precariedad en que se desarrolla lo humano», la más eficaz de las representaciones de la muerte, que debe «relacionarse con el sentimiento de una época obsesionada por el temor del acabamiento» (pp. 58-59).

La muerte, también, en lo poético, de nuestra *Edad de la luz*, en lo que va de Herrera al propio Quevedo, del arreo luminoso de las *Anotaciones a las Premáticas del desengaño contra los poetas güeros* (Quevedo, 2012: 429-431). Escritas hacia 1605 (Azaustre Galiana, 2003: 5-6), e intercaladas en el tercer capítulo de *El Buscón* (1993: 118-122), más que desde su indudable carga burlesca, las leeremos aquí desde la dimensión crítico literaria que les concede Alfonso Rey en su ordenación de las completas de Quevedo (2003) y que, más allá de su carácter satírico, acabarán revelándose como un texto programático contra la poética de la luz que hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo.

El tono de virulencia es perceptible ya desde el principio del texto, donde Quevedo se refiere a «la falsa seta de los poetas chirles y hebenes» (2012: 429), identificable, sin mucha dificultad, con la tradición petrarquista del siglo XVI. Poetas

⁷⁷⁸ «¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!, / ¿dónde tan alta presunción vivía / desprecian los gusanos aposento?».

⁷⁷⁹ «La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo» (1987: 118). *Cfr.* también la carta a Serrano del Castillo: «y el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera, que por él se trasluce» (1946: 317).

«chirles», «hebenes», inútiles o sin sustancia, sí, pero también miembros de una «infernál seta de hombres condenados a perpetuo conceto», en lo que no supone sino un «tono ‘inquisitorial’ [...] que identifica a los poetas chirles con pecadores, herejes, idólatras y, ahora sectarios» (Cabo, 1993: 118-119).

El ataque a los poetas güeros no procede solo del campo de la mera reflexión literaria, sino que viene imbuido de una fuerte carga de ortodoxia religiosa, trazando un retrato de estos poetas como pecadores que mienten tanto que deberán limpiar sus pecados en agua bendita: «Advertimos que la mitad de lo que dicen lo deben a la pila del agua bendita por mentiroso» (p. 430); o que, directamente, no han acabado de convertirse del todo, «después que dejaron de ser moros –aunque guardan algunas reliquias» (p. 439). Esta dimensión religiosa será la que tiña un marcado antipetrarquismo, que resulta patente desde la primera premática, en la que después de llamarlos «sabandijas», Quevedo recrimina a esos poetas «que todo el año idolatran mujeres y hacen otros pecados más enormes», práctica a erradicar mediante la creación de «casas de arrepentidos». Más adelante, «por estorbar los insolentes hurtos que hacen, mandamos que no se puedan pasar coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España» (p. 409), insistiendo en que «han pegado la dicha roña de poesía a las mujeres» (p. 409), o en «la innumerable multitud de sonetos, redondillas, etcétera, que han manchado el papel» (p. 410). El cierre de fronteras poético remite a la postura defensiva frente a la herejía protestante que en el imaginario barroco acechaba a España más allá de las fronteras del reino; mientras que la idea de la mancha que se extiende en el papel nos recuerda a la obsesión barroca por la honra y la necesidad de que esta se encuentre limpia, sin mancha; sangre pura que los cristianos viejos tratarán de demostrar que poseen a toda costa. La caracterización de los poetas güeros sobrepasa la simple cuestión de escuela poética, para marcarlos como elementos extraños ante la ortodoxia religiosa, católica, que se está tratando de imponer en todo el país y que encontrará en la poética de la luz y sus manifestaciones una seria amenaza, a la que será necesario combatir.

El sarcasmo del texto barre con todo lo que de luminoso había en la poesía del XVI, tocando casi uno a uno, sus diferentes elementos. Así reza la cuarta premática:

Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado de oro y plata, mandamos que se quemen las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro y la plata que tienen,

pues en sus versos hacen sus ninfas de todos sus metales, como estatua de Nabuco (p. 430).

El oro, en cuya dignidad solar se basaban tanto el poder irresistible al amor de las flechas de Cupido, como el orgullo cívico de la ciudad de Florencia, se ve aquí despojado de dicha égida, limitado a una pura cuestión monetaria, según la necesidad del siglo. Si en la poesía del XVI la caracterización de la dama a partir del oro no era sino expresión de la luminosidad de aquella, Quevedo propone que tenga lugar una suerte de *alquimia inversa*, que no tiene que ver con la búsqueda neoplatónica de la verdad desnuda sino, antes al contrario, con una purificación que busca desprenderse de dicho metal. Afirma Quevedo que «las coplas de los poetas» deben quemarse para eliminar esa escoria en forma de oro y plata, transformando a las ninfas de Garcilaso, espíritus luminosos de la naturaleza, en las monedas con que pagar las deudas de un país cada vez más cerca de la bancarrota.

El oro que nos encontramos en este fragmento ya no procede de vetas de pureza o de veneros luminosos, antes al contrario, se obtendrá como si se quemaran «franjas viejas», esto es, «‘piezas tejidas con oro y otras materias valiosas para adorno’ [que] se solían quemar cuando estaban ya ajadas para recuperar parte de los materiales con que se habían confeccionado» (Cabo, 1993: 119). Ha perdido todo lo que de solar, de puro, de bondad luminosa tenía en la poética renacentista. Para encontrarlo hay que acudir ahora a buscarlo a la ropa usada, ya inservible, de la que acaso obtener una pequeña cantidad del metal precioso. La ironía de Quevedo es despiadada incluso con el propio canon de belleza luminoso que vestía de oro la figura de la dama, igualmente atacado cuando el poeta comenta que los poetas «hacen sus ninfas» —«para sacar el oro, plata y perlas, pues en los más versos hacen sus damas de todos metales», escribirá en el *Buscón* (1993: 119)— como si fueran «estatua de Nabuco». La referencia al episodio bíblico del rey babilónico (Daniel, 2, 31-35), que soñó con una estatua que tenía la cabeza de oro y los pies de barro, invierte los términos luminosos en que se describía a la dama petrarquista, pues al cabo, la luminosa hermosura del oro que encontrábamos en esta, acaba siendo leída desde la perspectiva de lo caduco, lo destinado a no permanecer y a desmoronarse como el barro del que están hechos los pies de la estatua.

Igual que el oro pierde su sentido luminoso, la mitología luminosa, tan frecuente en los versos del XVI, se verá igualmente condenada por Quevedo. Hacia el final del

texto, sentencia que solo gustan de estos poetas «ciegos, farsantes y sacristanes» (p. 431). Mediante la referencia a la ceguera, desprende de cualquier tipo de luz a la poesía que está condenando. Continuará escribiendo que «a todos los poetas en común les mandamos descartar de Apolo, Júpiter, Saturno y otros dioses, so pena que los ternán por abogados a la hora de su muerte» (p. 431). Es evidente que el muy cristiano Quevedo no tolera la profusión de referentes paganos propia de la poética renacentista y que por eso, utilizando el símil del juego de cartas, ordena a los poetas que se desprendan de estos en sus versos, pues seguir usándolos supondrá el disponer de ellos como abogados en el juicio final y, por eso mismo, una condena segura al infierno. La presencia de Apolo en este pequeño fragmento supone una vuelta de tuerca más, asfixiándola, sobre la poética de la luz. Apolo, dios de la poesía, pero también divinidad solar y, por tanto, divinidad revitalizadora del mundo, vivificadora, se ve aquí desprendido de su poder, no solo por ser abogado inútil para el alma de los poetas, sino por aparecer asociado solo al momento de la muerte del poeta, alejado ya de cualquier relación con la excelencia poética o con la fertilidad natural, abocado al papel de comparsa ante el severo juicio del Dios cristiano, lejos de su palacio luminoso.

La luz va perdiendo así, como si anoheciera, su poder vivificador. Es lo que sucede cuando Quevedo se ocupa de la poesía pastoril. Los poetas, escribe, «se metieron a pastores todos, por lo cual los ganados andan secos de beber sus lágrimas, la lana chamuscada del fuego de sus amores y tan embebecidos en su música que no pacen» (p. 430). Las lágrimas de los pastores, expresión de los duelos de amor y que, en el caso de las damas, eran condensación luminosa tal que acaban superando en brillo a las piedras preciosas, parecen ahora ser poco menos que un veneno para un ganado que se ve enflaquecido de beberlas. De la misma manera, el fuego que era vida de la luz, signo del amor desmedido del poeta, acaba por chamuscar la lana de las ovejas que acompañan a los pastores, en imagen de clara desarmonía, de desnaturalización sardónica de la poética amorosa renacentista. Desnaturalización que alcanzará también a la música que tocan los pastores, la cual deja al ganado «embebecido», hipnotizado y, por ello, sin pastar, como enfermo, sin recibir el poder vivificador de la naturaleza, invirtiendo la conexión entre música y alma del mundo que propiciaba la aparición de la «luz no usada» en la oda “A Francisco de Salinas”.

Será en la segunda de las premáticas donde Quevedo aseste su particular golpe de gracia a la poética renacentista de la luz:

Advirtiendo los grandes bochornos que hay en las caniculares coplas de los poetas del sol, como pasas a fuerza de los soles que gastan en hacerlas, ponemos perpetuo silencio en las cosas del cielo, señalando meses vedados –como a la caza y pesca– a las musas, porque no se acaben con la priesa que las dan (p. 429).

Lo que un siglo antes hubiera sido motivo de satisfacción lírica, orgullosa seña de identidad, sirve ahora a Quevedo para identificar al *enemigo* a combatir: los «poetas del sol». La luz del Sol ya no sirve para ilustrar sus poemas y dignificar a la dama, sino que, al contrario, se convierte en marca negativa debido a «los grandes bochornos» que provoca en las «caniculares coplas» que estos componen. El desprecio con que son descritos sus efectos pone de manifiesto que el Sol no es ya el astro benéfico por excelencia para la naturaleza, que con la primavera revitaliza la naturaleza y en invierno consigue, con su tibieza propia del grabado de Dürero, ahuyentar el frío, sino una suerte de hacha de calor que todo lo descompone y lo arrasa.

Es demoledora la imagen que Quevedo ofrece de los poemas solares, que han quedado «como pasas a fuerza de los soles que gastan en hacerlas». Si recordamos los elogios que de Garcilaso hacía Francisco de Medina en las *Anotaciones*, «el arreo de toda la oración está retocado de lumbres i matizes que desprenden un resplandor antes nunca visto»; o, incluso, después de escritas las premáticas, de Juan de Robles, cuando este hablaba de quienes daban «alegres principios a la elocuencia con sus obras en prosa, y Garcilaso con las suyas en verso, con cuyo ejemplo y la comodidad de la paz salieron tras ellos clarísimos soles», el contraste es abrumador. El Sol pasa en el texto de Quevedo a funcionar como un agente degradante, arrugando los poemas en que aparece igual que arruga las uvas hasta convertirlas en pasas. De Sol de vida a Sol de muerte, la imagen es propia del gusto quevedesco por lo escatológico, por lo degradado. El Sol convierte la naturaleza en algo desagradable a la vista e incluso al tacto, como era desagradable al olfato el olor de la lana chamuscada por el amor ardiente de los pastores. Quevedo acaba con la reluciente imagen de la naturaleza renacentista: no hay ya en la premática rastro alguno de la luz que reverberaba en el paisaje marino al que Aldana pretendía retirarse con Benito Arias Montano, y que hacía brillar con nitidez a cada una de las criaturas en que su rayo se detenía.

La certeza de que estamos ya en otro mundo, en una escritura distinta a la que hemos analizado a lo largo de todo este trabajo, llega con el mandato acaso más tajante de Quevedo: «ponemos perpetuo silencio en las cosas del cielo». Aunque se está

refiriendo sobre todo a la poesía petrarquista, la contundencia de la aseveración no deja de resultar impactante en un poeta que treinta años después editaría a fray Luis de León. En su invectiva contra lo que consideraba los excesos de los «poetas del sol», Quevedo pedirá en el *Buscón* (1993: 119) que desaparezcan de todas sus composiciones «los soles y estrellas que gastan en hacerlas». Con el mandato de poner perpetuo silencio en las cosas del cielo, Quevedo está, en realidad, poniendo silencio a la luz que cantaron Garcilaso, Aldana, Herrera, su admirado fray Luis, y que aquí hemos tratado, si se nos permite la expresión, de poner en claro. Aunque, cerca ya el punto final de nuestro trabajo, no sean estos ni el momento ni el lugar para ello, la historia de ese silencio de sombra, el eco que aquella luz deje resonando en el mundo barroco, merecen sin duda ser contados. Confíemos, con Ariosto, con Cervantes, en que sea una tarea que, pronto, *quizá otro cantará con mejor plectro*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Tenía este trabajo en su inicio una propuesta concreta: delimitar, en la medida en que lo permitiera un corpus de textos lo suficientemente representativo, cuáles son las diferentes manifestaciones que la luz presenta en la poesía española del siglo XVI, así como los motivos por los que dichas manifestaciones son esas y no otras distintas. Trataremos de sintetizar dichas manifestaciones en las siguientes conclusiones.

Primera conclusión: *La edad de la luz*. Podemos hablar de una *Edad de la luz*, que nos demostraría cómo la luz sería utilizada, en el paso de la Edad Media al Renacimiento, para romper con los paradigmas anteriores, a todos los niveles.

Comenzamos nuestro trabajo acuñando una categoría historiográfica a la que llamamos *La edad de la luz*. Las imágenes superpuestas de un escritorio fabricado en Nürenberg y de una inscripción en una ventana de la primera sede de la Universidad de Granada nos sirvieron para justificar la pertinencia de aplicar dicha noción desde una perspectiva integradora e inclusiva, sin intención totalizadora, ni desde el punto de vista geográfico, ni desde el cronológico. Siendo perfectamente conscientes del vano empeño que supone querer establecer al respecto fechas y hechos de manera tajante, con *La edad de luz* hemos tratado de definir, en sus episodios más representativos, el hecho de que en el cambio de agujas ideológico que lleva de la Edad Media al Renacimiento, la luz va a convertirse en punto de apoyo fundamental, a todos los niveles, tanto para dicho cambio, como para la nueva imagen del mundo que este produce.

El estudio de los textos de los humanistas, comenzando por Petrarca, nos sirvió para entender que, en un primer nivel, la luz se utilizó como un símbolo con el que cifrar el cambio operado en la manera de concebir e interpretar la ciencia historiográfica. La conciencia de estar viviendo un nuevo tiempo se expresó con

frecuencia en la asimilación de la contraposición luz/oscuridad a la de presente y pasado. Frente a la interpretación figural propia de la Edad Media, en la que la división histórica entre luz y oscuridad vendría marcada por la llegada de Cristo, Petrarca, en un programa político influido por las tesis de Cola de Rienzo, seculariza la pareja de opuestos, identificando su proyecto histórico con una luz procedente de la Roma clásica, lo que conllevaría dejar al inmediato pasado medieval asociado a la oscuridad. La siguiente generación de humanistas recoge el testigo de Petrarca, con ciertos matices. La contraposición seguirá estableciéndose para ellos entre un presente luminoso y un pasado de oscuridad, aunque concibiendo los términos desde la perspectiva de las letras humanas. Serán muy frecuentes las imágenes en que los humanistas traen con su luz, o a la luz, obras y saberes filosóficos que habían permanecido ocultos en la oscuridad del periodo medieval.

Dicho movimiento se pondrá al servicio de los nuevos poderes políticos, de manera que en multitud de ocasiones serán los propios gobernantes los que se erijan en las figuras que, gracias a su mecenazgo, han propiciado dicho paso de la oscuridad a la luz. En ese sentido estudiamos el ejemplo paradigmático de los Medici en la ciudad de Florencia, lo que nos dio pie a analizar una idea que se repite con frecuencia durante la época: la noción de estar viviendo una nueva *Edad de Oro*. Así, realizamos un análisis de las dos partes del sintagma. La primera pone de manifiesto la concepción de estar viviendo un tiempo nuevo, que encontrará su legitimación y su precedente en una era arcádica de la que el hombre disfrutó mucho antes del largo paréntesis de oscuridad medieval. El análisis del segundo término fue un intento de superar el lugar común del metal precioso, para comprobar los valores concretos que el oro adquiere durante todo el periodo. El neoplatonismo renacentista, a través del *De vita*, de Marsilio Ficino, fundamentará filosóficamente, gracias a los presupuestos de la magia natural, una dignidad del oro, procedente de la luz del Sol, que lo convertirá en metal privilegiado de la naturaleza. La majestad del oro como metal luminoso se manifestará así en ámbitos tan diversos como la medicina natural, la alquimia o la legitimación histórica de la ciudad de Florencia, como relatamos en el episodio del origen del florín de oro.

Asentadas estas bases, estudiamos la manera en que las letras españolas elaboran esta tradición historiográfica. Así, comprobamos un cierto desfase entre los tiempos italiano y español, pues aún a mediados del siglo XV, el Marqués de Santillana relaciona la luminosidad de las letras españolas con una adecuada interpretación de las

Escrituras, antes que con el renacer de un saber clásico. Con Juan de Lucena y, sobre todo, con Antonio de Nebrija, ya al filo del XVI, vimos que la contraposición entre sabiduría del latín clásico e ignorancia del corrupto latín escolástico pondera a la primera asociándola con la luz. Igual que en el caso italiano, la pareja de términos presenta determinados matices. La idea de la lengua compañera del imperio, acuñada por el propio Nebrija, hará que los luminosos elogios humanistas se tiñan de una retórica imperial según la cual la luz de las letras que han traído figuras como Garcilaso o Herrera se corresponde con un proceso de afirmación nacional. Según avanzan el siglo y el reinado de Felipe II, cerca ya de la frontera del XVII, dos circunstancias cambian esta concepción de la luz. En primer lugar, el empuje contrarreformista y la noción de España como estado católico invaden los términos de nuestra *Edad de la luz*, en un proceso de *vaciado* del origen renacentista de la noción. La luz secularizada, *histórica*, de Petrarca, o erudita de Nebrija se convierte, a través de una dimensión sacralizada y providencialista, en luz de las atemporales virtudes católicas. En segundo lugar, el intenso desarrollo de los *studia humanitatis* acaba volcándose más hacia el futuro desarrollo de la lengua, que hacia su luminoso pasado clásico. Esto derivará, como comprobamos en la figura de Gerónimo de San Josef, a la concepción de que hasta la luz presente de las letras puede ser caduca, por lo que se acabará opacando con el tiempo. El mismo proceso sufrirá en nuestras letras la noción de *Edad de Oro*, que estudiamos *desde dentro* del término, en sus orígenes históricos y no como categoría aplicada a posteriori al periodo de supuesto máximo esplendor de nuestras letras, en los siglos XVI y XVII. La oscilación irá del Garcilaso que parece leer la categoría como una edad arcádica que resurgiría con el duque de Alba, al Lope de Vega que en la *Jerusalén liberada* la identificaba con la lucha contra la herejía de Felipe III, hasta culminar en el desengañado Cervantes que creía estar viviendo una *Edad de hierro*.

El propósito integrador de la noción de *Edad de la luz* no se limita a la reflexión historiográfica. También la luz tendrá un papel destacado en los nuevos paradigmas artísticos. El arte medieval, cuya naturaleza simbólica y religiosa desembocaba en la creación de un espacio hermético, plano y sin relieve, al que no le interesaba en absoluto la representación verosímil de la naturaleza, se ve sustituido ahora, según el ejemplo capital de Leon Battista Alberti y Filippo Brunelleschi, por un arte que rompe dicha clausura para buscar la representación verosímil de la naturaleza. Ese nuevo paradigma trae consigo el desarrollo de una ciencia, la perspectiva, que será la base

sobre la que se construya el espacio pictórico moderno. Definida como «ciencia de la transmisión de los rayos luminosos», se apoyará en las investigaciones puramente físicas en torno a las propiedades de la luz, haciendo de esta su aliada, como demostrarán, por ejemplo, los consejos de Leonardo da Vinci a los aprendices de pintor.

La sensación de verosimilitud se conseguirá también a través de lo que Alberti llama la «composición», que consistiría en una adecuada y realista distribución en el cuadro de los diferentes elementos y personajes que lo constituyen. Para ello habrá que recurrir al juego con los volúmenes y lo superficies, ejecutado gracias a los juegos de luces y sombras con el que pintor trata los colores. De nuevo, la luz sirve para romper con el paradigma artístico previo. El *splendor* de los vivos colores medievales en el arte medieval, bizantino sobre todo, encontrará, como demuestra el programa del Abad Suger en la abadía de Saint-Denis, su mejor expresión en el brillo de las joyas, cuya sustancialidad de luz sagrada, permite poner en marcha el movimiento anagógico hasta la propia divinidad. El amor medieval por las joyas y sus brillantes colores, no es otra cosa que veneración por una luz divina encapsulada, disponible a la vez que misteriosa, atrayente a la vez que insondable. La propuesta de Alberti *liberará* a la luz de esa sustancia divina. La búsqueda de la verosimilitud, con el objetivo de alcanzar una correcta composición, hará que la luz se *literalice* para el paradigma artístico, exenta de funcionar en los cuadros según los parámetros medievales del *splendor*, para pasar a ser un instrumento más del pintor, acaso el más importante, en su intento por representar la naturaleza tal y como es.

La misma quiebra encontraremos en el paradigma arquitectónico. En la composición arquitectónica medieval, la luz se pone al servicio de un espacio sagrado, autónomo, independiente y ajeno al exterior del templo, gracias al programa de vidrieras, joyas y usos simbólicos de la luz, tal y como describe el Abad Suger. Alberti, en cambio, en su *De re aedificatoria*, seculariza el paradigma arquitectónico en busca de unas construcciones que atiendan a la dimensión humana en lugar de a la sagrada. En este cambio la luz desempeñará un papel fundamental, pues será liberada del corsé medieval de la simbología sagrada, para convertirse en elemento definidor del espacio, así como en un instrumento con el que atender, a través de la noción de comodidad, a la dimensión humana que pretende aplicar Alberti a sus edificios.

Segunda conclusión: *Luz y poesía metafísica*. La filosofía neoplatónica de la luz encuentra en Marsilio Ficino su principal representante, en cuyos tratados luminosos se desmarca de la manera en que el pensamiento medieval concebía la luz. Esta nueva concepción, en sus diferentes manifestaciones, encontrará acomodo en la poesía española del Siglo XVI.

El alcance de *La Edad de la luz* llega también a la poesía. Para comprender las peculiaridades que la luz tiene en dicho ámbito, objeto de estudio de nuestro trabajo, partimos de la figura de Marsilio Ficino, principal representante de la filosofía luminosa neoplatónica. Con el objetivo de poner las bases en las que después apoyar el análisis de los poemas, intentamos esbozar los rasgos principales de su sistema filosófico, representante señero del neoplatonismo renacentista. Por eso estudiamos el mito de su supuesto papel como *Pater Platonicae Familiae*, llegando a la conclusión de que, en realidad, el interés renacentista por la doctrina platónica no fue una novedad aportada por Ficino, pues ya era rastreable desde la llegada de profesores de griego a las ciudades italianas, así como en algunos miembros de la legación que los bizantinos envían al Concilio de la Iglesia que tuvo lugar en Ferrara, en 1439, de entre los cuales destacaba Giorgio Gemisto Pletón.

Ficino fue, pese a todo, responsable del momento de máximo esplendor neoplatónico, gracias a sus traducciones de los textos de Platón, de Plotino y del *Corpus Hermeticum*, encargadas por los Medici. Pudimos comprobar cómo se establecía una relación de interés mutuo entre Ficino y los Medici, en la que se cruzan especulación filosófica, mecenazgo y legitimación política.

Cualquier intento de comprensión de la filosofía ficiniana tendrá que considerar primero su posición, excéntrica, dentro del panorama intelectual de la época. No pertenecía al mundo universitario, ni estaba demasiado interesado por los entresijos de la política, más allá de su relación de mecenazgo con los Medici. Dicha posición le otorga cierta independencia, que le permite desarrollar un original sistema filosófico. Recupera la concepción de la filosofía como un conocimiento oculto que habría que saber desvelar, algo que solo consiguieron en grado sumo los diferentes eslabones de una cadena de sabios que, a lo largo de la historia, formaron la cadena de los *Prisci Theologi*. Esa cadena le permitía aunar al cristianismo, tanto el platonismo, como

diversas tradiciones paganas, en lo que sería una de las bases de su pensamiento filosófico.

Su sistema filosófico se vería caracterizado por un carácter *poético, estético*, lejano de la árida especulación filosófica doctrinal, propia de la escolástica. Ese carácter poético propiciaba que su reflexión filosófica hiciera un uso del símbolo fundado en la existencia de relaciones reales entre las diversas instancias del universo. Esas relaciones no deberán entenderse desde la dirección única e inquebrantable que conlleva la lectura alegórica medieval del mundo como un *Libro* escrito por Dios, sino según la existencia de una *simpatía universal* entre todas las partes del universo, susceptible de ser manipulable según los parámetros de la *magia natural*, tal como esta se entendía en el Renacimiento. Esa capacidad *manipuladora* encontrará asiento en las doctrinas renacentistas de la dignidad del hombre. Ficino contribuye a colocar el alma en un lugar central dentro de la *cadena del ser*, intermediaria entre lo más alto y lo más bajo, lo espiritual y lo material, convirtiéndola en el centro de su sistema ontológico, nudo, lugar de paso y confluencia de toda la cadena, vínculo de toda ella, desde una perspectiva dinámica que rompe con la rigidez de los esquemas interpretativos medievales.

El estudio del *De lumine* nos demuestra que, en paralelo con el lugar central que Ficino concedía al alma en su estructura del universo, la luz, siempre dentro del carácter *poético* de su filosofía, va a ser también considerada, más allá de su identificación con la divinidad, como *vínculo del mundo*, y por ello noción clave para interpretar la estructura del mundo. La luz, según Ficino, no es forma sustancial del cuerpo, sino *actus illuminantis*, algo donado, infuso por lo que ilumina a lo iluminado. Por tanto, el movimiento de la luz ya no se establece desde una forma sustancial, rígida e inamovible, que se irradia hacia fuera en forma de brillo, del *splendor* medieval, sino desde el sentido dinámico según el cual el universo entero está conectado entre sí y es un receptáculo que recibe las irradiaciones de la luz –ya sea divina, procedente de los cuerpos celestes, o desde una fuente inmediata– que, desde ahí, se manifiesta hacia el exterior según la categoría de *expresión*.

La identificación entre alma y luz se hace así evidente y casi necesaria. Nociones centrales ambas en la estructura ficiniana del universo, el alma será considerada luminosa, entendiendo dicha luz en tanto que una señal de su funcionamiento como vínculo del universo, del carácter central, proteico del que disfruta en tanto que nudo del

sistema ontológico ficiniano. Del mismo modo, la luz de la divinidad dejará de ser *forma sustancial* del alma, para pasar a concebirse dicha relación según las nociones de *receptáculo* y *actus illuminantis*.

Puestas estas bases, hicimos un esbozo de la penetración de la filosofía luminosa ficiniana en la España del siglo XVI, aún no estudiada como se merece. Concluimos que son tres las direcciones por las que tiene lugar: la exitosa recepción de tratados amorosos como los *Diálogos de amor* o *El Cortesano*; la introducción de textos directos del propio Ficino; el continuo intercambio de humanistas, poetas y personalidades diversas entre España e Italia durante todo el Renacimiento. Todo ello da lugar a una serie de interesantes repercusiones en la poesía española del siglo XVI, que podemos agrupar en las siguientes manifestaciones:

- 1) El funcionamiento de la luz como vínculo del mundo, elemento mediador de la naturaleza, será una marca, una manifestación de la armonía del mundo. Puede aparecer cuando se apele a dicha armonía, como es el caso de la música y la «luz no usada» en la oda de fray Luis de León “A Francisco de Salinas”; o bien, en poemas de filiación horaciana, para dotar al alma de una armonía y tranquilidad que adquirirán forma luminosa para el alma que se siente perdida y perturbada lejos de la naturaleza. En este caso, será imagen privilegiada la de la luz que, en mitad de la tormenta, bien directamente o bien a través de la Virgen, aporta serenidad al mundo, y con él, al poeta.
- 2) La concepción ficiniana de la luz de los astros como *risa del cielo*, entendida, frente a la risa de beatitud teológica de la Beatriz del “Paraíso”, desde la imagen del universo como un *makrantropos* y del hombre como un microcosmos, en la que ambos entran en conexión a través de la luz, dará lugar una serie de poemas en los que la acción de la luz de los astros sobre el alma del poeta hará que el alma de este anhele volver al espacio celestial donde tiene su origen. Dicho deseo se mantendrá frustrado hasta el momento en que el alma pueda abandonar la prisión del cuerpo y emprender el proceso ascensional a través de las diferentes esferas. La culminación de dicho proceso supondrá para la posibilidad de quedar «en luz resplandeciente convertido», no por insertarse en la «economía objetiva de salvación» propia de los círculos dantescos, sino por alcanzar el lugar de la creación donde con

mayor intensidad se expresa la armonía del universo, dirigida por el «son sagrado» de Dios y difundida por todas partes en forma de rayos luminosos.

- 3) La noción de la luz como *actus illuminantis* produce varias temáticas poéticas interesantes. La primera tiene que ver con la relación entre cuerpo y alma. La relación entre ambos se entiende desde los mismos parámetros que la que hay entre el alma y la luz. El cuerpo opaca la *expresión* de la luminosidad del alma, dando lugar a la serie terminológica del *velo mortal*. El alma ilumina al cuerpo en su intento por expresarse, pero nunca consigue brillar en todo su esplendor, salvo contados casos, como por ejemplo, el de doña Tomasina de Alcañices, cuyo cuerpo, merced a la potente y pura luz de su alma, se vuelve de cristal.

La segunda tiene que ver con la relación entre Dios y el alma. Esta recibirá el rayo divino de la gracia de Dios, de la *caritas*, la cual debe ser entendida como un don del Dios *illuminantis*, manifestado en forma de luz. El alma recibe el amor *de* Dios en forma de luz, y de ahí, es devuelto a la divinidad en forma *hacia* Dios, dando lugar a un cruce de luces y miradas, que coincide con el funcionamiento físico del espejo.

La tercera se desmarca de la dimensión divina y aplica el rayo de luz al funcionamiento de la memoria, cuyas *species* se pondrían a funcionar en la mente del poeta, trayendo consigo el recuerdo del amigo o del hermano, Galanio o Cosme; del mismo modo que genera la reflexión luminosa especular a la pareja de sonetos laudatorios que se cruzan Aldana y su amigo Herrera de Arceo, desprovista de la trascendencia metafísica del poema LXIII del primero.

- 4) La magia natural y la preocupación por la astrología, si bien atenuadas o asimiladas al cristianismo, tendrán cierta presencia en nuestros poetas. La noción de *inclinación*, sin abandonar nunca el libre albedrío, servía a fray Luis y Aldana para justificar la escritura de algunos de sus textos. Con un interesante trasfondo pagano, la influencia luminosa de los diferentes planetas en el *descensus* que, desde el cielo hasta el cuerpo, sufre el alma en el momento del nacimiento, vimos como servía al agustino y a Garcilaso de

la Vega para componer versos celebratorios de ilustres nacimientos, como los de doña Tomasina de Alcañices y el duque de Alba.

La influencia de las estrellas, en este caso del Sol, explicará también los poderes benéficos del oro, cuya presencia es tan destacada y amplia en diversos ámbitos de la poesía del XVI, a pesar de que en ocasiones la valoración positiva se torna en negativa, como estudiamos en “El oro de fray Luis”.

Tercera conclusión: Poesía solar. La centralidad que el Sol adquiere en el imaginario renacentista se proyecta, desde la perspectiva de un *heliocentrismo ideal*, en dos direcciones dentro de la poesía española del siglo XVI: una metafísica y otra política.

Marsilio Ficino, en el *De Sole*, a través de las resonancias platónicas, herméticas y cristianas de su filosofía, dará al Sol un lugar privilegiado en su modelo del mundo. Ficino parte de una base platónica: la distinción entre Sol sensible y Sol inteligible, cuya luz sería mucho más pura que la del primero. La analogía entre el Bien y la luz solar, a todos sus niveles, servirá al filósofo florentino para justificar la posición privilegiada que el Sol tiene en el Universo, debida a su rango de «estatua visible de Dios». Sin hablar en ningún momento de una centralidad física, el Sol ficiniano rige sobre todos los demás cuerpos celestes, transmitiéndoles, mediante su luz, su influencia y poder vivificador. Una influencia que llega a la naturaleza y a los hombres.

Dicha centralidad nos hizo plantearnos la relación entre los modelos astronómicos heliocéntricos, de Copérnico a Galileo, y la filosofía solar que promulga Marsilio Ficino. El estudio de unos y otros nos hizo concluir que, si bien en Ficino no encontramos ningún indicio de heliocentrismo físico, ambos discursos deben entenderse en sintonía con *La Edad de la luz* de la que hablamos en el primer capítulo. El Sol será otro más de los símbolos que representen las tensiones ideológicas en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Tensión que en este caso se genera en el intento de ruptura de la imagen del mundo geocéntrico medieval, para dar paso a la del mundo heliocéntrico moderno. Desde esa perspectiva estudiamos, junto al *De Sole*, los textos de los principales astrónomos del periodo, desde una perspectiva más cosmológica que puramente física o mecánica. Comparado con estos, el tratado de Ficino solo llega hasta un *heliocentrismo ideal*, en ningún caso físico que, sin embargo, contribuirá a producir

una nueva visión del mundo desde la que los astrónomos podrán acabar rompiendo con el sistema ptolemaico del universo.

Los poetas del XVI asumirán buena parte de las temáticas derivadas de esta centralidad del Sol, pero siempre desde el más puro geocentrismo. No hay ningún poema, de todos los estudiados, en el que pueda advertirse el más mínimo indicio de concebir el mundo desde las posiciones heliocéntricas de los astrónomos. Son varias las direcciones en que se extiende nuestra *poesía solar*:

- 1) El papel del Sol como imagen visible de la divinidad en el universo le concede un estatuto de *mediación*, muy parecido al que desempeñará el alma en el sistema ontológico ficiniano. Si a ello le sumamos el influjo de ciertas tradiciones de largo recorrido histórico, que identificaban a Cristo con deidades solares de la mitología clásica, no resultará extraña la aparición de una identificación del Sol con la figura de Cristo, que encontrará asiento doctrinal en ciertos pasajes de *De los nombres de Cristo*, y expresión poética en varios poemas de Francisco de Aldana, donde se suceden imaginaria neoplatónica y dogma católico contrarreformista.
- 2) La figura circular del propio Sol, así como el imaginario hermético recuperado por Ficino, propician una analogía entre microcosmos y *makrantropos*, según la cual el astro es *el ojo del cielo*. Desde allí dirige su mirada a la tierra, protegiéndola y enviándole su benéfico influjo. De nuevo será Francisco de Aldana el que dedique interesantes poemas a la imagen, dejando patente en todos ellos la combinación entre *heliocentrismo ideal* y modelo geocéntrico del universo.
- 3) En esa misma línea de identificación entre microcosmos y *makrantropos*, el neoplatonismo florentino recupera la imagen del Sol como corazón del mundo que, en lugar de sangre, bombea luz al resto del universo, insuflándole vida. Nos encontraremos así, aparezca o no explícitamente esa imagen concreta, con un grupo de poemas en el que el Sol, concebido como punto de máxima expresión del alma del mundo, transmitirá a la naturaleza, y al hombre que viva en dicha naturaleza, su poder benéfico y revitalizador. Privilegiado ejemplo serán las églogas de Garcilaso, el «rabel sonoro» del

espacio celestial luisiano, o el Francisco de Aldana que, en la fría Bruselas, echaba de menos el Sol de la dorada Florencia.

La dirección *político solar* encuentra también desarrollo en Marsilio Ficino. Para delimitarla recurrimos a sus comentarios a las *República* y a las *Leyes*, así como a algunos pasajes de su epistolario. El punto de partida para trazarla ha sido la idea de que para Ficino todas las actividades humanas están regidas por los mismos principios, se relacionan entre sí, del mismo modo que lo hacen las diferentes instancias del universo. La correspondencia entre hombre y universo será así aplicada a nivel político, de manera que el gobernante ocupará en la tierra el mismo poder mediador que el Sol ocupa en el universo, gobernando y protegiendo a sus súbditos. Si en el caso del Sol, tanto su posición, como su regencia sobre los demás planetas, se debían al poder de su luz, en el caso del gobernante, las virtudes que le han situado en tal puesto serán también expresadas en forma de luz.

Juliano el Apóstata, por ejemplo, se convierte en un modelo de gobernante ponderado por Ficino. A la dimensión que le otorga el pertenecer a esa Antigüedad Clásica cuyos modelos se quieren recuperar, se le suma la dimensión pagana de una figura que confesó ser hijo de Mitra afirmaba la filiación apolínea de Roma. El impacto solar es tal en el nivel político, que incluso en un proyecto urbano de cierto calado contrarreformista y teocrático, como *La ciudad del Sol*, el astro rey estructura el trazado urbano, los materiales con que se construyen sus edificios, la naturaleza del gobernante/sacerdote, e incluso los ritos funerarios.

En este panorama, y teniendo en cuenta los matices que adquiere la situación en lo referente al caso español, se insertan determinadas temáticas luminosas y solares, relacionadas con los personajes públicos cantados en los poemas:

- 1) La virtud o la fama, valoradas desde una dimensión moral, como atributos del alma, serán nociones clave en el canto poético a los personajes públicos. La manifestación luminosa de dichas nociones alcanzará a las caracterizaciones de dichos personajes: duques, condes, marqueses, etc.. Las líneas dinásticas nobiliarias pasarán a ser trazadas en los poemas como *cadena de luces*, que vendrían a sustituir a las *cadena de sangres* en que se basa la concepción feudal del linaje. Desde esa perspectiva hemos estudiado composiciones como los panegíricos y elegías que Garcilaso dedica a los

duques de Alba, o los poemas de fray Luis de León a don Pedro de Portocarrero y doña Tomasina de Alcañices.

- 2) Dicha identificación luminosa tiene una importante consecuencia, que debe entenderse dentro de la privilegiada imagen que del Sol se construye en el Renacimiento: la identificación entre el personaje público y el Sol. Surgirán así comparaciones entre la figura dirigente y Febo o Apolo, tanto por sus atributos solares, como por la posibilidad de fijar mediante ellas la imagen del gobernante sabio, a la vez ocupado en el oficio militar y en el ejercicio de las letras, como demostrarían los poemas que Herrera y Aldana dedican al duque de Sessa. La identificación total con el astro suele quedar reservada para la figura del rey. Es el caso de Felipe II, cuya imagen comienza a alejarse de la más pura interpretación neoplatónica, para acercarse a planteamientos propios de la Contrarreforma, que presentan al rey –y a los Alba, ministros suyos como el alba lo es del astro– como un Sol cristiano que disipa la oscuridad de la herejía.
- 3) La amistad entre poetas y otras figuras dedicadas a las letras o las artes dará lugar a composiciones en las que la retórica solar es puesta al servicio del elogio de carácter humanista. Es el caso de los poemas que Fernando de Herrera dedica a varios miembros del círculo humanista sevillano con que se relaciona, o de los sonetos cruzados entre Francisco de Aldana y Herrera de Arceo. La dedicación a las letras merecerá la comparación con Apolo y Febo, así como la capacidad por parte de dichos personajes de dar luz a saberes que la niebla medieval del olvido había sumido en la oscuridad.

Como en el primer capítulo, Aldana ofrece un buen broche a la temática solar. El análisis de la “Fábula de Faetonte” nos permite conocer uno de los más interesantes ejemplos de glorificación solar de la poesía española del siglo XVI. Concebida desde un fresco y desprejuiciado aliento pagano, lejos aún de las interpretaciones políticas del XVII, la figura de Apolo servirá para que se confirmen, tanto la heliolatría renacentista, como la pervivencia de una concepción geocéntrica del universo.

Cuarta conclusión: Poesía amorosa. La luz será una de las nociones clave en que se base la tratadística amorosa del Renacimiento. La poesía amorosa del siglo XVI encontrará en la naturaleza y las propiedades de la luz su más profunda caracterización.

La teoría ficiniana del amor, desarrollada en su diálogo *De amore*, y patente en tantos aspectos de los *Diálogos de amor* y *El Cortesano*, nos sirvió para poner las bases de la relación que el neoplatonismo renacentista establece entre el amor y la luz. Si bien para el neoplatonismo más estricto no puede desligarse a Dios del amor, en este capítulo nos centramos en la dimensión humana del fenómeno. En primer lugar, definimos al amor como una fuerza de atracción hacia la belleza. La noción de movimiento nos valió para calificar al amor de *magos*, fuerza cohesionadora del universo. Esta, a su vez, nos permitió asociarlo a la noción de vínculo, en concreto lo definimos como «vínculo de vínculos». Esa característica fue la primera que nos permitió relacionar el amor con la luz pues, según vimos en el segundo capítulo, esta era también definida por Ficino como «vínculo del mundo».

A continuación, explicamos la división que, a través de la figura de Venus, hacía Ficino entre los dos tipos de amor, divino y humano, a cada uno de los cuales le correspondería una belleza, espiritual y física. La naturaleza luminosa de la belleza espiritual nos permitió solapar a la luz y el amor –vínculos ambos– el otro gran nudo del sistema ficiniano: el alma, cuya naturaleza era asimismo luminosa. Los tres *vínculos* quedan así solapados, de manera que el amor será amor a la luz de la belleza del alma. El alma del amante se verá, por tanto, atraída hacia la luz del alma del amado, verdadero objeto del amor, dando lugar a la llamada «transformación de los amantes». La especulación amorosa lleva así a valorar la belleza corporal como una expresión luminosa de la belleza del alma. Dicho origen espiritual de la belleza, manifestado en forma de luz, conlleva la necesidad de que el amante no se detenga en la hermosura corporal, considerada solo un *escalón* hacia la luz espiritual de la verdadera belleza.

De la misma manera, según avanzaba el siglo XVI, con la revaloración de ciertas doctrinas filosóficas naturalistas de corte aristotélico o epicúreo, aparece una serie de tratados que, atendiendo a un nuevo tipo de público lector, rebajan la carga metafísica propia de los tratados más próximos al neoplatonismo más ortodoxo. Estos nuevos tratados concebirán el amor desde una dimensión más cercana a la *experiencia*, según la

cual en la relación amorosa se debe atender a todo el *compuesto* de cuerpo y alma. La valoración del elemento *material* del *compuesto*, concederá a los cuerpos una atención de la que no gozaban en la tratadística neoplatónica de corte más puramente ficiniano. Este panorama da lugar a una serie de interesantes cuestiones que atañen a la poesía amorosa:

- 1) Con el término *manierismo luminoso* tratamos de ilustrar el hecho de que Fernando de Herrera sea el poeta que entienda la filosofía amorosa de la luz desde los presupuestos más fieles al neoplatonismo renacentista ficiniano, llevándola a sus límites. En buena parte de sus poemas, se pondrá en marcha un *ascensus* platónico hacia la luz plena de la belleza inmaterial. Este proceso se ve espoleado por la belleza luminosa del alma de su dama, *expresada* a través de su cuerpo, que será, en el sentido que Castiglione da al término, un *escalón* para alcanzar la luz de la auténtica hermosura, aunque sin llegar nunca a manifestarse en términos de unión mística con la divinidad.
- 2) La imagen de la dama en la poesía amorosa del Renacimiento será un deslumbrante retrato de luz, y desde esa premisa la hemos estudiado.

En el extremo más espiritual nos encontraríamos con la imaginiería luminosa que adopta la Virgen en no pocas ocasiones; mientras que en el más sensual tendríamos la brillante vista del cuerpo de la hermosa Angélica, en la que se detiene un hechizado Cupido.

Entre ellas, un imaginario luminoso a partir del cual hemos intentando demostrar que incluso aquellas que el tiempo convierte en *imágenes fosilizadas*, son producidas desde una lógica concreta. Explicamos que el oro es entendido como el metal propio del amor, en cuya luz se ilustra, por lo que la imagen de la red de cabellos que atrapa al amante casa perfectamente con la noción de vínculo, que luz y amor compartían.

La piel es tan blanca porque a través de ella, como si fuera un velo, se *expresa* el alma de la dama. Cuanta más luminosidad tenga esa alma, con más fuerza se expresará y más radiante será la piel de la dama, casi cristal en ciertas ocasiones, atrayendo al poeta con su brillo.

Los ojos, en fin, *ventanas* hacia el alma, serán la parte del cuerpo más privilegiada en esta caracterización luminosa. La intensidad de su resplandor les valdrá el poder compararse con las estrellas y algunos planetas hasta darse el caso, en no pocas ocasiones, de superar su resplandor.

- 3) Debido a su peculiar naturaleza, dedicamos un epígrafe a estudiar la naturaleza luminosa de los ojos de la dama. Fuentes de luz, serán por eso también fuentes de amor, dando lugar a una obsesiva su presencia en los versos de Garcilaso, Herrera y Aldana. Por ser puerta del amor, los ojos serán siempre luminosos, en la misma medida en que los poetas confesarán quedarse ciegos en el caso de que la comunicación amorosa, bien por el desdén de la dama, bien porque esta haya muerto o se encuentre lejos, no pueda completarse.

La función de la vista como *canal* por el que se establece el amor tendrá lugar gracias a los *spiritus*, entidades heredadas de la amplia tradición pneumática. Su naturaleza luminosa, así como el hecho de que ellos también sean considerados vínculos, esta vez entre cuerpo y alma, hace que sean agentes indispensables del proceso amoroso, al que contribuyen a dotar de luz. El ejemplo paradigmático lo encontraremos en el conocido soneto VIII de Garcilaso.

La naturaleza luminosa del amor, llevada al extremo, dará lugar, por un lado a la imagen del fuego, como luz más densa y encendida que ablanda y abrasa el pecho del poeta; y por el contrario al hielo, que cifra el desdén de la dama en una dura coraza que impide la comunicación amorosa propiciada por los *espíritus*.

- 4) Por ser fuente de luz y gracias a su posición *central* en el mundo del poeta, la dama acabará comparada con el Sol. Bien de manera directa, como comprobamos en ciertos poemas de Herrera, o bien quedando por encima del astro, como en el insolente desafío que Aldana lanza al Sol en el soneto titulado “Por un bofetón dado a una dama”. El poder atractivo

de la *Dama Sol* nos ha dado pie a analizar en esta misma órbita la imagen del poeta como una mariposa que revolotea fatalmente en torno a la vela en que se abrasará.

Más allá de dichas interpretaciones, la comparación conlleva una transferencia de propiedades desde el Sol hacia la dama, entre las que destaca su poder revitalizador sobre la naturaleza, expresado a la perfección por Garcilaso en el canto amebico que Tirreno y Alcino entonan en la tercera égloga.

- 5) El gran archivo de la mitología clásica pondrá a disposición de los poetas una panoplia de temáticas directamente relacionadas con la poética luminosa. Estas se utilizarán ya no como el *exemplum* medieval, sino buscando una conexión, una complicidad con la subjetividad del poeta.

Las figuras de Faetón e Ícaro, unidas en diversos sonetos de Garcilaso y Aldana, servirán con frecuencia para ejemplificar el imprudente empeño en dominar un amor que, en su intento por alcanzar al Sol que es su dama, acaba por hacer caer la esperanza del poeta. Meleagro o Hércules serán para Herrera ejemplo de la inflamación que en su pecho produce el amor por su dama. Figuras como las de Ariadna y su corona de estrellas; Júpiter transformado en lluvia de oro, cisne o toro para fecundar a Dánae y Leda; o la deidad lunar de Cintia, no serán capaces de superar en luminosidad a la dama que canta Herrera en sus poemas. De la misma manera, dama y poeta se confundirán en la figura del ave fénix: la primera por el carácter de criatura única en el mundo que ambos poseen, el segundo por ver renovado constantemente el fuego de su amor.

- 6) Llegará un momento en que el brillo de la dama haga que esta se identifique con la propia luz. «Mi luz», «luz de mis ojos», serán términos que, trascendiendo el lugar común, adquirirán plena significación. Para el poeta, la presencia de la dama se traducirá en un ámbito de pura luminosidad, mientras que su ausencia derivará en una oscuridad que amenaza a Garcilaso con «la oscura región de vuestro olvido». El caso más extremo lo supone la muerte de la dama, que deja al poeta y al espacio natural en que este normalmente se mueve en una total

oscuridad, de la que Herrera extraía uno de los versos más rotundos de nuestro trabajo: «murió la luz, nació la sombra oscura». El espacio de oscuridad no debe entenderse como una proyección del estado de ánimo del poeta sobre el paisaje, al modo romántico, sino como una efectiva conexión, a través de la luz, entre el alma de la dama y el alma del mundo.

- 7) La culminación de la poética amorosa de la luz y, tal vez, de ‘nuestra’ *Edad de la luz*, la encontramos en el nombre que Herrera da a su dama: Luz. Partiendo de la teoría luisiana del nombre, así como de ciertas implicaciones de la *magia* renacentista, explicamos cómo ese nombre no supone una mera apelación a la dama, sino que la convierte a ella misma en la propia luz. Con ello, Herrera la identifica plenamente con la naturaleza más profunda del amor, convirtiéndola a ella misma en vínculo de todo el mundo. Esta plena identificación entre dama y luz, concluimos, supone colocarla por encima de todas las damas que son cantadas por los poetas de todo el siglo XVI, de Garcilaso a Ronsard, de Laura a Lucrezia Borgia.

Quinta conclusión: El siglo XVII marca el fin de *La Edad de la luz*, en todos sus niveles y manifestaciones.

Dimos fin a nuestro trabajo de la manera que comenzó: con dos ejemplos con que simbolizar el hecho de que el siglo XVII suponga el final de lo que hemos llamado *La edad de la luz*. De nuevo referidos a ámbitos distintos. En primer lugar, la comparación del luminoso estudio del *San Jerónimo* de Durero con los espacios invadidos por el color negro que encontramos en varios lienzos del santo pintados por Caravaggio, nos han dado una idea de la zona de sombra en que penetra la representación artística barroca.

De la misma manera, el análisis de las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, de Francisco de Quevedo, demuestra hasta qué punto ese texto supone un duro ataque contra la mayoría de los presupuestos luminosos propios de la poesía española del Siglo XVI. Enunciado desde una postura ideológica y literaria totalmente

ajena a estos, el texto de Quevedo nos muestra hasta qué punto la literatura barroca encuentra como ajena a sí misma una poética de la luz que, más allá de lugares comunes, era producida por unas coordenadas ideológicas muy concretas, que encontraron en la luz uno de sus más hermosos soportes, una de sus más hermosas manifestaciones.

CONCLUSIONI

Ai suoi esordi, questo lavoro aveva una proposta concreta: delimitare, nella misura in cui fosse possibile in un corpus di testi sufficientemente rappresentativo, quali sono le diverse manifestazioni che la luce presenta nella poesia spagnola nel XVI secolo, e anche le ragioni per cui queste manifestazioni sono state tali e non differenti. Tenteremo di sintetizzare queste manifestazioni nelle seguenti conclusioni.

Prima conclusione: *L'Età della luce*. Si può parlare di un'*Età della luce*, che ci dimostrerebbe che la luce, nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, è utilizzata per rompere i paradigmi precedenti, a tutti i livelli.

Abbiamo iniziato il nostro lavoro coniando una categoria storiografica che chiamiamo *L'Età della luce*. Le immagini di una scrivania fatta a Norimberga, e di un'iscrizione della prima sede dell'Università di Granada, ci sono servite per giustificare l'importanza di applicare questo concetto da una prospettiva integrativa e inclusiva, senza intenzione totalizzante, né da un punto di vista geografico né cronologico. Con *L'Età della luce* abbiamo cercato di definire nei suoi episodi più rappresentativi, perfettamente consapevoli del tentativo invano di trovare date e avvenimenti in modo oggettivo, il fatto che nel cambio direzionale ideologico che porta dal Medioevo al Rinascimento, la luce diventerà un supporto fondamentale, a tutti i livelli, tanto per questo cambio come per la nuova immagine del mondo che esso produce.

Lo studio dei testi degli umanisti, a cominciare da Petrarca, ci ha aiutato a capire come viene utilizzata, nel suo livello iniziale, come simbolo attraverso cui capire il cambiamento nel modo di concepire ed interpretare la scienza storiografica. La consapevolezza di vivere un tempo nuovo è spesso espressa contrastando presente e passato nello stesso modo in cui sono contrapposti la luce e le tenebre. Di fronte

all'interpretazione figurale caratteristica del Medioevo, in cui la storica divisione tra la luce e le tenebre sarebbe stata segnata dall'arrivo di Cristo, Petrarca, su un programma politico influenzato dalle proposte di Cola di Rienzo, secolarizza la coppia di opposti, e identifica il suo progetto storico con una luce propria della Roma classica, ciò avrebbe la conseguenza di lasciare il passato medioevale associato alle tenebre. La nuova generazione di umanisti continua l'eredità di Petrarca, con alcune sfumature. La contrapposizione continuerà a essere stabilita per loro tra questa luce ed un passato oscuro, pur concependo i termini dal punto di vista delle lettere umane. Saranno ripetute le immagini in cui gli umanisti portano con la loro luce, o alla luce, opere e conoscenza filosofica che erano rimasti nascoste nell'oscurità del periodo medievale.

Questo movimento si metterà al servizio dei nuovi poteri politici, per cui in molte occasioni saranno gli stessi governanti a convertirsi nelle figure che, grazie al loro mecenatismo, favoriranno questo passaggio dall'oscurità alla luce. In questo senso abbiamo studiato l'esempio paradigmatico dei Medici con la città di Firenze, che ci ha permesso di analizzare un concetto che si ripete spesso durante l'epoca: l'idea di vivere una nuova *Età dell'oro*. Quindi, abbiamo eseguito l'analisi delle due parti del sintagma. La prima parte mostra il concetto di vivere in una nuova era, che troverà la sua legittimazione in un'epoca arcadica di cui l'uomo godeva prima della lunga pausa di buio. Abbiamo studiato il secondo termine cercando di superare il luogo comune del metallo prezioso, per verificare che i valori concreti che il metallo assume per tutto il periodo. Il neoplatonismo rinascimentale attraverso, il *De vita* fonda filosoficamente, attraverso gli approcci della magia naturale, la dignità d'oro, derivata dalla luce del Sole, che lo trasformerà nel metallo privilegiato della natura. La dignità del potere dell'oro come metallo luminoso è manifestata in campi diversi, come la medicina naturale, l'alchimia o la legittimazione storica della città di Firenze, come riportiamo nella favoletta sull'origine del fiorino d'oro.

Stabilite queste basi, abbiamo studiato come le lettere spagnole interpretano questa tradizione storiografica. Quindi, notiamo un certo ritardo tra italiani e spagnoli, come dimostra il fatto che ancora nella metà del XV secolo, il marchese di Santillana mette in relazione la luminosità delle lettere spagnole con una corretta interpretazione della Scrittura, piuttosto che con la cultura classica. Con Juan de Lucena e, soprattutto, con Antonio de Nebrija, al limitare del XVI secolo, abbiamo visto che il contrasto tra la cultura del latino classico e l'ignoranza propria del latino scolastico e corrotto, esalta la

prima per la sua associazione con la luce. Come nel caso italiano, la coppia di termini contiene certe sfumature. L'idea della lingua compagna dell' impero, coniata da Nebrija stesso, farà sì che gli elogi umanistici si tingano della retorica imperiale, in cui la luce delle lettere che hanno portato figure come Garcilaso o Herrera, corrisponde ad un processo di affermazione nazionale. Con l'avanzare del secolo e il regno di Filippo II, vicino al confine del XVII secolo, due fattori cambiano questa concezione della luce. In primo luogo, lo sviluppo delle tesi della Controriforma e la nozione di Spagna come stato cattolico invadono i termini della nostra epoca di luce, in un processo di svuotamento dell'origine rinascimentale del concetto, che gli conferisce una dimensione sacra e provvidenziale in cui la luce secolarizzata del Petrarca storico o del Nebrija studioso diventa luce senza tempo delle virtù cattoliche. In secondo luogo, l'intenso sviluppo dei studia humanitatis è orientato più al futuro sviluppo del linguaggio che al suo lucente passato classico. Questo si tradurrà, come abbiamo visto nella figura di Geronimo de San Joseph, in una luce caduca, suscettibile di diventare fioca col passare del tempo. Lo stesso processo subirà nella nostra letteratura il concetto dell' *Età d'Oro*, che abbiamo studiato dall'interno del termine, nelle sue origini storiche come una categoria rinascimentale e non applicato retroattivamente al periodo di massimo splendore delle nostre lettere, nei secoli XVI e XVII. Così l'oscillazione va dal Garcilaso che sembra leggere la categoria come una età arcadica che risorgerà con il duca d'Alba, al Lope de Vega che nella *Jesuralén liberada* l' identifica con la lotta contro l'eresia di Filippo III, e finisce con un disilluso Cervantes che crede di vivere una *Età di ferro*.

Lo scopo integratore della nozione *Età della luce* non è limitato alla riflessione storiografica. Anche la luce avrà un ruolo centrale nel campo del paradigma artistico. L'arte medievale, la cui natura simbolica e religiosa sfociava nella creazione di uno spazio ermetico, piatto e senza rilievo, che non si interessava della rappresentazione verosimile della natura è ora sostituita, nel fondamentale esempio di Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi, da un'arte che rompe questa chiusura per cercare una rappresentazione credibile della natura. Questo nuovo paradigma comporta lo sviluppo d'una scienza, la prospettiva, che sarà la base su cui è costruito il moderno spazio pittorico. Definita come «scienza della trasmissione dei raggi di luce», si baserà sulla ricerca puramente fisica circa le proprietà della luce, facendo di essa la sua alleata, come dimostrano, per esempio, i consigli di Leonardo da Vinci per gli apprendisti dei pittori.

La sensazione di verosimiglianza sarà conseguita attraverso ciò che Alberti chiama la «composizione», che consisterebbe in una distribuzione adeguata e realistica dei diversi elementi e personaggi che costituiscono il quadro. Per ottenere ciò si dovrà ricorrere al gioco dei volumi e delle superfici, da attuare grazie all'intervento di luci e ombre con cui il pittore tratta i colori. Anche in questo caso la luce serve a rompere il paradigma artistico precedente. Lo splendor colorato dell'arte medievale, soprattutto bizantina, trova, come dimostra il programma dell'abate Suger presso l'Abbazia di Saint-Denis, la migliore espressione nello scintillio di gioielli, la cui sostanzialità di santa luce, permette di implementare il movimento anagogico che arriva a la divinità, perché l'amore medievale per i gioielli e colori brillanti, non è altro che il rispetto per una luce divina incapsulata, disponibile e misteriosa, seducente e insondabile allo stesso tempo. La proposta di Alberti libererà alla luce della sua sostanza divina. La ricerca della verità, al fine di raggiungere una composizione corretta, farà sì che la luce diventi letterale nel paradigma artistico, libera dal rispondere nei quadri ai parametri dello splendor medievale, per diventare lo strumento più importante per il pittore, nel suo tentativo di rappresentare la natura così com'è.

Si rompe anche il paradigma architettonico medioevale, dove la luce è al servizio della creazione di uno spazio sacro, autonomo, indipendente e estraneo al mondo al di fuori del tempio, grazie al programma di finestre, i gioielli e gli usi simbolici della luce, come è descritto dall'abate Suger. Alberti, tuttavia, nel suo *De re aedificatoria*, secolarizza il paradigma architettonico, alla ricerca di edifici secondo la dimensione umana al posto di quella sacra. In questo cambiamento la luce giocherà, ancora una volta, un ruolo fondamentale, perché sarà liberata dal corsetto medievale della simbologia sacra, e diventerà un elemento di definizione dello spazio e uno strumento con cui partecipare, attraverso la nozione di comodità, alla dimensione umana che Alberti intende applicare ai suoi edifici.

Seconda conclusione: Luce e poesia metafisica. La filosofia neoplatonica della luce trova in Marsilio Ficino, nei cui trattati sulla luce questa si distingue dal modo in cui il pensiero medievale la concepiva, il suo principale rappresentante. Questa nuova concezione, nelle sue varie forme, sarà accolta dalla poesia spagnola del XVI secolo.

Il campo di applicazione della *Età della luce* arriva anche alla poesia. Per capire le peculiarità che la luce ha in questo ambito, studiato nel nostro lavoro, si parte dalla figura di Marsilio Ficino, principale rappresentante della filosofia luminosa neoplatonica. Al fine di porre le basi su cui poi sostenere lo studio delle poesie, abbiamo cercato di delineare le principali caratteristiche del suo sistema filosofico, quale riferimento principale del neoplatonismo rinascimentale. Per questo studiamo il mito del suo presunto ruolo di *Pater Platonicae Familiae*, concludendo che, in realtà, l'interesse del Rinascimento nella dottrina platonica non era una novità introdotta da Ficino, perché era rintracciabile fin dall'arrivo di insegnanti greci per le città italiane, così come nei partecipanti bizantini nel Consiglio della Chiesa tenuto a Ferrara nel 1439, tra i quali si trovava Gemisto Pletone.

Ficino fu comunque responsabile del periodo di massimo splendore neoplatonico, attraverso le sue traduzioni dei testi di Platone, Plotino e anche del *Corpus Hermeticum*, commissionate per i Medici. Così, abbiamo scoperto come si è stabilito un rapporto di reciproco interesse tra Ficino e i Medici, in cui si intersecano speculazione filosofica, clientelismo e legittimazione politica.

Qualsiasi tentativo di comprendere la filosofia del Ficino deve prima prendere in considerazione la sua posizione, eccentrica, all'interno del panorama intellettuale del suo tempo. Non apparteneva all'università, e non era nemmeno interessato ai meccanismi della politica, al di là del suo rapporto con il patrocinio Medici. Questa posizione gli conferisce una certa indipendenza, che permette di sviluppare un sistema filosofico originale. Recupera la concezione della filosofia come conoscenza nascosta, che dovrebbe sapere rivelare, cosa che ottennero solo nel più alto grado i diversi anelli di una catena di saggi che, nel corso della storia, furono chiamati prisci teologi. Questa catena permetterebbe di legare al cristianesimo tanto platonismo quanto diverse tradizioni pagane, essendo questo uno dei fondamenti del pensiero filosofico ficiniano.

Questo sistema filosofico sarebbe caratterizzato da un carattere poetico ed estetico, lontano dall'arida speculazione filosofica dottrinale, tipica della scolastica. Questo carattere poetico comportava che la sua riflessione filosofica facesse un uso del simbolo basato sull'esistenza di rapporti reali tra le diverse entità dell'universo. Tali relazioni non dovrebbero essere intese dall'unico e incrollabile modo di leggere il mondo come se fosse un libro scritto da Dio, ma dalla sua concezione come esistenza di una simpatia universale tra tutte le parti dell'universo, che potrebbe essere manipolata secondo i parametri della magia, tale come è intesa nel Rinascimento. Questa capacità manipolativa troverà posto nelle dottrine rinascimentali della dignità del uomo. Ficino aiuta così a mettere l'anima in una posizione centrale all'interno della catena dell'essere, intermediario tra il più alto e il più basso. L'uomo si rende il centro del sistema ontologico ficiniano, nodo, luogo di passaggio e confluenza di tutta la catena, vincolo di tutta questa, da una prospettiva dinamica che rompe la rigidità degli schemi interpretativi medievali.

Lo studio di *De Lumine* mostra che, in parallelo con la centralità accordata dal Ficino all'anima nella sua struttura dell'universo, la luce, sempre all'interno della natura poetica della sua filosofia, sarà tenuta in considerazione, al di là della sua identificazione con la divinità, come vincolo nel mondo, e quindi come una nozione chiave per interpretare la sua struttura. La luce, come dice Ficino, non è forma sostanziale del corpo, ma *actus illuminantis*, qualcosa donato, infuso da ciò che illumina all'illuminato. Pertanto, il movimento della luce non è più impostato da una forma sostanziale, rigida e inamovibile, irradiata all'esterno come lo splendor medievale, ma intesa nel senso dinamico secondo cui l'intero universo è collegato a se stesso ed è un ricettacolo che riceve i radiazioni di luce, sia questa divina, dai corpi celesti, o da una sorgente immediata che si manifesta all'esterno secondo la categoria di espressione.

L'identificazione di anima e di luce diventa così evidente e quasi necessaria. Nozioni centrali ambedue nella struttura ficiniana dell'universo, l'anima è considerata luminosa, non essendo questa luce intesa come segnale d'un rigido ordine divino sull'uomo, ma come segno del suo funzionamento come vincolo dell'universo, della centralità proteica di cui gode in quanto nodo del sistema ontologico ficiniano. Allo stesso modo, la luce della divinità non sarà più forma sostanziale dell'anima, per cominciare a intendere questo rapporto secondo le nozioni di ricettacolo e *actus illuminantis*.

Dopo aver stabilito queste basi, abbiamo cercato di trattare la dimensione della penetrazione della filosofia della luce ficiniana nella Spagna del XVI secolo, ancora non studiata come merita. Concludiamo che ci sono tre direzioni in cui avviene: l'introduzione diretta dei testi di Ficino; il continuo scambio di umanisti e poeti provenienti da Spagna e Italia nei secoli XV e XVI; e il successo dei trattati d'amore come i *Dialoghi di amore* o *Il Cortigiano*. Tutto questo dà luogo a una serie di interessanti implicazioni per la poesia spagnola del XVI secolo, che possono essere raggruppate nelle seguenti ipotesi:

1) Il funzionamento della luce come un vincolo nel mondo, elemento mediatore della natura, è un marchio, una manifestazione dell'armonia del mondo. Può verificarsi quando tale ordine del mondo fa appello a quest'armonia, come nel caso della musica e la «luz no usada» nell'ode di fray Luis "A Francisco de Salinas"; o anche in poesie di filiazione oraziana, per dare all'anima l'armonia e la tranquillità che acquisiranno forma luminosa per un'anima che si sente persa e sconvolta lontana dalla natura. In questo caso, sarà immagine privilegiata quella della luce che, nel mezzo della tempesta, direttamente o attraverso la Vergine, porta serenità al mondo, e con esso, al poeta.

2) La concezione ficiniana della luce delle stelle come un riso dal cielo, intesa, rispetto al riso di beatitudine teologica della Beatrice del Paradiso, dall'immagine dell'universo come un makrantropos e dell'uomo come un microcosmo, nel quale entrambi entrano in connessione attraverso la luce, porterà con se una serie di composizioni in cui l'azione della luce delle stelle sull'anima del poeta, farà in modo che l'anima di costui aneli a tornare in questo spazio celeste, dove ha avuto origine. Questo desiderio rimarrà insoddisfatto fino al momento in cui l'anima potrà lasciare la prigione del corpo e intraprendere il processo di ascesa attraverso le diverse sfere. Il culmine di questo processo porterà alla possibilità di essere «en luz resplandeciente convertido», non per essere inserita nella «economia della salvezza oggettiva» propria dei circoli danteschi, ma per raggiungere il luogo della creazione dove si esprime con maggior intensità l'armonia dell'universo, guidata dal «son sagrado» di Dio e diffusa ovunque sotto forma di raggi di luce.

3) Il concetto di luce come *actus illuminantis* produce diversi temi poetici interessanti. Il primo è inteso secondo il rapporto tra corpo e anima. Questa relazione si intende con gli stessi parametri di quella esistente tra l'anima e la luce. Il corpo, opacizza l'espressione della luminosità dell'anima, dando luogo alla serie terminologica del velo mortale. L'anima illumina il corpo nel suo tentativo di esprimere se stessa, ma non riesce mai a brillare in tutto il suo splendore, tranne in alcuni casi, ad esempio quello di doña Tomasina de Alcañices, il cui corpo, grazie alla luce potente e pura della sua anima, diventa puro vetro.

Il secondo tema si occupa del rapporto tra Dio e l'anima. Questa riceverà il raggio divino della grazia di Dio, della *caritas*, che deve essere intesa come un dono del Dio *illuminantis*, che si manifesta sotto forma di luce. L'anima riceve l'amore di Dio in forma di luce, e, quindi, questa viene restituita dall'anima alla divinità, generando una croce di luce, che corrisponde al funzionamento fisico dello specchio.

Il terzo si distingue dalla dimensione divina e applica il raggio di luce al funzionamento della memoria, le cui *species* si sarebbero messe a funzionare nella mente del poeta, portando il ricordo dell'amico o del fratello, Cosme o Galanio; o anche la riflessione speculare della luce nella coppia di sonetti elogiativi che si scambiano Aldana e il suo amico Herrera de Arceo, priva della trascendenza metafisica del poema LXIII del primo.

4) La magia naturale e la preoccupazione per l'astrologia, anche se attenuate o assimilate al cristianesimo, avranno una certa ricorrenza nei nostri poeti. Così come la nozione di inclinazione, senza mai lasciare il libero arbitrio, è servita a fray Luis e Aldana per giustificare la scrittura di alcuni dei loro testi. Con un interessante substrato pagano, l'influenza di diversi pianeti nel *descensus*, che dal cielo al corpo subisce l'anima al momento della nascita, abbiamo visto che serviva all'agostiniano ed a Garcilaso de la Vega a comporre versi celebrativi per illustri nascite, come quella di doña Tomasina de Alcañices e del duca d'Alba.

L'influenza delle stelle, in questo caso il Sole, spiegherà i poteri benefici dell'oro, la cui presenza è così importante ed ampia in vari campi della poesia

XVI, anche se non sempre intesa in senso positivo, come abbiamo studiato in “El oro de fray Luis”.

Terza conclusione: Poesia solare. La centralità che il Sole acquisisce nell'immaginario rinascimentale è proiettata, dal punto di vista di un eliocentrismo ideale, in due direzioni all'interno della poesia spagnola del XVI secolo: una metafisica ed un'altra politica.

Marsilio Ficino, nel *De Sole*, attraverso risonanze platoniche, ermetiche e cristiane della sua filosofia, darà al Sole un posto privilegiato nel suo modello del mondo. Ficino parte da una base platonica: la distinzione tra Sole sensibile e Sole intelligibile, la cui luce sarebbe molto più pura rispetto a quella del primo. L'analogia tra il Bene platonico e la luce del Sole, a tutti i livelli, servirà a Ficino per giustificare la posizione di privilegio che il Sole ha nell'universo, grazie al suo ruolo come «statua visibile di Dio». Senza parlare in nessun momento della centralità fisica, il Sole ficiniano governa tutti gli altri corpi celesti, trasmettendogli con la sua luce, la sua forza vitale e la sua influenza. Un'influenza che arriva fino alla natura e agli uomini.

Tale centralità ha fatto sì che ci interrogassimo sul rapporto esistente tra i modelli astronomici eliocentrici, da Copernico a Galileo, e la filosofia solare promulgata per Marsilio Ficino. Lo studio degli uni e dell'altra ci ha fatto concludere che, sebbene Ficino non abbia trovato alcuna prova di eliocentrismo fisico, entrambi i discorsi devono essere intesi in linea con *L'Età della Luce* di cui si parla nel primo capitolo. Il Sole sarà così un altro simbolo che rappresenta le tensioni ideologiche del passaggio dal Medioevo al Rinascimento, in questo caso generati dalla rottura dell'immagine del mondo geocentrico medievale, per far posto a quella del mondo eliocentrico moderno. Da questo punto di vista abbiamo studiato, insieme al *De Sole*, i testi dei principali astronomi, dal punto di vista cosmologico, puramente fisico o meccanico. Il trattato di Ficino arriva solo fino a un eliocentrismo ideale, in nessun caso fisico, che, tuttavia, aiuterà a produrre una nuova visione del mondo da cui gli astronomi possono rompere il sistema tolemaico dell'universo.

I poeti del XVI assimileranno molti dei temi derivati dalla centralità del Sole, ma sempre dal geocentrismo più puro. Non c'è poesia, tra quelle studiate, in cui può essere osservato il minimo accenno a concepire il mondo dalle posizioni eliocentriche degli astronomi. Ci sono diverse direzioni in cui si estende la nostra poesia solare:

1) Il ruolo del Sole come immagine della divinità gli dona uno status di mediazione, molto simile a quello interpretato dall'anima nel sistema ontologico di Ficino. Se a questo aggiungiamo l'influenza di certe antiche tradizioni storiche, che identificavano Cristo con divinità solari della mitologia classica, non sembrerà strana l'apparizione di un'identificazione del Sole con la figura di Cristo, che trova sede dottrinale in alcuni passaggi de *De los nombres de Cristo*, ed espressione poetica in diverse poesie di Francisco de Aldana, dove si succedono immaginario neoplatonico e dogma cattolico controriformista.

2) La stessa figura circolare del Sole, e l'immaginario ermetico recuperato da Ficino, favoriscono una analogia tra microcosmo e *makrantropos*, secondo la quale il Sole è l'occhio del cielo, da cui dirige lo suo sguardo alla Terra, proteggendola ed inviandole il suo influsso benefico. Ancora una volta Francisco de Aldana dedicherà poesie interessanti all'immagine, chiaramente mostrando in tutte queste la combinazione fra eliocentrismo ideale e modello geocentrico dell'universo.

3) Nella stessa linea di identificazione tra microcosmo e *makrantropos*, il neoplatonismo fiorentino recupera l'immagine del Sole come il cuore del mondo, il cui, invece di sangue, pompa luce al resto dell'universo, infondendogli vita. Troviamo così, appaia esplicitamente o no quest'immagine concreta, un gruppo di poesie in cui il Sole, concepito come punto di massima espressione dell'anima del mondo, trasmette alla natura, e all'uomo che vive in questa natura, il suo potere per il benefico e reviviscente, dalle Bucoliche di Garcilaso al «rabel sonoro» dello spazio celeste luisiano, o al Francisco de Aldana che, nella fredda Bruxelles, aveva tanta nostalgia del Sole della dorata Firenze.

La direzione politico solare trova anche sviluppo in Marsilio Ficino, ma a causa di una minore attenzione prestata alla politica, sarà sviluppata soltanto in certi aspetti nel suo commento alla *Repubblica* e alle *Leggi* di Platone. Per questo abbiamo fatto ricorso anche ad alcuni passi delle sue lettere, dove questa direzione è più evidente che nei commenti. Il punto di partenza è stata l'idea che per Marsilio Ficino tutte le attività umane sono governate dagli stessi principie si relazionano tra loro, allo stesso modo in cui fanno i vari corpi dell'universo. La corrispondenza tra l'uomo e l'universo sarà dunque applicata a livello politico, in modo che il sovrano sulla terra detenga lo stesso

potere mediatore che il Sole detiene nell'universo, governando e proteggendo i suoi sudditi. Se nel caso del Sole, sia la sua posizione, che il suo dominio sugli altri pianeti, erano dovuti alla potenza della sua luce, nel caso del governante, le virtù che lo ponevano in tale posizione saranno anch'esse espresse in forma di luce.

Giuliano l'Apostata, ad esempio, diventa un modello di governante ponderato per Ficino. Alla dimensione che gli conferisce l'appartenere all'Antichità Classica i cui modelli si desidera recuperare, si aggiunge la dimensione di una figura pagana che confessò di essere il figlio di Mitra e che sosteneva che Roma è stata fondata da Apollo stesso. L'impatto solare nel livello civico è tale che anche in un progetto urbano come *La Città del Sole*, di Tommaso Campanella, di sicura indole controriformista e teocratica, il Sole condiziona la struttura urbana, i materiali utilizzati nella costruzione degli edifici, la natura e il nome del sovrano/sacerdote, e anche i riti funebri.

In questo scenario, tenendo conto delle sfumature che prende la situazione per quanto riguarda il caso spagnolo, sono inseriti argomenti specifici luminosi e solari, relativi a personaggi pubblici che cantano le poesie. Essi possono essere riassunti come segue:

1) La virtù o la fama, per un valore di dimensione morale, come attributi dell'anima sono concetti chiave nel canto poetico a livello pubblico. La manifestazione luminosa di queste nozioni raggiungerà le caratterizzazioni di queste figure: duchi, conti, marchesi, ecc. Le linee dinastiche nobiliari saranno disegnate nelle poesie come catene di luci, che dovrebbero sostituire le catene di sangue alla base della concezione medievale del lignaggio. Da questa base abbiamo studiato composizioni come i panegirici ed elegie dedicati da Garcilaso ai Duchi di Alba; o le poesie di fray Luis de León a don Pedro de Portocarrero e doña Tomasina de Alcañices.

2) Questa identificazione luminosa ha una conseguenza importante, che deve essere intesa all'interno dell'immagine privilegiata che del Sole si costruisce nel Rinascimento: l'identificazione tra il personaggio pubblico e il Sole. Sorgono i confronti tra Febo o Apollo e la figura dirigente, sia per i loro attributi solari, che per la possibilità di fissare tramite questi l'immagine del saggio sovrano, impegnato sia nella professione militare che nell'esercizio poetico, come dimostrano le poesie che Herrera ed Aldana dedicano al duca di Sessa. L'identificazione totale con il Sole di solito è riservata alla figura del Re. È il

caso di Filippo II, la cui immagine comincia ad allontanarsi dalla pura interpretazione neoplatonica, per avvicinarsi agli approcci controriformisti, che ci introducono il re –e gli Alba , suoi ministri, come la mattina lo è dell’ astro- come un Sole cristiano che disperde le tenebre dell'eresia.

3) L'amicizia tra poeti ed altre figure dedicate alle lettere o alle arti serve per scrivere composizioni in cui la retorica solare è usata al servizio della lode umanistica. È il caso dei poemi dedicati da Fernando de Herrera ai membri del circolo umanista di Siviglia, o dei sonetti scambiati tra Francisco de Aldana e Herrera de Arceo. La dedica alle lettere meriterà il confronto con Apollo e Febo, così come la capacità di questi personaggi di dare luce a conoscenze che la nebbia medievale della dimenticanza aveva immerso nelle tenebre.

Come nel primo capitolo, Aldana offre una buona chiusura alla tematica solare. L'analisi della “Fábula de Faetonte” ci permette di conoscere uno dei più interessanti esempi di glorificazione solare della poesia spagnola del XVI secolo. Concepita da un respiro pagano fresco e senza pregiudizi, ancora lontano dalle interpretazioni politiche del XVII, la figura d’Apollo servirà a confermare, tanto l’ eliolatria rinascimentale, quanto la sopravvivenza di una concezione geocentrica dell’universo.

Quarta conclusione: Poesia amorosa. La luce sarà uno dei concetti chiave per la trattatistica amorosa rinascimentale. La poesia d'amore del XVI secolo troverà nella natura e nelle proprietà della luce la sua caratterizzazione più profonda.

La teoria ficiana dell’ amore, sviluppata nel suo dialogo De amore, evidente in tanti aspetti dei Dialoghi di Amore e Il Cortigiano, ci è servita per gettare le basi del rapporto che nel neoplatonismo rinascimentale si instaura tra l'amore e la luce. Anche se per il più ortodosso neoplatonismo non si può separare l'amore di Dio, in questo capitolo ci concentriamo sulla dimensione umana del fenomeno. In primo luogo, abbiamo definito l'amore come una forza di attrazione verso la bellezza. La nozione di movimento ci è servita per qualificare l'amore come mago, forza coesiva dell'universo. Questo, a sua volta, ci ha permesso di associarlo al concetto di vincolo, lo abbiamo definito più concretamente come «vincolo di vincoli». Questa caratteristica è stata la prima che ci ha

permesso di rapportare l'amore alla luce perché, come abbiamo visto nel secondo capitolo, questa è stata anche definita da Ficino come «vincolo del mondo».

Successivamente spiegheremo la divisione fatta da Ficino, attraverso la figura di Venere, tra i due tipi di amore, divino ed umano, ognuno dei quali corrisponderebbe ad una bellezza, spirituale e fisica. La natura luminosa della bellezza spirituale ci ha permesso di sovrapporre alla luce e all'amore –vincoli entrambi– l'altro grande nodo del sistema Ficino: l'anima, la cui natura era anche brillante. I tre vincoli sono quindi sovrapposti, in modo che l'amore sarà amore alla luce della bellezza dell'anima. L'anima dell'amante sarà così attratta verso la luce dell'anima della persona amata, vero oggetto d'amore, che porta alla cosiddetta «trasformazione degli innamorati». La speculazione sull'amore porta a valutare la bellezza fisica come espressione luminosa della bellezza dell'anima. Questa origine spirituale della bellezza, che si manifesta come luce, comporta la necessità per l'amante di non fermarsi alla bellezza del corpo, considerato solo un passo verso la luce spirituale della vera bellezza.

Allo stesso modo, con l'avanzare del sedicesimo secolo, con la rivalutazione di certe dottrine filosofiche naturaliste di taglio aristotelico o epicureo, appare una serie di trattati che, considerando un nuovo tipo di lettori, abbassano il peso metafisico dei trattati più vicini al neoplatonismo più ortodosso. Questi nuovi trattati concepiscono l'amore da un punto di vista più vicino all'esperienza, secondo cui nel rapporto d'amore dovrebbe essere atteso tutto il composto di anima e corpo. La valutazione dell'elemento materiale del composto, darà ai corpi una attenzione della quale non godevano nei trattati platonici più vicini a Ficino. Questo scenario dà luogo a una serie di questioni interessanti per quanto riguarda la poesia d'amore:

- 1) Con il termine *manierismo luminoso* cerchiamo di illustrare il fatto che Fernando de Herrera sia il poeta che capisce la filosofia amorosa della luce dai bilanci più fedeli al neoplatonismo rinascimentale ficiniano, portandolo ai suoi limiti. In molte delle sue poesie, lancerà un platonico ascensus alla piena luce della bellezza intangibile. Questo processo è stimolato dalla bellezza luminosa dell'anima della sua donna, espressa attraverso il corpo, che, nel senso che Castiglione dà al termine, è un passo per raggiungere la luce della vera bellezza, ma senza mostrarsi mai secondo i termini della unione mistica con la divinità.

2) L'immagine della donna nella poesia d'amore del Rinascimento è un abbagliante ritratto di luce, e da questa premessa l'abbiamo studiato.

All'estremità più spirituale ci troveremmo con l'immaginario luminoso che la Vergine assume in molte occasioni; mentre nella più sensuale avremo la luce brillante del corpo della bella Angelica, in cui si detiene un incantato Cupido.

Tra esse, un immaginario luminoso da cui abbiamo cercato di dimostrare che anche quelle che il tempo trasforma in immagini fossilizzate, sono prodotte da una logica concreta. Abbiamo spiegato che l'oro viene trattato come il metallo proprio dell'amore, alla cui luce è lustrato, in modo che l'immagine della rete di capelli che cattura l'amante si adatti perfettamente alla nozione di vincolo condiviso tra luce ed amore.

La pelle è così bianca, perché attraverso essa, come se fosse un velo, si esprime l'anima della signora. Quanta più luminosità possiede l'anima, con tanta più forza sarà espressa e tanto più radiosa sarà la pelle della dama, quasi vetro a volte, attirando il poeta con la sua luminosità.

Gli occhi, infine, finestre per l'anima, saranno la parte del corpo più privilegiata in questa caratterizzazione luminosa. L'intensità della loro luce gli permetterà di essere paragonati alle stelle e ad alcuni pianeti, fino all'eventualità, in molte occasioni, di superare il loro bagliore.

3) Per la sua peculiare indole, abbiamo dedicato una sezione allo studio della natura luminosa degli occhi della dama. Fonti di luce, saranno quindi anche fonti di amore, conducendo a una presenza ossessiva nei versi di Garcilaso, Herrera e Aldana. Essendo porta dell'amore, gli occhi sono sempre brillanti, nella stessa misura in cui i poeti confessano di diventare ciechi nel caso in cui la comunicazione amorosa, sia per il disprezzo della donna, sia perché questa è morta o è lontana, non può essere completata.

La funzione dello sguardo come canale dove se stabilisce l'amore avviene grazie agli *spiritus*, entità ereditate dalla grande lunga tradizione pneumatica. La sua natura luminosa e il fatto che essi possono essere considerati vincoli, questa volta tra il corpo e l'anima, li fa agenti indispensabili del processo d'amore, a cui

contribuiscono a dare luce. L'esempio paradigmatico sarà trovato nel famoso sonetto VIII di Garcilaso.

La natura luminosa dell'amore, portata all'estremo, darà luogo, da un lato all'immagine del fuoco, come luce più densa e accesa che ammorbidisce e brucia il petto del poeta, in contrapposizione al ghiaccio del disprezzo della signora, i cui fa un guscio rigido che impedisce la comunicazione provocata dagli spiritus amorevoli.

4) In quanto fonte di luce, e grazie alla sua posizione centrale nel mondo del poeta, la signora finirà con l'essere paragonata direttamente al Sole, come si vede in certe poesie di Herrera, oppure rimanendo al di sopra delle stelle, come nella sfida insolente che Aldana lancia al Sole nel sonetto intitolato *Por un bofetón dado a una dama*. Il potere attrattivo della *Dama Sole* ci ha portato ad analizzare nella stessa orbita, l'immagine del poeta come farfalla che volazza fatalmente intorno alla candela in cui si brucerà.

Al di là di queste interpretazioni, il confronto comporta un trasferimento di proprietà tra il Sole e la donna, in particolare il suo potere rivitalizzante sulla natura, espresso alla perfezione da Garcilaso nel cantare amebeo che Tirreno e Alcino intonano nella terza egloga.

5) Il grande archivio della mitologia classica mette a disposizione dei poeti tutta una serie di questioni direttamente connesse alla luce poetica. Questi non sono più utilizzati come l'exemplum medievale, ma cercando una connessione, una complicità con la soggettività del poeta.

Le figure di Fetonte ed Icaro, unite in due sonetti di Garcilaso e Aldana, spesso servono a esemplificare il tentativo avventato di dominare un amore che, nel suo sforzo di raggiungere il Sole che è la sua donna, finisce per abbattere la speranza del poeta. Meleagro o Hercules saranno per Herrera esempio dell'infiammazione prodotta nel suo petto per amore della sua signora. Figure come Arianna e la sua corona di stelle; Giove trasformato in pioggia d'oro, cigno o toro per fecondare Danae e Leda; o la divinità lunare Cintia, non saranno in grado di superare in luminosità la signora che canta Herrera nelle sue poesie. Allo stesso modo, donna e poeta saranno confusi nella figura della fenice: la prima dal carattere di

creatura unica al mondo che entrambe possiedono, il secondo per vedere costantemente rinnovato il fuoco del suo amore.

6) Ci sarà un momento in cui la luminosità della donna renderà possibile l'identificazione con la luce stessa. «mi luz», «luz de mis ojos», sono termini che trascendono il luogo comune, acquistano pieno significato. Per il poeta, la presenza della signora si tradurrà in un ambito di pura luminosità, mentre la sua assenza si tradurrà in un'oscurità che minaccia Garcilaso con «la oscura región de vuestro olvido». Il caso più estremo comporta la morte della donna, che lascia il poeta e lo spazio naturale dove questo si muove normalmente, nel buio più totale, dal quale Herrera scrive uno dei versi più rappresentativi del nostro lavoro: «murió la luz, nació la sombra oscura». Lo spazio buio non dovrebbe essere inteso come una proiezione dello stato d'animo del poeta sul paesaggio, alla maniera romantica, ma come un efficace connessione, attraverso la luce, tra l'anima della signora e l'anima del mondo.

7) Il culmine della poetica amorosa della luce e, forse, della 'nostra' *Età della luce*, lo troviamo nel nome che Herrera dà alla sua dama: Luce. A partire dalla teoria luisiana del nome, così come di alcune implicazioni della magia rinascimentale, spieghiamo come quel nome non è un semplice appellativo della dama, ma la fa diventare luce stessa. Facendo questo, Herrera la identifica pienamente con la natura più profonda di amore, trasformando la stessa in vincolo di tutto il mondo. Questa completa identità tra la dama e la luce, possiamo concludere, la pone al di sopra di tutte le altre signore cantate dai poeti del secolo XVI, da Garcilaso a Ronsard, da Laura a Lucrezia Borgia.

Quinta Conclusione: Il XVII secolo segna la fine dell'*Età della Luce*, a tutti i livelli e le manifestazioni.

Abbiamo finito il nostro lavoro nello stesso modo in cui è iniziato: con due esempi che simboleggiano il fatto che il XVII secolo presuppone la fine di quello che abbiamo chiamato *L'Età della Luce*. Ancora con riferimento a ambiti differenti. In primo luogo, il confronto del luminoso studiolo di San Girolamo di Dürero con gli spazi invasi dal

colore nero che si trovano in diversi dipinti del santo fatti da Caravaggio, ci ha dato un'idea della zona d'ombra che penetra la rappresentazione artistica barocca.

Allo stesso modo, l'analisi delle *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, di Francisco de Quevedo, mostra fino a che punto il testo sia un grave attacco a quasi tutte le manifestazioni luminose proprie della poesia spagnola del XVI secolo. Dichiarato da una posizione ideologica e letteraria del tutto estranea a esse, il testo di Quevedo ci mostra in che misura la letteratura barocca sia estranea a una poetica della luce che, al di là dei luoghi comuni, è stata prodotta da alcune coordinate ideologiche concrete, che hanno trovato nella luce uno dei suoi migliori sostegni, una delle sue più belle manifestazioni.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ABAD SUGER (2004), *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (ed. Erwin Panofsky), Madrid, Cátedra.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1957), «Del Genesis a la letra» (ed. Balbino Martín), en *Obras de San Agustín (Vol. XV)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 463-1031.
- (2006), *Las confesiones* (ed. Agustín Uña Juárez), Madrid, Tecnos.
- ALBERTI, Leon Battista (1991), *De Re Aedificatoria* (ed. Javier Rivera), Madrid, Akal.
- (1999), *De la pintura y otros escritos sobre arte* (ed. Rocio de la Villa), Madrid, Tecnos.
- ALCIATI, Andrea (1985), *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián), Madrid, Akal.
- ALDANA, Francisco de (1957), *Poesías* (ed. Elías L. Rivers), Madrid, Espasa Calpe.
- (1994), *Poesía* (ed. Rosa Navarro Durán), Barcelona, Planeta.
- (1997), *Poesías castellanas completas* (ed. José Lara Garrido), Madrid, Cátedra.
- ALFONSO X (1930), *General Estoria* (ed. Antonio Solalinde), Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- APOLONIO DE RODAS (1969), *El viaje de los Argonautas (Libro III)* (ed. Carlos García Gual), Madrid, Suplementos de “Estudios Clásicos”.
- ARAGONA, Tullia d’ (1980), *Dialogo della infinità d’amore*, en Zonta (ed.), pp. 188-247.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995), *Coloquios de Palatino y Pinciano (Vol. I)* (ed. José Luis Ocasar), Madrid, Turner-Biblioteca Castro.
- (1995b), *Coloquios de Palatino y Pinciano (Vol. II)* (ed. José Luis Ocasar), Madrid, Turner-Biblioteca Castro.
- ARIOSTO, Ludovico (1980), *Orlando Furioso* (ed. Marcello Turchi), Milano, Garzanti.
- ARISTÓTELES (1978), *Acerca del alma* (ed. Tomás Calvo Martínez), Gredos, Madrid.

- (1985), *Ética Nicomáquea* (ed. Emilio Lledó y Julio Pallí), Madrid, Gredos.
- (1994), *Reproducción de los animales* (ed. Ester Sánchez), Madrid, Gredos.
- (2005), *Retórica* (ed. Alberto Bernabé), Madrid, Alianza.
- BERCEO, Gonzalo de (2003), «Milagros de Nuestra Señora» (eds. Jorge García López y Carlos Clavería), en *Obras completas*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, pp. 1-152.
- BOCCACCIO, Giovanni (1830), «Vita di Dante Alighieri», en Dante Alighieri, *Rime profane e Sacre*, Firenze, Leonardo Ciardetti, pp. 3-48. [<http://books.google.es/books?id=cI0HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (a fecha de 27/6/2013)]
- (1952), *Decameron* (ed. Enrico Bianchi), Milano, Ricciardi.
- BOSCÁN, Juan (1995), *Obras completas* (ed. Carlos Clavería), Madrid, Turner-Biblioteca Castro.
- BRUNO, Giordano (1956), «De immenso et innumerabilis» en Bruno, Giordano y Campanella, Tomaso, *Opere de Bruno e Campanella* (eds. Augusto Guzzo y Romano Amerio), Napoli, Ricciardi, pp. 732-755.
- (1984), *La cena de las cenizas* (ed. Miguel Ángel Granada), Madrid, Editora Nacional.
- (1987), *Los heroicos furores* (ed. M^a Rosario González Prada), Madrid, Tecnos.
- (2004), «Discurso de despedida pronunciado por el Doctor Giordano Bruno de Nola», en Díaz Urmeneta, pp. 352-373.
- BUENAVENTURA (1949), «Reducción de las ciencias a la teología» (ed. León Amorós), en *Obras completas (Vol. I)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 642-674.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2009), *El mágico prodigioso* (ed. Natalia Fernández), Barcelona, Crítica.
- CALVI, Maximiliano (1576), *Tractado de la hermosura y del amor*, Milán, Paulo Gotardo Poncio. [http://books.google.es/books?id=WBhqOJDFQf8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (a fecha de 27/6/2013)]
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994), *El Cortesano* (ed. Mario Pozzi), Madrid, Cátedra.
- (2009), *El Cortesano* (ed. Rogelio Reyes Cano), Madrid, Espasa Calpe.
- CENNINI, Cennino (1988), *El libro del arte* (ed. Franco Brunello), Madrid, Akal.

- CERVANTES, Miguel de (1993), «La Galatea», en *Obras completas (Vol. IV)* (ed. Domingo Ynduráin), Madrid, Turner-Biblioteca Castro, pp. 1-391.
- (2004), *Don Quijote de La Mancha* (ed. Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CICERÓN, Marco Tulio (1950), *Sueño de Escipión* (ed. Antonio Magariños), Madrid, Instituto Antonio de Nebrija.
- CORSI, Giovanni (1958), «La vita di Marsilio Ficino», en Marcel (1958), pp. 679-689. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- COPERNICO, Niccolo (1975), *De Revolutionibus Orbium Caelestium (La Costituzione generale dell'universo)* (ed. Alexandre Koyré), Torino, Einaudi.
- (1979), *Opere* (ed. Francesco Barone), Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- *Nicolai Copernici De Hypothesisibus Mottum Caelestium A Se Constitutis Commentariolus*, pp. 107-126.
- (2001), *Sobre las revoluciones (de los orbes celestes)* (ed. Carlos Mínguez Pérez), Madrid, Tecnos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana*, (eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra), Madrid-Pamplona, Iberoamericana Vervuert-Universidad de Navarra.
- DA VINCI, Leonardo (1930), *Escritos literarios y filosóficos* (ed. J. Campo Moreno), Madrid, Aguilar.
- (1985), *El tratado de la pintura* (ed. facsímil de la traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, 1784), Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia.
- *Tratado de pintura* (ed. Ángel González García), Madrid, Akal.
- DANTE ALIGHIERI (2001), *Divina comedia* (ed. Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra.
- DELLA FRANCESCA, Piero (1984) *De prospectiva pingendi* (ed. Giusta Nicco-Fasola), Firenze, Le Lettere.
- SAN JOSEF, Gerónimo de (2007), «Genio de la historia», en García Dini (ed.), pp. 379-386.
- DÍAZ DE TOLEDO, Pero (1892), Diálogo é razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana, en Paz y Mélia (ed.), pp. 247-362.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1963), (ed. facsímil de la edición de 1726), Madrid, Gredos.

- ENCINA, Juan del (1996), «Arte de la poesía», en *Obra completa* (ed. Miguel Ángel Pérez Priego), Madrid, Turner-Biblioteca Castro, pp. 7-24.
- FICINO, Marsilio (1952), «De raptu Pauli», en Garin (ed.), pp. 931-969.
- (1952b), «De Sole», en Garin (ed.), pp. 969-1009.
- (1962), *Opera (Ripr. Fasc. dell'edizione di Basilea, 1576)*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- (1970), *Théologie platonicienne de l'immortalité des ames* (ed. Raymond Marcel), Paris, Les Belles Lettres.
- (1970b), «Quid sit lumen», en *Théologie platonicienne de l'immortalité des ames*, pp. 369-378.
- (1981), «De lumine» (ed. Sylvain Matton), en VV.AA., pp. 55-75.
- (1984), «Questiones de luce», en Kristeller (1984), pp. 77-79.
- (1986), *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón* (ed. Rocío de la Villa Ardura), Madrid, Tecnos.
- (1993), *Sobre el furor divino y otros textos* (ed. Pedro Azara), Barcelona, Anthropos.
- (1995), *Sulla vita* (ed. Alessandra Tarabochia Canavero), Milano, Rusconi.
- (1998), *Quid sit lumen*, (ed. Bertrand Schefer), Paris, Allia.
- (1999), «De Sole», en *Scritti sull'astrologia* (ed. Ornella Pompeo Faracovi), Milano, RCS Libri, pp. 185-217.
- (2001), *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese*, ed. Sebastiano Gentile (ed. Facsimile de la de 1548), Roma, Storia e Letteratura.
- (2001-2006), *Platonic Theology (6 Vols.)* (eds. Michael J.B. Allen y James Hankins), Cambridge Massachussets.
- *Vol. 1* [2001]
- *Vol. 2* [2002]
- *Vol. 3* [2003]
- *Vol. 4* [2004]
- *Vol. 5* [2005]
- *Vol. 6* [2006]

- (2002), «De Lumine» (ed. Andrea Rabassini) en Rabassini, pp. 216-253. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- (2004), «Orphica Comparatio Solis ad Deum atque declaratio idearum» (ed. Pedro Jiménez Manzorro), en Díaz-Urmeneta, pp. 325-334. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- (2004b), «Quid sit lumen» (ed. Pedro Jiménez Manzorro), en Díaz-Urmeneta, pp. 335-350. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- (2006), *Tres libros sobre la vida* (ed. Mauricio Jalón), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- (2008), *Métaphysique de la lumière (Opuscles, 1476-1492)* (eds. Julie Reynaud, Julie y Sébastien Galland), Chambéry, L'act Mem
- (2008b), «De raptu Pauli», pp. 19-63.
- (2008c), «Orphica Comparatio Solis ad Deum atque declaratio idearum», pp. 64-73.
- (2008d), «De Sole», pp. 75-123.
- (2008e), «De Lumine», pp. 125-169.
- (2008f), *El libro del Sol* (eds. Morera y Aladrén), Zaragoza, Mariano Aladrén.
- (2009), «The commetary of Marsilio Ficino to Plato's *Republic*», en Farndell (ed.), pp. 1-69. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- (2009b), «The commetary of Marsilio Ficino to Plato's *Laws*», en Farndell (ed.), pp. 71-158. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- FRANCESCA, Piero della (1984), *De prospectiva pingendi* (ed. G. Nicco-Fasola), Firenze, Le Lettere.
- FRÍAS, Damasio de (1920), «Diálogo de amor», en *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez.
- GALILEO GALILEI (1991), *Antología* (ed. Víctor Navarro), Barcelona, Península.
- «Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo», pp. 121-219.
- «Cartas escogidas», pp. 295-348
- (2007), *La gaceta sideral* (ed. Carlos Solís), Madrid, Alianza Editorial. [Editado en un mismo volumen junto a Kepler (2007)]
- GARCÍA DINI, Encarnación (ed.) (2007), *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas*, Madrid, Cátedra.
- GARCILASO DE LA VEGA (1955), *Poesía* (ed. José Manuel Blecua), Zaragoza, Biblioteca Clásica Ebro.

- (1969), *Poesías castellanas completas* (ed. Elias L. Rivers), Madrid, Castalia.
- (1967), *Works. A Critical Text with Bibliography* (ed. Hayward Keniston), New York, Hispanic Society of America.
- (1970), *Obras* (ed. Tomás Navarro Tomás), Madrid, Espasa Calpe.
- (1974), *Obras completas con comentario* (ed. Elias L. Rivers), Madrid, Gredos.
- (1981), *Obras completas de Garcilaso de la Vega* (ed. Amancio Labandeira Fernández), Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2007), *Obra poética y textos en prosa* (ed. Bienvenido Morros), Barcelona, Crítica.
- GARRIGA, Joaquim (ed.) (1983), *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili (Fuentes y documentos para la historia).
- GRACIÁN, Baltasar (1984) *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia* (ed. Luys Santa Marina), Barcelona, Planeta.
- HERRERA, Fernando de (1908), *Algunas obras* (ed. Adolphe Coster), Paris, Honoré Champion.
- (1975), *Obra poética (Vol.I)* (ed. José Manuel Blecua), Madrid, Real Academia Española.
- (1975b), *Obra poética (Vol.II)* (ed. José Manuel Blecua), Madrid, Real Academia Española.
- (1983), *Poesías* (ed. Vicente García de Diego), Madrid, Espasa Calpe.
- (1986), *Poesía* (ed. María Teresa Ruestes), Barcelona, Planeta.
- (1998), *Algunas obras* (ed. Begoña López Bueno), Sevilla, Diputación de Sevilla.
- (1992), *Poesías* (ed. Victoriano Roncero), Madrid, Castalia.
- (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (eds. Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra.
- (2006), *Poesía castellana original completa* (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Cátedra.
- HESÍODO (1964), *Los trabajos y los días* (ed. Antonio González Laso), Madrid, Aguilar.
- HOZ Y MOTA, Juan de la (1780), *Comedia famosa. El villano del Danubio, y el buen juez no tiene patria*, Valencia, Imprenta José y Tomás de Orga. [http://books.google.es/books?id=_QNswTryoNUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (a fecha de 12 de agosto de 2013)]

- JULIANO (1982), *Discursos (Vol. II)* (ed. José García Blanco), Madrid, Gredos.
- «Las Saturnales», pp. 155-186.
- «Al Rey Helios», pp. 195-230.
- KEPLER, Johannes (1992), *El secreto del universo* (ed. Eloy Rada García), Madrid, Alianza Editorial.
- (2007), *Conversación con el mensajero sideral* (ed. Carlos Solís), Madrid, Alianza Editorial. [Editado en un mismo volumen junto a Galileo (2007)]
- LANZ DE CASAFONDA, Manuel (1972), *Diálogos de Chindulza: (sobre el estado de la cultura española en el reinado de Fernando VI)* (ed. Francisco Aguilar Piñal), Oviedo, Universidad de Oviedo.
- LEÓN, Luis de (1779), *Exposición del Libro de Job*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín. [http://books.google.com.bo/books/about/Exposici%C3%B3n_del_Libro_de_Job.html?id=zYX-L1SH5EUC (a fecha de 27/6/2103)]
- (1951), *Obras completas castellanas* (ed. Félix García), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (1980), *Poesías* (ed. Ángel Custodio Vega), Barcelona, Planeta.
- (1987), *La perfecta casada* (ed. Mercedes Etreros), Barcelona, Taurus.
- (1987b), *Poesía* (ed. Juan Francisco Alcina), Madrid, Cátedra.
- (1990), *Poesía completa* (ed. José Manuel Blecua), Madrid, Gredos.
- (1991), *Escritos desde la cárcel: autógrafos del primer proceso inquisitorial* (ed. José Barrientos García), El Escorial, Ediciones Escorialenses.
- (1992), *Cantar de los Cantares*, (ed. José María Becerra Hiraldo), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses.
- (1995), *Poesía Original* (ed. Esteban Gutiérrez), Madrid, Castalia Didáctica.
- (2000), *Poesías completas*, (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Castalia.
- (2001), *Obras poéticas de Fray Luis de León. Vol. I Las poesías originales*, (ed. facsímil de la llevada a cabo por José Llobera en 1931), Cuenca, Diputación de Cuenca.
- (2006), *Poesía* (ed. Antonio Ramajo Caño), Madrid, Galaxia Gutenberg.
- (2008), *De los nombres de Cristo* (ed. Javier San José Lera), Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2010), *De los nombres de Cristo* (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Cátedra.
- LEÓN HEBREO (2002), *Diálogos de amor* (ed. Andrés Soria Olmedo), Madrid, Tecnos.

- (2006), *Dialogues d'amour* (ed. Tristan Dagron), Paris, Vrin.
- (2008), *Dialoghi d'amore* (ed. Delfina Giovannozzi), Bari-Roma, Laterza.
- LIBRO DE ALEXANDRE* (2007), (ed. Juan Casas Rigall), Madrid, Castalia.
- LOPE DE VEGA, Félix (1890), «La isla del Sol», en *Obras de Lope de Vega (Vol. III)*, Madrid, Real Academia Española, pp. 91-106.
- (1975), *La Arcadia* (ed. Edwin S. Morby), Madrid, Castalia.
- (1983), *Poesía original completa* (ed. José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta.
- (2003), *Jerusalén conquistada* (ed. Antonio Carreño), Madrid, Biblioteca Castro.
- (2006), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. Enrique García Santo-Tomás), Madrid, Cátedra.
- (2007), *Laurel de Apolo* (ed. Antonio Carreño), Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (2002), *Obras completas* (ed. Ángel Gómez Moreno), Madrid, Turner-Biblioteca Castro.
- «Sonetos “Al itálico modo”», pp. 75-99.
- «Proemio e carta al Condestable Don Pedro de Portugal», pp. 501-512.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernán (1967), «Farsa de la concordia», en *Obras dramáticas* (ed. Fernando González Ollé), Madrid, Espasa Calpe, pp. 75-126.
- LUCENA, Juan de (1892), «Carta exhortatoria a las letras», en Paz y Mélia (ed.), pp. 209-217.
- MACROBIO (2006), *Comentario al “Sueño de Escipión”* (ed. Fernando Navarro Antolín), Madrid, Gredos.
- MAQUIAVELO, Niccolo (2009), *Antología* (ed. Miguel Ángel Granada), Barcelona, Península.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro (1953), *Epistolario (Vol. I)*, (ed. José López de Toro), Madrid, Imprenta Góngora.
- MEDINA, Francisco de (2001): «El maestro Francisco de Medina a los letores», en Herrera, pp. 187-203.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1990), *Poesía y prosa* (ed. Joaquín Marco), Barcelona, Planeta.
- MEXÍA, Pedro de (1989), *Silva de varia lección* (ed. Antonio Castro), Madrid, Cátedra.
- MORALES, Ambrosio de (1951), «Discurso sobre la lengua castellana», en Bleiberg, Germán (ed.), *Antología de elogios de la lengua Española*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 43-65.

- MORRÁS, María (ed.), *Manifiestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Pico della Mirandola, Alberti*, Barcelona, Península.
- NEBRIJA, Antonio de (1981), *Gramática de la lengua castellana*, (ed. Antonio Quilis), Madrid, Editora Nacional.
- *Vocabulario español latino (ed. facsímil)*, Madrid, Real Academia Española. [http://www.rae.es/Imagenes/textos/Biblioteca_Clasica/Archivos_de_Biblioteca_Clasica/Nebrija_31_C_3686_280.pdf (a fecha de 27/6/2013)]
- OVIDIO (1990), *Metamorfosis (Vol. I)* (eds. Antonio Ruiz de Elvira y Bartolomé Segura Ramos), Madrid, CSIC.
- PACHECO, Francisco (1985), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y verdaderos varones* (eds. Pedro Piñero y Rogelio Reyes), Sevilla, Diputación Provincial.
- PARACELSO (2001), *Textos esenciales* (ed. Jolande Jacobi), Madrid, Siruela.
- PASCAL, Blaise (1980), *Oeuvres complètes* (ed. Louis Lafuma), Paris, Editions du Seuil.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio (ed.) (1892), *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XV*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- PETRARCA, Francesco (1978), *Obras (Vol. I, Prosa)* (ed. Francisco Rico), Madrid, Alfaguara.
- «La ignorancia del autor y la de muchos otros» (ed. Carlos Yarza), pp. 161-223.
- «Secreto mío (Secretum)» (ed. Carlos Yarza), pp. 41-150.
- (2000), «Carta a Dionisio da Burgo San Sepolcro», en Morrás (ed.), pp. 25-35.
- (2006), *Cancionero (2 Vols)* (ed. Jacobo Cortines), Madrid, Cátedra.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1973), *Conclusiones sive Theses DCCC* (ed. Bohdan Kieszkowski), Gèneve, Droz.
- (2000), *Discurso de la dignidad del hombre*, en Morrás (ed.), pp. 97-133.
- PLATÓN (1992), *La República (Diálogos IV)* (ed. Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos.
- (1992b), *Timeo (Diálogos VI)* (ed. M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi), Madrid, Gredos.
- (1997), *Banquete (Diálogos III)* (ed. M. Martínez Hernández), Madrid, Gredos.
- (1997), *Fedro (Diálogos III)* (ed. Emilio Lledó), Madrid, Gredos.
- PLINIO (2003), *Historia Natural (Libros VII-XI)* (ed. M^a Luisa Arribas), Madrid, Gredos.

- PLOTINO (1985), *Enéadas (III-IV)* (ed. Jesús Igal), Madrid, Gredos.
- (1998), *Enéadas (V-VI)* (ed. Jesús Igal), Madrid, Gredos.
- PSEUDO DIONISIO (2002), *Obras completas* (ed. Teodoro H. Martín), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- «La jerarquía celeste», pp. 101-165.
- «La jerarquía eclesiástica», pp. 167-241.
- QUEVEDO, Francisco de (1946), *Epistolario completo* (ed. Luis Astrana Marín), Madrid, Instituto Editorial Reus.
- (1981), *Poesía original completa* (ed. José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta.
- (1987), *Los sueños* (ed. Henry Ettinghausen), Barcelona, Planeta.
- (1993), *La vida del Buscón* (ed. Fernando Cabo Aseguinolaza), Barcelona, Crítica.
- (2003), «Premáticas del desengaño contra los poetas güeros» (ed. Antonio Azaustre Galiana), en *Obras completas en prosa (V. I, Tomo I)*, Madrid, Castalia, pp. 3-18.
- (2012), «Premática del desengaño contra los poetas güeros», en *Obras completas (Prosa I: Obras burlescas)*, (eds. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal), Madrid, Turner-Biblioteca Castro, pp. 429-431.
- QUINTANA, Manuel José (1969), *Poesías completas* (ed. Albert Derozier), Madrid, Castalia.
- RELACIÓN DE LAS FIESTAS QUE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO HIZO AL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE NUESTRO SEÑOR FELIPE III (2000) (ed. Abraham Madroñal Durán). [Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> (a fecha de 27/6/2013)]
- ROBLES, Juan de (2007), «Primera parte del culto sevillano», en García Dini (ed.), 359-368.
- SALINAS, Miguel de (2007), «Rhetórica en lengua castellana», en García Dini (ed.), pp. 123-125.
- SALUTATI, Coluccio (1891), *Epistolario (Vol. III)* (ed. Francesco Novati), Roma, Istituto Storico Italiano. [<http://archive.org/details/epistolariodicol03salu> (a fecha de 27/6/2013)]
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (1972), «Comentarios a las obras de Garcilaso», en Gallego Morell (ed.), pp. 263-303. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- SIMÓN ABRIL, Pedro (2007), «Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñarlas», en García Dini (ed.), pp. 251-258.

- SPERONI, Sperone (1989), «Dialogo di amore», en *Opere (Vol. I)* (ed. Mario Pozzi), Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 1-45.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás (1972), «Comentarios a las obras de Garcilaso», en Gallego Morell (ed.), pp. 597-664. [Vid. Apdo. Fuentes Secundarias]
- TEXTOS HERMÉTICOS (1999) (ed. Xavier Renau Nebot), Madrid, Gredos.
- «Asclepio», pp. 419-501.
- VALLA, Lorenzo (2000), «Prólogos a las *Elegancias*», en Morrás (ed.), pp. 75-96.
- VARCHI, Benedetto (1858), «Lezioni sul Dante», en *Opere di Benedetto Varchi (Vol. II)*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, pp. 284-439. [<http://archive.org/stream/operedibenedetto02varc#page/1018/mode/2up>]
- VASARI, Giorgio (2004), *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimbaue a nuestros tiempos* (eds. Luciano Bellosi y Aldo Rossi), Madrid, Cátedra.
- VERONESE, Guarino (1915), *Epistolario (Vol. II)*, Venezia, A spese della Società. [<http://archive.org/details/epistolariodigua02guar> (a fecha de 23/6/2013)]
- VILLANI, Giovanni (1991), *Nuova Cronica*, (ed. G. Porta), Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda. [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t48.pdf (a fecha de 27/6/2013)]
- VIRGILIO (2003), *Obras Completas* (ed. Aurelio Espinosa), Madrid, Cátedra.
- «Bucólicas», pp. 92-175.
- «Eneida», pp. 332-1009.
- ZONTA, Giuseppe (1980) (ed.), *Trattati d'amore del Cinquecento* (Rep. facsímil de la edición de 1912), Bari, Laterza.

FUENTES SECUNDARIAS

- ABAD NEBOT, Francisco (1980), «Materiales para la historia del concepto de “Siglo de Oro” en la literatura española», *Analecta Malacitana*, III, pp. 309-330.
- ABELLÁN, José Luis (1979), *Historia crítica del pensamiento español (V.II La Edad de Oro)*, Madrid, Espasa Calpe.
- ACEREDA, Alberto (1993), «Fray Luis de León y Pedro de Portocarrero: tres odas del agustino al obispo de Calahorra», *Berceo*, CXXIV, pp. 9-19.
- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos.
- «La palabra y el fantasma. *La teoría del fantasma en la poesía de amor del siglo XIII*», pp. 115-224.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco [1972], véase: Lanz de Casafonda, Manuel.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (2006), *El fruto cierto: estudios sobre las odas de fray Luis de León*, Madrid, Cátedra.
- «‘La cana y alta cumbre’ de Luis de León [Oda XXII]», pp. 85-94.
- «La Oda a Grial de Luis de León [Oda XI]», pp. 121-136.
- «Notas a la Oda IV de Luis de León», pp. 137-148.
- «La oda VIII de Luis de León», pp. 149-162.
- ALATORRE, Antonio (2011), *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ALCALÁ, Ángel (1991), *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- (1996), «Peculiaridad de las acusaciones a fray Luis en el marco del proceso a sus colegas salmantinos», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 65-80.
- ALCINA, Juan Francisco [1987], véase: León, Luis de.

- ALGABA PALACIOS, Nieves (2003), «Venus en la prosa del primer Renacimiento», en Ponce y Colón (eds.), pp. 95-107.
- ALLEN, Michael J.B. (1984), *The platonism of Marsilio Ficino. A study of his Phaedrus Commentary, its sources and génesis*, Berkeley, University of California Press.
- (1988), *Synoptic art. Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation*, Firenze, Leo S. Olschki.
- (1994), *Nuptial Arithmetic. Marsilio Ficino's Commentary on the Fatal Number in Book VIII of Plato's Republic*, London-Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- (2002), «Life as a dead platonist», en Allen y Rees (eds.), pp. 159-178.
- ALLEN, Michael J.B. Y REES, Valery (eds.) (2002), *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*, Boston, Brill's studies in intellectual history.
- ALONSO, Dámaso (1971), «Notas sobre Fray Luis de León y la poesía renacentista», en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, pp. 248-270.
- (1973), «El destino de Garcilaso», en *Obras completas (Vol. II. Estudios y ensayos sobre literatura. Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI)*, Madrid, Gredos, pp. 515-538.
- (1973b), «Vida y poesía en Fray Luis de León» en *Obras completas (Vol. II. Estudios y ensayos sobre literatura. Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI)*, Madrid, Gredos, pp. 789-842.
- (1987), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- «Garcilaso y los límites de la estilística», pp. 49-108.
- «Forma exterior y forma interior en Fray Luis», pp. 121-198.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1989), «Garcilaso de la Vega», en *Obras completas (Vol. II)*, Madrid, Istmo, pp. 9-149.
- ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino (1981), «Clave epistemológica para leer a fray Luis de León», en García de la Concha (ed.), pp. 23-45.
- (1989), «Perfil humano e intelectual de Fray Luis de León», en Morón Arroyo y Revuelta Sañudo (eds.), pp. 1-40.
- (1996), «Fray Luis de León en el laberinto renacentista de idearios», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 43-62.
- AMES-LEWIS, Francis (2002), «Neoplatonism and the Visual Arts in the Time of Marsilio Ficino», en Allen y Rees (eds.), pp. 327-338.

- ANTELO, Antonio (1975), «El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas del Siglo XVI», *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, XXX, pp. 81-112.
- ARAUJO, Fernando (1910), «La canción de Herrera a la victoria de Lepanto», *La España moderna*, CCLX y CCLXI, pp. 186-192 y 191-197.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot (1969), *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- ARGAN, Giulio Carlo (1987), *Renacimiento y Barroco (I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci)*, Madrid, Akal.
- ARNOLDI, Francesco (1965), «L' iconographie du Soleil dans la Renaissance italienne», en VV.AA., pp. 521-538.
- ASENSIO, Eugenio (1952), «El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)», *Revista de Filología Española*, XXXVI, pp. 31-99.
- (1975), «Damasio de Frías y su Dórida, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, pp. 219-234.
- (2005), «Cipriano de la Huerga, maestro de fray Luis de León» en *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 81-102.
- ASÍN PALACIOS, Miguel (1961), *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura.
- AUERBACH, Erich (1975), *Mímesis: la representación de la realidad en la cultura occidental*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- AZAR, Inés (1981), *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins.
- AZARA, Pedro [1993], véase: Ficino, Marsilio.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio [2003], véase: Quevedo, Francisco de.
- AZORÍN (1915), *Al margen de los clásicos*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- (1921), *Los dos Luises y otros ensayos*, Madrid, Caro Raggio.
- (1974), «Garcilaso», en Rivers (ed.), pp. 35-39.
- BACHELARD, Gaston (1974), *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARON, Hans (1993), *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

- BARONE, Francesco [1979], véase Copérnico, Niccolò.
- (1996), «La «modernità» di Nicolò Copernico», en Pepe, Luigi (ed.), pp. 1-28.
- BARRIENTOS GARCÍA, José (1996), «Fray Luis de León, profesor de la Universidad de Salamanca», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 81-118.
- BATAILLON, Marcel (1983), *Erasmus y España (estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BATTISTI, Eugenio (1990), *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra.
- BAXANDALL, Michael (1996), *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa).
- (2000), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BEERCHER, Donald (2002), «Ficino, Theriaca and the Stars», en Allen y Rees (eds.), pp. 243-256.
- BÉHAR, Roland (2008), «Lectura(s) de Garcilaso en el S. XVI: El caso del soneto V», en Azaustre Galiana, Antonio y Fernández Mosquera, Santiago (eds.), *Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 157-165.
- (2009), «Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)», *Criticón*, 107, pp. 57-92.
- (2010), «Lecturas y traducciones de Ficino en Castilla bajo Isabel la Católica», en Bautista, Francisco y Gamba, Jimena (eds.), *Estudios sobre la Edad media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas-Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 467-476.
- (2010b), «Petrarca y la restauración de la *humanitas* antigua: el fragmento y el sueño de la integridad perdida», en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Teoría del humanismo*, Madrid, Verbum, pp. 409-475.
- (2011), «Fray Luis de León y San Agustín: la *Oratio in Laudem Divi Augustini*», *Criticón*, 111-112, pp. 43-71.
- (2011b), «Lettura di *Ya siento el dulce espíritu de l'aura*», *Italique*, XIV, pp. 101-115.
- (2012), «Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen», *Criticón*, 114, pp. 9-31.

- (2012b), «“Siglo de Oro” : ambiguïtés d’un *sæculum aureum hispanique* », *GEMCA: papers in progress*, (Vol. I), pp. 95-123.
[http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf (a fecha 24 de agosto de 2013)]
- BELL, Aubrey B. (1922), *Benito Arias Montano*, Oxford, Oxford University Press.
- (1927), *Luis de León: un estudio del Renacimiento español*, Barcelona, Araluce.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (ed.) (2001), *Cartulario de la Universidad de Salamanca. (Vol. IV) (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BENAVENT, Julia (ed.) (2004), *Actas del proceso a Giordano Bruno*, Valencia, Institució Alfons el Màgnanim.
- BERGAMÍN, José (1973), *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer.
- «De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía», pp. 9-75.
- «Las Indias de Dios», pp. 158-164.
- BERMEJO, Virgilio (1994) «Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos», en VV.AA., pp. 473-487.
- BERMUDO DEL PINO, Rafael (2011), *Un Dios presente en la naturaleza: estudio sobre teología y filosofía en la obra de Miguel Servet*, Zaragoza, CSIC (Institución "Fernando el Católico").
- BERNAT VISTARINI, Antonio Y CULL, John T. (eds.) (1999), *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- (eds.) (2002), *Los días de Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta.
- BERTAUX, A. (1932), «L’ode de Herrera “La Soledad”», *Bulletin Hispanique*, XXXIV, pp. 235-250.
- BERTOZZI, Marco (2008), *Il detective melanconico*, Milano, Feltrinelli.
- «Aby Warburg e l’enigma degli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia», pp. 97-113.
- «Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico. Dal Concilio di Ferrara al Tempio Malatestiano di Rimini», pp. 171-190.
- BILINSKI, Bronislaw (1975), «La Vita di Copernico dell’anno 1588 nei ritrovati manoscritti delle “Vite dei Matematici” di Bernardino Baldi», en VV.AA., pp. 45-60.
- BIRKENMAJER, Alexandre (1965), «Copernic comme philosophe», en VV.AA., pp. 7-17.

- BLACK, Robert (ed.) (2006), *Renaissance: Critical Concepts in Historical Studies*, London, Routledge.
- (2006b), «The donation of Constantine. A new source for the concept of the Renaissance» en Black (ed.) (*Vol. I*), pp. 290-321.
- BLASCO, Javier (1990), «Entre la “Magia” del amor y la “Magia” de la memoria. Hermetismo y literatura en la *Arcadia*, de Lope», *Edad de Oro*, IX, pp. 19-37.
- BLECUA, Alberto (1970), *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.
- (2006), *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica.
- «El concepto de “Siglo de Oro”», pp. 31-88.
- «¿Signos viejos o signos nuevos?: “fino amor” y “religio amoris” en Gregorio Silvestre», pp. 175-218.
- «El entorno poético de fray Luis», pp. 219-248.
- BLECUA, José Manuel [1955], véase: Garcilaso de la Vega.
- [1975 y 1975b], véase: Herrera, Fernando de.
- [1990], véase: León, Luis de.
- BLUMENBERG, Hans (2000), *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
- (2000b), *The Genesis of the Copernican World*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.
- (2008), *La legitimación de la Edad Moderna*, Valencia, Pre-Textos.
- BORGES, Jorge Luis (1982), *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Austral.
- BOUZA, Fernando [2004], véase: Burckhardt, Jacob.
- BRABANT, H. Y ZYLBERSZAC, S. (1965), «Le Soleil dans la médecine à la Renaissance», en VV.AA., pp. 281-295.
- BRAUDEL, Fernand (1990), *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial.
- BRUYNE, Edgar de (1959), *Estudios de estética medieval (Tomo III)*, Madrid, Gredos.
- BUCCIANINI, Massimo, CAMEROTA, Michele Y GUIDICE, Franco (eds.) (2011), *Il caso Galileo. Una rilettura storica, filosofica, teologica. Convegno internazionale di studi. Firenze, 26-30 maggio 2009*, Firenze, Leo S. Olschki.
- BULLARD, Melissa (1990), «Marsilio Ficino and the Medici. The Inner Dimensions of Patronage», en Verdon, Timothy y Henderson, John (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse-New York, Syracuse University Press, pp. 467-492.

- BURCKHARDT, Jakob (2004), *La cultura del Renacimiento en Italia* (ed. Fernando Bouza), Akal, Madrid.
- BULTMANN, Rudolph (1948), «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», *Philologus*, 97, pp. 1-36.
- BURKE, Peter (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea.
- (1998), *Los avatares del Cortesano: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa.
- (2000), *El Renacimiento europeo: centros y periferias*, Barcelona, Crítica
- (2001), *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial.
- BUSTOS, Eugenio de (1986), «Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega», en García de la Concha (ed.), pp. 127-163.
- BUTTERFIELD, Herbert (1982), *Los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid, Taurus.
- BYRNE, Susan (2013), *Curriculum Vitae*, New Haven, Yale University. [<http://spanport.yale.edu/sites/default/files/files/Byrne%20CV%20aug%202013.pdf> (a fecha de 24 de agosto de 2013)].
- CABANELAS, Darío (1991), *El morisco granadino Alonso del Castillo*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- CABAÑAS, Pablo (1952), «La mitología grecolatina en la novela pastoril. Ícaro o el atrevimiento», *Revista de literatura*, 4, pp. 453-460.
- CABELLO PORRAS, Gregorio (1995), «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí», en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, pp. 65-108.
- CABO, Fernando [1993], véase: Quevedo, Fernando de.
- CALERO PALACIOS, María del Carmen (1997), «La universidad de Granada durante los siglos XVI y XVII», en VV.AA., *Historia de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada, pp. 11-84.
- (1997b), «Panorama historiográfico», en Henares Cuéllar y López Guzmán (eds.), pp. 15-20.
- CALVINO, Italo (1992), «El libro de la naturaleza en Galileo», en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, pp. 91-97.
- CAMEROTA, Michele (2011), «Galileo e la *Accomodatio* copernicana», en Bucciantini, et al. (eds.), pp. 129-151.
- CAMILLE, Michael (2005), *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Akal, Madrid.

- CAMMARATA, Joan (1983), *Mythological themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- CAMPO BAEZA, Alberto (2000), *La idea construida*, Madrid, Asppan.
- CANCELLIERE, Enrica (1989), «Celebración de la palabra en el poema de fray Luis», en Morón Arroyo y Revuelta Sañudo (eds.), pp. 169-201.
- CANONE, Eugenio (1996), «Il 'senso' nei trattati d'amore. Ficino e la fortuna del modelo platónico nel Cinquecento», en Bianchi, M.L. (ed.), *Sensus. Sensatio*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 177-198 .
- (ed.) (2003), *La filosofía di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici. Convegno Internazionale Roma, 23-24 ottobre 1998*, Firenze, Leo S. Olschki.
- (2008), «Introduzione», en León Hebreo, pp. X-XIX.
- CANTIMORI, Delio (1971), *Storici e storia*, Torino, Einaudi
- «Sulla storia del concetto di Rinascimento», pp. 413-462.
- «Galileo e la crisi della Controriforma», pp. 657-674.
- CARAYON, Marcel (1930), «Le monde affectif de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, XXXII (3) (Separata), pp. 246-253.
- CARRILLO ALONSO, Antonio (2008), *Fernando de Herrera, Góngora y Soto de Rojas: su relación con la lírica arábigoandaluza*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- CASINI, Paolo (1996), «The Pythagorean myth: Copernicus to Newton», en Pepe (ed.), pp. 183-199.
- CASSIRER, Ernst (1951), *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé.
- CASTELLI, Patrizia (1984), «Marsilio Ficino: I segni e le immagini», en VV.AA., pp. 11-23.
- (1984b), «*Academia Phoebi*»: *Il modelo ideale della città dei dotti*», en VV.AA., pp. 25-30.
- (1984c), «“I prodigi vani” e gli antichi sapienti: Astrologia, Magia e Teurgia negli scritti del Ficino», en VV.AA., pp. 33-50.
- (1984d), «Orphica», en VV.AA., pp. 51-64.
- (2006), «La metafora della pittura nell'opera di Marsilio Ficino», en Gentile y Toussant (eds.), pp. 215-240.
- (2011), «El principio de la belleza: la luz», en *La estética del Renacimiento*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), pp. 71-107.

- CASTRO, Américo (2009), «El pensamiento de Cervantes», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, pp. 29-340.
- CÁTEDRA, Pedro (2002), *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- CELAYA, Gabriel (1964), «La poesía pura en Fernando de Herrera», en *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, pp. 13-88.
- CERNUDA, Luis (1994), *Obra completa. Tomo I (Prosa)*, (eds. Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela.
- «Tres poetas metafísicos», pp. 502-516.
- CHASTEL, André (1982), *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra.
- (1996), *Marsile Ficini et l'art*, Droz, Genève.
- CHASTEL, André Y KLEIN, Robert (1977), *El Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- CHAUCHADIS, Claude (1993), «Didáctica de las armas y de la literatura: *Libro de la philosophia de las armas y de su destreza*, de Jerónimo de Carranza», *Criticón*, 58, pp. 73-84.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- (1989), «Felipe II en El Escorial: La representación del poder real», *Anales de Historia del Arte*, 1, pp. 121-139.
- (2002), *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea.
- CHECA, Fernando Y MORÁN, José Miguel (2001), *El Barroco*, Madrid, Istmo.
- CILIBERTO, Michele (1992), *Giordano Bruno*, Roma, Laterza.
- (2003), «Officina bruniana», en Canone (ed.) (2003), pp. 1-15.
- (2007), *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori.
- (2009), *Alcune considerazioni su Marsilio Ficino e il platonismo rinascimentale*, Figline Valdarno, Microstudi.
- CILVETI, Ángel (1974), *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra.
- (1989), «Poesía y tradición musical en fray Luis de León», en Morón Arroyo y Revuelta Sañudo (eds.), pp. 135-167.
- CIROU, Georges (1920), «A propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, XXII, pp. 234-255.

- CITATI, Pietro (2011), *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Barcelona, Acantilado.
- CLAVELIN, Maurice (2011), «Des nouveautés célestes aux textes sacrés» en Bucciantini et al. (eds.), pp. 17-32.
- COSSÍO, José María de (1926), «Candores, esplendores», *Revista de Occidente*, 40, pp. 110-114.
- (1936), *Notas y estudios de crítica literaria: poesía española*, Madrid, Espasa Calpe.
- «Llama nadadora. Fray Luis de León», pp. 85-90.
- «Inteligencia, poesía», pp. 93-97.
- (1952), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- COSTER, Adolphe (1908), *Fernando de Herrera (El Divino). 1534-1597*, Paris, Honoré Champion.
- [1908b], véase: Herrera, Fernando de.
- (1921-1922), «Fray Luis de León (1528-1591)», *Revue Hispanique*, LIII-LIV.
- CRAWFORD, Katherine (2004), «Marsilio Ficino, Neoplatonism, and the Problem of Sex», *Renaissance and Reformation*, 28 (2), pp. 3-35. [<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/9012>]
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel (1986), «Fernando de Herrera, ¿poeta épico frustrado?», *Archivo Hispalense*, 211, pp. 7-14.
- CUEVAS, Cristóbal (1982), *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Madrid, Taurus.
- (1996), «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 367-380.
- (1997), «La poesía moral en Fernando de Herrera», *Ínsula*, 610, pp. 3-4.
- [2000], véase: León, Luis de.
- [2006], véase: Herrera, Fernando de.
- [2010], véase: León, Luis de.
- CULIANU, Ioan P. (1999), *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela.
- CURTIUS, Erns Robert (1989), *Literatura y Edad Media latina*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CUSTODIO VEGA, Ángel [1980], véase: León, Luis de.

- CZARTORYSKI, Pawel (1975), «L'ecole astronomique de Cracovie et l'ouvre de Nicolas Copernic», en VV.AA., pp. 39-43.
- DAGRON, Tristan [2006], véase: León Hebreo.
- DAMISCH, Hubert (1997), *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial.
- DELAHAYE-GRELOIS, Séverine (2009), «Horacio cristiano. El *De musica* de San Agustín en la obra poética de fray Luis de León», *Criticón*, 107, pp. 93-103.
- DERAMAIX, Marc (2005), «*Vident lumen oculi*. Physique et métaphysique de la lumière et de la visión dans trois traités de Marsile Ficin», en Villard, Laurence (ed.), *Etudes sur la vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, Universités de Rouen et du Havre, pp. 175-198.
- DÍAZ-URMENETA, Juan B. (2004), *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas (V. II)*, Barcelona, Barna.
- DRONKE, Peter (1965), «L'amor che move il Sole e l'altre stelle», *Studi Medievali*, VI (I), pp. 389-422.
- (1978), *La lírica en la edad media*, Barcelona, Seix Barral.
- DUBY, Georges (1966), *La Europa de las catedrales (1140-1280)*, Barcelona, Carroggio.
- (1980), *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Petrel.
- (1981), *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus.
- (1983), *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad (980-1420)*, Barcelona, Argot.
- DUNN, Peter N. (1974), «La oda 'A la flor de Gnido'», en Rivers (ed.), pp. 129-162.
- DYNNIK, Mikhail (1965), «L'homme, le Soleil et le cosmos dans la philosophie de Giordano Bruno», en VV.AA., pp. 415-431.
- ECO, Umberto (1996), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- (1999), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- (2004), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.
- EDGERTON, Samuel Y. (1969), «Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, pp. 109-134.

- EGIDO, Aurora (1985), «“Sin poética no hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, pp. 43-77.
- (1986), «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, (1-2), pp. 93-120.
- (2004), «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», en *La mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Universitat de les Illes Balears.
- ELIADE, Mircea (1974), *Tratado de historia de las religiones (V. II)*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ENTWISTLE, William J. (1974), “Los amores de Garcilaso”, en Rivers (ed.), pp. 73-89.
- ERNST, Germana (2007), «“Contra l'ombra di morte accesa lampa”. Echi Ficini in Campanella», en Simonutti (ed.), pp. 147-175.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2001), «La pervivencia del himno pagano en la poesía de Fernando de Herrera», en Reyes Peña, Mercedes de los y Reyes Cano, Rogelio (eds.), pp. 247-259.
- ESTÉBANEZ, Cayetano (1972), «La estética de la luz en Fray Luis de León», *Revista de ideas estéticas*, 30, pp. 285-296.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1996), «Horacianismo vs Neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 241-252.
- FANTOLI, Annibale (2011), «Il processo del 1633», en Bucciantini et al. (eds.), pp. 187-212.
- FARNDILL, Arthur (ed.) (2009), *When philosophers rule. Ficino on Plato's Republic, Laws and Eponimus*, London, Shepard-Walwyn.
- FEDERICI VESCOVINI, Graziella (1987), *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino, Giappichelli.
- FERGUSON, Wallace (1948), *The Renaissance in historical thought: five centuries of interpretation*, Cambridge, Riverside.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio (1850), *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero. [<http://archive.org/details/vidadelclebrepo00navagoog> (a fecha de 27/6/2013)]
- FERNÁNDEZ LEBORANS, M^a Jesús (1973), «La noche en fray Luis de León. De la denotación al símbolo», *Prohemio*, IV, pp. 37-74.
- (1977), *Campo semántico y connotación*, Madrid, Cupsa.
- FERNÁNDEZ-MORERA, Darío (1981), *The lyre and the oaten flute: Garcilaso and the pastoral*, London, Tamesis Books.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1997), «De Nuevo sobre la consideración de «Algunas Obras» de Herrera como cancionero petrarquista», *Ínsula*, 610, pp. 14-17.
- FERRARI, Simone (2005), *Van Eyck. El maestro flamenco de la luz*, Barcelona, Mondadori-Electa.
- FERRATÉ, Juan (1982), «Una muestra de poesía extravagante (Las octavas sobre los “Efectos de amor”, de Francisco de Aldana)», en *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, pp. 215-223.
- FESTUGIÈRE, Jean (1941), *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- (1990), *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, Les Belles Lettres.
- FIELD, Arthur (1988), *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton, Princeton University Press.
- FILORAMO, Giovanni et al. (2012), *Historia de las religiones*, Barcelona, Crítica.
- FIRPO, Luigi (1965), «La cité idéale de Campanella et le culte du Soleil», en VV.AA., pp. 327-340.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1979), «Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d'Or», en Gallego Morell y Soria Ortega (eds.) (V.I), pp. 485-492.
- FLEURY, Cynthia (2001), «La lumière ficinienne est-elle orientale?», en Magnard (ed.), pp. 113-124.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (2001), «El Sueño de Escipión y la astronomía en la obra y la poesía de fray Luis de León», *La Ciudad de Dios*, CCXIV, pp. 347-369.
- FOUCAULT, Michel (1972), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI.
- «La prosa del mundo», pp. 26-52.
- FOSTER, Kenelm (1989), *Petrarca*, Barcelona, Crítica.
- FRAJESE, Vittorio (2011), «Il decreto anticopernicano del 5 marzo 1616», en Bucciantini et al. (eds.) (2011), pp. 75-89.
- FRANCASTEL, Pierre (1969), *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*, Caracas, Monte Ávila.
- (1975), *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1984), *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra.
- FUCILLA, Joseph G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.

- (1960b), «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, 8, pp. 1-34.
- GAGE, John (1993), *Color y cultura, La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela.
- GALERA, Pedro (1994), «Un emblema solar para Felipe II», en VV.AA., pp. 457-467.
- GALLAGHER, Patrick (1977), «Hacia una poética de Garcilaso: la subversión de la armonía en su arte; apuntes sobre la “Égloga primera», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 319, pp. 113-124.
- GALLEGO, Julián (1991), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GALLEGO BURÍN, Antonio (1982), *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Don Quijote.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1970), «En torno a Garcilaso», en *En torno a Garcilaso*, Madrid, Guadarrama, pp. 11-39.
- (1961), *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- (ed.) (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- (ed.) (1976), *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta.
- (ed.) (2001), *Album gráfico de Garcilaso de la Vega: centenario del nacimiento del poeta (Toledo 1501)*, Granada, Comares.
- (2003), *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Universidad de Granada.
- «Las églogas de Garcilaso», pp. 207-223.
- «El andaluz Fernando de Herrera», pp. 283-310.
- GALLEGO MORELL, Antonio Y SORIA ORTEGA, Andrés (eds.) (1979), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, Granada.
- GAMBIN, Felice (2010), «De una extraña melancolía: beber y tomar oro en La Dorotea de Lope de Vega», en Fosalba, Eugenia y Vaíllo, Carlos (eds.) (2010), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona/Gerona 21-24 de octubre de 2009*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 269-295.
- GARCÍA, Félix [1951], véase: León, Luis de.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010), «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora regional de Extremadura.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1981), *Academia literaria renacentista. I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- (ed.) (1986), *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1986b), «La oficina poética de Garcilaso», en García de la Concha (ed.), pp. 83-106.
- (ed.) (1996), *Academia literaria renacentista. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1996b), «De los nombres de Cristo, Comentario al Cantar de los Cantares», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 381-394.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor Y SAN JOSÉ LERA, Javier (eds.) (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca Universidad de Salamanca.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente [1983], véase: Herrera, Fernando de.
- GARCÍA DINI, Encarnación (ed.) (2007), *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (1988), *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense.
- (2000), «Relectura de la *Égloga II*», *Revista de Literatura*, 123, pp. 19-40.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1984), *El teatro medieval: polémica de una inexistencia*, Granada, Don Quijote.
- GARCÍA PALACIOS, Joaquín (1991), «Léxico de ‘luz’ y ‘calor’ en la *Llama de amor viva*», en Steggink, Otger (ed.), *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, pp. 382-411.
- (1992), *Los procedimientos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA ÚNICA, Juan (2011), *Cuando los libros eran Libros. Cuatro claves de una escritura «a sílabas contadas»*, Granada, Comares.
- GARFAGNINI, Gian Carlo (ed.) (1986), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, (2 vols.), Firenze, Leo S. Olschki.
- GARGANO, Antonio (1990), *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Ligouri Editore.
- «Intertestualità ed esegesi», pp. 9-26.
- «‘Medusa e l’error mio...’ La genealogia petrarchesca del sonetto XXII», pp. 27-54.
- «Garcilaso da Castiglione a Dante», pp. 55-81.
- «Albanio e il “miroërs perilleus”», pp. 107-121.

- «Garcilaso e la «veste dell'anima», pp. 122-143.
- (2012), *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos.
- (2012b), «“L'ombra ignuda entro ‘l pensier figura” La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Criticón*, 114, pp. 33-69.
- (2012c), «“Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres”. Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115, pp. 11-43.
- GARIN, Eugenio (ed.) (1952), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano, Ricciardi.
- [1952b], véase: Ficino, Marsilio.
- (1958), *Studi sul platonismo medievale*, Firenze, Felice Le Monnier.
- (1969), «L'attesa dell'età nuova e la “renovatio”», en *L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli, Morano Editore, pp. 83-111.
- (1975), *Copernico e il pensiero del Rinascimento italiano*, en VV.AA., pp. 13-26.
- (1981), *La Revolución Cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- «Edades oscuras y Renacimiento, un problema de límites», pp. 29-71.
- «Los cancilleres humanistas de la república florentina, de Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala», pp. 73-105.
- «Imágenes y símbolos enó got Marsilio Ficino», pp. 135-157.
- «Giovanni Pico della Mirandola», pp. 159-196.
- «La revolución copernicana y el mito solar», pp. 271-302
- (1981b), *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*, Barcelona, Península.
- (1983), *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis.
- (ed.) (1986), *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel.
- (2001), «La cultura florentina en la época de Leonardo», en *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, pp. 223-243.
- (2009), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Figline Valdarno, Microstudi.
- GARROTE PÉREZ, Francisco (1996), «Mito y sentido en fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 253-272.
- (1997), «La belleza del retrato en Herrera», *Ínsula*, 610, pp. 21-23.

- (2007), «Algunas ideas de estética neoplatónica a través de un soneto herreriano», *Silva*, 6, pp. 155-178.
- GATTI, Hilary (2010), *Essays on Giordano Bruno*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- GENTILE, Giovanni (1991), *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Firenze, Le Lettere.
- GENTILE, Sebastiano (1986), «L'epistolario ficiniano: criteri e problemi di edizione», en Garfagnini (ed.), pp. 229-238.
- (1994), «Giorgio Gemisto Pletone e la sua influenza sull'umanesimo fiorentino», en Viti (ed.), pp. 813-832.
- (1999), «Ficino ed Ermete», en Gentile y Gily (eds.), pp. 19-34.
- GENTILE, Sebastiano Y GILY, Carlos (eds.) (1999), *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto*, Firenze, Centro Di.
- GENTILE, Sebastiano Y TOUSSAUNT, Stéphane (eds.) (2006), *Marsilio Ficino. Fonti, Testi, Fortuna. Atti del convegno internazionale (Firenze, 1-3 ottobre 1999)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GERHARDT, M.I. (1974), «Pastoral del Renacimiento en España», en Rivers (ed.), pp. 179-196.
- GILSON, Étienne (2004), *Dante y la filosofía*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- (2007), *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos.
- GILSON, Simon (2005), *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge - New York, Cambridge University Press.
- GODWIN, Joscelyn (ed.) (2009), *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica de la música*, Girona, Atalanta.
- GOMBRICH, Ernst H. (1970), *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1982), *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1982b), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1984), «El Renacimiento y la Edad de Oro», en *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 69-78.
- (1998), «Metáforas visuales de valor en el arte», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid, Debate, pp. 12-29.
- (2001), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, Madrid, Debate.

- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994), *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1994), *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores (1995), *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*, Lérida, Universidad de Lleida.
- (1998), «Iconografía y dramaturgia medieval en las *Octavas sobre el Juicio Final* de Francisco de Aldana», en Whicker (ed.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham 1995*, Universidad de Birmingham, Birmingham pp. 257-265.
- GONZÁLEZ OCHOA, César (2008), *Ficino, lector de la República*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ PRADA, María Rosario [1987], véase: Bruno, Giordano.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2005), *Regia Bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- GRANADA, Miguel Ángel [1984], véase: Bruno, Giordano.
- (2002), *Giordano Bruno: universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder.
- (2005), *La reivindicación de la filosofía en Giordano Bruno*, Barcelona, Herder.
- (2009), «El desarrollo de las concepciones de la relación entre Antigüedad, Edad Media y presente en el Renacimiento desde Petrarca a Giordano Bruno» *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 1, pp. 13-29.
- GRAZIATI, Giovanna C. (2007), «Praesagium Naturale, Artificiosum, Divinum. Aspetti del Platonismo ficiniano in rapporto al *De Mysteriis* di Giamblico», en Simonutti (ed.), pp. 51-73.
- GREEN, Otis H. (1958), «On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers' study of "El Divino capitán"», *Hispanic Review*, 26-2, pp. 117-135.
- (1969), *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón (Vol. I)*, Madrid, Gredos.
- (1969b), *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón (Vol. IV)*, Madrid, Gredos.
- GRIBBIN, John (2003), *Historia de la ciencia (1543-2001)*, Barcelona, Crítica.
- GRIFFIN, Clive (1988), «Un curioso inventario de libros de 1528», en López-Vidriero y Cátedra (eds.), pp. 189-224.
- GUILLÉN, Claudio (2002), «La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes», en Cusato, Antonio y Frattale, Loretta (eds.) *La penna di Venere. Atti del XX convegno*

- della *Associazione Ispanisti Italiani (AISPI) (Vol. I)*, Messina, Lippolis, pp. 485-504.
- (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN, Jorge (1999), «Vida poética de Herrera», en *Obra en prosa* (ed. Francisco J. Díaz de Castro), Barcelona, Tusquets, pp. 433-448.
- GUTIÉRREZ, Esteban [1995], véase: León, Luis de.
- GUTIÉRREZ, José Luis (1976), «Fray Luis de León, autor místico», *Religión y cultura*, XXII, pp. 409-433.
- GUY, Alain (1960), *El pensamiento filosófico de Fray Luis de León*, Madrid, Rialp.
- (1989), «Fray Luis, pensador», en Morón Arroyo y Revuelta Sañudo (eds.), pp. 41-61.
- (1989b), *Fray Luis de León, 1527-1591*, Paris, José Cortí.
- (1996), «El eclecticismo de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 273-286.
- HADOT, Pierre (2001), «L' "amour magicien". Aux origines de la notion de *magia naturalis*: Platon, Plotin, Marsile Ficino», en Ficino, Marsilio, *Commentaires sur le Traité de l'amour ou le Festin de Platon (Commentarium in Convivium Platonis)* (ed, Sylvain Matton), Paris-Milano, Sésa-Archè, pp. 69-81.
- HALLYN, Fernand (1987), «Copernic et le platonisme ficinien», en *L'invention au XVIe Siecle*, Bourdeaux, Presses Universitaires, pp. 136-151.
- (1990), *The poetic structure of the world: Copernicus and Kepler*, New York, Zone Books.
- HANEGRAAF, Wouter, J. (2012), *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge University Press, New York.
- HANKINS, James (1986), *Some remarks on the history and character of Ficino's translation of Plato*, en Garfagnini (ed.) (Vol. I), pp. 287-304.
- (1990), «Cosimo De' Medici and the 'Platonic Academy'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, pp. 144-162.
- (2006), «Two twentieth-Century interpreters of Renaissance Humanism», en Black (ed.) (Vol. I), pp. 105-119.
- (2007), «The platonic academy of Florence and Reinassance historiography», en Simonutti (ed.) (2007), pp. 75-96.
- HAUSER, Arnold (1965), *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama.

- HAY, Dennis (1966), *Europe in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, Longmans.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.) (1997), *Universidad y ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- HENINGER, S.K. (1965), «Pythagorean cosmology and the triumph of heliocentrism» en VV.AA., pp. 33-53.
- HERRERA MONTERO, Rafael (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HIBBERT, Christopher (2008), *Florenia. Esplendor y declive de la casa de Medici*, Granada, Almed.
- HILDNER, David (1992), *Poetry and truth in the Spanish Works of Fray Luis de León*, London, Tamesis Books.
- HILL CONNOR, Susan (1980), «Maritime Imaginery in the Poetry of Fray Luis de León», *Hispanófila*, LXIII, pp. 38-47.
- HILLS, Paul (1995), *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, Akal.
- HINOJO, Gregorio (1996), «La *recusatio* horaciana en Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 331-340.
- HOLLINGSWORTH, Mary (2002), *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del Siglo XVI*, Madrid, Akal.
- HOSKIN, Michael y JONES, Christine (1965), «Problems in late Renaissance astronomy», en VV.AA., pp. 19-31.
- HOWE, Mica (1999), «El uso y abuso de la ‘Aurora’ en Garcilaso, Herrera y Góngora», *Revista de Estudios Hispánicos, U.P.R.*, XXVI (2), pp. 207-214.
- HUERGA, Álvaro (1994), *Historia de los alumbrados (1570-1630) (Vol. V. Temas y personajes)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HUIZINGA, Johan (1977), «El problema del renacimiento» en *El concepto de la historia y otros ensayos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 99-155.
- HYMAN, Isabelle (1990), «El Renacimiento», en Trachtenberg y Hyman, pp. 341-407.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1986), «Lectura de la Égloga I», en García de la Concha (ed.), pp. 61-82.
- (1996), «La *dispositio* de la Oda a Salinas», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 395-412.
- JACOBI, Jolande [2001], véase: Paracelso.

- JALÓN, Mauricio [2006], véase: Ficino, Marsilio.
- JEDIN, Huberto (1981), *Historia del Concilio de Trento*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- JONES, Royston O. (1974), "Garcilaso, poeta del humanismo", en Rivers (ed.), pp. 51-70.
- JOVER ZAMORA, José María (1996), «Nota preliminar» en Menéndez Pidal, Ramón, *El siglo del Quijote (1580-1680) (Vol.I)*, Madrid, Espasa, pp. 19-26.
- KATINIS, Teodoro (2001), «L'eliocentrismo di Marsilio Ficino nel *Libro dell'amore* e nel *De Sole*», *Itinerari (Seconda Serie)*, 2, pp. 73-90.
- KEDROV, B. (1965), «Deux orientations de l'alchimie a l'epoque de la Renaissance», en VV.AA., pp. 243-257.
- KEMP, Martin (1990), *La ciencia del arte. La óptica del arte occidental desde Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal.
- KENISTON, Hayward (1922), *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and Works*, New York, Hispanic Society.
- [1967], véase: Garcilaso de la Vega.
- KLEIN, Robert (1982), *La forma y lo inteligible: escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus.
- «Espíritu peregrino», pp. 29-59.
- «La imaginación como vestimenta del alma en Marsilio Ficino y en Giordano Bruno», pp. 60-81.
- «Pomponio Gáurico y su capítulo "De la perspectiva"», pp. 215-254.
- «Estudios sobre la perspectiva en el Renacimiento», pp. 255-268.
- «El urbanismo utópico desde Filarete a Valentín Andreae», pp. 284-298.
- KLUTSTEIN, Ilana (1987), *Marsilio Ficino et la theologie ancienne*, Firenze, Leo S.Olschki.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin Y SAXL, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- KNOX, Dilwyn (2001), «Ficino and Copernicus» en Allen y Rees (eds.), pp. 399-418.
- KÖNIG, Eberhard (2007), *Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610*, Koln, Tandem.

- KOESTLER, Arthur (2007), *Los sonámbulos. Origen y desarrollo de la cosmología*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- KOSSOFF, David (1966), *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española.
- KOUZNETZOV, Boris (1965), «Le Soleil comme centre du monde, et l'homogénéité de l'espace chez Galilée», en VV.AA., pp. 73-88.
- KOYRÉ, Alexandre [1975], véase: Copernico, Niccolo.
- (1979), *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI.
- (1983), *Estudios de historia del pensamiento científico*, Madrid, Siglo XXI.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1970), *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- «Petrarca», pp. 12-34.
- «Ficino», pp. 57-76.
- (1976), *Supplementum ficinianum: Marsilii Ficini florentini philosophi platonici Opuscula inedita et dispersa (Vol. II)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- (1984), *Studies in Renaissance thought and letters (Vol. I)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- «The scholastic background of Marsilio Ficino», pp. 35-99.
- «Per la biografia di Marsilio Ficino», pp. 191-211.
- (1988), *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere.
- (1989), *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in italian and other libraries (Vol. IV: Great Britain to Spain)*, London-New York, The Warburg Institute-Brill.
- (1993), *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- «El movimiento humanista», pp. 38-51.
- «La tradición aristotélica», pp. 52-72.
- «El platonismo renacentista», pp. 73-92.
- «El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano», pp. 115-149.
- (2009), *Marsilio Ficino e la sua opera cinquecento anni dopo*, Figline Valdarno, Microstudi.

- KUBOVY, Michael (1996), *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Trotta.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio [1981], véase: Garcilaso de la Vega.
- LAHOZ, Lucía (2009), «Imagen visual de la Universidad de Salamanca», en Rodríguez San Pedro-Bézares, Luis E. (ed.) (2009), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. IV (Vestigios y entramados)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 287- 325.
- LAPESA, Rafael (1974), «Sobre algunos sonetos de Garcilaso», en Rivers (ed.), pp. 93-102.
- (1977) *Poetas y prosistas de ayer y de hoy: veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos.
- «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León», pp. 110-145.
- «Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes», pp. 146-177.
- (1985), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo.
- LARA GARRIDO, José (1979), «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», en Gallego Morell y Soria Ortega (eds.), pp. 241-262.
- [1997], véase: Aldana, Francisco de.
- (1997b), *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europa de Madrid,
- «Historia y concepto (Sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)», pp. 23-56.
- «Desde “los preceptos más ocultos del arte”, o el intelectualismo manierista de Fernando de Herrera» / «Bajo el signo de Píndaro y Petrarca: del mesianismo a la revelación nominalista en la poesía herreriana», pp. 133-147.
- «Retórica y discursividad en el texto lírico (Las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana, entre *visio* y *mitologema*)», pp. 253-302.
- (1999), *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga-Analecta Malacitana.
- «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la Epístola a Arias Montano de Francisco de Aldana», pp. 49-90.
- «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos», pp. 149-172.

- LARREA BARONA, Jesús (1991), *La antropología de Marsilio Ficino (Extracto de tesis doctoral)*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- LAUSTER, Jörg (2002), «Marsilio Ficino as a Christian Thinker: Theological aspects of his platonism», en Allen y Rees (eds.), pp. 45-69.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1981), «Imitación y diseño en la *Oda a Juan Grial*», en García de la Concha (ed.), pp. 193-223.
- (1986), «La “Ode ad florem Gnidi” de Garcilaso de la Vega», en García de la Concha (ed.), pp. 109-126.
- LEFEBVRE, Alfredo (1953), *La poesía del Capitán Aldana (1537-1578)*, Concepción, Universidad de Concepción.
- LEVIN, Harry (1972), *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, Oxford University Press.
- LEWIS, Clive Staples (1980), *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- «Temas grecolatinos en la poesía lírica», pp. 37-95.
- «El amanecer mitológico», pp. 121-164.
- «La dama como obra maestra de Dios. *Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural*», pp. 179-290.
- LIGOTA, C. (1965), «L'influence de Macrobe pendant la Renaissance», en VV.AA., pp. 465-482.
- LLOBERA, José (1934-1935), «Significación poética de Fernando de Herrera», *Razón y fe*, CVI (1934) y CVII (1935), pp. 498-518 y 380-402.
- [2001], véase: León, Luis de.
- LÓPEZ, François (1979), «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des hispanistes français à Noel Salomon*, Barcelona, Laia, pp. 517-525.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1987), *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar.
- [1998], véase: Herrera, Fernando de.
- (ed.) (2000), *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2000b), «El canon epistolar y su variabilidad», en López Bueno (2000), pp. 11-26.

- LÓPEZ CASTÁN, Ángel (1990), «Versalles, el triunfo del Sol», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, II, pp. 187-211.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1996), «La armonía en fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 655-675.
- LÓPEZ DE TORO, José (1958), «El panegírico de Carlos V por J.C. Calvete de la Estrella», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIII (2), pp. 99-145.
- LÓPEZ GAJATE, Juan (1991), «Notas para una estética de la pintura en fray Luis de León», *La Ciudad de Dios*, CCIV, 1991, pp. 713-734.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974), *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- (ed.) (1981), *Siglos de Oro: Renacimiento. Historia y crítica de la literatura española (coord. Francisco Rico) (Vol. III)*, Madrid, Crítica.
- (2000), «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación», en López Bueno (2000), pp. 27-60.
- LÓPEZ GAJATE, Juan (1991), «Notas para una estética de la pintura en fray Luis de León», *La Ciudad de Dios*, CCIV, pp. 713-734.
- (1996), «El emblema de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 159-172.
- LÓPEZ GARCÍA, David Y SIMINIANI RUIZ, Rosario (1997), *Y como está compuesta de números concordés. Números y emblemas en la poesía de fray Luis de León*, Murcia, Universidad de Murcia.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Y LÓPEZ-ACOSTA, Cristina (1997), «El edificio de la antigua Universidad», en Henares Cuéllar y López Guzmán (eds.), pp. 49-53.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2003), *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985), *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa Y CÁTEDRA, Pedro (eds.) (1988), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ PÉREZ, Miguel (2003), *Asclepio renovado. Alquimia y Medicina en la España Moderna (1500-1700)*, Madrid, Corona Borealis.
- LOVEJOY, Arthur O. (1983), *La Gran Cadena del Ser. Historia de una idea*, Barcelona, Icaria.
- LY, Nadine (1981), «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, pp. 263-329.

- MACDONALD, Ines, (1974), «La *Égloga II* de Garcilaso», en Rivers (ed.), pp . 211-235.
- MACRÌ, Oreste (1950), *Fernando de Herrera*, Milano, Tipografia Giovanni de Silvestri [Separata de la revista *Studi Urbinati*, N. 1-2].
- (1970), *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya.
- (1972), *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- MAESTRE, José María, et al. (2006) *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Junta de Extremadura.
- MAGNARD, Pierre (ed.) (2001), *Les platonismes à la Renaissance*, Paris, Vrin.
- MAINER, José Carlos (1981), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1982), *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- MARAVALL, José Antonio (1980), *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- (1984), *Estudios de historia del pensamiento español (Vol. 2: La época del Renacimiento)*, Madrid, Cultura Hispánica.
- (1986), *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1986b), «Garcilaso entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista», en García de la Concha (ed.), pp. 7-47.
- (1996), «El Pre-Renacimiento del siglo XV», en García de la Concha (ed.), pp. 17-36.
- (2006), *Utopía y Contrautopía en “El Quijote”*, Madrid, Visor.
- MARCEL, Raymond (1958), *Marsile Ficin*, Paris, Les Belles Lettres.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1986), «Du “de amore” à la “delie” de Scève», en Garfagnini (ed.), pp. 587-614.
- MARÍAS, Fernando (1991), *El Greco*, Madrid, Anaya.
- MARÍAS, Fernando Y PEREDA, Felipe (2002), «El atlas del Rey Planeta: Felipe IV y Pedro Texeira», en Marías y Pereda (eds.), *El atlas del rey planeta: la*

"*Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*", de Pedro Texeira (1634), Hondarribia, Nerea, pp. 9-28.

- MARISTANY DEL RAYO, Joaquín (1996), «*Reportatum de Angelis*. Alcance, noticia y paralelismo con el corpus luisiano (Salamanca, curso 1570-1571)», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 341-355.
- MÁRQUEZ, Antonio (1980), *Los alumbrados. Orígenes y filosofía (1525-1559)*, Madrid, Taurus.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2001), «Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera», en De los Reyes Peña y Reyes Cano (eds.), pp.283-302.
- MARTÍN, Teodoro [2002], véase: Pseudo Dionisio.
- MARTÍN GÓMEZ, María (2012), «"Virtud, hija del cielo": sobre el pensamiento moral de fray Luis de León», *Anuario filosófico*, 45 (2), pp. 367-390.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma (1989), «Ut pictura natura: la imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI », *Norba -Arte*, Nº 9, pp. 15-28.
- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis [2001], véase: Dante Alighieri.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (2011), *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la monarquía católica*, Granada, Universidad de Granada.
- MATTON, Sylvain (1981), «En marge du De lumine: splendeur et mélancolie chez Marsile Ficin», en VV.AA., pp. 31-54.
- MAURER, christopher (1990), «"Soñé que te... ¿Direlo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IX, pp. 149-167.
- MAZZOCCO, Angelo (2006), *The antiquarianism of Francesco Petrarca*, en Black (ed.) (*Vol.I*), pp. 322-341.
- MEDINA, Raquel (1996), «Erotismo e imitación-emulación en los cinco sonetos de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 683-700.
- MEISS, Millard (1945), «Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings», *The Art Bulletin*, 27 (3), pp. 175-181.
- MELE, Eugenio (1923-1924), «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, XXV, pp.108-148 y 361-370; XXVI, pp. 35-51.
- (1930), «In margine alle poesie de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, XXXII (3), pp. 218-245.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1890), «Palabras preliminares», en *Obras de Lope de Vega (Vol. III)*, Madrid, Real Academia Española, pp. IX-LXXX.

- (1908), *Juan Boscán (Antología de poetas líricos castellanos (Tomo XIII)*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- (1942), «La poesía mística en España», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (Vol. II)*, Santander, CSIC, pp. 71-110.
- (1948), *Ensayos de crítica filosófica*, Santander, CSIC.
- (1948b), *Historia de los heterodoxos españoles (Obras completas, Vol. VIII)*, Santander, CSIC.
- (1952), *Bibliografía Hispano-Latina clásica (Vol. VI)*, Santander, CSIC.
- (1952b), *Biblioteca de traductores españoles (Vol. I)*, Santander, CSIC.
- (1974), *Historia de las ideas estéticas en España (Vol. I)*, Madrid, CSIC.
- «De la estética platónica en el siglo XVI», pp. 485-554.
- «Tratadistas de música», pp. 939-981.
- MERIDA RIVERA, María Teresa (1982), «La sextina en Fernando de Herrera», *Analecta Malacitana*, Vol. 5, Nº 1, pp. 49-63.
- MICHEL, Paul-Henri (1965), «Le Soleil, le temps et l'espace: Intuitions cosmologiques et images poétiques de Giordano Bruno», en AA.VV. (1965), pp. 397-414.
- MICHELET, Jules (2000), *Le Moyen Âge. Histoire de France (Libr. I-XVII)*, Paris, Robert-Laffont.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1884), *Principios de Literatura General (Teoría estética y literaria)*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa.
- MÍNGUEZ, Víctor (1994), «Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en VV.AA., pp. 209-254.
- (2001), *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- MÍNGUEZ PÉREZ, Carlos [2001], véase: Copérnico, Niccolo.
- MELE, Eugenio (1923-1924), «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, XXV, pp.108-148 y 361-370; XXVI, pp. 35-51.
- (1930), «In margine alle poesie di Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, XXXII (3), pp. 218-245.
- MUIÑOS SÁENZ, Conrado (1914), *Fray Luis de León y Fray Diego de Zúñiga*, El Escorial, La Ciudad de Dios.
- MOMMSEN, Theodor E. (1942), «Petrarch's conception of the dark ages», *Speculum*, 17 (2), pp. 226-242.

- MONTELLS Y NADAL, Francisco (2000), *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- MONTES CALA, José Guillermo (1999), «Del tópico latino de la *recusatio* en Fernando de Herrera», *Criticón*, 75, pp. 5-27.
- MONTESINOS, José F. (1974), «Centón de Garcilaso», en Rivers (ed.), pp. 43-50.
- MONTOLIU, Manuel de (1953), «Un tema estoico en la lírica de fray Luis de León», en VV.AA., *Estudios dedicados a Menéndez Pidal (V. IV)*, Madrid, CSIC, pp. 461-467.
- MORALES BORRERO, Manuel (1975), *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro. Notas y puntualizaciones*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española.
- MORENO CASTILLO, Enrique (1987), «Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega (lectura de las églogas I y III)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439, pp. 29-45.
- MOROCHO GAYO, Gaspar et al. (1996), «Cipriano de la Huerga, maestro de humanistas», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 173-193.
- MORON ARROYO, Ciriaco Y REVUELTA SAÑUDO, Manuel (eds.) (1989), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1996), «Espesor de la letra. La hermenéutica de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 299-312.
- MORREALE, Margherita (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español (Vol. I)*, Madrid, Anejos de la Real Academia Española.
- (1985), «La oda VI de Fr. Luis de León: "De la Magdalena". Entre poesía humanística y tradición medieval», *Revista de Filología Española*, LXV (3), pp. 181-271.
- (2007), *Homenaje a fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MORROS, Bienvenido (1997), «Temas y tipos de sonetos en *Algunas Obras* de Fernando de Herrera», *Ínsula*, 610, pp. 9-14.
- [2007], véase: Garcilaso de la Vega.
- (2009), «La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas», *Criticón*, 105, pp. 5-35.
- MUCCILLO, Maria (2007), «Marsilio Ficino e Francesco Patrizi da Cherso», en Toussaint, Stéphane (ed.), *Il pensiero di Marsilio Ficino. Atti del convegno di Figline Vardano, 19 Maggio 2006*, Paris, Cahiers Accademia.
- MURRAY, Linda (1977), *The high Renaissance and Mannerism : Italy, the north and Spain, 1500-1600*, New York, Oxford University Press.

- NAVARRETE, Ignacio (1997), *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.
- NAVARRO, Justo (2013), *El país perdido. La Alpujarra en la guerra morisca*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- NAVARRO, Víctor (1974), «Contribución a la historia del copernicanismo en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, pp. 3-23.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1983), «“Entretanto / que el Sol al mundo alumbre...”», Una hipérbole fosilizada», *Bulletin Hispanique*, LXXXV (1-2), pp. 5-19.
- [1994], véase: Aldana, Francisco de.
- (1997), «El argumento de amor en los sonetos de *Algunas obras*», *Ínsula*, 610, pp. 4-6.
- (2000), «Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon», en López Bueno (ed.), pp. 199-220.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás [1970], véase: Garcilaso de la Vega.
- NELSON, John Charles (1958), *Renaissance theory of love: The context of Giordano Bruno's Eroici furori*, New York, Columbia University Press.
- NICCO-FASOLA, Giusta [1942], véase: Della Francesca, Piero.
- NIETO ALCAIDE, Víctor (1978), *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra.
- (1998), *La vidriera española: ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea.
- (2002), *La vidriera del Renacimiento en Granada*, Granada, Diputación de Granada.
- NIETO ALCAIDE, Víctor Y CHECA, Fernando (1989), *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo.
- NYGREN, Anders (1969), *Eros y Ágape: la noción cristiana del amor y sus transformaciones*, Barcelona, Sagitario.
- ORDUNA, Germán (1982), «La poesía de fray Luis de León: persistencia de la concepción del mundo y de procedimientos retóricos medievales en la lírica renacentista castellana», en Bustos Tovar (ed.) *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (V. II)*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 335-346.
- OROZCO, Emilio (1988), *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra.
- (2004), *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)* (ed. José Lara Garrido), Málaga, Universidad de Málaga.

- «Grandes poetas renacentistas», pp. 65-147.
- «Realidad y espíritu en la lírica de Herrera (Sobre lo humano de un poeta divino), pp. 177-211.
- (2010), *Paisaje y sentimiento en la naturaleza en la poesía española*, (ed. facsimilar de José Lara Garrido), Málaga, Universidad de Málaga.
- «De lo humano a lo divino (Del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)», pp. 107-138.
- OROZCO PARDO, José Luis (1985), *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, Granada, Diputación de Granada.
- ORTEGA, Esperanza (2003), *Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Omega.
- ORTEGA-COSTA, Milagros (1978), *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- OSSOLA, Carlo (1971), *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki.
- (1987), *Dal «Cortegiano» all' «uomo di mondo»*, Torino, Einaudi.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (1997), *El humanismo musical en Francisco de Salinas*, Pamplona, Newbook Ediciones.
- PFANDL, Ludwig (1933), *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- (1942), *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, Barcelona, Araluce.
- PAGANO, Sergio (ed.) (1984), *I documenti del proceso di Galileo Galilei*, Città del Vaticano, Archivio Vaticano.
- PANOFSKY, Erwin (1975), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- «'Renacimiento': ¿Autodefinición o autoengaño?», pp. 31-81.
- «Renacimiento y renacimientos en el arte occidental», pp. 83-173.
- «*I primi lumi*: la pintura del Trecento italiano y su impacto sobre el resto de Europa», pp. 175-235.
- (1981), *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.
- (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- [2004], véase: Abad Suger.
- (2007), *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid, Siruela.

- (2008), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- «El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia», pp. 189-237.
- PARKER, Alexander (1974), «Tema e imagen de la *Égloga I* de Garcilaso», en Rivers (ed.), pp. 199-208.
- (1986), *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra.
- PELORSON, Jean Marc (1984), «¿Cómo se representaba a sí misma la “sociedad española” del “Siglo de Oro”?» en, Tuñón de Lara, Manuel (ed.), *Historia de España (Vol. V: Frustración de un imperio, 1476-1714)*, Barcelona, Labor, pp. 295-318.
- PEPE SARNO, Inoria (1982), «Bianco il ghiaccio non il velo. Ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera», en VV.AA., *Ecdotica e testi ispanici : Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani, Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Università degli studi di Padova, pp. 111-125.
- (1989), «Un caso di Intertestualità multipla», en Periñán, Blanca y Guazzelli, Francesco (eds), *Symbolae Pisanae: studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, pp. 433-446.
- PEPE, Luigi (ed.) (1996), *Copernico e la questione copernicana in Italia dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Leo S. Olschki.
- PÉREZ, Joseph (2013), *Fray Luis de León y el humanismo*, Madrid, Gadir.
- PÉREZ-ABADÍN, Soledad (1993), «La oda en Francisco de la Torre, Fray Luis de León y Francisco de Medrano», en López Bueno, Begoña (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 249-275.
- (1995), «El *Genius Natalis* en la oda IV de fray Luis de León», *Bulletin Hispanique*, XCVII, pp. 493-502.
- (1995b), *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PESCE, Mauro (2011), «Il copernicanesimo e la teologia. Perché il caso Galileo non è chiuso», en Bucciattini et al. (eds.), pp. 33-46.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2011), «*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásica en el Panegírico al duque de Lerma», en Ponce Cárdenas, Jesús et al. (eds.) (2011), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 57-103.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús Y COLÓN, Isabel (eds.) (2003), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- POZZI, Mario (1980), «Introduzione», en Zonta (ed.), pp. V-XL.

- [1994], véase: Castiglione, Baltasar.
- PRIESNER, Claus Y FIGALA, Karin (2001), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia histórica*, Barcelona, Herder.
- PRIETO, Antonio (1984), *La poesía española del siglo XVI. (Vol. I. Andáis tras mis escritos)*, Madrid, Cátedra.
- (1987), *La poesía española del siglo XVI. (Vol. II. Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra.
- (1999), *Libro de Boscán y Garcilaso. La narración sobre la amistad de dos grandes poetas del siglo XVI*, Barcelona, Península.
- (2002), *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2003), «Proemio o Prospecto», en Ponce Cárdenas y Colón (eds.), pp. IX-XIV.
- PROSPERI, Adriano (2008), *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- PULIDO, Isabel (1999), «Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: “La grulla” y “La mariposa”», *Exemplaria*, 3, pp. 17-35.
- PUTTFARKEN, Thomas (2000), *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting (1400-1800)*, New Haven, Yale University Press.
- QUONDAM, Amedeo (ed.) (1975), *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida Editori.
- (1975b), «Introduzione», en Quondam (ed.), pp.5-40.
- (1975c), «Per la nozione de manierismo letterario», pp. 54-86.
- (2007), *La conversazione: un modello italiano*, Roma, Donzelli.
- RABASSINI, Andrea (1997), «La concezione del Sole secondo Marsilio Ficino. Note sul Liber de Sole», *Momus: Rivista di Studi Umanistici*, VII-VIII, pp. 115-133.
- (2002), *Il De Lumine di Marsilio Ficino (Tesi di Dottorato)*, Torino, Università Degli Studi di Torino (Dipartimento di Filosofia).
- (2005), «L’analogia platónica tra il Sole e il Bene nell’interpretazione di Marsilio Ficino», *Rivista di storia della filosofia*, 4, pp. 609-930.
- (2006), «“Amicus lucis”. Considerazioni sul tema della luce in Marsilio Ficino», en Gentile y Toussaunt (eds.), pp. 255-294.
- (2012), «Metafore e analogie nel platonismo di Marsilio Ficino», en Bellotti, Lucia (ed.), *Quaderni della ricerca*, Pisa, Edizioni ETS.

- RAFFINI, Christine (1998), *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic and Political Approaches in Renaissance Platonism*, New York, Peter Lang.
- RAIMONDI, Ezio (2002), *El museo del discreto* (eds. Manuel Garrido Palazón y Andrés Soria Olmedo), Madrid, Akal.
- RALLO GRUS, Asunción (1996), «El diálogo como exégesis: función filológica y función catequística en *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 451-469.
- (2004), *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga.
- RAMAJO CAÑO, Antonio [2006], véase: León, Luis de.
- (2011), «La configuración literaria de un soneto de Herrera: ... “¿Quién osa desnudar la bella frente...?”», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 79-86.
- REDONDI, Pietro (2011), «Natura e scrittura», en Bucciantini et al. (eds.), pp. 153-162.
- REES, Valery (2001), «Ficino’s advice to princes» en Allen, Michael J.B. y Rees, Valery (eds.), pp. 339-357.
- REKERS, Ben (1972), *Arias Montano*, Madrid, Taurus.
- REYES CANO, Rogelio [2009], véase: Castiglione, Baltasar.
- REYES CANO, Rogelio Y PEPE, Inoria [2001], véase: Herrera, Fernando de.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, REYES CANO, Rogelio, et al. (eds.) (2001), *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- REYNAUD, Julie (2008), «Le rire de Marsile», en Ficino, pp. 171-200.
- REYNAUD, Julie Y GALLAND, Sébastien [2008], véase: Ficino, Marsilio.
- RICO, Francisco [1978], véase: Petrarca, Francesco.
- (1978b), «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII, pp. 325-338.
- (1978c), *Nebrija contra los bárbaros*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1981), «Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis», en García de la Concha (ed.), pp. 245-248.
- (1993), *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1996), «Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija. 1481-1981», en García de la Concha (ed.), pp. 9-14.

- (2005), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino.
- RIEGL, Alois (1980), *Problemas de estilo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (1992), *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa).
- RIOJA, Francisco de (2006), «A Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares», en Herrera, pp. 479-486.
- RIVERA, Javier [1991], véase: Alberti, Leon Battista.
- RIVERS, Elias L. (1953), «New biographical data on Francisco de Aldana», *Romanic Review*, XLIV, 3, pp. 166-184.
- (1955), *Francisco de Aldana. El divino capitán*, Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Excma Diputación.
- [1957], véase: Aldana, Francisco de.
- (1961), «The sources of Garcilaso's Sonnet VIII», *Romance Notes*, II, pp. 96-100.
- [1969], véase: Garcilaso de la Vega.
- (1972), «Garcilaso y los géneros poéticos», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa (Vol. I)*, Madrid, Gredos, pp. 495-499.
- [1974], véase: Garcilaso de la Vega.
- (1974b) (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel.
- (1974c), «Paradoja pastoril del arte natural», en Rivers (ed.), pp. 287-308.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (2000), «Ausiàs March o la anomalia salvaje», en Sánchez Rodrigo, Lourdes y Noguera Valdivieso, Enrique J. (eds.), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 133-150.
- (2001), «La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges», en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Madrid, Debate, pp. 377-411.
- (2003), *El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote*, Barcelona, Debate.
- (2008), «Las formaciones ideológicas del barroco andaluz», en Morales, Martínez, Alfredo José (ed.), *Congreso internacional Andalucía Barroca: actas. (Vol. 4. Ciencia, filosofía y religiosidad)*, Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 161-170.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995), *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2002), *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- (2009), *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1911), *El "Divino" Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1º de junio de 1911*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1943), *Francisco de Aldana. Poeta del siglo XVI (1537-1578)*, Valladolid, Anejo a la Revista *Castilla*.
- RONCERO, Victoriano [1992], véase: Herrera, Fernando de.
- ROSEN, Edward (1970), «Was Copernicus a Hermetist?» en *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, 5, pp. 164-69.
- (1975), «Copernicus and his relation to italian science» en AA.VV., pp. 27-37.
- (1983), «Was Copernicus a Neoplatonist?» en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 44 (4), pp. 667-669.
- ROSINO, Leonida (1996), «L'opera di Galileo a sostegno della concezione copernicana», en Pepe (ed.), pp. 109-122.
- ROSSO GALLO, María (2001), «Las leyendas mitológicas en los sonetos de Garcilaso de la Vega», *Voz y letra*, XII (1), pp. 23-38.
- ROZAS, José Manuel (1984), «Siglo de Oro: Historia de un concepto, la acuñación del término», en AA.VV. (1984), *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 411-428.
- RUESTES, María Teresa [1986], véase: Herrera, Fernando de.
- (1986b), «Presencia de Sannazaro en Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 211, pp. 89-95.
- (1989), *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- RUIZ SILVA, Carlos (1981), *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1997), «Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos», *Ínsula*, 610, pp. 6-9.
- SABIDO, Vicente (1992), *Concordancias de la poesía original de Fray Luis de León*, Granada, Universidad de Granada.

- SAITTA, Giuseppe (1923), *La filosofía di Marsilio Ficino*, Messina, Giuseppe Principato.
- SALAMAN, Clement (2002), «Echoes of Egypt in Hermes and Ficino», en Allen y Rees (eds.), pp. 71-98.
- SALSTAD, Louise (1978), «Sun motifs in sixteenth-century Spanish religious poetry», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (3), pp. 211-230.
- (1979), «Francisco de Aldana's metamorphoses of the circle», *Modern Language Review*, 73 (3), pp. 599-606.
- SAN JOSÉ LERA, Javier [2008], véase: León, Luis de.
- (2010), «Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del Salmo 102 de fray Luis de León», en Arellano, Ignacio *et al.*(ed.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuet, Madrid, pp. 421-444.
- (2011), «Fray Luis de León: Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis», *Criticón*, 111-112, pp. 73-119.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (1996), «*De los nombres de Cristo* y la instalación en la utopía», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 515-525.
- SANTONJA, Pedro (2000), «Las doctrinas de los alumbrados españoles y sus posibles fuentes medievales», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, pp. 353-392.
- SARMIENTO, Edward (1970), *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia.
- SCHEFER, Bertrand [1998], véase: Ficino, Marsilio.
- SCHMITT, Carl (2009), *Teología política*, Madrid, Trotta.
- SCHOLEM, Gershom (1978), *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI.
- SEBOLD, Russell P. (2006), «Francisco de Aldana: su lucha existencial ante “la risa de su llanto”», *Salina*, 20, pp. 81-90.
- SECHI MESTICA, Giuseppe (2007), *Diccionario Akal de Mitología Universal*, Madrid, Akal.
- SEDLMAYR, Hans (2011), *La luz en sus manifestaciones artísticas*, Madrid, Lampreave.
- SENABRE, Ricardo (1978), *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1998), *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- «La ‘Escondida Senda’ de Fray Luis», pp. 11-37.

- «Las bases metafóricas de Fray Luis de León», pp. 39-68.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SETA, Cesare de (2011), *Ritratti di città. Dal Rinascimento al XVIII secolo*, Torino, Einaudi.
- SEZNEC, Jean (1987), *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- SIMONUTTI, Luisa (ed.) (2007), *"Forme del neoplatonismo. Dall'eredità ficiniana ai platonici di Cambridge. Atti del Convegno (Firenze, 25-27 ottobre 2001)"*, Firenze, Leo S. Olschki.
- SMITH, Paul Julian (1988), *Writing in the margin : spanish literature of the golden age*, Oxford, Clarendon Press.
- «The Rhetoric of Presence in Lyric Poetry», pp. 43-77.
- SOBEJANO, Gonzalo (1956), *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.
- (1993), «Lope de Vega y la epístola poética» en García Martín, Manuel et al. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (Vol. II)*, pp. 17-36.
- SOBERANAS, Amadeu (1988), «*Introductiones Latinae Nebrissenses: una edición desconeguda del 1516 (València, Joan Jofré)*», en López-Vidriero y Cátedra (eds.), pp. 397-401.
- SOLALINDE, Antonio [1930], véase: Alfonso X.
- SOLÍS, Carlos [2007], véase: Galileo Galilei.
- SONNE, Isaiah (1934), «León Hebreo; su vida y su obra», *Revista de Occidente*, XLIV (pp. 231-273) y XLV (pp. 1-46, 131-171).
- SORIA OLMEDO, Andrés (1984), *Los Dialogui d'amore de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada.
- [2002], véase: León Hebreo.
- (2008), *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Granada, Alhulia.
- «“Posada antigua de la Philosophia” (Los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo como manual mitográfico)», pp. 13-29.
- «Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento», pp. 55-73.
- «La idea de concordia entre los humanistas», pp. 74-83.
- «Ejemplar y europeo: notas sobre *El Cortesano* en tiempos de Carlos V», pp. 108-124.

- SORIA ORTEGA, Andrés (1956), *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad de Granada.
- SPITZER, Leo (1952), «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, XX (3), pp. 243-248.
- SPRUIT, Leen (2003), «Bruno's use of experience in context», en Canone (ed.) (2003), pp. 145-164.
- STOICHITA, Viktor (1999), *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (2011), «La edición de la quinta estanza de *El aire se serena* de fray Luis», *Revista de Filología Española*, XCI, pp. 309-328.
- SWIETLICKI, Catherine (1989), «Desde la mitología al sincretismo renacentista: Apolo y Saturno en los versos originales de Luis de León», en Neumiester, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas (Tomo I)*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 645-653.
- TARABOCCHIA CANAVERO, Alessandra [1995], véase: Ficino, Marsilio.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1989), *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal.
- (1991), *Historia de la estética. III. La estética moderna*, Madrid, Akal.
- THOMPSON, Colin (1981), «En la ascensión: Artistic Tradition and the Poetic Imagination in Luis de León», en Hodcroft (ed.), *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, pp. 109-120.
- (1996), «La teoría de los nombres y la metáfora en la poesía de fray Luis de León», en García de la Concha y San José Lera (eds.), pp. 549-555.
- THORNTON, Dora (1997), *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy*, London, Yale University Press.
- TONELLI, Luigi (1933), *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, G.C. Sansoni.
- TORRE, Arnaldo della (1902), *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- TRACHTENBERG, Marvin (1990), «Arquitectura gótica», en Trachtenberg y Hyman, pp. 272-337.
- TRACHTENBERG, Marvin Y HYMAN, Isabelle (1990), *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid, Akal.
- TURCHETTI, Mario (2007), *La Repubblica di Platone nella Repubblica di Bodin. Note sul platonismo del Rinascimento*, en Simonutti (ed.), pp. 179-198.

- TURNER, John H. (1977), *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry*, London, Tamesis Books.
- TURREZ, Itziar (1987), *La lengua en el Siglo de Oro: la obra de Garcilaso de la Vega*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- ULLMAN, Berthold L. (2006), «Some aspects of the origin of Italian Humanism», en Black (ed.) (*Vol. I*), pp. 140-150.
- VALERO RAMOS, Elisa (1999), *Luz. Análisis de la luz en el proyecto de arquitectura (Tesis doctoral)*, Granada, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de la Universidad de Granada.
- (2004), *Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura. La materia intangible*, Ediciones generales de la construcción, Valencia.
- VAQUERO SERRANO, María del Carmen (1999), *Garcilaso: Aportes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*, Ciudad Real, Oretania Ediciones.
- (2002), *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid, Espasa.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2002), *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: Teoría y análisis del símil*, Madrid, Ediciones de la Discreta.
- (2006), *Dante Alighieri*, Madrid, Síntesis.
- VASILIU, Anca (2001), *Les limites du diaphane chez Marsile Ficin* en Magnard (ed.), pp.101-112.
- VASOLI, Cesare (1977), *I miti e gli astri*, Napoli, Guida Editori.
- «La “Lalde del Sole” di Leonardo da Vinci», en *I miti e gli astri*, pp. 285-311.
- «Copernico e la cultura filosofica italiana del suo tempo», pp. 313-350.
- (1988), «Su alcuni temi della “filosofia della luce” nel Rinascimento: Ficino (“De Sole” e “De lumine”) e Patrizi (libro primo della “Panaugia”)», en *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Cagliari (Nouva Serie)*, IX (XLVI), pp. 63-89.
- (1999), *Quasi sit deus. Studi su Marsilio Ficino*, Lecce, Conte Editore.
- «Il mito dei “prisci theologi” come “ideología” della “renovatio”», pp. 11-50.
- «Marsilio Ficino e la “Dignitas Hominis”», pp. 73-89.
- «Considerazioni sul “De raptu Pauli”», pp. 241-261.
- «Marsilio Ficino e la sua renovatio», en *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Torino, Nino Aragno Editore, pp. 3-29.

- (2009), *Marsilio Ficino*, Figline Valdarno, Microstudi.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1983), *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Narcea.
- VEGA, María José (1984), «Un soneto de Herrera», *Cuadernos de Análisis*, I, pp. 7-19.
- VELÁZQUEZ, Luis José (1797), *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Martínez Aguilar.
[http://books.google.es/books?id=j_gsAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (a fecha de 27/6/2013)]
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel (2000), «Plotino y el problema de las estrellas: una solución para los neoplatónicos», en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 7, pp. 189-196.
- (2007), «La astrología cristianizada en la poesía de Fray Luis de León», *Revista agustiniana*, Vol. 48, Nº 146, pp. 307-332.
- (2007b), «La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles», *Edad de Oro*, 26, pp. 315-345.
- (2011), «El engarce de la astrología en el pensamiento medieval y humanista: el hilo cortado», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 18, pp. 193-210.
- VILANOVA, Antonio (1951), «Fernando de Herrera» en Díaz-Plaja (ed.), pp. 689-751.
- VILLA ARDURA, Rocío de la [1986], véase: Ficino, Marsilio.
- VILLOSLADA, Ricardo (1951), «Renacimiento y Humanismo» en Díaz-Plaja (ed.), pp. 319-433.
- VITI, Paolo (1986), «Documenti ignoti per la biografia di Marsilio Ficino», en Garfagnini (ed.) (*Vol. I*), pp. 251-283.
- (ed.) (1994), *Firenze e il Concilio del 1439. Convegno di Studi. Firenze, 29 novembre - 2 dicembre 1989 (2 Vols.)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- (2006), «Ficino, Platone e Savonarola», en Gentile y Toussaint (eds.), pp. 295-318.
- VIVANCO, Luis Felipe (ed.) (1940), *Poesía heroica del imperio (Vol. I)*, Madrid, Jerarquía.
- VOCI, Anna María (1986), «Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo», en Garfagnini (ed.), pp. 477-508.
- VOSS, Angela (2002), «Orpheus redivivus: The Musical Magic of Marsilio Ficino», en Allen y Rees (eds.), pp. 227-242.
- VOSSLER, Karl (1941), *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente.

- (1960), *Fray Luis de León*, Madrid, Espasa Calpe.
- VV.AA. (1975), *Copernico e la cosmologia Moderna (Convegno internazionale: Roma, 3-5 maggio 1973)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- VV.AA. (1965), *Le Soleil à la Renaissance, sciences et mythes : colloque international tenu en avril 1963 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la renaissance et du Ministère de l'éducation nationale et de la culture de Belgique*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles.
- VV.AA. (1981), *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature* Paris, Albin Michel.
- VV.AA. (1984), *Il lume del Sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Firenze, OpusLibri.
- VV.AA. (1994), *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- VV.AA. (1995), «Dossier: el Siglo de Oro de las letras en España: invención y avatares de un concepto», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31-2, pp. 147-230.
- VV.AA. (1999), *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte (1597-1997)*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad.
- WACKERNAGEL, Martin (1997), *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Akal.
- WALEY, Pamela (1979), «Isabel and Elena: the growth of a legend», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, pp. 11-15.
- WALKER, Daniel P. (1954), «The Prisca Theologia in France», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 17, No. 3/4 (1954), pp. 204-259.
- (2003), *Spiritual & demonic magic from Ficino to Campanella*, University Park., Pennsylvania State University Press.
- WALTERS, D. Gareth (1988), *The poetry of Francisco de Aldana*, London, Tamesis Book Limited.
- WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial.
- «Durero y la antigüedad italiana», pp. 401-407.
- «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara», pp. 415-438.
- WARDROPPER, Bruce W. (1958), *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente.

- (ed.) (1983), *Siglos de Oro: Barroco. Historia y crítica de la literatura española (coord. Francisco Rico) (Vol. III)*, Madrid, Crítica.
- WEISS, Roberto (2006), «The dawn of humanism in Italy», en Black (ed.) (*Vol. I*), pp. 123-139.
- WHITE, John (1994), *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza Editorial.
- WIND, Edgar (1998), *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.
- WITTKOWER, Rudolph (1968), *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1978), *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- WOODHOUSE, Christopher (1986), *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*, Oxford, Clarendon.
- WOOLFSON, Jonathan (2005), *Palgrave advances in Renaissance historiography*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- YATES, Frances (1983), *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel.
- (1998), *Giordano Bruno e la cultura filosofica del Rinascimento*, Roma, Laterza.
- ZONTA, Giuseppe (1980) (ed.), *Trattati d'amore del Cinquecento* (Rep. facsímil de la edición de 1912), Bari, Laterza.
- ZOUBOV, Vassili (1965), «Le Soleil dans l'oeuvre scientifique de Léonard de Vinci», en VV.AA., pp. 179-198.
- YNDURÁIN, Domingo (1990), *Aproximación a San Juan de la Cruz: las letras del verso*, Madrid, Cátedra.
- (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.