

# The Poetics of Humanism

## SIDNEY'S *APOLOGY FOR POETRY*

José María Pérez Fernández

This is a draft of a working paper for  
class use – please do not distribute  
without permission from the author

### Works used and discussed in this document

- Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992, pp. 25-30
- John Donne. "Expostulation 19" ["The Language of God"], 1623; in Abrahams, M.H. gen. ed. *The Norton Anthology of English Literature*. 7<sup>th</sup> ed. Volume I. New York & London: W.W. Norton & Co., 2000, pp. 1278-79.
- Ulrich Langer, "Invention". In *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, *The Renaissance*. Ed. by Glyn P. Norton. Cambridge University Press, 1999, pp. 136-144
- Robert Mash & T.V.F. Brogan, "Invention", in Preminger & Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993 pp. 628-9
- José María Pérez Fernández. *Poesía y modernidad. Sujeto y polis en la poética occidental*. Unpublished work in progress.
- Forrest G. Robinson, ed. & introd. *Sir Philip Sidney. An Apology for Poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
- Philip Sidney. *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*. Ed. by Geoffrey Shepherd. Revised and expanded for this third edition by R.W. Maslen. Manchester & New York: Manchester University Press, 2002
- Wesley Trimpi. "Sir Philip Sidney's *An Apology for Poetry*". In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol 3, *The Renaissance*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1999, pp. 187-198.
- Juan Luis Vives. *De ratione dicendi. Del arte de hablar*. Introducción, edición y traducción de José Manuel Rodríguez Peregrina. Granada: Universidad de Granada, 2000.

Poetry → rhetoric – persuasion  
 Poetry: emotion (affects, passions) – intellect (reason,  
*logos*) – action  
 From *gnosis* to *praxis*

With his *Apology*, Sidney was responding to traditional as well as contemporary objections against the mendacity and evil effects of poetry. Poetry was particularly dangerous because it appealed to the affects, and through their persuasive power it could reach the mind and then misguide the individual (in terms of both public and private morality). In 1579 Stephen Gosson published a pamphlet attacking poets and players called *The School of Abuse*, in which he declared that poetry '**slip downe into the hart, and with gunshotte of affection gaule the minde**' (quoted by Robinson, ed. 1970 pp. xix-xx)

"I conclude, therefore, that he excelleth history, not only in furnishing the mind with knowledge, but in setting it forward to that which deserveth to be called and accounted good: which setting forward and moving to well doing indeed setteth the laurel crown upon the poet as victorious, not only of the historian, but over the philosopher, howsoever in teaching it may be questionable.

For suppose it be granted (that which I suppose with great reason may be denied) that the philosopher, in respect of his methodical proceeding, doth teach more perfectly than the poet: yet do I think that no man is so much *philophilosophos* as to compare the philosopher in moving with the poet. **And that moving is of a higher degree than teaching, it may by this appear: that it is well nigh the cause and the effect of teaching. For who will be taught if he be not moved with desire to be taught; and what so much good doth that teaching bring forth (I speak still of moral doctrine) as that it moveth one to do that which it doth teach? For as Aristotle saith, it is not *gnosis* but *praxis* must be the fruit. And how *praxis* can be, without being moved to practice, is no hard matter to consider.**" (Robinson, ed. 1970 pp. 36-37)

- Sidney and his use of the "Christian emphasis upon the will"
- Compare with Augustine and Petrarch.
- "Moving is of a higher degree than teaching" – the appeal to the affects (moving) leads to *praxis*, which lies above teaching, which appeals to reason and leads to *knowledge*.
- Compare with Petrarch's statement that "it is better to will the good than to know the truth" (*satius est autem bonum velle quam verum nosse*) – the Renaissance emphasis on moral philosophy, i.e. a philosophy of the active life versus the knowledge that only leads to meditation and passive contemplation.
- The Thomistic and medieval sources of this doctrine: Sidney's eclecticism

Sidney brings his argument to its climax by invoking the Christian emphasis upon the will. Even if we were to grant that the 'methodical proceeding' of the philosopher might possibly instruct more completely, no one would 'compare the philosopher in moving with the poet', nor refuse to admit 'that **moving is of a higher degree than teaching**'. For no one can be taught unless he be 'moved with desire to be taught', and the aim of all instruction in morality is 'that it moveth one to do what which it doth teach'—for, 'as Aristotle saith, it is not *gnosis* but *praxis* must be the fruit' (112.25-36). **Not only is Sidney's Aristotelian ethical doctrine here thoroughly Thomistic, but his account of the moral function of the 'image' comes right out of medieval faculty psychology.** (Trimpi 1999 p. 197)

First, for Sidney, the exemplary *imago* has the power to overcome the limits of philosophy by rendering its truth visible to 'the sight of the soul' (107.16), and this palpability has a far greater and more immediate effect upon moving the emotions than abstract conceptions do (compare Thomas Aquinas, *Summa theologica* 1. qu. 1 art. 9. The poetic image, or the confluence of *imagines* in a fictional narrative, may also overcome the ethical limits of history through the poet's power to reveal the 'universal' by choosing exemplary figures and thereby supplying causes for effects in the 'imaginative ground-plot' of his 'profitable invention'. **By means of the poetic image, that is, philosophy becomes apprehensible, history comprehensible—a combination strikingly anticipated by Dante (*Paradiso* 17.136-42). But, second, the 'image' itself already carried a moral valence for the Middle Ages through the doctrine of 'intention' upon which the Christian emblematic tradition rests. The 'image' of a wolf on the page or in the mind carried with it its inherent ethical quality (*intentio*) of 'wolfishness', and the emotions generated by that 'image' would resemble those aroused by the actual presence of a wolf. This 'moralization' of the image becomes most effective in the combined *intentiones* revealed in the manifold motivations and actions of fictional characters in epic and drama. In fact, it is through our recognition of such *intentiones* that the events themselves become *exemplares*. In his defence of literature, therefore, Sidney concentrates on the longer narrative genres in verse or prose which offer the plasticity of space and time to develop his *imagines*. While often acute and historically important, his remarks on the shorter poetic genres are scattered and unsystematic, and do not attempt to show how the lyric might fulfil, in its own way, the ethical and psychological functions of his 'mimetic' portraits.** (Trimpi 1999 pp. 197-8)

Language as *rheuma logou*, that is = **the flux or flow of reason** – see Juan Luis Vives' *De ratione dicendi* – and compare with the quotation from Philippe de Mornay below

Source: Vives, Juan Luis. *De ratione dicendi. Del arte de hablar*. Introducción, edición y traducción de José Manuel Rodríguez Peregrina. Granada: Universidad de Granada, 2000.

*Quae res a natura exterius quidem sensum, interius autem motus quosdam animi et affectiones tantummodo acceperunt, voces quoque habent inconditas et rudes, quis affectus ille utcumque indicetur. Homo quidem habet idem, quod illae, qua parte nihil distat a beluis; **mentem vero singulari quodam nactus est Dei munere erectam et sublimem, quae sese usque ad illum etiam rerum omnium parentem cognoscendum, colendum, amandum extolleret. Sed ea mens quoniam corpore est contacta et homo ipse in societate vitam acturus, quemadmodum ad sempiternam illam societatem est conditus, ut se aliis possit explicare, sermonem est sortitus, qui ex mente derivatur tamquam ex fonte rivus; illumque ea de causa Democritus philosophus **reuma logou** nuncupavit, quasi defluxum rationis; nec est aliud perinde societati aptum instrumentum. Idcirco Mercurius, qui apud fabulas praesse orationi est creditus, interpret fingitur deroum atque hominum.** [p. 8]*

Los seres que en su exterior han recibido de la naturaleza sensibilidad y en su interior tan sólo algunos movimientos y estados anímicos también tienen, sin duda, voces elementales y toscas que de alguna manera posibilitan la expresión de ese estado. El hombre, evidentemente, tiene lo mismo que ellos en su parte estrictamente animal, pero **por un particular don de Dios recibió una mente erguida y alzada que podía elevarlo incluso hasta el conocimiento, el culto y el amor del creador de todas las cosas. Pero puesto que esta mente está encerrada en un cuerpo, y puesto que el hombre mismo ha de vivir su vida en sociedad, como fue creado para esa sempiterna sociedad, a fin de que pudiese explicarse a los demás fue agraciado con el lenguaje, que fluye de la mente como de la fuente fluye el arroyo, motivo por el cual el filósofo Demócrito lo llamó **reuma logou**, es decir, flujo de la razón; y no hay otro instrumento más adecuado para la sociedad. Por eso Mercurio, a quién la ficción poética otorga el primer puesto de la expresión oral, es presentado como el intérprete entre los dioses y los hombres.** [p. 8]

“También es posible adivinar ciertas diferencias de criterio entre Agrícola y Vives en lo concerniente a la filosofía del lenguaje, pues mientras el primero lo contempla simplemente como un medio primario de compartir pensamientos con los demás, **Vives**, aportando una concepción pluridimensional del mismo, **lo entiende como el más poderoso y persuasivo instrumento de cohesión social en un estado libre**; de ahí su convencimiento de que la retórica es un arte que tiene que ver con todas las formas posibles de discurso: ‘To him, therefore, rhetoric was the all encompassing art of all forms of discourse, oral or written, didactic or forensic, judicial or epistolar, poetic or historic, unbroken speech, dialogue or debate’

[NOTA 30: C.G. Noreña, p. 112]. En este sentido, tal y como apuntan las palabras de P. Pierini, **la postura de Vives representa no sólo una cierta novedad con respecto a lo estipulado por Agrícola sobre el tema, sino, incluso, una evidente anticipación de la pragmática actual en tanto que consideración del lenguaje en relación con el mundo que lo rodea.**" (Rodríguez Peregrina, 2000 intro. p cxi)

***Idcirco et qui plurimum sermone, plurimum etiam in coetu omni ac societate valet; isque plane inter homines regnat, qui maxime est ad dicendum appositus. Et eloquentiam merito reginam nominavit Euripides tragicus.***

***Quapropter ubi aequa fuit libertas et quasi consociatio quaedam iure et legibus par, ibi tamquam potentiae instrumentum sermo est multorum tractatione auctus excultusque, ut in liberis civitatibus, velut in Sicilia tyrannis pulsus, Athenis, Rhodis, Romae; magnumque illis temporibus fuit dicendi praemium. Et ideo accurata exercitatio, quae sublato orationis pretio omissa est penitus, et ars illa qualiscumque fuit oblivioni primum tradita, hinc tenebris et ignorantia cooperta; quam nos tanto ex intervalla et illis tenebris ita conabimur in lucem revocare, ut non perinde renovemos priscam atque omnino tradamus novam.*** [p. 9]

**Por ello, el que mayor dominio tiene del lenguaje es el que mayor poder tiene en toda congregación y sociedad, y claramente reina entre los hombres el que más capacitado está para hablar.** Con razón, el trágico Eurípides llamó reina a la elocuencia.

**Por ese motivo, allí donde la libertad lo propició y, por así decir, la alianza entre el derecho y las leyes encontró una especie de equilibrio, allí fue donde el lenguaje, como un instrumento de poder, alcanzó un mayor grado de desarrollo y perfección gracias a los numerosos estudios de que fue objeto; eso es lo que ocurrió en las ciudades libres,** por ejemplo, en Sicilia tras la expulsión de los tiranos, en Atenas, en Rodas y en Roma. Muchas fueron en aquellos tiempos las ventajas derivadas del dominio de la palabra. Por eso, cuando la práctica de la oratoria dejó de llevar aparejada una recompensa, el ejercicio escrupuloso de la misma, que había caído completamente en desuso, y aquel arte en cualquiera de sus modalidades fueron, primero, entregados al olvido y, luego, sepultados por las tinieblas de la ignorancia; nosotros, después de tanto tiempo, intentaremos sacar ese arte de entre las tinieblas y traerlo de nuevo a la luz, no ya con la pretensión de rescatar el antiguo, sino con la de enseñar uno completamente nuevo." [p. 9]

**The founding power of poetry and poets:** see what Vives says about Amphion (mentioned by Sidney) in his comments to St. Augustine's *Of the Citie of God*

Said to have built the city of Thebes by moving stones into place through the power of his music. He was 'Jove's son by Antiope', as Vives explains in his notes to Augustine's *Of the Citie of God* (Augustine 1610, 684): '**Pliny saith**

**he inuented Music... Amphion built Thebes (saith Solinus), not that his Harp fetched the stones thither, for that is not likely, but he brought the mountaineers, and highland-men vnto ciuility, and to help in that work".**

(Shepherd & Maslen, eds. n. 22, p. 124)

Within language **poetry** constitutes a **privileged mode of discourse**

**→→→ The final end of all learning →→→ 'is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of' (88/7-9)**

"But the fact that poetry has followed in its history the inexorable decline that sixteenth-century historians traced in the successive generations of humankind does not rob it of its preeminence among the arts. All other fields of human endeavor have undergone a similar falling-off, from the military discipline to the academic studies of history and philosophy. **The final end of all learning, Sidney tells us, 'is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of' (88/7-9). And the only branch of learning that takes the fallen nature of mankind into due consideration—that recognizes both in theory and practice the degeneracy, as well as the supreme possibilities, of the human mind and soul—is poetry.** Far from undermining Sidney's case, then, the *Apology's* re-enactment of the Fall reinforces his argument for the value of this most despised of human arts. Poetry may have declined and fallen like the nations that have practiced it, but it still provides the firmest foundation—or the most fruitful soil, to use another of Sidney's metaphors—for moral and national regeneration. And the nation that stands to benefit most from this regeneration is the nation whose language is best suited to the metrical and lexical needs of poetry. It should hardly come as a surprise when Sidney announces at the end of the Digression that this nation is England." (Shepherd & Maslen, introd., pp. 36-37)

**→→→ Poetry and the fallen world (Classical, Neoplatonic, Augustinian echoes, etc.) – poetry as the privileged discourse that can take humanity a few steps closer to the lost perfection through its combined appeal to reason and passion**

"For Sidney, poetry is the art of the fallen world. The point is worth repeating because it is fundamental to his argument: humanity has suffered at some point in its past an appalling calamity which left it flawed, damaged, unhinged—capable, at best, of recalling mentally the state of perfection from which it has been precipitated, but unable to reproduce more than an occasional dim shadow of that perfection in its daily activities. **This was a view of history shared by both the Christian and the classical religious traditions.** The former mourned the loss of the special relationship between God and human beings that obtained in the Garden of Eden; the latter lamented the happy society of the Golden Age, when the genial craftsman-god Saturn ruled the universe, when gods and people and beasts lived in harmony together and the fruits of the earth were distributed

equally among its inhabitants. According to both traditions, the human memory of perfection was growing dimmer as the passing years carried the species ever further from its origins. Human beings were growing more selfish, more violent and devious in pursuit of their own interests, less willing to subject their private desires to the impartial test of reason. And, **according to Sidney, the only human activity capable of bringing a substantial proportion of the species some way back along the road to its fortunate past was poetry, because of its equal appeal to the two warring components of the human constitution, reason and passion.**" (Shepherd & Maslen, introd., p. 38)

**→→→ On the powerful sway (both positive and negative) that poetry can hold upon politics and the body politic** (Maslen's argument is taken from examples drawn from Sidney's *arcadia*, which he explains in detail in pp. 40-41; these are his conclusions)

"In the *Apology* poetry is no less politically potent than the Arcadian prosecutor suggests, and its effects may be no less explosive. But it is also capable, if properly applied, of subjecting rulers and governments to *positive* transformations, of reversing the plunge from grace that is carrying the human race, and the English nation in particular, on its cataclysmic downward course. Poetic 'changes and traverses' may work to a nation's advantage as well as to its detriment, if national prejudices and opinions may be changed, or exploited to work change. And poetry is the art that is best suited to changing things in a postlapsarian context." (Shepherd & Maslen, introd., p. 41)

**The power of poetry (word, *rheuma logou*) and the power of Scripture (the Word, divine *Logos*) – analogy**

(compare with John Donne's "Expostulation 19" below)

**The dual nature of man and the question of the divided will**

**The power of the human word is analogous to that of the divine word: compare this with the question of the inward speech as it appears in De Mornay's work (see below)**

**Compare also with the question of the divided will (see Petrarch's *Secretum*, Petrarch vs Augustine, how do you think this may be related to what Freccero says about Petrarchism?)**

**Comment and illustrate:** write a short essay comparing Augustine and Petrarch (under the light provided by Eugene Vance and John Freccero) with humanist approaches to poetry as they appear in Sidney's *Apology for Poetry*

"It is here that Sidney introduces his first direct reference to the Fall. Aware that some might think him 'saucy' for comparing the poet's creative powers with 'the efficacy of Nature' (85/44f.), he deflects this criticism by attributing the poet's powers to God, who made man (alone among his creations) capable of envisaging perfection. **Human beings even resemble**

**God in their ability to bring forth 'with the force of a divine breath'—that is, through words—things far superior to Nature's workmanship** (86/5). But humanity is also a fundamentally divided species, torn between contradictory impulses. On the one hand **we possess an 'erected wit', the intellectual faculty that can elevate or 'erect' us to a mental plane far above the lowly level to which we have fallen (86/7). This is the faculty that enables the poet to envisage perfection** [compare this with the passage from Vives quoted above]. On the other hand we are possessed by an **'infected will'** (86/8), an overwhelming desire for the contents of the 'too much loved earth' which constantly diverts us from our potential upward course. This diversion, Sidney tells us, provides 'no small argument... of that first accursed fall of Adam' (86/6-7). The highest achievements of the poets, in other words, proclaim both the immense potential of humanity and the immense distance that lies between our current state and the fulfillment of this potential. The *Apology* is partly dedicated to the problem of identifying the propulsive force that will bridge the distance: a force that poetry dispenses more than any other discipline. But **Sidney is equally committed to demonstrating that poetry is the only art that ministers to the dual nature of humanity, its unique fusion of the spiritual with the physical, of boundless mental agility with a congenital infection that misdirects its mental powers.**" (Shepherd & Maslen, introd., p. 43)

"The poet's ministration to our dual nature is implicit in the tension between two major groups of metaphors Sidney uses to describe his discipline. On the one hand the poet is master of infinite space, vaulting from earth to heaven with the aid of his 'high flying liberty of conceit' (84/13), evading the physical and historical constraints that govern other disciplines and 'freely ranging only within the zodiac of his own wit' (85/23). On the other hand he is a kind of second Adam, tending an imaginative garden to rival Eden." (Shepherd & Maslen, introd., p. 43)

### →→→ De Mornay and the "inward speech"

Robinson proporciona un excelente ejemplo de cómo la noción de lenguaje y discurso poético, y todas las metáforas relacionadas con el mismo, seguían constituyendo la forma simbólica en la que se articulaba el discurso teológico. Se trata en concreto de una obra del francés Phillipe de Mornay, publicada en 1581 y que el propio Sidney comenzó a traducir al inglés con el título de *A Woorke concerning the trewnesse of the Christian Religion*. Sidney nunca acabó su traducción, y le encargó el resto a Arthur Golding—traductor también de las *Metamorfosis* de Ovidio. La traducción completa al inglés se publicó en 1592. **En los primeros capítulos de su obra, de Mornay afirma que Dios creó el *Logos*, la segunda persona de la Trinidad, "which some translate *Word* or *Speech*, and othersome *Reason*", y así "we say that by the same *Speech* or *Word*, God made all things". Al igual que Dios, la razón humana crea también palabras y frases. A partir de estas premisas, uno de los conceptos más interesantes de de Mornay es su noción de la doble habla, la cual resulta muy sugerente para poner en clara perspectiva los temas de la interioridad, del carácter eminentemente discursivo del sujeto, y de la íntima conexión de estos asuntos con el discurso teológico. De Mornay afirma: "There is in man a dubble *Speech*; the one in the mynd, which they call the inward *Speech*, which we conceive afore we utter it; and the other the sounding image therof, which is termed the *Speech* of the *Voyce*". A través de su conocimiento de**



**conceptos generales y universales aprehendidos por el hombre interior, que funciona según esa suerte de íntimo discurso pre-verbal, el hombre tiene acceso a los procesos y a los esquemas por medio de los cuales Dios creó el mundo, y así puede emularlo a su manera creando esa segunda naturaleza. El poeta: "maketh his worke by the patterne which he had erst conceived in his mynde, which patterne is his inward word: so God made the World and all that is therein, by that sayd Speech of his as by his inward skill or arte"** [Phillipe de Mornay, *Works*, III, 266-68, citado por Robinson, ed. 1970, p. 18, n. 63.]

(Source: José María Pérez Fernández, *Poesía y Polis*, unpublished work in progress)

**Sidney on the dual nature of man and the function of learning  
(i.e. of poetry)**

"Now therefore it shall not be amiss first to weigh this latter sort of poetry by his works, and then by his parts, and if in neither of these anatomies he be condemnable, I hope we shall obtain a more favorable sentence. **This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgment, and enlarging of conceit, which commonly we call learning, under what name soever it come forth, or to what immediate end soever it be directed, the final end is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of.** For some that thought this felicity principally to be gotten by knowledge, and no knowledge to be so high and heavenly as acquaintance with the stars, gave themselves to astronomy; others, persuading themselves to be demi-gods if they knew the causes of things, became natural and supernatural philosophers; some an admirable delight drew to music; and some, the certainty of demonstration, to the mathematics. But all, one and another, having this scope, to know, and **by knowledge to lift the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence.** But when by the balance of experience it was found that the astronomer, looking to the stars, might fall into a ditch, that the inquiring philosopher might be blind in himself, and the mathematician might draw forth a straight line with a crooked heart, then lo did proof, the overruler of opinions, make manifest that **all these are but serving sciences, which, as they have each a private end of the mistress knowledge, by the Greeks called *architectonike*, which stands (as I think) in the knowledge of a man's self, in the ethic and politic consideration, with the end of well doing and not of well knowing only:** even as the saddler's next end is to make a good saddle, but his farther end, to serve a nobler faculty, which is horsemanship; so the horseman's to soldiery, and the soldier not only to have the skill, but to perform the practice of a soldier. So that, **the ending end of all earthly learning, being virtuous action, those skills that most serve to bring forth that have a most just title to be princes over all the rest.** (Robinson, ed. 1970, pp. 22-23)

**The poet as prophet and poetry as a secular scripture**

"But since the authors of most of our sciences were the Romans, and before them the Greeks, let us a little stand upon their authorities, but even so far as to see what names they have given unto this now scorned skill. Among the Romans a poet was called *vates*, which is as much as a diviner, foreseer, or prophet, as by his conjoined words *vaticinium* and *vaticinari* is manifest; so heavenly a title did that excellent people bestow upon this heart-ravishing knowledge. And so far were they carried into the admiration thereof, that they thought in the chanceable hitting upon any such verses great fore-tokens of their following fortunes were placed. Whereupon grew the word of *Sortes Virgilianae*, when by sudden opening Virgil's book they lighted upon any verse of his making, whereof the Histories of the Emperor's Lives are full: as of Albinus, the governor of our island, who in his childhood met with this verse,

*Arma amens capio nec sat rationis in armis (Aeneid, II, 314)*

and in his age performed it; which, although it were a very vain and godless superstition, as also it was to think that spirits were commanded by such verses—whereupon this word charms, derived of *carmina*, cometh—so yet serveth it to show the great reverence those wits were held in. And altogether not without ground, since both the oracles of Delphos and Sibylla's prophecies were wholly derived in verses. For that same exquisite observing of number and measure in words, and that high flying liberty of conceit proper to the poet, did seem to have some divine force in it." (Robinson, ed. 1970 pp. 10-11)

"And may not I presume a little further, to show the reasonableness of this word *vates*, and say that **the holy David's Psalms are a divine poem?** If I do, I shall not do it without the testimony of great learned men, both ancient and modern. But even the name Psalms will speak for me, which being interpreted is nothing but songs; then, that it is fully written in meter, as all learned hebricians agree, although the rules be not yet fully found; lastly, and principally, his handling his prophecy, which is merely poetical. For what else is the awaking his musical instruments, the often and free changing of persons, his notable *prosopopoeias*, when he maketh you, as it were, see God coming in His majesty, his telling of the beasts' joyfulness, and hills leaping, but a heavenly poesy, wherein almost he showeth himself **a passionate lover of that unspeakable and everlasting beauty to be seen by the eyes of the mind, only cleared by faith?** But truly, now having named him, I fear me I seem to profane that holy name, applying it to poetry, which is among us thrown down to so ridiculous an estimation. But they that with quiet judgments will look a little deeper into it, shall find the end and working of it such, as being rightly applied, deserveth not to be scourged out of the Church of God." (Robinson, ed. 1970, pp. 11-12)

**The power of the word (poetic *logos*) and the power of the Word (divine *Logos*) – the poet as “maker” of a “second nature” – invention / wit (conceit)**

**INVENTION is what distinguishes the art of poetry from other sciences, which are subject to nature in some way or another, and hence, it can create another nature, or improve on the existing nature**

“But now let us see how the Greeks named it and how they deemed of it. The Greeks called him a poet, which name hath, as the most excellent, gone through other languages. It cometh of this word *poiein*, which is, to make, wherein I know not whether by luck or wisdom we Englishmen have met with the Greeks in calling him a maker: which name, how high and incomparable a title it is, I had rather were known by marking the scope of other sciences than by my partial allegation.

**There is no art delivered to mankind that hath not the works of nature for his principal object, without which they could not consist, and on which they so depend, as they become actors and players, as it were, of what nature will have set forth.** So doth the astronomer look upon the stars, and by that he seeth, setteth down what order nature hath taken therein. So do the geometrician and arithmetician in their diverse sorts of quantities. So doth the musician in times tell you which by nature agree, which not. The natural philosopher thereon hath his name, and the moral philosopher standeth upon the natural virtues, vices, and passions of man; and follow nature (saith he) therein, and thou shalt not err. The lawyer saith what men have determined; the historian what men have done. The grammarian speaketh only of the rules of speech, and the rhetorician and logician, considering what in nature will soonest prove and persuade, thereon give artificial rules, which still are compassed within the circle of a question, according to the proposed matter. The physician weigheth the nature of a man's body, and the nature of things helpful or hurtful unto it. And the metaphysic, though it be in the second and abstract notions, and therefore be counted supernatural, yet doth he indeed build upon the depth of nature. **Only the poet, disdain to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.**

Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done, neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet smelling flowers, nor whatsoever else may make the too much loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver a golden. (Robinson, ed. 1970 pp. 13-15)

**Poetry as a "speaking picture"**

**The notion of the "speaking picture" – compare with what Robinson says about it – compare also with Heidegger's essay "The Age of the World Picture", with Ficino's psychology (see below), and with the Symbolist equation of poetry with music and with color**

"So what is the source of the poet's matchless persuasive power? The metaphor of the poet as gardener suggests that he 'plants' the image of goodness in his readers' minds (95/39), where it can grow and fructify without further interference from the poet. But how is this plantation accomplished? The answer lies in the most famous metaphor in the *Apology*, that of **the poem as 'speaking picture'** (86/19). **This is the metaphor that most neatly illustrates the poet's ability to negotiate the gap between the universal principles studied by the philosopher and the particular examples provided by the historian, between mind and body.** And it also offers the best clue to poetry's attractiveness." (Shepherd & Maslen, introd., p. 48)

[Painting] "... was thought to be uniquely capable of bringing things to life, of operating in a quasi-miraculous way on the viewer's senses, and through these on his or her intellect and emotions, and this capacity could be deployed to many ends, not all of them moral. In his most extended discussion of a picture's effects on 'the powers of the mind' Sidney describes the visual experience produced by poems and paintings as a form of physical assault: they 'strike', 'pierce' and 'possess the sight of the soul' like an invading army or a rapist (90/27-8). Painters and poets operate on the body as well as the mind. This is what links them, and this is what distinguishes them from the practitioners of rival disciplines." (Shepherd & Maslen, introd., p. 49)

"... speaking pictures are as delightful as they are instructive, and their delightfulness is what makes them instructive. They 'move men', arouse their emotions and desires, as strongly as they appeal to their rational understanding of what constitutes goodness (87/15-7). By moving men they stir them to action." (Shepherd & Maslen, introd., p. 51)

**Renaissance Neoplatonism**  
**Marsilio Ficino, Pico Della Mirandola**  
**Renaissance Poetics**

Source: José María Pérez Fernández  
*Poesía y Polis*  
 (unpublished work in progress)

Véanse las referencias al tema del *ingegno* (wit), la tecnología y la crítica de Heidegger al humanismo y a la modernidad en su "The Age of the World Picture"

A través de la aplicación del método de interpretación alegórica a la poesía de la antigüedad pagana, el humanismo perseguía encontrar un pensamiento común entre éstos y la doctrina cristiana de la fe y la salvación. La elaboración de la noción de *theologia poetica* constituía uno de los puntos de contacto, una de las herramientas conceptuales para establecer este paralelismo. A su vez, el impulso que la *theologia poetica* dio a la articulación poética de una cosmovisión y del lugar del hombre en el mundo propició la elaboración algo más tarde de la *theologia platonica*—como veremos enseguida. Esto fue el resultado de dar más peso en el humanismo al elemento platónico puramente pagano que al cristianizado. Como ya se ha mencionado en alguna ocasión, el humanismo es una síntesis de cristianismo y pensamiento pagano, pero también es una exploración de la mezcla de este último en diversos autores—siendo San Agustín uno de los más representativos—lo cual llevó a una progresiva descomposición de unos y otros elementos, precisamente a través del análisis y de esa nueva conciencia de separación y diferenciación histórica y de distancia ideológica que emerge con el Renacimiento.

De esta forma surge la doble visión del hombre como una especie desdoblada entre las aspiraciones hacia la divinidad y la simultánea atracción de su lado terrenal y animal. En el marco del humanismo cristiano, estas ideas cuajaron en la relectura del conjunto del pensamiento de la antigüedad pagana y del papel del hombre y de su desarrollo en la historia dentro del mismo bajo la perspectiva de la acción de la divina providencia, esto es de la teleología y de la escatología cristianas. El resultado fue una nueva teología de la historia que se halla en la raíz del concepto moderno del tiempo, y que emerge de la síntesis de dos de las principales empresas intelectuales de la modernidad temprana: la filosofía del hombre—esto es, su antropología—y el cultivo de los *studia humanitatis*. Pero veamos bajo la luz arrojada por este contexto general qué relaciones existen entre *theologia poetica* y *theologia platonica*. El comparar las diferencias y matices entre una y otra nos dará la oportunidad de ver no sólo el lugar de la poesía en cada una de ellas sino la relación de la misma con su idea de sujeto.

A la hora de hablar de Platonismo y de neoplatonismo renacentista es inevitable nombrar a Marsilio Ficino, el primer traductor al latín de las obras completas de Platón, así como de otras obras de filósofos neoplatónicos. La teología y la poética de Ficino nos permitirán contemplar un nuevo aspecto del proceso a través del cual parte del humanismo incorporaba a la poesía dentro de la antropología del propio Ficino y de su concepto del alma y del individuo. En la introducción a su *Theologia Platonica* Ficino formula la doctrina platónica de la conexión del alma con la divinidad—del alma como un espejo de Dios, una interesante y productiva metáfora—y al tiempo que lo hace ubica de forma meridiana el origen de la idea de la interioridad íntima y secreta del sujeto en la filosofía griega. Nos hallamos aquí ante otro caso de la ya mencionada descomposición que lleva a cabo el humanismo

renacentista a partir de la síntesis agustiniana dentro de la doctrina cristiana. Si San Agustín entretrejió su doctrina con diferentes madejas que tomó de la tradición judaica, de las Sagradas Escrituras, y de la tradición de la filosofía y la retórica clásicas, el humanismo con su afán filológico e historicista contribuyó a desmenuzar y analizar estos componentes diferentes—para acabar por supuesto haciendo también su propia síntesis. Huelga decir que la idea de que a Dios se le ha de encontrar en el corazón o en el alma de los individuos va de la mano con el nuevo tipo de espiritualidad interiorizada que condujo al protestantismo—o a los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. De nuevo tropezamos con una cita con multitud de dimensiones y posibilidades interpretativas. Ficino afirma al final del párrafo la deuda de San Agustín con la filosofía platónica, una filosofía total, cuyo estudio proporciona un conocimiento de tipo universal:

For whatever subject he deals with, be it ethics, dialectic, mathematics or physics, he [Plato] quickly brings it round, in a spirit of utmost piety, to the contemplation and worship of God. He considers man's soul to be like a mirror in which the image of the divine countenance is readily reflected; and in his eager hunt for God, as he tracks down every footprint, he everywhere turns hither and thither to the form of the soul. For he knows that this is the most important meaning of those famous words of the oracle, 'Know thyself,' namely, 'If you wish to be able to recognize God, you must first learn to know yourself'. So anyone who reads very carefully the works of Plato that I translated in their entirety into Latin some time ago will discover among many other matters two of utmost importance: the worship of God with piety and understanding, and the divinity of souls. On these depend our whole perception of the world, the way we lead our lives, and all our happiness. Indeed, it was because of these views that Aurelius Augustine chose Plato out of the ranks of the philosophers to be his model, as being closest of all to the Christian truth. With just a few changes, he maintained, the Platonists would be Christians.

*Cum nihil usquam sive morale, sive dialecticum, aut mathematicum, aut physicum tractet, quin mox ad contemplationem cultumque Dei summa cum pietate reducat. Quoniam vero animum esse tamquam speculum arbitratur, in quo facile divini vultus imago reluceat, idcirco dum per vestigia singula Deum ipsum diligenter indagat, in animi speciem ubique divertit, intellegens oraculum illud 'nosce te ipsum' id potissimum admonere, ut quicumque Deum optat agnoscere, seipsum ante cognoscat. Quamobrem quisquis Platonica, quae iamdiu omnia latina feci, diligentissime legerit, consequetur quidem cuncta, sed duo haec ex omnibus potissima, et pium cogniti Dei cultum, et animorum divinitatem in quibus universa consistit rerum perceptio et omnis institutio vitae totaque felicitas. Presertim cum Plato de his ita sentiat, ut Aurelius Augustinus eum, tamquam christianae veritati omnium proximum, ex omni philosophorum numero elegerit imitandum, Platonicos asserueritque, mutatis paucis, christianos fore.<sup>1</sup>*

La ontología de Ficino (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 469), basada en su lectura de primera mano de Platón, de los neoplatónicos, y en la tradición de los *prisci theologii*, da lugar a una de las definiciones centrales del sujeto en tanto que ser con un componente inmaterial e indivisible, como un todo

<sup>1</sup> NOTA: Marsilio Ficino. *Platonic Theology*, ed. J. Hanskins, trans. M.J.B. Allen, pp. 8-11.

integral que se ha dado en llamar individuo—adviértase, por cierto, la reveladora etimología latina de esta palabra latina que usa Ficino para referirse al sujeto: *individuum*, el que no está dividido. Esta aura o presencia inmaterial se halla en todas las partes del cuerpo, y emana de un agente incorpóreo, que es independiente de las cualidades de la materia en la que se encuentre. Los atributos del alma que formula Ficino (inmaterialidad, integridad, y agencia) fueron ya establecidos por los filósofos de la antigüedad a los que él sigue, empezando por los *prisci theologi* (Zoroastro, Mercurio, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras), hasta desembocar en Platón, al cual a su vez siguió Aristóteles. La genealogía del sujeto que establece Ficino es bien clara, y es importante tenerla en mente para el momento en que se trate sobre las críticas a la modernidad de autores como Heidegger.

Pero veamos cómo estructura Ficino al alma, y cuál es su relación con el resto del cosmos, y sobre todo con el conocimiento transcendental a través de sus diferentes componentes (vid. Trinkaus 1995, pp. 476-77, y ss.). Veremos que en su tratamiento de este tema surgen diferentes conceptos que son de relevancia para la doctrina de las artes en general y de la poética en particular.

**Cuando trata de las diferentes partes del alma como constituyente fundamental del sujeto en el libro XIII de la *Theologia platonica*, Ficino localiza al *idolum* en la parte inferior de la misma. Dada su localización, ésta es la parte del alma humana que tiende a converger con el cuerpo: *Idolum quoque illud animae, id est reatrix potentia corporis, non est animae purae officium, sed animae iam vergentis ad corpus*. Este *idolum*—que también se llama fantasía o imaginación—recoge las impresiones sensibles y las organiza en imágenes. La que él llama *mens* constituye la parte superior del alma (*mens enim animae inest non quantum anima proprie est, sed quantum angelica et a supernis mentibus occupata*), y es la que tiende hacia lo divino y superior. Por último, la razón (*ratio*) es un componente intermedio, que conduce al alma, a partir de los fenómenos sucesivos en el tiempo percibidos a través de los sentidos, hacia las conclusiones de un concepto universal:**

*Verum ratio interponitur, vis quaedam verarum propria animarum, per quam in universali conceptu a principiis rerum ad conclusiones temporale successione discurrunt effectus resolvunt in causas, causas iterum in effectus deducunt, discurrunt etiam conceptu particulari ad discursionis universalis exemplar.*

A pesar de constituir la parte inferior del alma que tiende hacia el cuerpo (*iam vergentis ad corpus*), obsérvese la importancia que se da a esta facultad intermedia del *idolum*:

***Et quando aliquid in nostra incurrit extrema, puta in mentem, idolum vel naturam, fieri quidem potest ut anima statim illud quoquomodo percipiat, non tamen prius animadvertit se illud percipere, quam in potentiam transeat mediam. Cum enim potentia media sit, per quam nos homines sumus, immo et quod ipsi sumus, quod pertinet ad eam, evidentissime ad homines pertinet***

**And whenever something comes into the range of our extreme parts, as into the mind, the *idolum* or our nature, it is possible for the soul immediately to perceive it, but it is not aware of perceiving it before it passes into this middle power. For since it is through this intermediary power that we are men, indeed**

**that we ourselves are, whatever pertains to it, most evidently pertains to men.**

Los afectos de la fantasía o *idolum* son cuatro: deseo, placer, miedo y dolor. Sin embargo, lo que más cuenta son los afectos de la *mente*, que se demuestran por ejemplo en el furor poético. En tanto que las otras artes se adquieren con tiempo (y práctica, hemos de pensar, como *techne*), la obra de los poetas es como un compendio de las otras artes:

The affection of the mind is also shown in the fury of poetic inspiration, as Plato has shown in the *Phaedrus* and in *Ion*. Whereas individual arts are acquired over a long period of time without the aid of God, poets such as Orpheus, Homer, Hesiod and Pindar insert signs of all the arts in their works. Many compose in madness and afterwards do not know what they have said, as if God had used them as musical instruments. The best poets were not erudite prudent men but those struck with divine madness. God picks inept men for this to show that poetry is a divine gift.<sup>2</sup>

Obsérvese que Ficino relaciona estrechamente la inspiración poética con la profética, así como con la elevación de la meditación filosófica, esto es diferentes tipos de elevaciones hasta llegar a un tipo de conocimiento de orden superior—literalmente en un ascenso por la escala del universo, la llamada *great chain of Being*. Esta noción es de origen platónico y está muy relacionada con lo mencionado en la sección anterior en relación a la doctrina de San Agustín sobre poética y música (v. pp. 287 y 343 más arriba).

Todas estas divisiones y funciones se corresponden con los tres órdenes de sucesión en el cosmos: la providencia, el destino y la naturaleza, con los cuales se corresponden respectivamente el intelecto, la fantasía y el cuerpo del individuo, con la razón como un ente libre y autónomo de intermediación entre todos ellos. La capacidad de los poetas, los profetas, los sacerdotes o los filósofos (correspondientes con los cuatro tipos de locura que menciona Platón en el *Fedro*), para abstraerse del cuerpo y del mundo abstracto hacia el mundo del intelecto (hacia el ámbito que conecta la parte superior del alma, la *mens* con el todo organizado por la providencia) viene dada a través de estas conexiones del intelecto con la providencia. Conexión, que como hemos visto, se produce por **la reorganización del mundo sensible a través de imágenes en el *idolum*. El *idolum* o fantasía, por su parte, permite al hombre elevarse por encima de su condición animal, y controlarla, lo cual a su vez facilita el paso hacia las partes superiores.**<sup>3</sup>

Estas especiales conexiones del alma de aquellos individuos capaces de abstraerse hacia el ámbito de la sabiduría y de la belleza absolutas facilitan la capacidad creadora del hombre, así como su industriosisidad. Éste resulta así capaz de emular e imitar la naturaleza por medio del **arte** y de la **industria**, y sobre todo de imitar las obras de la naturaleza divina. Y de esta forma puede llegar a perfeccionar las obras de la naturaleza inferior—i.e., la naturaleza creada—corrigiéndola y modificándola. El siguiente párrafo de Ficino ilustra muy bien **la idea del hombre como rey de la creación**, y de

<sup>2</sup> *Theologia platonica*, lib. XIII, cap. 2, citado por Trinkaus 1995 vol. II, p. 480.

<sup>3</sup> Cabría establecer aquí una comparación con lo que dice Ernesto Grassi acerca de *Salutati* y su *De laboribus Herculis*, al tratar de las musas, el papel de la memoria, y la *inventio* como la capacidad de descubrir similitudes entre las diferentes percepciones sensibles para así alcanzar el conocimiento. Grassi (p. 72 ss.) identifica este tipo de proceso de conocimiento como uno de los centrales, de los rasgos distintivos del humanismo, del cual Grassi encuentra trazas en Vico, así como en Heidegger.



cómo **su naturaleza de pequeño dios y artifex le eleva por encima de las demás especies**. Esta cita constituye también una de esas declaraciones programáticas del optimismo humanista y de su concepto del *homo faber*, de **la idea del hombre como un émulo de la naturaleza, así como de un competidor con la misma, a través del uso de la técnica y de las artes**. Igualmente el tono y los contenidos de este párrafo constituyen un revelador trans fondo para comprender mejor la tradición hacia la cual se dirige **la crítica que hace Heidegger a la matematización del universo recogida en su artículo "The Age of the World Picture"**<sup>4</sup>. Aquí Ficino da también un buen ejemplo de **la visión sintética y universal del humanismo y del optimismo renacentistas** al mostrar cómo dentro del mismo pensador se pueden encontrar **trazas de transcendentalismo a la vez que elogios y defensas de la técnica y las ciencias**:

The other animals either live without art, or have each one single art to the use of which they do not turn by their own power but are dragged by a law of fate. The sign of this is that they gain nothing from time for the work of making things. On the contrary men are the inventors of innumerable arts which they practise according to their own decision. This is shown by the fact that individuals practise many arts, change, and become more experts by extensive exercise, and what is marvellous, **human arts make by themselves whatever nature itself makes, so that we seem not to be servants of nature but competitors... Man at last imitates the works of divine nature and perfects, corrects and modifies the works of lower nature.**

*Caetera animalia vel absque arte vivunt, vel singula una quadam arte, ad cuius usum non ipsa se conferunt, sed fatali lege trahuntur. Cuius signum quod ad operis fabricandi industriam nihil proficiunt tempore. Contra homines artium innumerabilium inventores sunt, quas suo exsequuntur arbitrio. Quod significatur ex eo quod singuli multas exercent artes, mutant, et diuturno usu fiunt solertiores, et quod mirabile est, humanae artes fabricant per seipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quas non servi simus naturae, sed aemuli... Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat*<sup>5</sup>.

Otro gran neoplatónico del Renacimiento es Pico della Mirandola. Y en su pensamiento se vuelve a encontrar la doctrina de la teología poética. Resulta interesante contemplar cómo en su filosofía se encuentra la influencia del neoplatonismo medieval que precedió a la escolástica de los siglos XIII y XIV, y que tuvo un cierto papel en el método de interpretación alegórica de ese periodo. De ahí su tendencia—bien clara en su comentario al *Canzone d'amore* de Girolamo Benivieni (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 520-521)—a deducir y establecer relaciones abstractas entre los símbolos expresados a través de las imágenes y las acciones concretas de un mito. En contraste con los párrafos de Ficino que acabamos de leer, **la idea del hombre de Pico della Mirandola se halla anclada más bien en la**

<sup>4</sup> Ficino hace una larga lista—que no se recoge en la cita—de grandes logros técnicos de los hombres, en la que menciona por ejemplo, cómo a través de las reglas de las matemáticas, Arquitas de Tarento construyó una paloma mecánica que podía volar (vid. Trinkaus 1995 vol. II, p. 482).

<sup>5</sup> Ficino, *Theologia platonica*, XIII, iii, citado por Trinkaus 1995, vol. II; p. 482, y n. 44. Véase más abajo, p. 407. Véase Trinkaus 1995, vol. I, pp. 247-8 para una idea similar de Manetti con el hombre como segundo creador.

**tradición poético-religiosa del misticismo pagano, cristiano y hebreo, que en la idea de la vida activa y del *homo faber* renacentista. En tanto que Ficino ofrece una imagen fáustica del hombre como experimentador y como mago, Pico tiene un concepto del hombre básicamente religioso y poético. Para Ficino el hombre era un milagro, y como tal también hacía milagros a través de una especie de experiencia visionaria auto-hipnótica que gracias al vuelo de la imaginación le elevaba al mundo superior, donde podía ponerse en contacto con seres angelicales y almas estelares, invocar sus poderes y no sólo encantar a las bestias como una especie de moderno Orfeo, sino también operar de manera efectiva sobre la naturaleza inferior. Pico, sin embargo, como demuestra su lectura alegórica del relato de la creación en el *Génesis*, entreteje la imagen del cosmos y de la cosmogonía que encuentra allí con su filosofía del hombre, con su antropología, y el resultado es un relato místico-poético en el que hombre y universo aparecen como seres transpasados por un alma vibrante que les da la vida.**

**SIDNEY'S IDEA – note in particular the reference to the epic, and Aeneas as a combination of the “vertuous man” and “good governour”**

**Universals (God, Idea, the poet's imagination, the “fore-conceit”, the ideal world of the poet) vs particulars (postlapsarian world, fragmented reality)**

**The poet as maker, ruling over “second nature”: creation, vs. “first nature” or Ideas—see the very interesting note 63—made in the Maker's “own likeness”, and surpassing that “second nature” with the creation of poetry**

**See the quotation from Spenser where he declares that it is better to teach by example (i.e. through the creation of ideal exemplary characters in poetry) than by rule (i.e. through the abstractions of philosophy)**

**Compare the process of poetic creation here explained by Sidney with what has been quoted above from the work of Marsilio Ficino**

**Compare the reference in note 63 to de Mornay's work with the quotation from Vives's *De ratione dicenci* above**

**Conceit / Wit (Italian *ingegno*)**

“But let those things alone and go to man, for whom as the other things are, so it seemeth in him her uttermost cunning is employed, and know whether she have brought forth so true a lover as Theagenes, so constant a friend as Pylades, so valiant a man as Orlando, so right a prince as Xenophon's Cyrus, so excellent a man every way as Virgil's Aeneas [NOTE 60: see below]. Neither let this be jestingly conceived, because the works of the one be essential, the other in imitation or fiction; →→→ **for any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that *Idea* is manifest by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them. Which delivering forth also is not wholly imaginative, as we are wont to say by them that build castles in the air, but so far substantially it worketh, not only to make a Cyrus, which had been but a particular excellency, as nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world to make many Cyruces, if they will learn aright why and how that maker made him [NOTE 62: see below].**

Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance **the highest point of man's wit with the efficacy of nature**, but rather give right honor to the heavenly Maker of that maker, who having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature, which in nothing he showeth so much as **in poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings [NOTE 63: see below]**, with no small argument to the incredulous of that first accursed fall of Adam: sith **our erected wit<sup>6</sup> makes us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it.** But these arguments will by few be understood, and by

<sup>6</sup> Compare this with Vives's reference to man's “mentem... erectam et sublimem” quoted above.

fewer granted. Thus much (I hope) will be given me, that the Greeks with some probability of reason gave him the name above all names of learning." (Robinson, ed. 1970, pp. 15-18)

[**NOTE 60:** Cf. "A Letter of the Authors" prefixed to *The Faerie Queene*. Spenser argues that Homer, "in the Persons of Agamemnon and Ulysses hath ensampled a good governour and a vertuous man," and that **Virgil combined both virtues "in the person of Aeneas."**]

[**NOTE 62:** "Idea" is defined in Thomas Cooper's *Thesaurus* (1565) as a "figure conceived in Imagination, as it were a substance perpetuall, being as paterne of all other sorte or kinde, as of one seale procedeth many printes so of one *Idea* of man procede many thousandes of men." →→→ **Sidney's "Idea," like Cooper's, is a mental object, a generic concept which comprehends an abundant variety of particular objects in any class. If the poet can translate his general "Idea" into the words of a poem, then he will have produced a moral example superior to the specific or particular objects of external nature** ←←←. Like Cooper's "Idea," the poet's Cyrus is not an example of "a particular excellency, as nature might have done," but a Cyrus who will illustrate all the virtues of an ideal ruler. It is upon this distinction between the ideal and the real that Spenser, perhaps following Sidney, compares Xenophon and Plato ("A Letter of the Authors," prefixed to *The Faerie Queene*): "For this cause is Xenophon preferred before Plato, for that the one, in the exquisite depth of his judgment, formed a Commune welth, such as it should be; but the other in the person of Cyrus, and the Persians, fashioned a government, such as might best be: So much more profitable and gracious is doctrine by ensample, then by rule."

"Conceit," or concept, as Sidney understood the term, was a general topic beneath which the specific details of that topic (one of the arts, for example) might be arranged and observed. This is clear from the ruminations of Pyrocles, one of the princes in *Arcadia* (*Works*, IV, 203). Although he has reached a "Confused Conceypte" of a particular plan, Pyrocles has "not sett downe" in his "fancy the meeting with eache particularity that mighte falle out." This comprehension of the specific in the general was probably in Sidney's thoughts when he drew his portrait of Evarchus in *Arcadia* (*Works*, I, 187). Since Evarchus is an example of an ideal ruler, it is quite probable that Xenophon's Cyrus, the pattern for "many Cyruses," was his model. Evarchus "with his people made all but one politike bodie, whereof himselfe was the head; even so cared for them, as he woulde for his owne limes: never restraining their liberty, without it stretched to licentiousness, not pulling from them their goods, which they found were not imployed to the purchase of a greater good: but in all his actions shewing a delight to their welfare, brought that to passe, that while by force he tooke nothing, by their love he had all. In summe (peerlesse Princesse) I might as easily sette down the whole Arte of government, as to lay before your eyes the picture of his proceedings."]

[**NOTE 63:** **The poet, like God, creates with general concepts, and not external particulars, as his models.** This notion, though common enough among philosophers, was perhaps suggested to Sidney in *A Woorke concerning the trewnesse of the Christian*

**Religion**, a treatise by the Frenchman **Phillipe de Mornay**, first published in 1581, which Sidney had begun to translate before he left for the Netherlands. **Writing in a tradition that runs all the way back to Plato, de Mornay argues that God created the Logos, the second person of the trinity, "which some translate Word or Speech, and othersome Reason."** "And," he adds, "we say that by the same Speech or word, God made al things." **In the same way, man's reason results in the creation of words and statements.** "There is in man a dubble Speech; the one in the mynd, which they call the inward Speech, which we conceive afore we utter it; and the other the sounding image therof, which is uttered by our mouth and is termed the Speech of the Voyce." →→→ By virtue of his knowledge of general concepts, man has some access to the patterns according to which God created the world, **the ideas (or first nature)** which underlie the particulars of "all the works of that **second nature.**" ←←← The poet, like the craftsman (as de Mornay puts it), "maketh his worke by the patterne which he had erst conceived in his mynde, which patterne is his inward word: so God made the World and all that is therein, by that sayd Speech of his as by his inward skill or arte" (*Works*, III, 266-68)]

**Compare the above with the following text by John Donne**

**The language of God, the language of Nature, the language of Poetry**

**Source:** "Expostulation 19" ["The Language of God"], 1623; in Abrahams, M.H. gen. ed. *The Norton Anthology of English Literature*. 7<sup>th</sup> ed. Volume I. New York & London: W.W. Norton & Co., 2000, pp. 1278-79.

My God, my God, thou art **a direct God**, may I not say **a literal God**, a God that wouldst be understood literally and according **to the plain sense** of all that thou sayest. But thou art also (Lord, I intend it to thy glory, and let no profane misinterpreter abuse it to thy diminution), **thou art a figurative, a metaphorical God too**: a God in whose words there is such a height of figures, such voyages, such peregrinations to fetch remote and precious metaphors, such extensions, such spreadings, such curtains of allegories, such third heavens of hyperboles, so harmonious elocutions, so retired and so reserved expressions, so commanding persuasions, so persuading commandments, such sinews even in thy milk and such things in thy words, as all profane authors seem of the seed of the serpent that creeps; thou art the dove that flies. Oh, **what words but thine can express the inexpressible texture and composition of thy word**; in which, to one man, that argument that binds his faith to believe that to be the word of God is the reverent simplicity of the word, and to another, the majesty of the word; and in which two men, equally pious, may meet, and one wonder that all should not understand it, and the other as much that any man should. So, Lord, thou givest us the same earth to labor on and to lie in; a house and a grave of the same earth; so, Lord, thou givest us the same word for our satisfaction and for our inquisition, for our instruction and for our admiration too. For there are places that thy servants Jerome and Augustine would scarce believe (when they grew warm by mutual letters) of one another that they understood them, and yet both Jerome and Saint Augustine call upon persons whom they knew to be far weaker than they thought one another (old women and young maids) to read thy Scriptures, without confining them to these or those places.

**Neither art thou thus a figurative, a metaphorical God, in thy word only, but in thy works too.** The style of thy works, the phrase of thine actions, is metaphorical. The institution of thy whole worship in the old law was a continual allegory; **types and figures** overspread all, and figures flowed into figures, and poured themselves out into further figures. Circumcision carried a figure of baptism, and baptism carries a figure of that purity which we shall have in perfection in the New Jerusalem. Neither didst thou speak and work in this language only in the time of the prophets; but since thou spokest in thy son it is so too. How often, how much more often, doth thy son call himself a way and a light and a gate and a vine and bread than the son of God or of man? How much oftener doth he exhibit a metaphorical Christ than a real, a literal? This hath occasioned thine ancient servants, whose delight it was to write after thy copy, to proceed the same way in their expositions of the Scriptures, and in their composing both of public liturgies and of private prayers to thee, to make their accesses to thee in such a kind of language as thou wast pleased to speak to them, in a figurative, in a metaphorical language; which in manner I am bold to call the comfort which I receive now in this sickness, in the indication of the concoction and maturity thereof, in certain clouds and residences which the

physicians observe, a discovering of land from sea after a long and tempestuous voyage.

### Three different types of mimesis

"Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in this word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth—to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight. Of this have been three several kinds.

The chief both in antiquity and excellency were **they that did imitate the inconceivable excellencies of God**. Such were David in his Psalms, Solomon in his Song of Songs, in his Ecclesiastes and Proverbs, Moses and Deborah in their Hymns, and the writer of Job; which, beside other, the learned Emanuel Tremelius and Franciscus Junius do entitle the poetical part of the Scripture. Against these none will speak that hath the Holy Ghost in due holy reverence. In this kind, though in a full wrong divinity, were Orpheus, Amphion, Homer in his Hymns, and many other, both Greeks and Romans. And this poesy must be used by whosoever will follow St. James his counsel in singing psalms when they are merry, and I know is used with the fruit of comfort by some, when in sorrowful pangs of their death-bringing sins, they find the consolation of the never-leaving goodness.

**The second kind is of them that deal with matters philosophical:** either moral, as Tyrtaeus, Phocylides, and Cato; or natural, as Lucretius, and Virgil's *Georgics*; or astronomical, as Manilius and Pontanus; or historical, as Lucan: which who mislike, the fault is in their judgments quite out of taste, and not in the sweet food of sweetly uttered knowledge.

But because this second sort is wrapped within the fold of the proposed subject, and takes not the course of his own invention, whether they properly be poets or no let grammarians dispute, and go to the third, indeed, right poets, of whom chiefly this question ariseth. Betwixt whom and these second is such a kind of difference as betwixt the meaner sort of painters (who counterfeit only such faces as are set before them), and the more excellent, who having no law but wit, bestow that in colors upon you which is fittest for the eye to see: as the constant though lamenting look of Lucretia when she punished in herself another's fault. Wherein he painteth not Lucretia whom he never saw, but painteth the outward beauty of such a virtue. For **these third be they which most properly do imitate to teach and delight, and to imitate borrow nothing of what is, hath been, or shall be, but range only reined with learned discretion into the divine consideration of what may be and should be**. These be they that, as the first and most noble sort, may justly be termed *vates*, so these are waited on in the excellentest languages and best understandings with the fore-described name of poets. For these indeed do merely make to imitate, and imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hand which without delight they would fly as from a stranger, and teach, to make them know that goodness whereunto they are moved: which being the noblest scope to which ever any learning was directed, yet want there not idle tongues to bark at them. (Robinson, ed. 1970, pp. 18-20)



- **Aristotle and the heuristic function of metaphor.**
- **Proclus's *Commentary on the Republic* and his distinction of three different kinds of poetry (not as genres, but as "the expression of three different types of 'levels' of psychic activity [*energeia*] corresponding to three different conditions [*hexis, habitus, dispositions*] of the soul"**
- **Plato's *Republic* and his metaphor of the Divided Line**
- **Three different types of poetry:**
  - o **the first 'kind' of poet: noetic, knowledge of things divine ('the inconceivable excellencies of God')**
  - o **the second 'kind' of poet: dianoetic, 'deals with matters philosophical'**
  - o **the third 'kind' of poet (unlike the first two) does not emerge from Neoplatonism, but from Aristotle's concept of *mimesis*: this poetry teaches and delights, with an emphasis on the ethical power of *mimesis*, which leads to action**

The third proof of 'kinds' emerges logically out of the derivation of 'poetry' from *poiein* to indicate its definitive activity as that of 'making' and is introduced by a description of how that activity is to be realized. Poetry 'is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth—to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight' (101.33-6). There have been, Sidney immediately continues, 'three several kinds' of poetry. These 'kinds', as we learn from the ultimate source of this distinction in Proclus's *Commentary on the Republic* (*Dissertation VI*, Lib. 2, Chs. v-vii) are not literary 'genres' nor themes (subjects) appropriate to specific genres *per se*. They are, rather the expression of three different types of 'levels' of psychic activity [*energeia*] corresponding to three different conditions [*hexis, habitus, dispositions*] of the soul. In the Neoplatonic speculation, these activities and conditions of the soul (which different 'kinds' of poetry express) are categorized according to the four levels of intelligibility sketched in Plato's metaphor of the Divided Line (*Republic* 509D-511E) in which the two levels above the Line contain intelligible entities [*to noeton*], the two below visible entities [*to horaton*]. (Trimpi 1999 p. 192)

Above the Line, the 'highest' kind of poetry will express in hymn and allegory the noetic intuition of primary causes and the life of the gods; the second kind of poetry will express, in philosophical exposition, the dianoetic life of the reason in its pursuit of knowledge through the human sciences. The third kind of poetry treats all the objects below the Line: in the third category it represents the actual objects of our experience, both animate and inanimate, which form the material of belief [*pistis*] or opinion [*doxa*] with as much accuracy as appearances permit [*eikastikos*]; in the lowest category it represent images [*eikones*], the objects of conjecture [*eikasias*], such as shadows [*skias*] and reflections [*phantasmata*] on water and textured surfaces, with little or no concern for verisimilitude [*phantastikos*]. In the Proclean speculation, only the third kind of poetry, since it 'imitates' the objects of sensation below the Line, is mimetic and, especially in its lowest form, is justifiably excluded by Plato from the Republic. In developing his conception of the 'right poet', Sidney invokes this Neoplatonic hierarchy in order to reject it, a rejection in accord with his later refusal to see 'divine'

inspiration, as adapted (without Plato's irony) from the *Ion*, as necessary to the poet (130.2-10) or Platonic philosophy in its most abstract, that is, mathematical, guise (114.35-115.6). In fact, Sidney would agree with his historian that virtue should not be learnt 'in the dangerless Academy of Plato' (105.34), for virtue, as Sidney says of poetry (which best teaches it), 'is the companion of the camps', while 'the quiddity of *ens* and *prima materia* will hardly agree with a corslet' (127.6-9) (Trimpi 1999 pp. 192-3)

Corresponding to Proclus's first (noetic) poet are Sidney's poets who 'imitate the inconceivable excellencies of God'. Such are David, Solomon, Moses, and Deborah, and 'though in a full wrong divinity', Orpheus, Amphion, and 'Homer in his Hymns' (101.38-102.8). Corresponding to Proclus's second [dianoetic] poet are Sidney's poets 'that deal with matter philosophical: either moral... or natural... or astronomical... or historical': all of whom offer 'the sweet food of sweetly uttered knowledge' (102.14-20). But because the second kind of poet—and Shepherd rightly believes the first kind as well (30)—'is wrapped within the fold of the proposed subject, and takes not the course of his own invention', Sidney proceeds 'to the third, indeed right poets'. Like Proclus, he sees his third 'kind' of poet as mimetic, but, rejecting the Neoplatonic analysis, he returns to an Aristotelian conception of *mimesis*. Borrowing 'nothing of what is, hath been, or shall be', the mimetic poet ranges 'with learned discretion, into the divine consideration of what may be and should be'. Unlike the 'meaner sort of painters', who, bound to nature like the historian, 'counterfeit only such faces as are set before them', he is like the painter, 'who having no law but with' does not paint 'Lucretia whom he never saw, but painteth the outward beauty of such a virtue'. Properly called 'makers', these poets 'make to imitate, and imitate both to delight and teach: and delight to move men to take that goodness in hand, which without delight they would fly as from a stranger, and teach, to make them know what goodness whereunto they are moved'—the objective 'to which ever any learning was directed' (102.21-103.8). Since Sidney uses the Proclean analysis to argue, through its rejection, for the ethical power of *mimesis*—from which his fourth proof directly arises—his possible immediate sources should be briefly mentioned. (Trimpi 1999 pp. 193-4)

**Philosophy and History / Universals and Particulars – poetry as the healing and all-comprehending discipline that can bridge this dichotomy**

**Compare Sidney's emphasis on the metaphor of the mental image with Ficino's psychology and with Heidegger's subsequent criticism of the Western tradition in his essay "The Age of the World Picture"**

**"Now doth the peerless poet perform both: for whatsoever the philosopher saith should be done, he giveth a perfect picture of it in someone by whom he presupposeth it was done, so as he coupleth the general notion with the particular example. A perfect picture [NOTE 118: see below] I say, for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce, nor possess the sight**

**of the soul as much as that other doth.** For as in outward things, to a man that had never seen an elephant or a rhinoceros, who should tell him most exquisitely all their shapes, color, bigness, and particular marks; or of a gorgeous palace, the architecture, with declaring the full beauties, might well make the hearer able to repeat, as it were by rote, all he had heard, yet should never satisfy his inward conceits with being witness to itself of a true lively knowledge. But the same man, as soon as he might see those beasts well painted, or the house well in model, should straightways grow without need of any description, to a judicial comprehending of them. **So no doubt the philosopher, with his learned definition, be it of virtue, vices, matters of public policy or private government, replenisheth the memory with many infallible grounds of wisdom, which, notwithstanding, lie dark before the imaginative and judging power if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of poesy.**" (Robinson, ed. 1970, pp. 27-28)

→→→[NOTE 118: On the *ut pictura poiesis* tradition, see n. 75 above. **It is noteworthy that Sidney continues to stress the visual rather than the auditory qualities of poetry. The poet transmits ideas seen in the mind through the medium of words. The reader's "inward conceits" are the final resting place of "true lively knowledge."**]

"But even in the most excellent determination of goodness, what philosopher's counsel can so readily direct a prince as the feigned Cyrus in Xenophon, or a virtuous man in all fortunes, as Aeneas in Virgil, or a whole commonwealth, as the way of Sir Thomas More's *Utopia*? I say the way, because where Sir Thomas More erred, it was the fault of the man and not of the poet, for that way of patterning a commonwealth was most absolute, though he perchance hath not so absolutely performed it. →→→ **For the question is, whether the feigned image of poesy or the regular instruction of philosophy hath the more force in teaching: wherein if the philosophers have more rightly showed themselves philosophers than the poets have obtained to the high top of their profession, as in truth**

***Mediocribus esse poetis,  
Non dii, non hominess, non concessere columnae***  
[Horace, *Ars poetica*, 237-73]

**it is, I say again, not the fault of the art, but that by few men that art can be accomplished.**" (Robinson, ed. 1970, pp. 29-30)

**"For conclusion, I say the philosopher teacheth, but he teacheth obscurely, so as the learned only can understand him; that is to say, he teacheth them that are already taught. But the poet is the food for the tenderest stomachs, the poet is indeed the right popular philosopher, whereof Aesop's tales give good proof; whose pretty allegories, stealing under the formal tales of beasts, make many more beastly than beasts begin to hear the sound of virtue from these dumb speakers."** (Robinson, ed. 1970, 30)

"But now may it be alleged that if this imagining of matters be so fit for the imagination, then must the historian needs surpass, who bringeth you images of true matters, such as indeed were done, and not such as fantastically or falsely may be suggested to have been done. Truly,

**Aristotle** himself, in his discourse of poesy, plainly determineth this question, saying that **poetry is *philosophoteron* and *spoudaioteron*, that is to say, it is more philosophical and more studiously serious than history**. His reason is, **because poesy dealeth with *katholou*, that is to say, with the universal consideration, and the history with *kathekaston*, the particular**: now, saith he, the universal weighs what is fit to be said or done, either in likelihood or necessity (which the poesy considereth in his imposed names), and the particular only marks whether Alcibiades did or suffered this or that. Thus far Aristotle, which reason of his (as all his) is most full of reason." (Robinson, ed. 1970, p. 31)

**The rhetorical structure of *An Apology for Poetry***

"Since the work of Kenneth Myrick in the 1930s it has been generally recognized that the *Apology* is organized along the lines of a classical oration or formal speech: specifically, a judicial or forensic oration of the kind that would have been used by the counsel for the defence in a criminal trial [NOTE 60: See Myrick 1965, ch. 2 <Kenneth O. Myrick. *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman* (1935; rev. Lincoln, Neb., 1965>]. This supports the notion that Sidney wrote it as a response to a specific attack or sets of attacks such as Gosson's *School of Abuse*. Geoffrey Shepherd sees it as falling into seven parts, along the lines recommended by Sidney's acquaintance Thomas Wilson in his celebrated handbook *The Art of Rhetorique* (1553). The parts may be construed as follows:

**1. Introduction or Exordium** (81/1 – 82/4)

Sidney adopts what the author of the *Rhetorica ad Herennium* calls 'a subtle approach' to the case – an approach to be used when the audience is assumed to be prejudiced against the client (in this case, poetry). He uses a humorous anecdote to establish a genial relationship between himself and his audience, and establishes his concern with the theory and practice of the art he is defending.

**2. Statement of Facts or Narration** (82/5 – 86/16)

Sidney presents the facts which give dignity to poetry, such as its antiquity, its universality, and the etymological meanings of the various words for poet in Latin, Greek, and English. He makes a preliminary statement about what makes poetry superior to the other arts: it is not constrained by the laws of the material universe.

**3. Proposition** (86/17 – 20)

This summarizes the argument of the *Apology*. Poetry is to be valued for what it is: imitation which aims 'to teach and delight' its recipients.

**4. Division** (86/21 – 87/44)

Divides up poetry into its different kinds, in order to clarify the definition he gave of it in the Proposition, and to form the basis for his ensuing demonstration of its value.

**5. Proof or Confirmation** (88/1 – 100/14)

Argues for poetry's superiority to its rival disciplines, philosophy and history, by showing that it is more effective in persuading people to virtuous action. Analyses the functions of the different kinds of poetry.

[The proof is followed by a Summary of the whole argument up to this point (100/15-35). The summary concludes that poetry is the best of all disciplines]

**6. Refutation** (100/36 – 108/11)

Demolishes the case that has been made against poetry by its antagonists.

[Again the Refutation is followed by a Summary of this part of Sidney's argument (108/12-21), which turns the inadequacy of the case against poetry into further proof of its excellence]

[**Digression** (108/22 – 116/14)]

Discusses the current state of poetry in England, and shows how it fails to meet the standards of ideal poetry as they have been laid out in parts 2 to 6. The digression takes the form of an oration within an oration, and can be divided into five parts:

- i. **Statement of Facts** or **Narration**, which describes the situation: that poetry was once highly valued in England, but is now despised and badly practiced (108/22 – 109/23).
- ii. **Proposition**, that poets need to recognize their own mistakes if they are to write good poetry (109/24-33)
- iii. **Division**. This identifies three prerequisites for the writing of good poetry: theory, imitation, and practice; and divides poetic practice into 'two principal parts – matter to be expressed by words and words to express our matter' (109/33 – 110/10)]
- iv. **Proof** or **Confirmation** that poetry is badly practiced in England. The evidence is arranged under the two headings established in the Division, 'matter' and 'words' (subject matter and style). Under the first he deals with defects in past practice of poetry in England, then with defects in contemporary drama and verse (110/11 – 113/34). Under the second, he deals with various kinds of verbal and stylistic affectation, and concludes with a commendation of the English language for its rich vocabulary and metrical versatility (113/35 – 116/14)
- v. **Conclusion of Digression** (16/15-20). This leads into]

7. **Conclusion** or **Peroration** of the whole *Apology* (116/20 to the end)" (Shepherd & Maslen, introd., pp. 31-33)

## SEGUNDA PARTE

Fuente: *Poesía y modernidad. Sujeto y polis en la poética occidental*

### II

#### GENEALOGÍAS. DE PETRARCA Y EL HUMANISMO TEMPRANO AL SIGLO XVI EUROPEO. EL PENSAMIENTO HUMANISTA Y SU POÉTICA

A las diferentes perspectivas sobre Petrarca mencionadas en el capítulo anterior como uno de los fundadores o uno de los ejes fundamentales del discurso poético en Occidente—algunas de ellas, como se ha visto, influenciadas por la desconstrucción, y contemplando a Petrarca como un antecesor de la modernidad estética que surge a partir de finales del siglo XVIII—quisiera añadir otra que explora su obra desde un ángulo diferente y algo más amplio. Dicha visión lo pone en relación no sólo ya con el ámbito de la poética, sino que relaciona a ésta con la filosofía de su tiempo y con la retórica, una disciplina de indiscutible importancia para el Renacimiento. La obra de Charles Trinkaus dará la oportunidad de trazar las conexiones de Petrarca con el resto del humanismo y con las raíces clásicas del mismo, y también facilitará la exploración de las relaciones entre poética, retórica, filosofía y teología en este periodo. Uno de los mejores frutos que se pueden obtener del estudio de Trinkaus es la conciencia de la estrecha relación entre poesía y pensamiento, entre filosofía y poética, en la obra de Petrarca y del humanismo en general, y de la abundante fertilización mutua que se produjo entre estos dos ámbitos. En un proyecto de este tipo, que se quiere interdisciplinar y con ambición de obliterar los límites—frecuentemente arbitrarios—entre las diferentes tradiciones nacionales, y entre la tradicional separación de disciplinas, la aportación de críticos como Trinkaus contribuye a establecer una base sólida para contemplar a autores y obras particulares desde una perspectiva amplia y profunda.

El estudio de Trinkaus ha de conducir en este proyecto en dos direcciones diferentes, aunque muy relacionadas entre sí. Por un lado, sus aportaciones sobre Petrarca y el humanismo ofrecerán la oportunidad de establecer y ampliar la base de su estudio como uno de los autores y de los procesos de pensamiento respectivamente que se hallan en las raíces de la tradición occidental. A partir de lo cual se podrá establecer una comparación y un contraste fructífero con las críticas que ha recibido dicho fenómeno a lo largo de los siglos XIX y XX. Me refiero a las revisiones y las críticas de la tradición humanista (como la base, por ejemplo, de la tradición humanista liberal) que han llevado a cabo pensadores y críticos como Nietzsche, Heidegger, el postestructuralismo, o más recientemente lo que se puede denominar el neohumanismo de Harold Bloom. El hecho de que la lectura del propio Trinkaus se incline del lado del humanismo liberal de corte cristiano servirá también para contrastar esta visión más tradicional con los críticos mencionados, y con la función que la poética desempeña en cada uno de ellos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> El sesgo cristiano liberal de la lectura que hace Trinkaus del humanismo se detecta en toda su obra en general, pero quizá con más claridad en *In Our Image and Likeness*. Ésta es una obra que persigue demostrar a lo largo de dos nutridos y detallados volúmenes cómo la antropología humanista y su filosofía moral integra las tradiciones paganas siempre bajo la égida y el foco encauzador de la doctrina cristiana a partir de las Sagradas Escrituras, de la patrística, y de San Agustín. Como muestra véase por ejemplo 1995 vol. I, p. 199

Por otra parte, el estudio de Petrarca no ya sólo como poeta, sino como humanista, ensayista y filósofo dentro del contexto del humanismo italiano y sus orígenes proporcionará un trasfondo amplio y profundo para estudiar la obra de otro poeta y ensayista, éste ya en la tradición inglesa. Me refiero a Sir Philip Sidney, a su producción poética, y a su ensayo *An Apology for Poetry*. El estudio de Sidney como un caso ejemplar del petrarquismo—de la poética de la modernidad temprana—en la tradición inglesa contribuirá a poner en perspectiva dicha tradición poética, y a relacionarla con sus antecesores (desde Chaucer, pasando por Surrey, Wyatt, o Spenser) así como con los que le siguieron, de Shakespeare en adelante. El hecho de que Sidney añada a su condición de poeta la de ensayista facilitará la exploración del aspecto teórico y crítico de las obras concretas de dicha tradición y sus relaciones con el humanismo y el petrarquismo italiano y europeo.

Epítome de intelectual y creador humanista lo largo de su carrera, Petrarca ejerció como historiador, orador y filósofo moral además de como poeta. Uno de los aspectos más interesantes de la formación intelectual de Petrarca es que tuvo acceso a la filosofía clásica como conjunto más a través de la obra de Virgilio y de Horacio, y de la literatura en general, que de los propios filósofos—sin menoscabo del hecho de que hubo autores, como Cicerón o Séneca, a los que tuvo un acceso mucho más directo. Esto lleva a Trinkaus (1979 pp. 1-2) a afirmar que el ideal petrarquista del *homo retoricus* y del filósofo moral surge a partir de su comprensión meramente poética del pensamiento de la Antigüedad Clásica. En las obras poéticas de los grandes autores clásicos, y apoyados en el enorme peso de su prestigio y autoridad, Petrarca y el resto del humanismo encontraron ejemplos clásicos y activos para un entendimiento de la vida y del comportamiento humanos alejados de los formalismos y las enrevesadas disquisiciones teóricas de la dialéctica y de la escolástica. En esta poesía supieron hallar una articulación alegórica de los imperativos morales y religiosos que habrían de guiar el comportamiento práctico de los hombres en el a menudo confuso y caótico mundo de la ciudad y de sus pugnas por los poderes políticos y económicos.

Pero el humanismo también buscaba en la poesía clásica una forma de establecer la conexión entre el sujeto dentro del ámbito de lo público y los objetos de conocimiento de orden superior, en un intento de hacer tales procesos compatibles con la doctrina de la salvación y de la gracia. De esta forma, veremos que el humanismo tiene una doble concepción de la poesía como herramienta educativa para la formación y la guía moral de los ciudadanos por un lado, y por otro como la vía de acceso que establece un punto de contacto entre la dimensión divina del hombre—ese centro secreto e inaccesible—y el todo que se halla más allá de lo público, de la ciudad, del tiempo y de la historia.

Aristóteles y su escuela reclamaban la universalidad como una de las grandes cualidades de la poesía a través de los géneros canónicos de la épica y del drama. Esta universalidad hacía de la poesía una tarea eminentemente filosófica, a diferencia de la historia, que trataba de hechos particulares<sup>8</sup>. Frente a esto, la originalidad de Petrarca radica en su combinación de subjetividad y universalidad. Ya se ha visto cómo Petrarca se esfuerza en construir un sujeto poético que contempla el mundo a través de su autoconciencia y autoconstrucción. A diferencia de los críticos influenciados por el postestructuralismo (que contemplan a Petrarca ensimismado en su laberinto verbal), Trinkaus reivindica que su gran logro fue alcanzar objetividad poética a través del medio de la experiencia subjetiva. Como

<sup>8</sup> Véase, a modo de contraste, cómo explica Grassi la diferencia entre Aristóteles, por un lado, con su concepto del ser como algo eterno e inamovible, y tal noción de ser como principio. Según esta tradición, tanto la retórica como la poética (en tanto que pensamiento imagístico y metafórico) han de quedar excluidas del pensamiento filosófico, en favor de la lógica, la dialéctica, y el discurso lógico de la metafísica tradicional (v. p. 385, nota 106 más abajo). Como se verá más adelante, Grassi establece una genealogía en este tipo de pensamiento que va desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, y luego a través de Descartes, Kant y Hegel, hasta llegar a la filosofía analítica de nuestros días. Desde esta perspectiva, podría ser muy interesante y fructífero comparar la tradición de Petrarca y el humanismo, con la tradición de la que habla O.B. Hardison, e incluso Richard Waswo.



habrá sobradas ocasiones de comprobar, el Petrarca de Trinkaus ha resuelto con éxito la mayor parte de las contradicciones epistemológicas y doctrinales que plantea la síntesis de pensamiento pagano y cristiano, de vida activa y contemplativa, de conocimiento objetivo y trascendente, que perseguía el ideario humanista. Para Trinkaus, la importancia de Petrarca radica en que constituye un ejemplo central de la transformación que tuvo lugar a partir del pensamiento y la percepción objetiva de la filosofía de la antigüedad clásica en dirección hacia la subjetividad renacentista y moderna<sup>9</sup>. Pero más allá de constituir un mero ejemplo, la propia obra de Petrarca sirvió para dar un impulso fundamental a la propia deriva moderna hacia la subjetividad. Y en ésto sí suele coincidir toda la crítica.

En lo que se refiere a los filósofos de la Antigüedad a los que tenía acceso Petrarca destaca por supuesto Séneca, y el estoicismo, cuyo impacto en el renacimiento europeo, y en el inglés en particular son patentes<sup>10</sup>. Pero de particular interés para el siglo XX, y de cómo éste contempla a la modernidad, resulta la posible influencia o el elemento heraclíteo en Petrarca. Y esto es así precisamente a causa del énfasis que la filosofía del siglo XX ha puesto en la recuperación de los presocráticos, justamente a raíz de la crisis de la visión tradicional, supuestamente basada en Aristóteles y Platón<sup>11</sup>. A través del establecimiento de una genealogía y de un camino de transmisión textual y de influencias que pueden llegar a resultar tremendamente reveladoras Trinkaus subraya que Petrarca tuvo acceso a algunas de las ideas de Heráclito a través de Séneca y de los estoicos. Y sobre todo cita a Heráclito en dos ocasiones (al comienzo del libro II de *De remediis*, y también al comienzo del libro II de *De otio religioso*) para afirmar el carácter caótico, cambiante y fluido del mundo de la experiencia humana bajo la égida de la fortuna<sup>12</sup>. En general en el Renacimiento se solía echar mano de Heráclito para lamentar las desgracias y los reveses de la fortuna, o los grandes desastres históricos, como la caída de Constantinopla en manos de los turcos. Las referencias a Heráclito, por otra parte, vienen a representar el lado pesimista del humanismo, en contraposición al optimismo que convertía al hombre en un ser excepcional, hecho a imagen y semejanza de Dios, o como mitad divino y mitad humano, capaz de emprender grandes empresas y de lograr elevados fines. En este sentido se

<sup>9</sup> Sobre el viaje de la tradición occidental hacia la subjetividad, véase Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, un libro que contiene un magnífico conjunto de lecciones sobre la historia de la filosofía que viene a desembocar en la modernidad como descubrimiento de la subjetividad en el Renacimiento, y más tarde en el Idealismo. En concreto su lección VIII ofrece un panorama de la deriva hacia la subjetividad, con sus procesos y sus hitos fundamentales. Obsérvese, sin embargo, que el propio Trinkaus advierte que la pretendida *objetividad* del mundo clásico de la que se hace eco Ortega entre otros tiene también sus matices. Para dichos matices, véase la bibliografía que recomienda Trinkaus. Entre otros, Rodolfo Mondolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua* (Buenos Aires: Eudeba, 1968). Para matizar sobre la idea del renacimiento, y la visión que éste tenía de la antigüedad clásica, véase Erwin Panofski, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York: Harper & Row, 1969. En Trinkaus 1979 p. 3, n. 6 hay más bibliografía sobre Petrarca, el Renacimiento y la Antigüedad. Por otra parte, Trinkaus (1995, vol. I, pp. 18-19) señala otros posibles antecedentes del sujeto en la antigüedad: el personaje de Sócrates en el *Fedón* de Platón, la obra de Séneca, o de Cicerón. Trinkaus subraya que la historia del sujeto en la filosofía va siempre de la mano del concepto de voluntad (*will*)—un concepto que conoce diferentes avatares, por ejemplo, el *deseo*. Y señala cómo a pesar de todos los antecedentes de la Antigüedad, San Agustín con sus *Confesiones* constituye el primer ejemplo, y el modelo a seguir, entre otros, claro está, por Petrarca. Hay algunos párrafos de *Salutati* en Trinkaus 1995 pp. 63-65, en los que el humanista elabora una sofisticada teoría del conocimiento basado en la voluntad, por encima del intelecto, con lo cual se subjetiviza el proceso cognitivo: la voluntad controla dicho proceso desde el alma, en tanto que el intelecto informa y, digamos, asesora, pero es puramente pasivo; por ofrecer sólo una frase de un argumento mucho más largo y complicado, *Salutati* afirma que "Admittedly, the soul is nobler than external things, and whereas to know is a movement from these into the soul, in volition the movement is from the soul into things themselves" (Coluccio *Salutati, De nobilitate legum et medicinae*, ed. E. Garin, Florence, 1947, p. 192; citado por Trinkaus 1995, p. 64)

<sup>10</sup> Un excelente y detallado recuento de la importancia del estoicismo durante el renacimiento se puede encontrar en Bouwsma 1975.

<sup>11</sup> Véase el excurso "A vueltas con la poesía y el conocimiento, donde se trata de la crítica al principio de razón suficiente, y en general de la crítica de pensadores como Heidegger o Nietzsche a los principios de la modernidad (vid., por ejemplo, p. 388 más abajo). Sobre la crítica de Heidegger y su vuelta a los presocráticos, véase p. 381 más abajo.

<sup>12</sup> Sobre los ecos de Heráclito en Petrarca, vid. Trinkaus 1995, vol I, p. 49, también en pp. 195-6.

invoca a Heráclito en la introducción a *La Celestina*, o en la obra de Poggio Bracciolini, de significativo título, *De miseria humanae conditionis libri duo* (véase Trinkaus 1995 p. 258 ss.). Por otra parte, como se puede comprobar en otra sección de este mismo proyecto<sup>13</sup>, había también un componente heraclíteo en *Las metamorfosis* de Ovidio, traducidas por Arthur Golding en el renacimiento inglés, un texto que con frecuencia utilizó Shakespeare en sus lecturas.

Pero a la hora de hablar del impacto de la filosofía de la Antigüedad Clásica, la influencia fundamental sobre Petrarca y el humanismo vino por vía de la obra de Cicerón (como ya se ha visto más arriba en lo que se refiere a la influencia de sus epístolas) y de Séneca. La presencia del estoicismo en ambos filósofos proporcionó a Petrarca y al Renacimiento las ideas de las que se sirvieron para construir su propia versión actualizada del objetivo principal de la filosofía moral clásica, el ideal de autosuficiencia, de autonomía moral o *autarkeia*<sup>14</sup>. Haciendo gala de un eclecticismo típicamente humanista, Petrarca se sirvió de la mediación y de la autoridad religiosa y doctrinal de la patrística y de San Agustín para sintetizar las enseñanzas de los filósofos, de los tratadistas de retórica, e incluso de los sofistas, dentro de un programa educativo y de un ideario de vida tanto activa como contemplativa, el cual pudiera a su vez conducir al ideal de salvación cristiana. En esta visión liberal humanista de Petrarca y su síntesis de filosofía clásica y doctrina cristiana, Trinkaus (1979, pp. 25-26) coincide con la visión tradicional de Burckhardt en sostener que Petrarca, a través de su poesía, se individualizó en lo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal sujeto en su esencial singularidad. A través de la exploración de su propia subjetividad, el Petrarca poeta se transmutó sin solución de continuidad en el Petrarca filósofo, y al universalizar sus percepciones subjetivas se convirtió en el ideal del maestro / educador humanista que hemos heredado. Esto es, en opinión de Trinkaus, lo que convierte a Petrarca en un *poeta theologicus*, tal y como él vino a definirse.

#### LA DOBLE CONCIENCIA

Una de las contribuciones más interesantes de Trinkaus al concimiento de la obra de Petrarca y del humanismo como parte esencial de la tradición occidental es su concepto de la doble conciencia. Según Trinkaus las contradicciones de Petrarca—que Freccero y Kahn entre otros han aprovechado para revelar los procesos de escritura de la poética de Petrarca y del ideario humanista—son parte no sólo del humanismo italiano sino que, partiendo de la filosofía clásica, pasan a San Agustín y a través del humanismo se siguen proyectando a lo largo de toda la tradición occidental. Precisamente dentro de este esquema de doble conciencia se puede situar la crítica de pensadores como Nietzsche o Heidegger a la tradición humanista—aunque en realidad sus críticas se quisieran todavía más radicales, al aspirar a situarse fuera de la propia tradición en sí. Pero veamos cómo formula Trinkaus esta idea de la doble conciencia.

La doble conciencia se subdivide en varias dualidades bien conocidas. La dicotomía entre retórica y filosofía es una de ellas. La de la subjetividad y el

<sup>13</sup> Véase el apéndice III, "Antropología: Mito y Poesía"; vid. también p. 499.

<sup>14</sup> Ya se ha mencionado con anterioridad cómo la poesía constituyó una de las principales vías de transmisión de la filosofía clásica. Y en este género volvió a plasmarse también. La influencia del estoicismo es omnipresente en el Renacimiento en general, y en el Renacimiento inglés en particular, y jugó un papel fundamental para el establecimiento de la idea de sujeto autónomo en este periodo, tanto en filosofía como en poesía. En particular, la influencia del estoicismo fue patente en la poesía de corte neoclásico, como es el caso de Henry Howard, Earl of Surrey en primer lugar, y luego de autores como Ben Jonson. En este sentido, la influencia de Horacio en el ámbito específico de la poética, y la conocida influencia de Séneca en el teatro inglés del Renacimiento constituyen dos de las vías principales por las que entró el estoicismo en su articulación literaria dentro del sistema de valores ideológicos y culturales de la Inglaterra del Renacimiento.

conocimiento objetivo es otra. Ajustada más a su tiempo es la que oponía el estoicismo al agustinismo<sup>15</sup>. Otras versiones u otros aspectos de dicha doble conciencia típica de la época son la doctrina de la salvación por la gracia *versus* aquélla que defiende la primacía del libre albedrío, o la conocida entre ideales de vida contemplativa de carácter medieval y el más moderno ideal de activismo cívico del Renacimiento. Repito que todas estas dicotomías constituyen en opinión de Trinkaus parte esencial de los debates ideológicos en Occidente—y tendremos la oportunidad de ver cómo es así, y cómo tiñen los debates y las polémicas en lo que se refiere a doctrinas poéticas.

En la interpretación de Trinkaus, Petrarca pudo llegar a reconciliar los preceptos y consejos morales de la tradición retórica y de la sofística con una teología de salvación por la gracia porque adoptó los primeros tan sólo como recursos psicológicos de orden práctico, y no como verdades doctrinales de carácter final y absoluto. De forma que Petrarca veía posible la compatibilidad entre la retórica y una teología fideísta—pero no entre la retórica y una filosofía metafísica. En consecuencia era lícito recurrir a los argumentos de las diferentes escuelas de pensamiento paganas como fuentes de imágenes y *topoi* útiles para el alivio psicológico del individuo en el ámbito de la filosofía moral, siempre y cuando no se perdiera de vista su provisionalidad y su carácter eminentemente práctico<sup>16</sup>. Es obvio que a pesar de dichas prevenciones, la asunción de tales preceptos y el prestigio que los acompañaban convierte su relación con el sistema de la fe cristiana en un asunto problemático, ya que su encaje en el mismo puede resultar imposible, o en el mejor de los casos postizo. Y esto era así porque en una época en la que se comienzan a revisar los postulados de la fe desde una perspectiva supuestamente más purista, se comienza también a revisar qué tipo de relación puedan llegar a tener empresas eminentemente seculares, como son los productos de la filosofía secular, de la retórica, de la cultura y de las experiencias humanas en general, con el centro y el final de dicha fe. Un centro al cual dichos fenómenos del ámbito humano no parecen facilitar un acceso limpio y transparente. En la lectura de Trinkaus, fue tarea del humanismo de Petrarca el explorar las mencionadas relaciones y el intentar resituar dichas disciplinas y ámbitos dentro del sistema de la salvación cristiana. Esta misma exploración es un fenómeno de importancia central en el ámbito de la modernidad temprana, y es el resultado de la etapa inicial de lo que Weber y otros han llamado el comienzo del desencanto, tras la paulatina desaparición del todo orgánico y jerárquico de la Edad Media. Uno de los procesos que pretende explorar esta sección es cómo el humanismo buscó una reconciliación en una nueva totalidad dentro de la cual poder armonizar todas estas contradicciones a través de la poesía como discurso mediador. De paso, se podrá comprobar que el proceso de desencanto fue más gradual y mucho más matizado de lo que una relación superficial y simplista del mismo puede dar a entender. Fue la revaloración de las ciencias de la Antigüedad y de las doctrinas de los filósofos clásicos, la nueva luz arrojada sobre las obras de los autores paganos, y sobre todo la conciencia de *diferencia* y *distancia* histórica con respecto a ellas lo que condujo al revisionismo de las relaciones de todas estas disciplinas entre sí, y a su vez de todas ellas con la doctrina central de la salvación.

Si se han de reducir esta serie de dicotomías o contradicciones a una que venga a destilarlas en lo básico, nos hallaremos ante una reducción a un problema epistemológico. Y en términos de asuntos epistemológicos formula Trinkaus el origen del problema de la doble conciencia—y como veremos, hasta cierto punto, el contexto profundo y más general de todos los debates que hay sobre poética en Occidente. Para ello se remonta al *Teeteto* de Platón, con el debate entre la

<sup>15</sup> Aunque William Bouwsma (1975) se ha encargado de demostrar que estoicismo y agustinismo estaban más entremezclados en el Renacimiento de lo que una formulación simplista de dicha dicotomía puede llegar a implicar. Ortega también formuló su propia versión de dicha doble conciencia en *¿Qué es filosofía?*, pp. 161-62

<sup>16</sup> Este eclecticismo, esta combinación de filosofía y retórica la hereda Petrarca del igualmente ecléctico Cicerón: véase más abajo p. 337.

epistemología y la ética de Protágoras y las del propio Platón. En este diálogo es donde Platón atribuye a Protágoras el célebre adagio de que el hombre es la medida de todas las cosas, así como la noción de que no hay verdad alguna más allá de la percepción: *sensere est intelligere*. Contra el relativismo y el subjetivismo de Protágoras Sócrates postula una idea del conocimiento basada en una verdad universal y trascendente. En la apología de Protágoras que el personaje de Sócrates ofrece en el diálogo, Platón expone la doctrina de que el sofista y su doctrina retórica pueden ser inherentemente subjetivas y relativistas, pero que las herramientas que dicha doctrina pone en manos del sofista se han de usar como el médico usa las medicinas, esto es, para curar y persuadir a los hombres a hacer el bien, a mejorar la situación individual y social. Esta doctrina ha formado parte desde entonces de la tradición retórica, y se halla muy cercana a las ideas de los estoicos y de Cicerón sobre el lenguaje, así como a sus doctrinas de filosofía moral (véase Trinkaus 1979 pp. 31-33).

El propio Platón establece una dicotomía entre legisladores y oradores, por un lado, y filósofos, por otra, que se halla también en la raíz de la doble conciencia de Occidente. Los dos primeros han de ser necesariamente, dice Platón, discípulos de Protágoras y su doctrina, porque se mueven en el ámbito humano y material, eminentemente pragmático y relativista. Si sus herramientas conceptuales son nociones tales como la justicia, el honor, o la piedad, cada estado tiene una idea específica de lo que constituye lo justo, lo honorable, o lo piadoso según sus costumbres o acuerdos singulares. Por eso oradores y legisladores operan dentro de límites estrictamente mundanos, que son delimitados y legislados de forma arbitraria y por convención. El filósofo, por su parte, persigue alejarse de estos niveles terrenales, y elevarse hacia las esferas divinas tanto como le sea posible, usando luego el conocimiento adquirido para perfeccionar también en la medida en que pueda el ordenamiento del ámbito terrenal.

Trinkaus localiza así el origen de la doble conciencia en Platón, con su identificación de dos ámbitos para la conciencia, uno de orden inferior y otro de orden superior, uno basado en la percepción y regulado por la medición y el juicio humano que surge de la convención, y el otro basado en un ascenso, en una aspiración de alcanzar una imagen más cercana de las formas eternas. Corresponde al filósofo explorar y mejorar el ámbito inferior, con el objeto de alejarlo en la medida de lo posible de las contingencias inherentes al mismo. El filósofo tiene así una tarea educativa y retórica (persuasiva), al igual que la tiene el orador, sólo que en el caso del filósofo su fin es mucho más elevado. Pero ambos se sirven de los mismos medios, y de las mismas herramientas, esto es, del lenguaje y la elocuencia (vid. Trinkaus 1979 pp. 33-34).

Esta dualidad que Trinkaus ya localiza en Platón y su *Teeteto* constituye a su vez el origen de una de las principales y más influyentes dicotomías dentro de la doctrina agustiniana, esto es, la división entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres—uno de cuyos aspectos se ha tratado antes al hablar de la teología y de la semiótica de la caída y la salvación del de Hipona<sup>17</sup>. San Agustín reconvierte en la ciudad de los hombres el concepto clásico del espacio público de la ley y la retórica, el ámbito del cambio y del caos, de las pasiones y de las luchas por el poder, un espacio que se ocupan de regular los principios de justicia y la filosofía moral. San Agustín toma de Platón, de Plotino y de los estoicos su idea del conocimiento de verdades transcendentales, y en paralelo con la idea del ciudadano ejemplar que necesita de la retórica y de las leyes para encontrar su camino en la ciudad, convierte al cristiano en un peregrino en la vida y la historia, que ha de ocuparse sin embargo de hacer del uso el principio de su paso por lo terrenal, para de esta forma poder dedicarse al disfrute de las verdades últimas y transcendentales en el

<sup>17</sup> Véase p. 282 más arriba. La división entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres facilitó también la secularización del espacio público limitado a la ciudad de los hombres. Bouwsma (1975, pp. 45-46, *et passim*) enumera una serie de consecuencias de la secularización en diferentes ámbitos que resultó de esta distinción en el agustinismo.

ámbito de la ciudad de Dios<sup>18</sup>. San Agustín, por consiguiente, también llevó a cabo su particular y ecléctica combinación de las herramientas de la retórica con los fines transcendentales de la filosofía representada en el mito de Sócrates (la tendencia hacia la divinidad), aunque éstos ahora se transplantan al ámbito de la religión, y en concreto se adaptan a la conveniencia de la doctrina y de la escatología cristianas. Trinkaus constata cómo San Agustín se inspira en Plotino para elaborar su idea del hombre interior, y de la conexión interna con la divinidad, lo cual le lleva a constatar la existencia de dos tipos de conocimiento: el de la percepción exterior a través de los sentidos, y el interior que resulta de la iluminación. Obsérvese que este concepto originalmente filosófico—tomado, como decimos, de Platón, los neoplatónicos, y parte del estoicismo—se convierte en parte fundamental de la doctrina de San Agustín—de ahí que el de Hipona no distinga entre filosofía y religión (vid. Trinkaus 1979 pp. 45-47).

Al retomar el centro epistemológico de este problema resultará muy productivo enfatizar cómo ya desde Platón el elemento de la doctrina de Heráclito ha sido una piedra de toque con respecto a la cual—en términos de oposición dialéctica—se ha definido la tradición occidental. Si bien aquí cabe hacer innumerables matices, resultará muy útil recurrir a la oposición tal y como la formula Trinkaus no sólo para comprender su impacto en el humanismo, tras pasar por San Agustín y la Edad Media, sino también para comprender determinadas críticas a la modernidad que han intentado zapar la base platónico-aristotélica de la misma al tiempo que reivindicaban a los presocráticos. Esto explica que Trinkaus estime que el *Teeteto* contiene líneas que servirán para explicar muchos de los elementos constituyentes del humanismo—y no conviene olvidar que al hablar del humanismo renacentista nos referimos también a las más tempranas manifestaciones de la modernidad. Según el personaje de Sócrates en el diálogo, la base de la doctrina de Protágoras era el concepto heraclíteo de la realidad como un fenómeno en continuo cambio. Este concepto de la realidad se contrapone pues al Platónico y Aristotélico, que tienen una noción ontológica de la realidad constituida por los principios de orden, estructura y jerarquía. Por otro lado, el concepto de voluntad que expone Sócrates anticipa en cierta manera también la función que esta noción tendría en San Agustín, en su epistemología y en su teología<sup>19</sup>.

Porque lo que defiende Sócrates es que el conocimiento profundo de los fines verdaderos es condición suficiente para la unión del sujeto y del objeto. He aquí pues la raíz de la teleología agustiniana, y con ello el origen del andamiaje conceptual, como hemos visto, de la poética de Petrarca como el deseo—la voluntad—articulado en el lenguaje. La diferencia radica, claro está, en las direcciones que toma dicha voluntad, dicho deseo, en la elección de su objeto—se podría incluso especular que la voluntad es la que se dirige al ámbito de lo divino y a la comunión con éste, en tanto que deseo es lo que se dirige al ámbito autoreferente de lo terrenal. Y aquí el paralelismo que traza Trinkaus entre Platón, San Agustín y Petrarca va todavía más allá (y esto tiene mucho sentido si seguimos teniendo en mente el tema de la voluntad dividida que tanto atribulaba a Petrarca), porque Sócrates afirma en el *Teeteto* que el sabio, a través de su percepción y entendimiento superiores, dirigirá su voluntad y deseo al modelo divino, en tanto que el ignorante se quedará en el ámbito de lo terrenal. Y de aquí el modelo mixto de humanidad en la cultura griega, como mitad dios, mitad bestia, articulado tanto en los mitos clásicos, como en los emblemas renacentistas, y luego proyectado en *topoi* y tropos que emergen en corrientes poéticas posteriores<sup>20</sup>. Platón articula esta dicotomía en términos de mismidad y otredad. El ignorante provoca su

<sup>18</sup> Recuérdese la célebre distinción entre *usar* y *disfrutar* dentro de la doctrina agustina, véase *De doctrina christiana*, 1.3. Véase también Trinkaus 1979 pp. 44-45. Véase más abajo, p. 361, n. 86.

<sup>19</sup> Véase lo que dice Kahn sobre el tema de la voluntad al comparar el *Secretum* de Petrarca con las *Confesiones*.

<sup>20</sup> Como es el caso de la poesía modernista hispanoamericana, inspirada a su vez en el simbolismo francés. Véase por ejemplo "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío (*Poesías completas*, pp. 202-210). Véase p. 286 más arriba.

diferenciación y distanciamiento con respecto a la divinidad, su alejamiento de la misma hacia el ámbito de la disimilitud, o sea, hacia el ámbito del caos y el cambio constante. Esta disimilitud es lo que llega a descubrir desencantado Petrarca en la cima del Ventoux, al buscar fuera de sí los signos que hayan de interpretarlo (vid. p. 306 más arriba). Una sensación parecida a la que siente el poeta en el famoso soneto de Sidney que concluye con la admonición de su neoplatónica musa para que deje de buscar analogías fuera de sí, y finalmente mire en su propio corazón y escriba.

Frente a la teoría de Platón, **la doctrina de Protágoras no consiste en una pasiva aceptación del caos y del cambio que derive en un nihilismo relativista e irracional.** Esto se evita porque **la invención retórica se convierte en la herramienta básica a través de la cual el hombre trasciende su radical diferencia, su radical disimilitud, e impone un orden—arbitrario y convencional pero orden al fin y al cabo—sobre el mundo, creando comunidades y las leyes que las rigen**<sup>21</sup>. **El corolario es que para Protágoras y la tradición retórica el conocimiento es un arte, una techné, una capacidad adquirida más que una intuición del ámbito de lo trascendente, o una revelación de la divinidad.** En otras palabras (y aquí llegamos al meollo del asunto): el orden que el hombre impone sobre el caos mundano es resultado de la invención y desarrollo del lenguaje en tanto que convención. En contraposición pues al orden único y transcendental, igual a sí mismo, eterno e inmóvil de Platón y de Aristóteles, la tradición sofístico/retórica postula que la civilización es una invención humana que se impone sobre las condiciones de vida *primitivas*. Como señala apropiadamente Trinkaus, tal es el origen del mito humanista de la civilización, formulado en la introducción de Cicerón a su *De inventione*:

*Ac mihi quidem videtur hoc nec tacita nec inops dicendi sapientia perficere potuisse ut homines a consuetudine subito convertet et ad diversas rationes vitae traderet. Age vero, urbibus constitutis, ut fidem colere et iustitiam retinere discerent et aliis parere sua voluntate consuescerent ac non modo labores excipiendos communis commodi causa, sed etiam vitam amittendam existimarent, qui tandem fieri potuit, nisi homines ea quae ratione invenissent eloquentia persuadere potuissent? Profecto nemo nisi gravi ac suavi commotus oratione, cum viribus plurimum posset, ad ius voluisset sine vi descendere, ut inter nos quos posset excellere, cum eis se pateretur aequari et sua voluntate a iucundissima consuetudine recederet quae praesertim iam naturae vim obtineret propter venustatem.*

To me, at least, it does not seem possible that a mute and voiceless wisdom could have turned men suddenly from their habits and introduced them to different patterns of life. Consider another point; **after cities had been established how could it have been brought to pass that men should learn to keep faith and observe justice and become accustomed to obey others voluntarily and believe not only that they must work for the common good but even sacrifice life itself, unless men had been**

<sup>21</sup> Esto está relacionado con la idea de los poetas como legisladores y fundadores de la civilización. Trinkaus (1995 pp. 320-21) menciona el mito de fundación que aparece en el *Protágoras* de Platón (vid. 320-328) y que luego recoge Cicerón en *De inventione*, en el cual las disciplinas como la retórica, la filosofía o la poesía constituyen los instrumentos que sirvieron para forjar la civilización humana. Frente a este mito fundador pagano se encuentra el mito cristiano del *Génesis*, la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios, y su posterior caída. Trinkaus trata de la relación entre estos dos mitos y de la importancia de este asunto para la comprensión del humanismo renacentista en la cuarta parte de *In Our Image and Likeness*. Este tema está también sin duda relacionado con el extrañamiento que produce el hecho civilizador, en cuanto que el hombre termina separado y diferenciado, i.e. alienado con respecto al resto de la naturaleza. Este asunto se halla cercano a la antropología de Levi-Strauss (véase el apéndice III correspondiente a antropología, y el apéndice II sobre poesía y primitivismo), así como con el Freud de *El malestar en la cultura*. Véase también Cassirer, *Language and Myth*.

**able by eloquence to persuade their fellows of the truth of what they had discovered by reason? Certainly only a speech at the same time powerful and entrancing could have induced one who had great physical strength to submit to justice without violence, so that he suffered himself to be put on a par with those among whom he could excel, and abandoned voluntarily a most agreeable custom, especially since this custom had already acquired through lapse of time the force of a natural right.<sup>22</sup>**

Pero aún más allá de Cicerón, el origen de tal ideal civilizador se halla en la noción de Protágoras de que la justicia se basa en la *paideia*.

Estos son los ancestros últimos en la genealogía de la doble conciencia, cuyos genes intelectuales y doctrinales hereda el humanismo. Sin embargo, al igual que el agustinismo y el estoicismo (ambos avatares de la doble conciencia), que como hemos visto se encontraban mezclados de forma frecuentemente indisoluble en el humanismo renacentista, éste heredó de los clásicos latinos, y en concreto de Cicerón y de Séneca, lo que hoy consideramos su proverbial eclecticismo. Porque Cicerón, uno de los indiscutibles progenitores del humanismo, se mantiene ambiguo con respecto a los dos mitos (el de Protágoras y el de Sócrates, el de Isócrates y el de Platón), que él consideraba combinados en el pensamiento estoico de la Academia de su época. Esta combinación de filosofía y retórica—la que se mencionaba antes—la hereda pues Petrarca del eclecticismo de Cicerón (vid. p. 331, n. 58 más arriba), y se plasma en la definición que da Petrarca de la filosofía como aquella disciplina que ayuda a los hombres a vivir vidas mejores. Ambos comparten también esta visión pragmática de la filosofía concebida retóricamente<sup>23</sup>. Un nuevo avatar de la doble conciencia de Occidente radica, pues, en esta compartida habilidad para postular un cuadro de valores a nivel teórico y otro a nivel práctico (Trinkaus 1979 p. 41).

Como va resultando patente, el tema de la voluntad es esencial para comprender el concepto de sujeto que el humanismo reelabora a partir de los textos de la Antigüedad Clásica a los que tiene acceso, bien a través de la mediación de San Agustín o de otros, bien de primera mano. Y en ello el estoicismo de Séneca juega un papel fundamental, junto con una ecléctica mezcla de diferentes autores que Trinkaus trata de forma somera, entre los cuales incluye a Plotino y su idea del sujeto plurifuncional, capaz de vivir a diferentes niveles: el corpóreo, el intelectual, o el divino, cada uno de los cuales tiene su propio grado de conciencia. Y de Plotino y su concepto de *nous* como pensamiento que participa de la totalidad de la mente divina a través de la tendencia humana hacia ese ámbito, tomó San Agustín el andamiaje para su teleología, y eventualmente para su construcción del individuo deseante que tiende hacia la unión con Dios. Por supuesto, Petrarca no conoció directamente a Plotino, pero sí que conoció el *Sueño de Escipión* de Macrobio, otro de los textos mediadores y la gran fuente de pensamiento neoplatónico para la Edad Media. A través de Macrobio, de Cicerón y de San Agustín Petrarca adquirió la idea de que Platón fue entre los paganos el filósofo que más se acercó a la doctrina cristiana—sin ser consciente, por supuesto,

<sup>22</sup> Cicerón, *De inventione*, I.ii.3. Como señala H.M. Hubbell en su introducción a la edición de la colección Loeb, el *De inventione* fue una obra de juventud de Cicerón, y en algunos aspectos apenas es algo más que una colección de apuntes tomados de sus profesores, lo cual ofrece más valor para mis propósitos, pues muestra el tipo de doctrinas básicas que los oradores aprendían en la Roma clásica, doctrinas que constituyeron el punto de partida para Cicerón y la larga genealogía que le hubo de seguir a lo largo de los siglos posteriores. Este origen de la civilización es un eco del mito fundacional que expone Platón en *Protágoras*, 320-28.

<sup>23</sup> Trinkaus (1995:24), en lo que estimo un análisis muy interesante y revelador, comenta que el concepto de filosofía que tenía el humanismo se alejaba de los problemas técnicos de los que se ocupaba la filosofía de los escolásticos y de la actual disciplina académica de la filosofía, y que probablemente, la ética y la estética serían las únicas ramas de la filosofía actual que los humanistas reconocerían como legítimas.

de la anterioridad y de la influencia de Platón y del neoplatonismo en San Agustín, o antes de él, en el propio San Pablo.

La voluntad juega también un papel fundamental a la hora de intentar resolver las contradicciones inherentes a la doble conciencia. Recordemos que **hay dos tipos de conocimiento, resultantes de los dos mitos mencionados antes—i.e. el de Protágoras / Isócrates, y el de Sócrates / Platón. Uno es el de los sentidos y la percepción exterior, relativo, subjetivo y convencional, el otro es trascendental y de orden divino, que resulta de la iluminación interior, de la conexión secreta, de la comunidad que disfruta el alma del sujeto—el *homo interior*—con el *nous* divino, con el Uno, con el ámbito de las ideas, o en la versión de San Agustín con el infinito atemporal y simultáneo de Dios.** San Agustín supo ver (vid. Trinkaus 1979 p. 48) que **estos dos modos de conocimiento dependían para su resolución de la acción de la voluntad en el ámbito del sujeto—a veces incluso quedaban supeditados a ella.** De esta forma, San Agustín va más allá de la doctrina ciceroniana en la cual la voluntad era simplemente el deseo en común acuerdo con la razón—una doctrina que Cicerón heredó de la moral estoica. **La voluntad se convierte para San Agustín en el más profundo y poderoso constituyente del sujeto, que se educa a través de las costumbres y las formas, pero sobre todo a través del disfrute—que no del uso—y del amor por la verdad. Esa es realmente la voluntad dirigida en la dirección correcta, hacia la ciudad de Dios, y no la que va dirigida a la ciudad de los hombres y se queda en ella—esto es, la que usa las cosas.** Como resulta evidente, en la interpretación de Trinkaus no hay una contradicción insalvable entre estos dos ámbitos, sino más bien una resolución, tanto en San Agustín como en Petrarca<sup>24</sup>.

Porque la cuestión central a la hora de interpretar a Petrarca—y ello equivale en algunos aspectos a interpretar este momento particular de la tradición occidental, en tanto que el momento de arranque de tendencias que vendrán a incluirse bajo la denominación de modernidad—es si realmente adoptó esta doctrina agustina del sujeto basado en el intelecto y la voluntad sancionados por la iluminación y la gracia divinas, o si por el contrario se alejó de esta noción del conocimiento en favor de una más radical subjetividad, separando a la retórica y a la teología de la fe de la filosofía. Si éste fuera el caso—como parecen detectar las interpretaciones de los “neosofistas” Freccero, Kahn, y similares—ello supondría una reivindicación de Gorgias y de Protágoras. Que este debate se centre en un momento tan temprano en la modernidad, y que todavía la crítica no se haya puesto de acuerdo al respecto, no deja de resultar sintomático de lo complejo y controvertido que puede resultar un acercamiento al proceso de emergencia de la modernidad y a su desarrollo posterior que pretenda un grado mínimo de objetividad y claridad.

En cualquier caso, y sea cual sea la interpretación y el entendimiento profundos del asunto, hay que estar de acuerdo con Trinkaus cuando concluye que si la autoconciencia subjetiva, junto con la articulación deliberada y controlada del mundo exterior que se ha dado en llamar ciencias naturales, o la teoría del estado, se tienen por los componentes principales de la conciencia moderna, hay que reconocer el papel central que jugaron en este proceso Cicerón, San Agustín y Petrarca como los tres principales *homines rhetorici* (vid. Trinkaus 1979 pp. 50-51).

---

<sup>24</sup> Para la célebre distinción de San Agustín entre el uso y el disfrute, véase *De doctrina christiana* 1.3. Esta falta de contradicción sigue contrastando con la lectura de Freccero, o de Kahn. Al comienzo de *In Our Image and Likeness* Trinkaus insiste en la centralidad de la voluntad como constituyente fundamental de la filosofía del sujeto en Occidente, y en San Agustín como el primer gran ejemplo de la articulación de un sujeto basado en este principio (vid. Trinkaus 1995, pp. 18-19). Otro humanista que trabajó con el concepto de voluntad fue Coluccio Salutati. Para este tema véase Trinkaus 1995, vol. I, cap. II “Coluccio Salutati: the Will Triumphant”, pp. 51-102.



## THEOLOGIA POETICA Y THEOLOGIA RHETORICA

El concepto de *theologia poetica* se enmarca en Petrarca dentro de su polémica con la teología escolástica. En su *Invectiva contra medicum* Petrarca pone en boca de Aristóteles la noción de que los primeros teólogos paganos eran poetas<sup>25</sup>. Esta idea se ve luego reforzada por el uso de la alegoría en las Sagradas Escrituras, que son después de todo también poesía. De igual manera, los poetas paganos, al referirse en sus obras a dioses y héroes, no hablaban en realidad más que de Dios y de asuntos divinos—esto es, cuando se emplea el método alegórico de interpretación que hemos visto ya antes con San Agustín.

Además de insertarse en el contexto de los debates contra la escolástica, y en las polémicas sobre la jerarquía de las diferentes artes y las diferentes disciplinas, **la idea de la teología poética responde en general a una nueva visión de la cultura que vino a culminar con la nueva síntesis de platonismo y de cristianismo que llevaron a cabo autores como Marsilio Ficino, Cristóforo Landino y otros platonistas del Renacimiento. Petrarca, antes de que esta corriente de platonismo alcanzara su cima, proponía que la teología poética y la retórica, más que la propia filosofía, eran las herramientas intelectuales más apropiadas para alcanzar el objetivo de la salvación y de la curación de las almas dentro de la doctrina cristiana. Pero como se ha dicho, el énfasis sobre la naturaleza poética y retórica de la cultura era parte de la polémica contra aquellas disciplinas como la dialéctica y la filosofía natural que se hallaban en el centro del curriculum escolástico.**

En concreto, el énfasis en la polémica que sostuvo Petrarca contra los médicos se centra en **reivindicar a la poesía—con la ayuda de la retórica— como fuente de verdades de orden filosófico y teológico**, así como en defender el poder curativo que sobre la *psique* ejercen las artes liberales, en oposición a la medicina basada en la filosofía natural de los médicos. De forma que **la verdadera filosofía se halla oculta entre los versos, más que en el resultado de las disputas dialécticas que estudian los médicos**. Junto con la poesía, Petrarca y el humanismo defendían un tipo de discurso más abierto, dinámico y fluido que el extremo formalismo de la escolástica y su dialéctica, un discurso que con la poesía en su cima incluía también otros géneros como el diálogo y los ensayos históricos o morales. En este sentido, hay que subrayar también la importancia que dentro del ideario humanista tiene la propia articulación discursiva en sí, de forma que el género o tipo de discurso que se usara era de igual importancia que el contenido. Por ello la reforma de las disciplinas y del saber que el humanismo llevó a cabo implicó también una reorganización de la jerarquía de los géneros, de sus formas y funciones, que eventualmente acabó por alinearlos con las diferentes tradiciones vernáculas. La promoción de los nuevos *studia humanitatis*—i.e. el conjunto formado por gramática, retórica, poesía e historia—en detrimento del *trivium* y del *quadrivium* tradicionales es el resultado del nuevo énfasis en la centralidad de la forma y del estilo, esto es de la articulación total del discurso.

En consecuencia **Petrarca defiende a la poesía como la llave para el conocimiento de lo divino—y con ello invierte la jerarquía de Platón, para quien era la dialéctica, y no la poesía, la que proporcionaba la clave para hallar el conocimiento verdadero. Petrarca pretende rebajar a la filosofía dialéctica al nivel de las artes liberales preparatorias, y elevar a la poesía— la cual no tenía un lugar en las artes liberales, aunque más tarde se**

<sup>25</sup> Tal noción parte de una mala interpretación de la *Metafísica* de Aristóteles. Vid. Trinkaus 1979 p. 18: "Aristotle, no doubt thinking of Homer, says, 'Some think that even the ancients who lived long before the present generation, and first framed accounts of the gods, had a similar view of nature (to Thales); for they made Ocean and Tethys the parents of creation...' But as E.R. Curtius pointed out, Aristotle is trying to discuss the origins of natural philosophy and not theology".

convertiría en uno de los *studia humanitatis*—a la posición superior que habría de compartir con la filosofía y la teología. La poesía pues, con su filosofía y teología ocultas, había de convertirse en el *maximum inter magnos* (vid. Trinkaus 1979 pp. 98-99).

Uno de los lugares en los que Petrarca formula esta idea de manera más explícita es en la epístola a su hermano Gerardo, en la que explica y comenta su primera égloga latina como un poema de fondo religioso bajo una aparente superficie secular. En el prefacio a dicha égloga Petrarca mencionaba **el origen y la naturaleza religiosa de la poesía, que transmite sus significados ocultos bajo un *alieniloquium***. Cuando los hombres primitivos, afirma, siguieron ese impulso innato en la humanidad por alcanzar una verdad superior y por descubrir lo divino, llegaron a la conclusión de la existencia de un ser superior que gobierna a los hombres, y que tal poder merecía ser venerado por un tipo de ritual de orden igualmente superior. Esto constituye **el origen de los ritos religiosos, que incluían, además de los templos, los sacerdotes y las vestimentas, también las palabras que se habían de dirigir a la divinidad. Y para dirigirse a ésta, y para cantar sus alabanzas, se desarrolló un habla lejos de lo vulgar y de lo común, y dicha habla se articuló sobre el metro. El metro proporciona un poder *encantador* al lenguaje, y a la vez lo aleja de la norma. Concluye Petrarca que dado que en griego esta forma de habla se llama poética, se dio en llamar poetas a aquellos que la usaban**<sup>26</sup>.

Petrarca no sólo diviniza la poesía, sino que también dio los primeros pasos para la fundación de una retórica cristiana laica que pudiera convertirse en la contrapartida de la espiritualidad bíblica. De esta forma, se podría hablar de una *theologia rhetorica* que pudiera usarse para fines morales y religiosos, al igual que previamente había defendido y argumentado a favor de una función similar para la poesía en su *theologia poetica*. Petrarca considera que autores latinos como Cicerón, Séneca u Horacio son muestras palpables del poder de la retórica y de la poesía, del poder del habla articulada hacia la persuasión y a incidir en los afectos para mover a los hombres a desear la virtud y odiar el mal—en otras palabras, a orientar a la voluntad en la dirección correcta. Y contrapone ese verdadero valor añadido de la retórica y de la poesía a los fríos tratados morales y éticos que sólo enseñan lo que es la virtud, pero que no promueven el amor por ella. **La poesía descubre y revela verdades divinas, y la retórica, a través de la comunicación persuasiva, mueve a la convicción y, a partir de ésta, a la acción. La verdad no es de naturaleza científica, tal y como la entendían los escolásticos, no se ha de usar (i.e., no es instrumental), sino que se ha de disfrutar (i.e., constituye un fin en sí misma), y en ello proporciona el vínculo que reconcilia al hombre con la creación como poema divino.**

I have read all Aristotle's moral books if I am not mistaken. Some of them I have also heard commented on. I seemed to understand something of them before this huge ignorance was detected. **Sometimes I have perhaps become more learned through them when I went home, but not better, not so good as I ought to be;** and I often complained to myself, occasionally to others too, that by no facts was the promise fulfilled which the philosopher makes at the beginning of the first book of his *Ethics*, namely, that **'we learn this part of philosophy not with the purpose of gaining knowledge but of becoming better'** [Aristotle, *Eth. Nic.* I.I.1094b 23-1905 a 6]. I see virtue, and all that is peculiar to vice as well as to virtue, egregiously defined and distinguished by him and treated with penetrating insight. **When I learn all this, I know a little bit more than I knew before, but mind and will remain the same as they were, and I myself remain the same. It is one thing to know, another to love;**

<sup>26</sup> Véase Trinkaus 1979, pp. 105-106, quien cita de Petrarca *Le familiari (Familiarum rerum libri)*, 10.4.3-5.

**one thing to understand, another to will.** He teaches what virtue is, I do not deny that; but **this lesson lacks the words that sting and set afire and urge toward love of virtue and hatred of vice or, at any rate, does not have enough of such power. He who looks for that will find it in our Latin writers, especially in Cicero and Seneca, and, what may be astonishing to hear, in Horace, a poet somewhat rough in style but most pleasing in his maxims.**<sup>27</sup>

Este párrafo de *De suis ipsius et multorum ignorantia* es una excelente ilustración de esta idea, y del valor de la poesía y la retórica como impulsoras de los afectos más allá del intelecto, con el objeto de dirigir la voluntad y así formar al individuo virtuoso. Esto es una muestra también del ideal educativo del humanismo, y del valor que la voluntad tiene dentro del mismo como el principal componente del sujeto en tanto que dota a éste de *autonomía moral*. Aquí hay una clara conexión con la centralidad de la voluntad también en San Agustín—quien a su vez la hereda de la filosofía moral clásica. Ya hemos visto antes en el análisis de Victoria Kahn cómo la incapacidad de Petrarca para resolver el problema de la doble voluntad viene a revelar algunas de las contradicciones internas del humanismo (vid. p. 307 más arriba).

Por otra parte, el ideario educativo del humanismo consistente en producir sujetos virtuosos y libres—esto es *moralmente autónomos*—suscita claros ecos y paralelismos con la idea del sujeto autónomo que surge de la filosofía de la Ilustración (principalmente Kant) para luego penetrar en el Romanticismo, a través del cual llega hasta nuestros días. Por supuesto, no sin antes pasar por todas las críticas a la modernidad y a su sujeto autónomo, desde Nietzsche hasta Foucault. Una vez más se comprueba cómo (bien para afirmarlo, bien para reconciliarlo, o para denunciarlo o desconstruirlo) se hace de **Petrarca uno de los ejes fundamentales de la modernidad y de su concepto de sujeto y del individuo**, precisamente por **este énfasis en la noción de autonomía moral, que se ha de educar y orientar a través de la voluntad, para así enfrentarse a la alienación que producen el mundo y su experiencia—ese disímil caos heraclíteo que se mencionaba más arriba. El sujeto como ente moralmente autosuficiente y autónomo emerge así de forma dialéctica a partir de la alienación esencial—esto es a partir de la intrínseca otredad—de vida y mundo. Trinkaus afirma que ésta es una de las aportaciones de Petrarca al humanismo renacentista, pero también sigue insistiendo en la genealogía clásica y agustina de dichos conceptos y de dichas dicotomías** (vid. Trinkaus 1979, pp. 124-26). También se puede trazar aquí la genealogía ciceroniana y estoica de una parte considerable del humanismo.

La cita del *De sui ipsius et multorum ignorantia* viene asimismo a incidir en el sincretismo de Petrarca y del humanismo<sup>28</sup>. Porque por un lado el énfasis en la *theologia poetica* y en la *theologia retorica* parece estar basado en las premisas de Protágoras—quien no es sólo uno de los fundadores de la tradición retórica, sino que también defendía, al igual que Petrarca en el párrafo anterior, que el poder de

<sup>27</sup> Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia liber*; English translation (*On his own ignorance*) by Hans Nachod in *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. by E. Cassirer, P.O. Kristeller, and J.H. Randall, Jr., Chicago: The University of Chicago Press, 1948, pp. 103-4. Véase también Trinkaus (1979 pp. 108-9).

<sup>28</sup> Un sincretismo, insisto, en el que Trinkaus no parece detectar ninguna contradicción seria o eventualmente irresoluble—por si hicieran falta más pruebas, véanse por ejemplo sus conclusiones en 1979 p. 134. Por esta razón su lectura pertenece a la perspectiva liberal humanista y cristiana, en oposición a la del postestructuralismo y a los críticos de la modernidad. La postura de esta visión liberal humanista con respecto a la poesía es que después de todo sirve para educar la voluntad a través de los afectos, y además proporciona un contacto con la divinidad. Esta tradición se matiza y se transmuta con lo que sostiene el marxismo, la Escuela de Frankfurt, o el propio Habermas, todos los cuales a pesar de sus diferencias parecen compartir la idea de la poesía como valor de formación individual y de cohesión sionormativa. Lo que no comparten con la visión liberal humanista cristiana es el valor transcendental de la misma. Por otra parte, parece que el sublime, y sobre todo el sublime postmoderno, reduce dicho contacto con la divinidad a una operación retórica y a un deseo que nunca puede resolverse.

la retórica era el de hacer a los hombres moralmente mejores, y no necesariamente más sabios o más eruditos. Por otra parte, el mismo Platón en su *Protágoras* defiende que la retórica sirve también para educar a mejores ciudadanos. De aquí se toman los elementos de filosofía moral y de ética ciudadana. El elemento más tradicionalmente platónico, en tanto que trata del conocimiento trascendente de las esferas superiores donde se hallan las ideas, del ámbito de la divinidad, viene del componente cristiano. El fin último de este conocimiento superior viene facilitado por la labor de la retórica y la poesía, las cuales dirigen la voluntad hacia la comunión con la divinidad que predicaba San Agustín<sup>29</sup>. Trinkaus concluye (1979: 112-13) que la doctrina de la primacía de la voluntad dio un gran impulso a un tipo de espiritualidad retórica y poética, a la vez que combatía la teología filosófica y metafísica de la escolástica.

Pero volviendo al tema de la primacía de la poesía dentro de la jerarquía humanista, hay un texto de Coluccio Salutati que resulta tremendamente revelador, e ilustra de nuevo la centralidad del problema de la epistemología a la vez que proporciona un interesante matiz al papel de la poesía como forma superior—o más bien, en este caso, como la menos defectuosa forma—de conocimiento que el humanismo heredó de la tradición platónica y neoplatónica. **Salutati califica a la poesía como *loquendi rationem excellentissimam*. Aquí se puede comprobar el ambiguo estatus de la poesía como fundamental vía de conocimiento, no sólo porque ésta use la alegoría como un velo que cubre verdades transcendentales, o porque la Biblia también usara la poesía para transmitir las verdades doctrinales del cristianismo, sino porque más allá de los métodos tradicionales de la gramática, de la lógica o de la retórica que sirven para la expresión *literal* de conceptos simples a través de palabras y nombres igualmente simples, el mejor acercamiento al conocimiento de lo divino, del ámbito de lo transcendental, sólo es articulable a través del indirecto y más elaborado lenguaje poético y sus diferentes técnicas estilísticas. Aun así el lenguaje poético sigue siendo postizo e insuficiente, pero a diferencia del discurso literal de la lógica y la retórica, al menos apunta, aunque sea con falsas herramientas *más allá de sí mismo*, más allá de la letra, hacia las verdades transcendentales y el verdadero conocimiento.** A la luz de este texto de Salutati se comprende mejor la lectura que lleva a cabo Freccero de la lírica de Petrarca como un caso de idolatría al convertir al laurel en el emblema de su poetica, en el objeto hacia el que dirige su deseo, y por tanto hacia el que dirige su voluntad como centro constitutivo de su individualidad. El resultado es así un discurso del sujeto poético ensimismado y autoreferente, que no apunta más allá de sí mismo y de su particular constelación de signos (vid. p. 315 más arriba). Pero **sobre todo este párrafo es interesante porque formula uno de los problemas básicos de la poética, una de sus irresolubles contradicciones, a saber: cómo es supuestamente el mejor vehículo para la expresión de verdades transcendentales, de conocimiento de orden superior, al mismo tiempo que se admite que estas verdades nunca pueden ser concebidas por el intelecto o el lenguaje humano.** Esta aporía forma parte de nuevo de esa doble conciencia sobre la que teoriza Trinkaus, porque incluso en el propio Platón se puede hallar tal problemática dicotomía. **Si por un lado el argumento de Salutati parece confirmar la opinión de Platón de que toda poesía es falsa en tanto que el reflejo indirecto de un reflejo, por otro lado, en algunos pasajes del propio Platón (como es el caso del *Fedro*, o del *Ion*) también se defiende la existencia de la inspiración divina:**

In origin, indeed, all writing and speech is intellectual and conceptual before it is vocal or public; from this it happens that nothing can be voiced which

<sup>29</sup> El elemento platónico y neoplatónico sería por supuesto retomado más adelante de forma explícita por Marsilio Ficino, quien volvió a las fuentes—fue el primer traductor de las obras completas de Platón y de numerosos otros filósofos neoplatónicos. Ver más abajo p. 349; también p. 287.

does not first exist in the mind. Whence it follows as a corollary that the names which we use can signify nothing at all except what is tied together by our intellect, and which, indeed, we express through the congruity of grammar, we prove by the force of logic, we persuade by the flourishing of rhetoric. *When, however, we wish to speak about God, since we do not know Him, lacking a concept, words are also lacking by which we could say something in the proper way concerning His indescribable majesty. If even the least could be said about it, it would not be entirely describable. Mortals wishing to meet that necessity are driven to think up another most excellent method of speaking in so far as it can be done. Moreover this procedure could not belong to grammar the function of which is to explain simple concepts simply by simple names and words. And whereas men cannot see God in front of them, yet they see many of His effects, they are able to recognise Him only from effects, that is from behind. And they begin to speak of the manifestation of divinity as though it might be some man, since they have nothing more sublime than man, whom they know, and whom they understand by means of the senses whence our knowledge is moved. Therefore whatever we say about God is imagined and borrowed from us and our actions.* As Cicero said, 'Homer imagined this and transferred human qualities to the gods'. Nor do we do this only when we speak of God, but also, as our same Cicero said, 'they imagine it to be done with the shades of the underworld, which could not be thought to exist or be conceived without bodies. For they were unable to comprehend self-subsisting souls and sought some figure or shape for them.' From this, although it is self-evident, ***it is clear that not only when we speak of God but also when we talk about incorporeal beings we speak of them improperly and according to the outer shell and what we say is false. This mode of speaking is poetic carrying a falsity of appearance on the outside, but containing within the hidden truth... From this you can easily see that all transfers of meaning or metaphors, figures, tropes, metaplasms and allegories, as well as tropology and parables, peculiarly pertain to this faculty.... Poetry should therefore be defined as that mode of speaking which understands both things and words as something other than it shows them...*** Necessity invents this mode, custom receives and extends it, not only when necessity compels but also when beauty inspires... Do you not see that divine literature and the entire Holy Scriptures consist entirely of this kind of speaking and nothing else? For when we speak of God or of incorporeal creatures nothing is true according to the letter, and there is nothing under that falsity of skin but the truth. [Coluccio Salutati, *Epistolario*, ed. F. Novati, 4 vols., Rome, 1981-1911; vol. IV pp. 176-8]

*Principio quidem omnis dictio et omnis oratio prius est intellectualis atque concepta quam vocalis sive prolata; quo fit ut nichil esse possit in voce quod esse non habeat prius in mente. Unde corollarie sequitur vocabula quibus utimur nichil penitus significare posse nisi quod sub nostro se colligat intellectu: que quidem exprimimus per grammaticae congruitatem, vi logica probamus florentique rhetorica persuademus. Cum autem de Deo loqui vellemus, quoniam eum non intelligimus, deficiente conceptu, deficient et verba, quibus de inenarrabili illa maiestate aliquid proprie loqui possemus; de qua si vel minimum posset dici, inenarrabilis omnino non esset. Cui necessitati volentes mortales occurrere, compulsi sunt aliam loquendi rationem excellentissimam quoad id fieri posset excogitare. Hec autem meditatio non potuit esse grammaticae, cuius erat pure puros explicare conceptus puris vocabulis atque verbis. Et quia non poterant homines Deum ante videre, multos tamen eius videbant effectus, cognoscere potuerunt eum solum ab effectibus, hoc est retro, ceperuntque de numine divinitatis loqui,*

*velut aliquis foret homo, nichil habentes homine sublimius quod intelligerent et sensibus, unde movetur nostra cognitio, comprehendissent. Quidquid ergo de Deo loquimur, fictum est et a nobis et nostris actibus mutuatum... 'Fingebat hec Homerus et humana ad deos transferebat', [Tusc. I, xxv, 65] nec hoc solum modo cum de Deo loquimur fecerunt at facimus, sed etiam, ut idem Arpinas noster inquit, "ea apud inferos fieri fingunt, que sine corporibus nec fieri possent nec intelligi. Animos enim per se ipsos viventes non poterant mente complecti, formam aliquam figuramque querebant..." [Tusc. I, xvi, 36] Quibus, licet se pateat, clarum est non solum cum de Deo loquimur, sed etiam cum de incorporeis sermo fiat, non impropie loqui eaque secundum corticem esse falsa. Hic loquendi modo poeticus est, falsitatem corticis pre se ferens, intrinsecus vero latentem continens veritatem... Ex quibus facile videre potes ad hanc facultatem omnes translationes sive metaphoras, schemata, tropos, metaplasmos et allegorias, necnon tropologias et parabolas peculiariter pertinere... Sit ergo tibi determinare poesis illa locutio, que vel rebus vel verbis aliud intelligit quam ostendat quem modum adinvenit necessitas, recepit et ampliavit usus non solum cum necessitas cogit, sed etiam cum affectat ornatus... nonne vides divinas litteras totumque sacre Scripture corpus prorsus aliud, si recte consideres, dicendi caractere nichil esse? Nichil enim, cum de Deo loquimur vel incorporeis creaturis, iuxta litteram verum est, nichil sub illa falsitate corticis nisi verum*

La cita ilustra también el método de interpretación alegórica que el humanismo aplicaba a los grandes poetas clásicos. Un método que venía ahora sancionado no sólo por la autoridad de San Agustín y del resto de los padres de la iglesia, sino por la propia lectura que de Homero hace Cicerón, quien justifica la cruda humanidad de las divinidades de la *Ilíada* y la *Odisea* en la necesidad de hacer accesible la oscura esencia de los dioses al entendimiento de los hombres en unos términos que éstos pudieran comprender.

**A través de la aplicación del método de interpretación alegórica a la poesía de la antigüedad pagana, el humanismo perseguía encontrar un pensamiento común entre éstos y la doctrina cristiana de la fe y la salvación. La elaboración de la noción de *theologia poetica* constituía uno de los puntos de contacto, una de las herramientas conceptuales para establecer este paralelismo.** A su vez, el impulso que la *theologia poetica* dio a la articulación poética de una cosmovisión y del lugar del hombre en el mundo propició la elaboración algo más tarde de la *theologia platonica*—como veremos enseguida. Esto fue el resultado de dar más peso en el humanismo al elemento platónico puramente pagano que al cristianizado. Como ya se ha mencionado en alguna ocasión, **el humanismo es una síntesis de cristianismo y pensamiento pagano, pero también es una exploración de la mezcla de este último en diversos autores—siendo San Agustín uno de los más representativos—lo cual llevó a una progresiva descomposición de unos y otros elementos, precisamente a través del análisis y de esa nueva conciencia de separación y diferenciación histórica y de distancia ideológica que emerge con el Renacimiento.**

De esta forma surge la doble visión del hombre como una especie desdoblada entre las aspiraciones hacia la divinidad y la simultánea atracción de su lado terrenal y animal. En el marco del humanismo cristiano, estas ideas cuajaron en la relectura del conjunto del pensamiento de la antigüedad pagana y del papel del hombre y de su desarrollo en la historia dentro del mismo bajo la perspectiva de la acción de la divina providencia, esto es de la teleología y de la escatología cristianas. El resultado fue una nueva teología de la historia que se halla en la raíz

del concepto moderno del tiempo<sup>30</sup>, y que emerge de la síntesis de dos de las principales empresas intelectuales de la modernidad temprana: la filosofía del hombre—esto es, su antropología—y el cultivo de los *studia humanitatis*. Pero veamos bajo la luz arrojada por este contexto general qué relaciones existen entre *theologia poetica* y *theologia platonica*. El comparar las diferencias y matices entre una y otra nos dará la oportunidad de ver no sólo el lugar de la poesía en cada una de ellas sino la relación de la misma con su idea de sujeto.

A la hora de hablar de Platonismo y de neoplatonismo renacentista es inevitable nombrar a Marsilio Ficino, el primer traductor al latín de las obras completas de Platón, así como de otras obras de filósofos neoplatónicos. La teología y la poética de Ficino nos permitirán contemplar un nuevo aspecto del proceso a través del cual parte del humanismo incorporaba a la poesía dentro de la antropología del propio Ficino y de su concepto del alma y del individuo. **En la introducción a su *Theologia Platonica* Ficino formula la doctrina platónica de la conexión del alma con la divinidad—del alma como un espejo de Dios, una interesante y productiva metáfora—y al tiempo que lo hace ubica de forma meridiana el origen de la idea de la interioridad íntima y secreta del sujeto en la filosofía griega.** Nos hallamos aquí ante otro caso de la ya mencionada descomposición que lleva a cabo el humanismo renacentista a partir de la síntesis agustiniana dentro de la doctrina cristiana. **Si San Agustín entretejió su doctrina con diferentes madejas que tomó de la tradición judaica, de las Sagradas Escrituras, y de la tradición de la filosofía y la retórica clásicas, el humanismo con su afán filológico e historicista contribuyó a desmenuzar y analizar estos componentes diferentes—para acabar por supuesto haciendo también su propia síntesis.** Huelga decir que la idea de que a Dios se le ha de encontrar en el corazón o en el alma de los individuos va de la mano con el nuevo tipo de espiritualidad interiorizada que condujo al protestantismo—o a los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. De nuevo tropezamos con una cita con multitud de dimensiones y posibilidades interpretativas. Ficino afirma al final del párrafo la deuda de San Agustín con la filosofía platónica, una filosofía total, cuyo estudio proporciona un conocimiento de tipo universal:

For whatever subject he deals with, be it ethics, dialectic, mathematics or physics, he [Plato] quickly brings it round, in a spirit of utmost piety, to the contemplation and worship of God. **He considers man's soul to be like a mirror in which the image of the divine countenance is readily reflected; and in his eager hunt for God, as he tracks down every footprint, he everywhere turns hither and thither to the form of the soul.** For he knows that **this is the most important meaning of those famous words of the oracle, 'Know thyself,' namely, 'If you wish to be able to recognize God, you must first learn to know yourself'**. So anyone who reads very carefully the works of Plato that I translated in their entirety into Latin some time ago will discover among many other matters two of utmost importance: the worship of God with piety and understanding, and the divinity of souls. On these depend our whole perception of the world, the way we lead our lives, and all our happiness. Indeed, **it was because of these views that Aurelius Augustine chose Plato out of the ranks of the philosophers to be his model, as being closest of all to the Christian truth.** With just a few changes, he maintained, the Platonists would be Christians.

*Cum nihil usquam sive morale, sive dialecticum, aut mathematicum, aut physicum tractet, quin mox ad contemplationem cultumque Dei summa cum*

<sup>30</sup> Concepto que luego sería reelaborado a su vez a partir de la Ilustración como comienzo de la modernidad *per se* o modernidad plena. Véase la parte del proyecto que trata de *Neuzeit* y lo que dice Koselleck al respecto (vid. p. 486 más abajo). Sobre esto, véase también Trinkaus 1995, vol. II, en particular el capítulo XVI, "Accommodation and Separation in the Destiny of Mankind".



*pietate reducat. Quoniam vero animum esse tamquam speculum arbitratur, in quo facile divini vultus imago reluceat, idcirco dum per vestigia singula Deum ipsum diligenter indagat, in animi speciem ubique divertit, intellegens oraculum illud 'nosce te ipsum' id potissimum admonere, ut quicumque Deum optat agnoscere, seipsum ante cognoscat. Quamobrem quisquis Platonica, quae iamdiu omnia latina feci, diligentissime legerit, consequetur quidem cuncta, sed duo haec ex omnibus potissima, et pium cogniti Dei cultum, et animorum divinitatem in quibus universa consistit rerum perceptio et omnis institutio vitae totaque felicitas. Presertim cum Plato de his ita sentiat, ut Aurelius Augustinus eum, tamquam christianae veritati omnium proximum, ex omni philosophorum numero elegerit imitandum, Platonicos asserueritque, mutatis paucis, christianos fore.*<sup>31</sup>

**La ontología de Ficino** (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 469), basada en su lectura de primera mano de Platón, de los neoplatónicos, y en la tradición de los *prisci theologi*, **da lugar a una de las definiciones centrales del sujeto en tanto que ser con un componente inmaterial e indivisible, como un todo integral que se ha dado en llamar individuo**—adviértase, por cierto, la reveladora etimología latina de esta palabra latina que usa Ficino para referirse al sujeto: *individuum*, el que no está dividido. **Esta aura o presencia inmaterial se halla en todas las partes del cuerpo, y emana de un agente incorpóreo, que es independiente de las cualidades de la materia en la que se encuentre.** Los atributos del alma que formula Ficino (inmaterialidad, integridad, y agencia) fueron ya establecidos por los filósofos de la antigüedad a los que él sigue, empezando por los *prisci theologi* (Zoroastro, Mercurio, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras), hasta desembocar en Platón, al cual a su vez siguió Aristóteles. La genealogía del sujeto que establece Ficino es bien clara, y es importante tenerla en mente para el momento en que se trate sobre las críticas a la modernidad de autores como Heidegger.

Pero veamos cómo estructura Ficino al alma, y cuál es su relación con el resto del cosmos, y sobre todo con el conocimiento transcendental a través de sus diferentes componentes (vid. Trinkaus 1995, pp. 476-77, y ss.). Veremos que en su tratamiento de este tema surgen diferentes conceptos que son de relevancia para la doctrina de las artes en general y de la poética en particular.

**Cuando trata de las diferentes partes del alma como constituyente fundamental del sujeto en el libro XIII de la *Theologia platonica*, Ficino localiza al *idolum* en la parte inferior de la misma. Dada su localización, ésta es la parte del alma humana que tiende a converger con el cuerpo: *Idolum quoque illud animae, id est reatrix potentia corporis, non est animae purae officium, sed animae iam vergentis ad corpus.* **Este *idolum*—que también se llama fantasía o imaginación—recoge las impresiones sensibles y las organiza en imágenes. La que él llama *mens* constituye la parte superior del alma (*mens enim animae inest non quantum anima proprie est, sed quantum angelica et a supernis mentibus occupata*), y es la que tiende hacia lo divino y superior. Por último, la razón (*ratio*) es un componente intermedio, que conduce al alma, a partir de los fenómenos sucesivos en el tiempo percibidos a través de los sentidos, hacia las conclusiones de un concepto universal:****

*Verum ratio interponitur, vis quaedam verarum propria animarum, per quam in universali conceptu a principiis rerum ad conclusiones temporale successione discurrunt effectus resolvunt in causas, causas iterum in effectus deducunt, discurrunt etiam conceptu particulari ad discursionis universalis exemplar.*

<sup>31</sup> NOTA: Marsilio Ficino. *Platonic Theology*, ed. J. Hanskins, trans. M.J.B. Allen, pp. 8-11.



A pesar de constituir la parte inferior del alma que tiende hacia el cuerpo (*iam vergentis ad corpus*), obsérvese la importancia que se da a esta facultad intermedia del *idolum*:

***Et quando aliquid in nostra incurrit extrema, puta in mentem, idolum vel naturam, fieri quidem potest ut anima statim illud quoquomodo percipiat, non tamen prius animadvertit se illud percipere, quam in potentiam transeat mediam. Cum enim potentia media sit, per quam nos homines sumus, immo et quod ipsi sumus, quod pertinet ad eam, evidentissime ad homines pertinet***

**And whenever something comes into the range of our extreme parts, as into the mind, the *idolum* or our nature, it is possible for the soul immediately to perceive it, but it is not aware of perceiving it before it passes into this middle power. For since it is through this intermediary power that we are men, indeed that we ourselves are, whatever pertains to it, most evidently pertains to men.**

Los afectos de la fantasía o *idolum* son cuatro: deseo, placer, miedo y dolor. Sin embargo, lo que más cuenta son los afectos de la *mente*, que se demuestran por ejemplo en el furor poético. En tanto que las otras artes se adquieren con tiempo (y práctica, hemos de pensar, como *techne*), la obra de los poetas es como un compendio de las otras artes:

**The affection of the mind is also shown in the fury of poetic inspiration, as Plato has shown in the *Phaedrus* and in *Ion*. Whereas individual arts are acquired over a long period of time without the aid of God, poets such as Orpheus, Homer, Hesiod and Pindar insert signs of all the arts in their works. Many compose in madness and afterwards do not know what they have said, as if God had used them as musical instruments. The best poets were not erudite prudent men but those struck with divine madness. God picks inept men for this to show that poetry is a divine gift.<sup>32</sup>**

**Obsérvese que Ficino relaciona estrechamente la inspiración poética con la profética, así como con la elevación de la meditación filosófica, esto es diferentes tipos de elevaciones hasta llegar a un tipo de conocimiento de orden superior**—literalmente en un ascenso por la escala del universo, la llamada *great chain of Being*. Esta noción es de origen platónico y está muy relacionada con lo mencionado en la sección anterior en relación a la doctrina de San Agustín sobre poética y música (v. pp. 287 y 343 más arriba).

Todas estas divisiones y funciones se corresponden con los tres órdenes de sucesión en el cosmos: la providencia, el destino y la naturaleza, con los cuales se corresponden respectivamente el intelecto, la fantasía y el cuerpo del individuo, con la razón como un ente libre y autónomo de intermediación entre todos ellos. **La capacidad de los poetas, los profetas, los sacerdotes o los filósofos (correspondientes con los cuatro tipos de locura que menciona Platón en el *Fedro*), para abstraerse del cuerpo y del mundo abstracto hacia el mundo del intelecto (hacia el ámbito que conecta la parte superior del alma, la *mens* con el todo organizado por la providencia) viene dada a través de estas conexiones del intelecto con la providencia. Conexión, que como hemos visto, se produce por la reorganización del mundo sensible a través de imágenes en el *idolum*. El *idolum* o fantasía, por su parte, permite al**

<sup>32</sup> *Theologia platonica*, lib. XIII, cap. 2, citado por Trinkaus 1995 vol. II, p. 480.

**hombre elevarse por encima de su condición animal, y controlarla, lo cual a su vez facilita el paso hacia las partes superiores.**<sup>33</sup>

Estas especiales conexiones del alma de aquellos individuos capaces de abstraerse hacia el ámbito de la sabiduría y de la belleza absolutas facilitan la capacidad creadora del hombre, así como su industriiosidad. Éste resulta así capaz de emular e imitar la naturaleza por medio del arte y de la industria, y sobre todo de imitar las obras de la naturaleza divina. Y de esta forma puede llegar a perfeccionar las obras de la naturaleza inferior—i.e., la naturaleza creada—corrigiéndola y modificándola. El siguiente párrafo de Ficino ilustra muy bien la idea del hombre como rey de la creación, y de cómo su naturaleza de pequeño dios y *artifex* le eleva por encima de las demás especies. Esta cita constituye también una de esas declaraciones programáticas del optimismo humanista y de su concepto del *homo faber*, de la idea del hombre como un émulo de la naturaleza, así como de un competidor con la misma, a través del uso de la *técnica* y de las *artes*. Igualmente el tono y los contenidos de este párrafo constituyen un revelador trasfondo para comprender mejor la tradición hacia la cual se dirige la crítica que hace Heidegger a la matematización del universo recogida en su artículo "The Age of the World Picture"<sup>34</sup>. Aquí Ficino da también un buen ejemplo de la visión sintética y universal del humanismo y del optimismo renacentistas al mostrar cómo dentro del mismo pensador se pueden encontrar trazas de transcendentalismo a la vez que elogios y defensas de la técnica y las ciencias:

The other animals either live without art, or have each one single art to the use of which they do not turn by their own power but are dragged by a law of fate. The sign of this is that they gain nothing from time for the work of making things. On the contrary men are the inventors of innumerable arts which they practise according to their own decision. This is shown by the fact that individuals practise many arts, change, and become more experts by extensive exercise, and what is marvellous, human arts make by themselves whatever nature itself makes, so that we seem not to be servants of nature but competitors... **Man at last imitates the works of divine nature and perfects, corrects and modifies the works of lower nature.**

*Caetera animalia vel absque arte vivunt, vel singula una quadam arte, ad cuius usum non ipsa se conferunt, sed fatali lege trahuntur. Cuius signum quod ad operis fabricandi industriam nihil proficiunt tempore. Contra homines artium innumerabilium inventores sunt, quas suo exsequuntur arbitrio. Quod significatur ex eo quod singuli multas exercent artes, mutant, et diuturno usu fiunt solertiores, et quod mirabile est, humanae artes fabricant per seipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quas non servi simus naturae, sed aemuli... Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat.*<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Cabría establecer aquí una comparación con lo que dice Ernesto Grassi acerca de *Salutati* y su *De laboribus Herculis*, al tratar de las musas, el papel de la memoria, y la *inventio* como la capacidad de descubrir similitudes entre las diferentes percepciones sensibles para así alcanzar el conocimiento. Grassi (p. 72 ss.) identifica este tipo de proceso de conocimiento como uno de los centrales, de los rasgos distintivos del humanismo, del cual Grassi encuentra trazas en Vico, así como en Heidegger.

<sup>34</sup> Ficino hace una larga lista—que no se recoge en la cita—de grandes logros técnicos de los hombres, en la que menciona por ejemplo, cómo a través de las reglas de las matemáticas, Arquitas de Tarento construyó una paloma mecánica que podía volar (vid. Trinkaus 1995 vol. II, p. 482).

<sup>35</sup> Ficino, *Theologia platonica*, XIII, iii, citado por Trinkaus 1995, vol. II; p. 482, y n. 44. Véase más abajo, p. 407. Véase Trinkaus 1995, vol. I, pp. 247-8 para una idea similar de Manetti con el hombre como segundo creador. El largo pasaje que cita Trinkaus (1995, vol. II, p. 482 ss) de la *Theologia platonica* ilustra muy bien la idea del dominio de la naturaleza por parte del hombre—y podría ser de mucho provecho para alguien que trabaje en ecocrítica y buscara textos que legitimen el dominio absoluto del hombre sobre la naturaleza y su derecho absoluto a manipularla. Este mismo párrafo es también un buen contraste para complementar la información y el análisis del pasaje de *Las metamorfosis* que se hace en el Apéndice III.

Otro gran neoplatónico del Renacimiento es **Pico della Mirandola**. Y en su pensamiento se vuelve a encontrar la doctrina de la teología poética. Resulta interesante contemplar cómo en su filosofía se encuentra la influencia del neoplatonismo medieval que precedió a la escolástica de los siglos XIII y XIV, y que tuvo un cierto papel en el método de interpretación alegórica de ese periodo. De ahí su tendencia—bien clara en su comentario al *Canzone d'amore* de Girolamo Benivieni (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 520-521)—a deducir y establecer relaciones abstractas entre los símbolos expresados a través de las imágenes y las acciones concretas de un mito. En contraste con los párrafos de Ficino que acabamos de leer, **la idea del hombre de Pico della Mirandola se halla anclada más bien en la tradición poético-religiosa del misticismo pagano, cristiano y hebreo**, que en la idea de la vida activa y del *homo faber* renacentista. **En tanto que Ficino ofrece una imagen fáustica del hombre como experimentador y como mago, Pico tiene un concepto del hombre básicamente religioso y poético. Para Ficino el hombre era un milagro, y como tal también hacía milagros a través de una especie de experiencia visionaria auto-hipnótica que gracias al vuelo de la imaginación le elevaba al mundo superior, donde podía ponerse en contacto con seres angelicales y almas estelares, invocar sus poderes y no sólo encantar a las bestias como una especie de moderno Orfeo, sino también operar de manera efectiva sobre la naturaleza inferior. Pico, sin embargo, como demuestra su lectura alegórica del relato de la creación en el *Génesis*, entreteje la imagen del cosmos y de la cosmogonía que encuentra allí con su filosofía del hombre, con su antropología, y el resultado es un relato místico-poético en el que hombre y universo aparecen como seres transpasados por un alma vibrante que les da la vida.**

#### LA POESÍA COMO *ALIENILOQUIUM*. DEL MÉTODO ALEGÓRICO AL PLATONISMO RENACENTISTA

Una de las principales operaciones que llevó a cabo el humanismo fue la reforma de las disciplinas, colocando a la poesía en la cúspide de las artes liberales, cúspide ocupada en la jerarquía escolástica por la teología. Como demuestran sin embargo la *theologia poetica* y la *theologia platonica*, no se produjo una ruptura total entre uno y otro sistema, y a pesar de las obvias diferencias, **al elevar a la poesía como la suprema entre las artes liberales no se abandonó del todo a la teología, sino que más bien se teologizó a la poesía**. En esta sección veremos que el humanismo que siguió a Petrarca usó también el método de lectura alegórico para dirigirse a los textos paganos, y usando las herramientas de los métodos de lectura que inauguró San Agustín, se dedicó a actualizar a la poesía pagana bajo una perspectiva cristiana y universal. Y así, contra los ataques que la tachaban de terrenal, demasiado centrada en los placeres y en la belleza sensual y carnal, **los humanistas se lanzaron con entusiasmo a la defensa de la poesía no sólo como un discurso con valor filosófico y ético, sino también como una expresión indirecta (un *alieniloquium*) de la palabra de Dios, el cual habla a través de los poetas de igual modo que lo hizo a través de los profetas**. De esta forma, se puede ver cómo se pasa del concepto de *theologia poetica* al de *theologia platonica*, que a su vez constituye la base de la primacía del platonismo en las artes, con la idea del amor—el *eros* platónico—como la energía universal que atraviesa a todos los seres y anima a los artistas y a sus obras. Tendremos ocasión de comprobar cómo este discurso platónico se une al petrarquismo que ya se ha estudiado en secciones anteriores, y ambos forman el sustrato discursivo no sólo de la poesía de Sir Philip Sidney, sino también de su célebre tratado *Defence of Poetry*, que constituye un compendio casi enciclopédico de los diferentes argumentos que habían usado los humanistas para defender a la

poesía de los fundamentalistas de su tiempo. Una comprensión de estas corrientes humanistas contribuirá por tanto a poner en perspectiva la obra de Sidney.

La poesía como *alieniloquium* implica la noción del poeta como *vate*, como profeta que inspirado por la divinidad y conectado con la misma articula en sus versos verdades de orden divino, y de carácter filosófico y moral, ocultas bajo los ropajes de los dioses paganos o de los fenómenos de la naturaleza, a veces incluso bajo imágenes que pueden recordar literalmente el amor terrenal, cuando en realidad su referente último (ése que siempre está más allá del texto y del discurso, ese *otro* al que suele apuntar) es la verdad transcendental. Por eso, la *theologia poetica* deriva de la poética bíblica, ya que en ambos casos el método de interpretación ha de ser el mismo. A su vez, el hecho de que las Sagradas Escrituras hubieran usado el lenguaje figurativo, los tropos, las metáforas, etc., da prestigio y autoridad al resto del discurso poético, y justifica que se busquen los significados ocultos bajo las superficies de apariencia más pagana.

Así se establece una nueva genealogía, en cuya raíz se habla de los *prisci poetae*, que en la tradición platónica se convierten en los *prisci theologi*, los antiguos teólogos, que prefiguran las verdades de la revelación cristiana tal y como aparecen en las Sagradas Escrituras. Ya Petrarca, en su invectiva *Contra medicum*, avanza esta idea, que conocerá diferentes avatares y evoluciones a lo largo del humanismo posterior, hasta derivar en el neoplatonismo del petrarquismo renacentista:

The greatest philosophers testify and the authority of the saints confirms, that the first theologians among the gentiles certainly were poets, and, if you do not know it, the name of poet itself indicates it. Among these Orpheus was especially ennobled, whom Augustine mentions in the eighteenth book of the *City of God*. 'But they failed to arrive at the destination they sought' someone has said. I admit it, for perfect knowledge of the true God is the consequence not of human study but of heavenly grace. Nevertheless the spirit of these most studious men should be praised, because, by what roads they could, they drew near to the desired heights of truth so that they preceded the philosophers in this very great and necessary inquest. It should be believed also that these most ardent investigators did at least reach as far as they were able to go by human powers, so that, according to that principle of the Apostle stated above, invisible things having been known and seen from those things which are made, they attained to some sort of knowledge of the first cause and of the one God; and thus they successively acted in all ways so that, what they did not dare do publicly because the living truth had not yet illumined the world, they might secretly persuade – that the gods were false whom the deluded people worshipped.<sup>36</sup>

**Petrarca ya afirma, pues, la existencia de una suerte de tradición secreta, oculta bajo el significado literal y manifiesto de los poetas paganos. Estos poetas paganos ya estaban imbuidos de la inspiración divina—una suerte de intuición de la gracia—que los convertía en ocultos profetas-poetas.**

Para estudiar el fenómeno de la modernidad y del Renacimiento como modernidad temprana, es muy revelador comprobar que Boccaccio, uno de los grandes fundadores de la principal tradición vernácula renacentista, como es la italiana—la cual que luego serviría de modelo y de inspiración para el resto de las tradiciones nacionales europeas—también tuvo un papel muy activo en la actualización de las interpretaciones cristianas y en la alegorización cristiana de los mitos paganos. Boccaccio no sólo inaugura toda una gran tradición narrativa con su *Decamerón*, sino que también compuso un tratado en latín—*De genealogia*

<sup>36</sup> *Invectiva contra medicum*, ed. Pier Giorgio Ricci, Roma, 1950, pp. 71-72; citado por Trinkaus 1995, pp. 692-3.

**deorum**—que durante muchos años constituyó el manual principal de consulta para los mitos y las leyendas de la Antigüedad Clásica, hasta que fue desplazado por otros en el siglo XVI.

Desde el mismo comienzo de su *De genealogia deorum*, Boccaccio siente la necesidad de curarse en salud y defender su tratado de las acusaciones de impiedad que puedan llegar a lanzarle los fundamentalistas que vean en su catálogo de leyendas no cristianas un ataque a la fe y a la verdad revelada. Y sobre todo necesita defender su afirmación de que los poetas paganos eran teólogos. Como suele ser habitual en el humanismo, Boccaccio se remonta a **San Agustín** para su defensa. El de Hipona, en la *Ciudad de Dios*, ya citaba también a Varrón, quien a su vez se refiere a **los tres tipos de teologías que se encuentran en los poetas: la mítica, la física, y la civil**. La física es la principal, ya que trata de la naturaleza del universo y del hombre. Se recurre al repetido argumento de que el propio Aristóteles llamó a los poetas profetas, dado que sus obras son alabanzas de los dioses, sus poderes y su naturaleza. Boccaccio traza así una genealogía, en la que los poetas paganos tienen una primera intuición de un Ser todopoderoso al contemplar sus obras en la naturaleza. Y coincide con Petrarca—quien expuso esta idea en su epístola a Gerardo—en relatar cómo al tiempo que se construían templos, y se elaboraban rituales para alabar a dicho principio rector del universo, de la naturaleza y de los hombres, estos mismos poetas teólogos también componían cánticos y versos en alabanza del mismo, siendo éste el origen de la poesía. Boccaccio añade a Moisés a esta genealogía, como el primerísimo de los *prisci poetae*, a quien con posterioridad siguieron otros poetas bíblicos, así como los griegos.

Junto con la obra de Boccaccio, *De genealogia deorum*, el ***De laboribus Herculis de Salutati*** constituye otro hito en el establecimiento de la doctrina de la teología poética. La teoría de Salutati es particularmente interesante a la luz de la lectura que hace Freccero de la poética de Petrarca como idolatría, porque **Salutati localiza el origen de la poesía en la adoración de los ídolos por la humanidad primitiva y precristiana:**

Since poetry, because it seems to me to be most similar, had its beginnings with the worship of idols, I believe we must investigate how and at what time so great an error invaded the world.<sup>37</sup>

**Los poetas comenzaron a ejercer su oficio por este periodo, según Salutati, al afanarse en escribir acerca de todos estos falsos ídolos, pero escondiendo la auténtica naturaleza del Dios verdadero bajo un velo tejido de mitos y fábulas, dado que temían levantar las iras de sus contemporáneos si denunciaban la falsedad de sus dioses. De esta forma, en opinión de Salutati, estos ocultos poetas estaban más cercanos a la verdad, y su relación con ella era mucho más profunda y sincera que la de los filósofos de su época, los cuales se pretendían grandes sabios y profesores.** Salutati también establece su propia versión de la genealogía de los poetas-profetas, y afirma que fue Enoc el primero que invocó el nombre del Señor, aunque también afirma que incluso Enoc tuvo que recurrir a expresiones y palabras indirectas (i.e., al *alieniloquium*) para referirse a Dios, dada su inexpresable infinitud:

... since it is written that Enoch began to invoke the name of the Lord; but it is impossible to speak properly of God by words of human invention, since He is entirely infinite and inexpressible, and cannot be explained by us; therefore that invocation was undoubtedly by means of figurative words signifying something else than Him; thus from this time it may be said that our poetry, which we are discussing, began. For also many Hebrews thought

<sup>37</sup> *De laboribus Herculis libri quattuor*, ed. B.L. Ullman, p. 76, citado por Trinkaus 1995, pp. 697-98.

the image of God itself was invented for which depreciatory words were spread.<sup>38</sup>

En cuanto a la poesía secular, al igual que las Sagradas Escrituras tienen el amor de Dios como el aliento que las impulsa, la que él llama poesía humana también tiene tanto al Creador como a la criatura como centro de su discurso. **En consecuencia, el centro oculto y místico de esta poesía son las relaciones entre Dios y los hombres, lo cual justifica su carácter teológico.**<sup>39</sup>

Otro aspecto muy interesante de la obra de Salutati es el tratamiento que da al tema de las Musas, y a la poesía como conocimiento (vid. Grassi p. 71 ss). **En la teoría del conocimiento de Salutati—como en todo el humanismo—la *inventio* juega un papel fundamental (vid. p. 381 más abajo): la *inventio* es el proceso a través del cual descubre las similitudes y analogías entre todas las percepciones, y a partir de aquí es capaz de abstraer universales. Es fácil ver aquí los ecos y los paralelismos no sólo con otros autores humanistas que ya se han mencionado, tales como Ficino, sino que también es posible ver algunos conceptos que volverán a emerger, por ejemplo, con el empirismo de Locke o Hume. Igualmente, el tema de la recolección de los dispersos fragmentos de la experiencia nos retrotrae a la idea del sujeto de San Agustín.**

Salutati trata de este asunto en la parte que dedica al análisis de la naturaleza y función de cada una de las musas—y aquí de nuevo podemos ver el método de interpretación alegórica de Salutati en pleno funcionamiento: la idea de que bajo el ropaje mítico de la antigüedad clásica se encontraban las líneas maestras de una teoría del conocimiento y de una poética. Al comentar los significados y el simbolismo de la tradición clásica de las musas, Salutati pretende demostrar cómo éstas son fundamentales a la hora de comprender los orígenes del conocimiento (*scientia*). De forma que las competencias de las musas no se limitan tan solo al ámbito de la poesía, sino que también se ocupan de todas las formas elevadas de la vida de la mente, y representan un principio puramente intelectual. En palabras del propio Cicerón, vivir con las musas es vivir humanísticamente—*cum Musis, id est, cum humanitate et doctrina*<sup>40</sup>. Más que abordar a las musas una por una como representantes individuales de cada una de las ciencias o disciplinas, Salutati trata de ellas en conjunto, dado que su presencia como tal es la que hace posible la búsqueda del conocimiento y el desarrollo de una *doctrina perfecta*. En el siguiente párrafo, Salutati resume algunos de los procesos y de los conceptos básicos de la teoría del conocimiento humanista, estrechamente relacionada con su poética, en concreto la *memoria*, y la *invención* como proceso de descubrimiento de *analogías* a partir de los fragmentos de la experiencia. En dicho párrafo, Salutati resume las nueve funciones de las musas en lo que se refiere al aprendizaje y el conocimiento:

So that science can be perfected, it is most important to want to learn with pleasure, to be persevering, to perceive, to remember the perceived, to find something out from all of these, to make a judgment about what has been found out, and finally, to make a selection.

*Oportet enim, ut doctrina perfecta sit, primum velle, secundum delectabiter velle quod discas, tertio perseverare, quartum percipere, quintum percepta tenere, sextum ex his ómnibus aliquid invenire, septimum iudicare super inventis, octavum eligere, nonum et ultimum optime pronuntiare*

<sup>38</sup> Salutati, *De fato*, citado por Trinkaus 1995, vol. II, p. 698.

<sup>39</sup> En cierta forma, en esta alegorización de la poesía pagana, y en la empresa de deducir significados ocultos y generales a partir de imágenes concretas, y del establecimiento de genealogías con otras doctrinas y disciplinas, Salutati también inaugura lo que luego se convertiría —en su versión secularizada— en la crítica literaria. Sobre esto véase el artículo de Andrew Delbanco.

<sup>40</sup> Cicerón, *Tusculanae*, v.23.66.

(Salutati, *De laboribus Herculis*, I.9.14)

La quinta musa, Polimnia, simboliza la retención de lo que se percibe ("*percepta tenere*"), o sea, la memoria, en tanto que la sexta, Erato, representa la invención ("*ex his omnibus aliquid invenire*"). Salutati deriva tales significados a partir de la etimología de los nombres de dichas musas: "*Polimniam enumerat quati 'multa memorantem'. 'Polis' enim 'pluralitas', 'Neomen' memoria est... Erato quod ex Graeco confirmans latine dici quasi similia invenit*" (Salutati, *De laboribus Herculis*, I.9.14). De manera que **no se puede alcanzar la sabiduría o el conocimiento si no se tiene la capacidad para ir más allá de los fragmentos de la experiencia hacia el descubrimiento de analogías. La retención y recolección de lo que ha sido percibido sólo conduce al conocimiento cuando se sintetiza a través de la inventio:**

For what would it mean to only remain with the parts and not with something that is worthy of our efforts, namely, with putting together what results from imitating what is perceived and then moving from one similar thing to the next?

Quid enim esset solum incumbere partis et nichil dignum tanto studio vel saltem perceptorum imitatione componere at de similibus in similia se transferre?

(*Ibid.*, I.9.12)

Salutati, al igual que todos los humanistas que usaron el método alegórico para actualizar la poesía pagana, también estableció un vínculo con la tradición medieval—lo cual viene por cierto a demostrar lo falaces y superficiales que pueden llegar a ser las afirmaciones y separaciones categóricas entre unos periodos y otros. Con esto inaugura al mismo tiempo la idea de que bajo las apariencias y los mitos de una y otra tradición se hallaba una misma filosofía del hombre de carácter universal así como un concepto de Dios con una voluntad que actuaba a través de la providencia. Esto equivale al reconocimiento de una serie de valores universales en términos de las inquietudes y experiencias humanas, valores que se hallan por encima de las diferencias culturales y religiosas. Con este universalismo el humanismo, como en tantas otras cosas, establece una de las bases fundamentales de la llamada modernidad.

En este recorrido por el humanismo que sucedió a Petrarca, **Cristóforo Landino** representa el paso final dado para la transformación de la teología poética en una teología platónica, la cual a su vez daría lugar a la estética basada en el neoplatonismo que vendría a dominar el siglo XVI. Con sus comentarios a la *Eneida* de Virgilio y a la *Divina comedia* de Dante, Landino fusionó las doctrinas humanistas sobre el papel central de la voluntad en el sujeto con la doctrina platónica del *eros*. Como en el caso de Ficino, supone un nuevo avatar de la dicotomía en el pensamiento occidental entre cristianismo y platonismo, con un nuevo énfasis y un nuevo realineamiento de los diferentes componentes, tras la fundamental reactivación del platonismo de primera mano con la labor filológica y divulgadora de Marsilio Ficino. Y así **uno de los aspectos más interesantes de Landino es su platonización de Virgilio a través del método alegórico de interpretación. Con ello retomó la idea que hemos visto antes en San Agustín—recuérdese su lectura alegórica de la *Eneida*—y transformó a Eneas en un símbolo del cristiano de a pie como un peregrino dentro de un esquema teleológico agustino: Trinkaus describe al Eneas que emerge de los comentarios de Landino como un "Christian Everyman" (1995, pp. 712-13).**

Partiendo de la doctrina platónica tal y como aparece en el *Fedro* y el *Ion*, **Landino consideraba que el poeta estaba a mitad de camino entre Dios y hombre, dado que su proceso creador se producía a partir de material ya**

**existente (esto es, de la naturaleza creada), pero también a través de la creación a partir de su propia mente dada la especial conexión de ésta con el ámbito de lo transcendental. Dios crea de la nada, y el hombre crea con lo existente, bien a partir de la naturaleza creada, bien a partir de sus intuiciones de lo divino: de ahí la situación intermedia y privilegiada del poeta. Esta inspiración semidivina del poeta le permitía tener acceso a conocimientos que estaban fuera del alcance del resto de los mortales, de ahí que el poeta sea también un teólogo y un profeta.**

Virgilio se contaba entre los *prisci theologi* y los *prisci poetae*, en tanto que sobre todo la *Eneida* es una obra cuyo significado profundo (que Landino se encarga de revelar y comentar) es una representación del camino que han de seguir los hombres hasta llegar al bien sumo, esto es, la contemplación de lo divino. Landino se adhiere a la genealogía de *prisci poetae / theologi* que se había establecido ya en el humanismo, con la lista de poetas bíblicos (David, Salomón, el autor del *Deuteronomio*, Isaias o Moisés), cuyo saber se transmitió a los paganos (Orfeo, Hermes Trismegisto, etc.) y a su vez de éstos a Platón. Virgilio y Dante son dos componentes más de esta estirpe de poetas profetas y teólogos.

**Landino distingue dos niveles de interpretación en toda poesía teológica: el significado manifiesto y el significado latente. Si la interpretación del sentido latente saca a la luz los significados de orden teológico, místico y transcendental, el sentido manifiesto revela la descripción que ejemplifica las virtudes cívicas de la vida activa.** Este doble nivel de interpretación es muy significativo, y se relaciona en cierta forma con la doble conciencia de la que habla Trinkaus. Por esta razón se encuadra también en la tradición humanista de intentar reconciliar los dos aspectos de la experiencia humana, i.e. la organización social y política de orden práctico dentro de la historia y dentro de la ciudad, por un lado, y por otro la economía moral y transcendental del individuo. El hecho de que el mismo tipo de discurso—la poesía—sea polivalente a la hora de ejemplificar la conducta y el camino a seguir en ambos ámbitos es muy significativo y merece un comentario y un estudio detallado de Landino:

But, as we recognize this in Vergil, there are accordingly two modes of living among men, of which one consists in speculation, and the other is placed in action. So also in this poet, as he informs us about the whole man, you will apprehend a double meaning. For if you judge that which appears to be extrinsic from a knowledge of the words, it is concerned entirely with civil life and right actions and from these the perfect actions which are concerned with life and the moral virtues; so you will find it not only described but also depicted, so that he not only teaches these things by his very clear doctrine but also draws you to it by his marvelous smoothness of speech and also when necessary incites and drives you towards it by the vehemence and force of his style.<sup>41</sup>

El otro lado de la interpretación, la de la íntima *penetralia*, como la denomina Landino, muestra el camino para el sumo bien, el *summum bonum*, y lo interesante del siguiente párrafo es que la expresión de esta especie de camino de perfección cristiano está mucho mejor articulado en el *extraño modo poético*, que en la prosaica y pedestre práctica habitual de los filósofos. **Tanto en lo cívico, como en lo transcendental, Landino continua y revivifica la tradición de que la poesía no sólo alimenta el alma y dirige a la voluntad hacia el sumo bien—en otras palabras, conforma el centro secreto del individuo—sino que también educa a buenos ciudadanos en las virtudes cívicas y sociales.** No se puede pensar en una situación más privilegiada para la poesía como género. En

<sup>41</sup> Laur., f. 127r-v; Cristóforo Landino, comentarios a la *Eneida* de Virgilio, citado por Trinkaus 1995, vol. II, p. 715.



Landino entendido como el culmen de la tradición humanista del Renacimiento y su elevación de la poesía al más alto rango, podemos ver cómo ésta es polivalente, y cómo en su tipo de discurso se encuentran enseñanzas prácticas para el ciudadano y para la cura y orientación de las almas—desde esta perspectiva será interesante **comparar esto con el papel mediador que tiene el ámbito de lo estético y la poesía a partir de Kant y dentro del Romanticismo. Una diferencia interesante es que en el humanismo—y en Landino en particular—la razón debía dirigir la voluntad hacia el fin apropiado, y en este sentido, es de suponer que para dirigir la voluntad en el sentido correcto, los textos poéticos que servían de guías debían de algún modo u otro estar alineados con la razón que dirige la voluntad y el deseo en la dirección correcta** (vid, Trinkaus 1995, pp. 717-18). **En otras palabras, poética y razón no están reñidas aquí—obviamente porque no se trata de una razón instrumental o matematizada, desencantada, sino de una razón que conecta lo divino con lo humano de algún modo, en tanto que la razón a partir de la Ilustración se desgaja de la teleología y de la escatología cristiana, de un universo total y orgánico, y se queda a ras de tierra.**

If, however, it is permitted to look into his most intimate *penetralia*, how much, immortal God, how great, how admirable, and finally how salutary for us you will find it. For, since he knew both by himself from his own great wisdom and also learned from the divine Plato, that men are so created by the supreme God that we are eager to be of value not only to ourselves but to all others, as far as it can be done, he decided to compose this poem in such a way that it would teach us where and what is the final good, and what other goods are to be sought on account of it, and also by what methods we might be carried there as though by a certain and indubitable road. And he proposed to write about this not by the more vulgar practice of many philosophers but in the rare and poetic way.<sup>42</sup>

**La recta razón que orienta a la voluntad y al deseo en la dirección correcta es una razón inspirada por la divinidad, y es por supuesto un todo con el resto del sistema de fuerzas cósmicas regidas por el amor divino, y así está por supuesto lejos de la razón instrumental que más tarde se alejaría del ámbito de la estética y de la poética.** Por eso uno de los elementos que Landino combina es el tema de la evolución del hombre primitivo hacia una organización social basada en la razón sobre la cual los hombres aprendieron a vivir en sociedad, en la *ciudad*. No se olvide que **esta *ratio* se basaba en el pitagorismo, y que el propio San Agustín había usado la palabra para referirse a la armonía de equivalencia entre Dios y la creación<sup>43</sup>, de forma que se trata de una *ratio* que consistía en proporción y armonía con el universo y con el mundo transcendental de la divinidad, y para nada constituye la razón deductiva o instrumental como proceso de pensamiento totalmente interiorizado y subjetivado—mentalizado—desligado de toda conexión con un sistema armónico universal.** Landino combina, digo, este tema de la evolución desde el

<sup>42</sup> Laur. f. 127v, *ibid.*; citado por Trinkaus 1995, vol. II, pp. 715-16.

<sup>43</sup> Véase p. 290 más arriba. Para el pensamiento estoico, tan importante en el Renacimiento, frecuentemente opuesto, pero también mezclado con el pensamiento de San Agustín, la razón era el elemento divino que formaba parte de la naturaleza humana como la capacidad universal de conocer la naturaleza y el principio que regulaba el cosmos. En la doctrina moral de los estoicos—insisto, frecuentemente combinada con el agustinismo en el Renacimiento—la virtud consiste en adecuar la conducta a los dictados de la razón, en armonía con el cosmos y con la naturaleza (vid. Bouwsma 1975, pp. 10-11). A diferencia del agustinismo, que era más providencialista en su doctrina y ponía un énfasis especial en el libre albedrío, el estoicismo propugnaba una especie de determinismo naturalista dentro del cual el destino del hombre, como microcosmos, estaba más directamente asociado a los movimientos y designios del todo universal, y la historia no estaba orientada a lo largo de las líneas de la escatología agustiniana—Bouwsma denomina a este aspecto de la doctrina estoica una *teología natural* (*ibid.*).

primitivismo hasta la sociedad racionalizada (en tanto que armonizada con lo divino) con el tema de los dos amores, de los dos *eros*, y usa a Troya como ejemplo representativo de la primera fase de la humanidad, cuando los hombres eran irracionales y no sabían de cosas divinas. Perseguían por tanto la felicidad a través del placer, del amor terrenal, hasta que poco a poco fueron descubriendo—gracias a sacerdotes y poetas, no se olvide—que estos placeres eran débiles y mundanos, y que había un Ser superior cuyo amor era mucho más real y verdadero, y hacia el cual habría que dirigir la voluntad. Es este amor verdadero el que hace a los hombres dueños de sí mismos y en consecuencia dueños y capaces de cualquier empresa que puedan proponerse en el ámbito de la naturaleza creada (vid. Trinkaus 1995, pp. 719-20).

**En cuanto al poder de la poesía, la fuerza que la impulsa, la base de la inspiración del poeta, y su conexión con el cosmos creado y con su Creador es el amor, eros como fuerza universal y divina. Y aquí la doctrina de la voluntad se conjuga con el platonismo. Porque la volición humana parte de una atracción erótica por el objeto al que se dirigen sus acciones. Y hay dos tipos de eros, representados por las dos Venus, la carnal y la divina. Uno es el amor propio, que deviene en placer, y el otro el amor de cosas elevadas, que se convierte en virtud. Por supuesto, esto es otro avatar del tema de la doble voluntad que vimos tematizado en la obra de Petrarca, y está también relacionado con la distinción de San Agustín entre el uso y el disfrute<sup>44</sup>.** En este sentido merece la pena recalcar que este tema de la voluntad dividida, y por tanto del modo en que el sujeto modela y construye su propia interioridad, constituye el entramado y el andamiaje interno de la poética del yo de San Agustín y de Petrarca—heredero uno del otro, y sin perder nunca de vista la noción de Vance según la cual la teología de San Agustín tiene un carácter esencialmente semiótico y poético. Merece igualmente la pena llamar la atención sobre el hecho de que en las diversas fases de este proceso, tanto en el momento *fundador* de San Agustín, en la revaloración de Petrarca, así como en el platonismo renacentista de Ficino, Landino y sus seguidores, **Virgilio y la épica se hallan en el centro de estas articulaciones de la poética como el discurso más apropiado para la enseñanza y la articulación de la filosofía y la teología.** En todos estos casos también Virgilio y su *Eneida* constituyen el eje con respecto al cual la tradición doctrinal y poética de la Biblia se conecta con la tradición de la antigüedad clásica para dar cuerpo al gran tronco de la tradición judeo-cristiana. Bajo esta perspectiva no sorprende que se haya considerado a Virgilio el Padre de Occidente.

### III

#### LA POÉTICA DEL SIGLO XVI EN INGLATERRA. SIDNEY Y SU *DEFENCE OF POESIE*

<sup>44</sup> Véase la nota de más arriba con la referencia a *De doctrina christiana*, p. 334, nota 60.

Para el momento en que se publicó la *Defensa de la poesía* de Sir Philip Sidney en 1595, ya había una considerable actividad en los nuevos modos poéticos en Inglaterra. Durante la primera mitad del siglo Sir Thomas Wyatt y Henry Howard ya habían introducido el petrarquismo en Inglaterra, con el soneto y el uso del decasílabo blanco por parte de este último para traducir a Virgilio por vez primera en inglés moderno. Hacia el final de la *Defensa*, el propio Sidney hace un breve repaso de la poesía inglesa que le precedió, remontándose al *Troilo y Criseida* de Chaucer. De su propio siglo menciona *The Mirror for Magistrates*, *The Shepherd's Calendar* de Spenser, y la lírica de Henry Howard como algunos de sus más destacados representantes (Vid. Robinson, ed. 1970, pp. 74-75). El petrarquismo, sin embargo, perdió vigencia durante muchos años, hasta el comienzo de la actividad de Sidney como autor, cuando conoció un nuevo auge.

Hacia 1595 también se había publicado algún que otro importante tratado de retórica, como *The Arte of Rhetorique* de Thomas Wilson (1553), o de poética, como *The Arte of English Poesie* de George Puttenham (1589). En 1531 con *The Governour*, Sir Thomas Elyot había situado a la poesía entre las disciplinas que eran fundamentales para la educación de un miembro de la corte, recogiendo la tradición humanista de la formación integral del individuo para cargos públicos, con la combinación de oratoria y poesía que se había convertido ya en estándar para formar individuos virtuosos. Años más tarde, en 1570, Roger Ascham continuó con la tradición de Elyot en *The Schoolmaster*.

De entre todas estas diferentes alternativas he decidido concentrarme en el breve tratado de Sidney porque además de provenir de la pluma de uno de los mejores poetas líricos del renacimiento inglés, su *Defensa* constituye un compendio de las ideas que sobre la naturaleza y la función de la poesía habían venido circulando por Europa hasta las postrimerías del siglo XVI. Habrá ocasión de comprobar cómo lo que el humanismo había venido dictando en Europa se ve reflejado en un autor inglés que representa como pocos el triunfo de la lírica petrarquista en Inglaterra. La *Defensa* incluye además un elemento que no estaba demasiado presente en los humanistas que hemos estudiado hasta ahora. Me refiero a la doctrina aristotélica de la imitación, tal y como ésta surgió a raíz del auge de la *Poética* de Aristóteles a partir de sus primeras ediciones impresas en el renacimiento<sup>45</sup>. En consecuencia, y como afirma su editor Forrest G. Robinson, la publicación de la *Defensa* supone el arranque del neoclasicismo en Inglaterra, y es indudable que hay en ella una influencia directa de la *Poética* de Aristóteles, y de sus más recientes apólogos. Su eclecticismo, al mismo tiempo, no desdeña en absoluto el elemento neoplatónico, o la influencia de Horacio. En los próximos párrafos se hará un breve recorrido por algunos de los componentes del tratado. Baste ahora señalar, a modo de introducción, que la voluntad ecléctica de Sidney queda de sobra demostrada en las conclusiones al tratado, en las cuales hace un resumen de los diferentes argumentos y autores a los que ha recurrido para defender a la poesía. La amplia gama de autoridades y fuentes va desde el propio Aristóteles y su doctrina de la imitación, hasta Cristóforo Landino y su platónica doctrina de furor poético. Entre uno y otro aparecen también los nombres de Hesíodo, Homero, Pietro Bembo o Escalígero (vid. Robinson, ed., 1970, pp. 87-88). Este eclecticismo afecta también a lo que Sidney entiende por poesía. A lo largo de toda esta sección dedicada a la *Defensa* se ha de tener en cuenta que cuando Sidney habla de la poesía, se refiere de una manera a veces un tanto borrosa a una aristotélica idea de la misma, con lo que incluye la ficción, en tanto que la poesía es—a la par que inspiración divina, fuente superior de conocimiento y arrebatos líricos—imitación y fingimiento de acciones humanas.

<sup>45</sup> La primera edición impresa de una traducción al latín se publicó en Venecia en 1498, y la primera impresión del texto original en griego data de 1508. Vid. García Yebra, 1974, pp. 18, 34

En la más genuina vena del humanismo renacentista, la defensa de la poesía de Sidney parte de los principios establecidos por la tradición retórica de la Antigüedad Clásica. Del humanismo toma también la visión de la poesía como herramienta educativa por excelencia, de la poesía como *paideia*, fuente principal de conocimiento, camino de perfección y virtud, tanto cívica como moral. Este último elemento, como hemos visto en el humanismo italiano y como veremos de nuevo en Sidney, eleva a la poesía a la cúspide entre las otras disciplinas. Y al igual que el resto del humanismo, Sidney también se acerca a la poesía filosóficamente, mostrando la influencia del neoplatonismo en su defensa de la poesía como el alegórico velo que cubre verdades ocultas y transcendentales, como resultado de la chispa divina en el alma del hombre. En pocas palabras, la obra muestra el proverbial y fructífero eclecticismo de la época. Esta excepcional exhaustividad en términos doctrinales se debe a la formación internacional de Sidney a través de sus diferentes viajes por Europa, que le permitieron entrar en contacto con el humanismo internacional de la época y sus doctrinas poéticas a través de los autores y las obras más recientes. La *Defensa* revela sus raíces en la retórica y la elocuencia clásicas no sólo en estos contenidos que la entroncan con la tradición humanista. También su aspecto formal delata sus raíces, pues está articulada como una *oratio*, como un discurso en la más ortodoxa tradición de Cicerón y Quintiliano.

Un elemento que viene a enfatizar el carácter excepcional de la *Defensa* de Sidney es que no existía un corpus crítico entre lo publicado en Inglaterra con anterioridad que le pudiera servir para pertrechar material con el que entretejer su tratado. De lo que recientemente se había escrito en Inglaterra, la única influencia que pudo haber recibido Sidney habría sido una especie de refuerzo negativo. Me refiero a la obra de Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579), un virulento ataque puritano contra poetas, dramaturgos y actores, precisamente dedicado a Sidney<sup>46</sup>. Robinson recoge la opinión de la crítica que durante años estimó que el tratado de Gosson provocó la contrarreacción de Sidney, aunque se apresura a añadir que no hay muchos argumentos para defender esta interpretación. En primer lugar, como es bien conocido, Sidney era uno de los grandes paladines del protestantismo en la corte de Isabel Tudor, y por ello no hay ninguna ironía o contradicción en que un miembro de su mismo partido le dedicara un tratado de este tipo. Es posible asimismo que Sidney compartiera las opiniones de Gosson sobre lo que el puritanismo de la época consideraba la inmoral y corrupta influencia de la escena inglesa sobre el público: y así lo admite hacia el final de la *Defensa* (vid. Robinson, ed. 1970 pp. 74-75). La única obra que Sidney salva de esta censura al teatro de su época es *Gorboduc*, a la que elogia por lo elevado de sus sentencias morales y su ejemplar valor cívico. A pesar de eso, en uno de sus arrebatos aristotélicos y neoclásicos Sidney echa en cara a dicha obra que falte a las unidades de tiempo y de lugar, contraviniendo así los preceptos establecidos en la *Poética*.

**Pero volviendo a Gosson y su tratado, sí que se debe registrar cierta ironía en el hecho de que use como puritano argumento contra la poesía el que ésta "slop downe into the hart, and with gunshotte of affection gaule the minde"<sup>47</sup>. Pues aquí Gosson no hace más que repetir la idea humanista de que la poesía actúa como retórica persuasión, y a través de su apelación a los afectos pasa por el corazón e infecta la mente. Gosson, como todo el humanismo, cree en el poder moldeador de la conducta que tiene la poesía, y por eso la estima tan peligrosa cuando conduce por los afectos a la voluntad en lo que él estima es una dirección incorrecta.**

Obsérvese que Sidney no contradice esta opinión, sino que más bien la matiza de manera fundamental al afirmar que la poesía—la buena poesía, moral y

<sup>46</sup> El subtítulo de la obra de Gosson es muy revelador: "a plesant invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Caterpillers of a Commonwealth". Gosson tuvo un predecesor en la obra de John Northbrooke, cuyo *Treatise against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* vio la luz pública alrededor de 1577.

<sup>47</sup> Gosson, *op.cit.*, citado por Robinson, ed., p. xix.

formalmente hablando—sí que conduce a los afectos, y por ende a la voluntad, en la dirección correcta. Existe un grupo de disciplinas que se orientan al conocimiento de las cosas (por ejemplo, el derecho o la medicina, esto es, disciplinas *instrumentales*), y otro grupo que tiene fines morales conducentes al fin supremo de todo proceso de aprendizaje, cual es una vida activa guiada por la virtud. Dentro de esta categoría moral se hallan historia, filosofía y poesía. Entre todas ellas, la poesía reina suprema.

**A través de la doctrina aristotélica de que el conocimiento supremo que ha de llevar a la acción trata de ideas universales sobre los vicios y las virtudes, o sea, de que el conocimiento superior es de carácter moral y abstracto, Sidney concluye que la mejor forma de mover a la acción es proporcionar a dichas nociones generales y abstractas una vestimenta verbal para de esta forma hacerlas visibles al ojo de la mente.** Al tratar de lo universal y abstracto como objeto principal de las formas superiores de conocimiento la historia queda excluida, porque trata de lo particular y específico. Sidney recurre a Aristóteles directamente para argumentar con el filósofo griego que la poesía es *philosophoterion* y *spoudaioterion*, o sea más concienzuda, seria y filosófica que la historia. La razón es que en tanto que la historia trata de lo particular (*kathékaston*), la poesía se ocupa de lo universal (*katholou*) (véase Robinson, ed. 1970, p. 31).

Contra la filosofía Sidney tiene algunas de las típicas reservas que los humanistas formularon contra la escolástica. Es cierto que la filosofía trata de principios y conceptos universales, y que su doctrina puede ser correcta. Su aridez y verbosidad, sin embargo, no mueven a los afectos y por tanto no conducen más allá de la pura especulación hacia una vida activa regida por el principio de la virtud. Ésta era una idea que se remontaba al menos al periodo del humanismo de Francesco Petrarca, cuyo célebre adagio afirmaba que es mejor amar el bien que conocer la verdad<sup>48</sup>.

**Sidney afirma que a partir de la visualización de las ideas universales y abstractas por el ojo de la mente, la poesía proporciona imágenes vívidas, moviendo los afectos, y de esta forma conduce del conocimiento (*gnosis*) a la acción (*praxis*). Uno de los principales recursos de los que dispone el poeta para proporcionar esta vividez es la *enargeia*, la cual consiste en una articulación del discurso poético de tal manera que las ideas abstractas queden expresadas con claridad en imágenes concretas<sup>49</sup>.** Por contra la filosofía no llega a dar ese paso, y se queda en conocimiento abstracto y con frecuencia oscuro. **Las imágenes de la poesía**

<sup>48</sup> Sobre este tema, véase Trinkaus 1979, pp. 31-33.

<sup>49</sup> Hay numerosas fuentes para el concepto de *enargeia*, y Robinson menciona entre otros a Aristóteles (*Retórica*, III, 10, ss.), Escalígero (*Poetices*, III, 26), y Puttenham (*Arte*, p. 143). Véase la nota 426 de Robinson (pp. 80-81). Preminger & Brogan (1993: p. 332) la definen como aquella figura de la retórica clásica que apela a los sentidos del oyente o lector, principalmente a la vista, y señalan a Quintiliano como el tratadista que proporciona una más detallada descripción de la misma: "... by penetrating the visual imagination of the listener and involving him in the subject of the speech, the orator can persuade more effectively than through logical argument alone. To achieve *enargeia*, the orator must use his visual imagination (*phantasia*) to conjure up the scene mentally. He then represents this vision in the delivery of the speech, evoking an analogous image, and producing the concomitant feelings, in the mind of the audience. One important technique for vivid portrayal is the selection and disposition of significant detail. The theory of *enargeia* supposes a reciprocal relation between mental images and the arousal of emotion, and is thus linked to the notion of *psychagogia*—leading or enchanting the mind" (*ibid.*). En lo concerniente a la poesía, es importante tener en cuenta la doctrina de Longino que recogen Preminger y Brogan, que ilustra una interpretación más platonista o neoplatonista del término, más allá de la simple persuasión retórica: "Outside practical rhetoric, *enargeia* was also felt to be a desirable quality in historiography and, especially, poetry. The Latin rhetoricians often drew their examples of *enargeia* from Virgil, as the Greeks did from Homer. Ancient commentaries on Homer and on Attic tragedy frequently draw attention to vividly pictorial passages and phrases. For Pseudo-Longinus (*De Sublimitate* 15), vivid imagery (which he usually refers to as *phantasia*) is one means of attaining the sublime. But he makes an important distinction between the use of such imagery by the orator, who must keep within the bounds of credibility, and by the poets, who are free to invent and elaborate fabulous subjects". (*Ibid.*)

**iluminan las verdades universales, las embellecen y las hacen accesibles al entendimiento de una manera mucho más efectiva, con lo cual terminan por guiar a la voluntad, y eventualmente a la acción<sup>50</sup>. La importancia doctrinal del proceso de la visualización de ideas abstractas a través de la mente sin duda responde al neoplatonismo y a la función que según vimos más arriba Ficino y otros atribuían al *idolum* para ir de lo particular—esto es, del ámbito de la percepción—hacia las esferas superiores en las cuales se hallan los principios universales, las ideas abstractas que constituyen el verdadero conocimiento.**

Para explicar el proceso de creación y percepción poética, Sidney recurre a la noción de "fore-conceit" o *Idea*. Ésta viene a ser la estructura conceptual del poema, que precede al propio proceso de escritura del mismo (vid. Robinson 1970, p. xxii). **Por medio del "fore-conceit" Sidney propugna ir de lo abstracto a lo concreto, construyendo el poema como una especie de mapa o diagrama, una pintura o imagen que representa al "fore-conceit"<sup>51</sup>. A su vez, el lector podrá repetir este mismo proceso en dirección opuesta, y gracias a la imagen concreta del poema podrá llegar al principio universal y abstracto incorporado en él.** El poema parece convertirse así en un *alieniloquium* de este "fore-conceit" tomado del ámbito de los universales, del mundo de las ideas. En términos de la teoría del conocimiento de Marsilio Ficino, **el "fore-conceit", como idea abstracta, encuentra un nombre y una morada a través de la *inventio*, por medio de su paso por el *idolum*, esa parte inferior del alma humana que está más en contacto con el cuerpo y que organiza las dispersas percepciones sensibles en imágenes. Es éste *alieniloquium*, esta imagen heterológica lo que constituye la base para que el lector, a través de su propia invención llegue, por el camino inverso, a asimilar el concepto abstracto que estaba en su origen. El texto poético es aquí sólo un mediador, un vehículo para componer y descomponer en términos visuales, concretos y aprensibles, ideas y principios universales de carácter abstracto.** El concepto que el neoplatonismo, y la teoría del conocimiento aristotélica, y por supuesto la tradición agustiniana, tenían de la poesía como proceso heterológico o *alieniloquium* contrasta con la interpretación destructiva que hace Freccero del petrarquismo como discurso *tautológico*. Un principio que en la deconstrucción parte del principio de Derrida: no hay nada fuera del texto.

Como se verá a lo largo de este recorrido por la poética de Sidney, este tema es fundamental, y no sólo lo pone en estrecha relación con las doctrinas centrales del humanismo, sino que también lo entronca con la tradición más amplia de la poesía como conocimiento que continúa después del siglo XVI. **Para Sidney, lo que distingue a la poesía de las otras disciplinas es precisamente esta capacidad de hacer visible al ojo de la mente conceptos que de otra forma encontrarían más dificultad para ser aprehendidos por el entendimiento humano. A su vez, la viveza, claridad y encanto de dicha imagen, la**

<sup>50</sup> "For suppose it be granted (that which I suppose with great reason may be denied) that the philosopher, in respect of his methodical proceeding, doth teach more perfectly than the poet: yet do I think that no man is so much *philophilosophos* as to compare the philosopher in moving with the poet. And that moving is of a higher degree than teaching, it may by this appear: that it is well nigh the cause and the effect of teaching. For who will be taught if he be not moved with desire to be taught; and what so much good doth that teaching bring forth (I speak still of moral doctrine) as that it moveth one to do that which it doth teach? For as Aristotle saith, it is not *gnosis* but *praxis* must be the fruit. And how *praxis* can be, without being moved to practice, is no hard matter to consider". (Robinson, ed. 1970 pp. 36-37).

<sup>51</sup> Es en este sentido en el que Sidney menciona la doctrina horaciana del *ut pictura poesis*. Vid. Robinson, ed. 1970, pp. 18-20. En este fragmento Sidney se exhibe en uno de sus frecuentes recursos a las metáforas relacionadas con la imagen y la representación visual para explicar la naturaleza y función del discurso poético. Además de la conocida *Ars poética* de Horacio (verso 333 ss.), también Aristóteles había recurrido a dichas comparaciones en la *Poética* (XXV). Vid. García Yebra, ed. 1974, y Hardison & Golden, ed. y trad. 1995. Por cierto que esta teoría del conocimiento, basada en metáforas de visualización, y de la *re-presentación* (*vorstellung*) de conceptos abstractos constituye la tradición moderna que Heidegger rechaza en su artículo "The Age of the World-Picture".

**enargeia, proporciona el conocimiento del bien que conduce a la voluntad, al deseo, en la dirección correcta.** Como se puede apreciar en la siguiente cita—el párrafo es la conclusión de una larga disquisición en la cual se comparan historia, filosofía y poesía—la poesía ilumina, y hace atractivas y persuasivas las doctrinas, los áridos conocimientos que el filósofo articula:

Now doth the peerless poet perform both: for whatsoever the philosopher saith should be done, he giveth a perfect picture of it in someone by whom he presupposeth it was done, so as he coupleth the general notion with the particular example. ***A perfect picture I say, for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce, nor possess the sight of the soul as much as that other doth.*** For as in outward things, to a man that had never seen an elephant or a rhinoceros, who should tell him most exquisitely all their shapes, color, bigness, and particular marks; or of a gorgeous palace, the architecture, with declaring the full beauties, might well make the hearer able to repeat, as it were by rote, all he had heard, yet should never satisfy his inward conceits with being witness to itself of a true lively knowledge. But the same man, as soon as he might see those beasts well painted, or the house well in model, should straightways grow without need of any description, to a judicial comprehending of them. ***So no doubt the philosopher, with his learned definition, be it of virtue, vices, matters of public policy or private government, replenisheth the memory with many infallible grounds of wisdom, which, notwithstanding, lie dark before the imaginative and judging power if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of poesy.*** (Robinson, ed. 1970, pp. 27-28; las cursivas son mías)

Sidney abre los primeros párrafos de su tratado en defensa de la poesía con argumentos que son un eco del humanismo italiano que hemos estudiado en las secciones anteriores. El principal de ellos es el carácter fundador de la poesía como fuente de conocimiento, y en calidad de tal con un papel central en el establecimiento de todas las grandes civilizaciones. Los nombres de los poetas griegos que menciona Sidney son familiares: Museo, Homero, Hesíodo, Linus, y una extensa lista de poetas-fundadores de ciudades y de civilizaciones. Dicha genealogía se remonta a los orígenes míticos—Sidney desafía al lector a encontrar una tradición textual anterior a la que fundaron los *prisci poetae*—y se extiende, en la empresa de apropiarse del prestigio y la autoridad moral de la cultura de la antigüedad clásica, hasta Gower y Chaucer, poetas fundadores para la tradición inglesa. Como etapas intermedias entre Grecia e Inglaterra, Sidney menciona a Roma y a los poetas del humanismo italiano: Dante, Boccaccio y Petrarca. Difícilmente se podrá encontrar una mejor y más explícita articulación del canon moderno en el ámbito de la poesía inglesa.

Let learned Greece, in any of her manifold sciences, be able to show me one book before Musaeus, Homer, and Hesiod, all three nothing else but poets. Nay, let any history be brought that can say any writers were there before them, if they were not men of the same skill as Orpheus, Linus, and some other are named, who, having been the first of that country that made pens deliverers of their knowledge to their posterity, may justly challenge to be called their fathers in learning: for not only in time they had this priority (although in itself antiquity be venerable), but went before them, as causes to draw with their charming sweetness the wild untamed wits to an admiration of knowledge. So as Amphion was said to move stones with his poetry to build Thebes, and Orpheus to be listened to by beasts, indeed stony and beastly people, so among the Romans were Livius Andronicus and

Ennius. So in the Italian language, the first that made it aspire to a treasure-house of science were the poets Dante, Boccaccio, and Petrarch. So in our English were Gower and Chaucer, after whom, encouraged and delighted with their excellent fore-going, others have followed to beautify our mother tongue, as well in the same kind as in other arts." (Robinson, ed. 1970, pp. 5-7)

Pero más allá de la función cívica que debidamente cumplieron los poetas al establecer la sabiduría o ciencia activa—ciencias aplicadas, diríamos hoy—también la primera articulación del saber abstracto y universal, la filosofía, se debe a los *prisci poetae*. Éstos dieron origen no solamente a la filosofía natural, sino también a la filosofía moral, de la cual parten los principios en los que se basan las leyes para el establecimiento de las repúblicas, así como su buen y justo gobierno. El mismo Platón aparece en la nómina de *prisci poetae* como continuador del mito de Atlantis que había comenzado Solón.

**This did so notably show itself, that the philosophers of Greece durst not a long time appear to the world but under the masks of poets. So Thales, Empedocles, and Parmenides sang their natural philosophy in verses; so did Pythagoras and Phocylides their moral counsels; so did Tyrtaeus in war matters and Solon in matters of policy: or rather, they being poets, did exercise their delightful vein in those points of highest knowledge which before them lay hid to the world. For that wise Solon was directly a poet, it is manifest, having written in verse the notable fable of the Atlantic Island, which was continued by Plato.** (Robinson, ed. 1970, pp. 7-8)

La presencia de un filósofo de la talla y el prestigio de Platón es fundamental para prestar autoridad a una defensa de la poesía. De nuevo Sidney recurre a la noción de la poesía como método retórico para la persuasión, a través de la belleza y del fingimiento—de la ficción, al igual que hizo Platón al continuar la fábula de Atlantis. Pero Platón recurrió a la poesía no sólo para establecer mitos y fábulas. También revistió el poder interior de su doctrina filosófica con la belleza de la poesía, y articuló sus enseñanzas en forma de diálogos fingidos para hacerlos más accesibles a los lectores.

And truly, even Plato, whosoever well considereth shall find that in the body of his work, though the inside and strength were philosophy, the skin as it were and beauty depended most of poetry, for all standeth upon dialogues, wherein he feigneth many honest burgesses of Athens to speak of such matters, that if they had been set on the rack they would never have confessed them; besides his poetical describing the circumstances of their meetings, as the well ordering of a banquet, the delicacy of a walk, with interlacing mere tales, as Gyges ring, and others, which who knoweth not to be flowers of poetry did never walk into Apollo's garden. (Robinson, ed. 1970, pp. 8-9)

Algo más adelante, sin embargo, Sidney se ve obligado a enfrentarse al problema del rechazo de Platón a los poetas. Lo hace afirmando que Platón en realidad no se oponía a la poesía *per se*, sino solamente a aquellos poetas que abusaban de la misma para difundir opiniones erróneas sobre los dioses. Sidney defiende su argumento recurriendo a la doctrina poética expuesta en el *Ion*, y concluye que Platón tiene a la poesía en más alta estima que el propio Sidney, al definirla como "a very inspiring of a divine force, far above man's wit" (Robinson, ed. 1970, pp. 66-7).

Igual que con los filósofos sucede con los historiadores, quienes también se sirven de la poesía, y se cita al mismo Heródoto y su invocación a las musas. El



primer historiador también también recurrió a la poesía en tanto que ficción para embellecer y hacer más efectivos e impactantes los relatos de acciones y batallas que él mismo nunca había presenciado, o para componer discursos que nunca habían pronunciado los grandes personajes en cuyos labios Heródoto los ponía.

And even historiographers (although their lips sound of things done, and verity be written in their foreheads) have been glad to borrow both fashion and perchance weight of poets. So Herodotus entitled his *History* by the name of the nine Muses, and both he and all the rest that followed him either stole or usurped of poetry their passionate describing of passions, the many particularities of battles, which no man could affirm; or, if that be denied me, long orations put in the mouths of great kings and captains, which it is certain they never pronounced. So that truly, neither philosopher nor historiographer could at the first have entered into the gates of popular judgments if they had not taken a great passport of poetry, which, in all nations to this day where learning flourisheth not, is plain to be seen; in all which they have some feeling of poetry. (Robinson, ed., 1970 p. 9)

Obsérvese que Sidney usa el término poesía con un significado muy amplio, y de nuevo en forma típicamente humanista, para referirse tanto al contenido como al continente de forma simultánea, esto es, poesía en tanto que un estilo bello y atractivo, y también en tanto que disposición de las diferentes partes, con un toque de ficción verosímil para ayudar no sólo a embellecer el discurso, sino también para hacerlo más creíble, accesible, y ejemplarizante a ojos del lector. **Sidney aquí justifica que los sabios-poetas de la antigüedad, en tantas disciplinas diferentes, echaran mano del elemento de pura invención como justificación para el elemento persuasivo y embellecedor del discurso. Era este mismo elemento el que inquietaba a los enemigos de la poesía, principalmente a los puritanos, a quienes preocupaba el poder persuasivo de tales recursos usados de manera indiscriminada. Esta actitud con respecto a la retórica como persuasión, y a la poética como la mayor de las artes persuasivas y encantadoras es parte de la ambigua posición del renacimiento con respecto a la misma**<sup>52</sup>.

Para Sidney la poesía es una presencia universal, y su rol fundador y legislador en todos los grupos humanos es patente. Para demostrarlo Sidney echa mano de dos representantes de la alteridad en su época. Uno de ellos, Turquía, es el *otro* del Occidente europeo y cristiano. Y también entre los turcos hay poetas. Es interesante subrayar que al hablar de los poetas entre los turcos, Sidney los equipara con sus "law-giving divines". Recuérdese que para el humanismo los poetas son fundadores no sólo en el aspecto puramente cívico y secular, también fueron los fundadores de los ritos y los primeros grandes adoradores de la divinidad, de manera que combinaban la doble función de legisladores-fundadores y de sacerdotes-teólogos, en tanto que autores de textos sagrados y compositores de los primeros himnos en alabanza a la divinidad, al haber sido los primeros que alcanzaron el superior conocimiento de la misma. Pero más allá de los turcos—que por muy infieles que fueran habían construido al menos un gran imperio—incluso un pueblo bárbaro y aparentemente incivilizado como el irlandés (entre los cuales, dice Sidney, "truly learning goeth very bare") tiene también sus propios bardos. A la lista de bárbaros *otros* que disfrutaban del beneficioso poder de la poesía Sidney añade los indios (que ni siquiera tienen escritura, pero sí canciones e himnos), y los galeses:

<sup>52</sup> El rechazo de la doctrina puritana a la noción de que el arte mejore al modelo u original, y su ideal de transparencia absoluta entre significado y significante para no alejarse de la verdad y crear *objetos* o *artefactos* falaces viene perfectamente ejemplificado por las célebres instrucciones que Oliver Cromwell dio a su retratista, de quién exigió que lo pintase tal cual era, "warts and all".

In Turkey, besides their law-giving divines, they have no other writers but poets. In our neighbour contry Ireland, where truly learning goeth very bare, yet are their poets held in a devout reverence. Even among the most barbarous and simple Indians where no writing is, yet have they their poets, who make and sing songs which they call *areytos*, both of their ancestors deeds and praises of their gods; a sufficient probability that, if ever learning come among them, it must be by having their hard dull wits softened and sharpened with the sweet delights of poetry. For until they find a pleasure in the exercises of the mind, great promises of much knowledge will little persuade them that know not the fruits of knowledge. In Wales, the true remnant of the ancient Britons, as there are good authorities to show the long time they had poets which they called *bards*, so through all the conquests of Romans, Saxons, Danes, and Normans, some of whom did seek to ruin all memory of learning from among them, yet do their poets even to this day last, so as it is not more notable in soon beginning than in long continuing. (Robinson, ed. 1970, pp. 9-10)

El carácter divino de la poesía, su inspiración por los poderes superiores, quedaba demostrado por el hecho de que los romanos llamaran *vates* (profeta) al poeta. También el oráculo de Delfos y la Sibila se expresaban en verso. Y más allá de estas supersticiones paganas, el David bíblico compuso los salmos, el más divino de todos los poemas. Aun cuando todos los demás argumentos quedaran invalidados, sólomente con la autoridad y el prestigio de la poesía bíblica se podría sostener con devastador éxito una defensa de la poesía como vehículo para el conocimiento y la verdad de orden superior.

And may not I presume a little further, to show the reasonableness of this word *vates*, and say that the holy David's Psalms are a divine poem? If I do, I shall not do it without the testimony of great learned men, both ancient and modern. But even the name Psalms will speak for me, which being interpreted is nothing but songs; then, that it is fully written in meter, as all learned hebricians agree, although the rules be not yet fully found; lastly, and principally, his handling his prophecy, which is merely poetical. For what else is the awaking his musical instruments, the often and free changing of persons, his notable *prosopopoeias*, when he maketh you, as it were, see God coming in His majesty, his telling of the beasts' joyfulness, and hills leaping, but a heavenly poesy, wherein almost he showeth himself a passionate lover of that unspeakable and everlasting beauty to be seen by the eyes of the mind, only cleared by faith? But truly, now having named him, I fear me I seem to profane that holy name, applying it to poetry, which is among us thrown down to so ridiculous an estimation. But they that with quiet judgments will look a little deeper into it, shall find the end and working of it such, as being rightly applied, deserveth not to be scourged out of the Church of God. (Robinson, ed. 1970, pp. 11-12)

Algo más adelante Sidney expone de manera explícita la doctrina aristotélica de la imitación—incluída la doctrina del enseñar deleitando—comentando la etimología de la palabra poesía a partir del griego *poiein*, con su equivalente inglés "maker"<sup>53</sup>. Después de comparar a diversas disciplinas, todas las cuales trabajan con la naturaleza (incluso la metafísica, ya que los conceptos universales con los

<sup>53</sup> Para el párrafo en el que Sidney reconoce expresamente su deuda con Aristóteles, véase Robinson, ed. 1970, pp. 18-20. Aquí también hace una detallada descripción de los diferentes tipos de imitación, y distingue entre los poetas bíblicos y cristianos (que imitaron a la divinidad correcta), y a los paganos, que se equivocaron de Dios. La poesía que imita las excelencias de Dios constituye la más alta forma de imitación. Le sigue luego la poesía que a través de la imitación formula doctrinas filosóficas, ya sea de tipo natural, morales o incluso la astronomía, y aquí incluye a Lucrecio y su *De rerum natura*, o a las *Georgicas* de Virgilio.

que ésta trabaja son abstraídos de la naturaleza), **Sidney concluye que sólo el poeta a través de su arte superior mejora la naturaleza y la eleva a la perfección. O bien inventa una especie de segunda naturaleza que no existía antes, creando seres fantásticos:**

... And the metaphysic, though it be in the second and abstract notions, and therefore be counted supernatural, yet doth he indeed build upon the depth of nature. Only the poet, disdainng to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.

Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done, neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet smelling flowers, nor whatsoever else may make the too much loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver a golden. (Robinson, ed. 1970 p. 15)

Robinson (*ibid.* nota 55) apunta a Escalígero (*Poetices*, I, 1) como la fuente de este párrafo. Robinson resume lo que él llama la psicología clásica—parte de la cual hemos visto formulada por Marsilio Ficino—la cual sostiene que **el intelecto, por el poder mediador de la imaginación, podía articular nuevas formas a través de los materiales percibidos por los sentidos**. De ahí que pueda mejorar a la propia naturaleza en sí, combinando los elementos percibidos en la misma para formar una segunda naturaleza idealizada, el ámbito en el cual el poeta es rey y creador. Pero además de idealizar y mejorar la naturaleza dada, el poeta también puede inventar seres y criaturas fantásticas e inexistentes a partir de los dispares elementos percibidos por los sentidos, tras recombinarlos dentro del ámbito de su propia imaginación: “the zodiac of his own wit” lo llama Sidney, esto es, el *idolum* como la parte inferior del alma donde se reorganizan los dispersos fragmentos de la percepción. Aquí de nuevo Sidney se tropieza con una de las facultades de la poesía que puede convertirse en un arma de doble filo<sup>54</sup>, una de esas áreas en las que los enemigos de la poesía podían cargar sus ataques contra la misma, dado el poder que un uso incorrecto de la misma tenía para engendrar cosas inexistentes, o sea, falsedades.

**Pero para Sidney la segunda naturaleza que crea el poeta tiene un carácter ejemplarizante, y además es de una belleza arrobadora, con lo cual está desprovista de falsedad o maldad. Dicha belleza que deleita sirve, por ejemplo, para difundir ideales de claros y perfectos varones como Eneas, de quien dice Sidney que difícilmente se podrá encontrar un ejemplar entre nosotros. Y es que esta segunda naturaleza que emerge del texto es resultado de la Idea o “fore-conceit”, la abstracción o concepto<sup>55</sup>,**

<sup>54</sup> Y así lo percibiría más adelante Addison al distinguir entre “true wit” y “false wit”. Véase la página 425, nota 142, más abajo.

<sup>55</sup> A partir de los elementos que convergen para componer la noción de “fore-conceit” y la doctrina que se halla detrás de la misma surgirían otras derivaciones con significados variables, como el *concetto* italiano, del que deriva el inglés *conceit*, o la idea de *metaphysical conceit* o *metaphysical wit*. Véase la definición inicial que del mismo dan Preminger & Brogan (1993, p. 231), en la cual destaca el papel de la *imaginación* y de la *fantasía* en los orígenes del término, así como su carácter abstracto, en todo lo cual coincide con la descripción general que de él hace Sidney: “A complex and arresting metaphor, in context usually part of a larger pattern or imagery, which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways; in earlier usage, the imagination or fancy in general. Derived from the Italian *concetto*, the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likenesses in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities (or logical “places”) they share”. Obsérvese también cómo esta definición de *conceit* no está muy alejada de la idea de

**idealizada y perfeccionada que el poeta ha creado en su *imaginación*. Adviértase que Sidney quiere dejar muy claro que la segunda naturaleza se origina no en el texto, sino en la imaginación del autor, quien a su vez lo toma de principios universales. Sidney además insiste en el carácter ejemplarizante, en el poder persuasivo, de dicha segunda naturaleza y su función social:**

But let those things alone and go to man, for whom as the other things are, so it seemeth in him her uttermost cunning is employed, and know whether she have brought forth so true a lover as Theagenes, so constant a friend as Pylades, so valiant a man as Orlando, so right a prince as Xenophon's Cyrus, so excellent a man every way as Virgil's Aeneas. Neither let this be jestingly conceived, because the works of the one be essential, the other in imitation or fiction; for any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that *Idea* is manifest by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them. Which delivering forth also is not wholly imaginative, as we are wont to say by them that build castles in the air, but so far substantially it worketh, not only to make a Cyrus, which had been but a particular excellency, as nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world to make many Cyruses, if they will learn aright why and how that maker made him. (Robinson, ed. pp. 15-16)

Con estos argumentos Sidney rehúye la interpretación negativa de los poderes de la poesía y de la imaginación. Pero hay un argumento aún más poderoso para defender el carácter positivo de tal capacidad imaginativa y de la función benéfica que se deriva de la misma. Para demostrar esto Sidney recurre al platonismo, afirmando que **si el hombre tiene la capacidad para crear esa segunda naturaleza, ello se debe a que está hecho a imagen y semejanza del Creador—al que Sidney llama "the Maker of that maker". Dios ha conferido tal capacidad al poeta, y por eso la parte divina del hombre puede llegar a concebir la perfección, y a superar su propia naturaleza como parte del mundo creado, produciendo así obras que aspiran al mundo superior del conocimiento divino. Esta imaginación ("wit") hace al hombre aspirar a la perfección divina, en tanto que su voluntad torcida le arrastra hacia los asuntos terrenales.** De nuevo aquí encontramos formulado el tema de la voluntad dividida que ya se ha tratado con anterioridad en Petrarca.

Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature, but rather give right honor to **the heavenly Maker of that maker, who having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature, which in nothing he showeth so much as in poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings, with no small argument to the incredulous of that first accursed fall of Adam: sith our erected wit makes us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it.** But these arguments will by few be understood, and by fewer granted. Thus much (I hope) will be given me, that the Greeks with some probability of reason gave him the name above all names of learning." (Robinson, ed. 1970, pp. 17-18)

**El poeta, pues, al igual que Dios, crea con conceptos generales como modelos, conceptos que son el resultado del proceso de abstracción a**

---

sinestesia, con frecuencia señalada como la base de la poesía simbolista (y del modernismo en la tradición española).

partir de elementos particulares. Según una interpretación transcendentalista—que podríamos denominar *heterológica*—tal abstracción es un vehículo que acerca la mente del poeta a los universales que emanan de la mente de Dios. Según una interpretación no transcendentalista—o *tautológica*—tales conceptos son solamente una abstracción realizada en la mente del poeta a partir de los dispersos fragmentos de sus percepciones sensibles—esto es, un artefacto mental y subjetivo sin justificación u orientación final más allá de su propio carácter de imagen articulada. La inherente ambigüedad y el potencial de una doble interpretación en tal proceso resultan evidentes. De ahí la ansiedad, y el interés de los humanistas, y de Sidney, por desactivar dicha indeterminación para así evitar que la interpretación cayera del lado secular o materialista, porque dicha interpretación dejaría tanto al creador como a la poesía encerrados en el laberinto tautológico de los signos—y lo que es peor aún, revelaría la idea de Dios como una ficción más entre las innumerables que pueden surgir de la imaginación de los hombres y del discurso religioso de los *prisci poetae* y *prisci theologi* que los fundaron en el origen mítico.

Como se ha visto arriba, éste es un problema al que tuvo que enfrentarse no sólo Petrarca, o el humanismo, sino el propio San Agustín. Y es que la concepción de la doctrina de la creación, y de la teoría del conocimiento como construcciones verbales o discursivas—esa conciencia semiótica a la que se refería Eugene Vance—seguía tan viva en las mentes de los humanistas y en los principios del humanismo como lo había estado desde la época de San Agustín. **Sólo la apelación a un principio externo al discurso, un principio heterológico, podría salvar a los signos de convertirse en una constelación endogámica que entrara en una regresión infinita.**

Robinson proporciona un excelente ejemplo de cómo la noción de lenguaje y discurso poético, y todas las metáforas relacionadas con el mismo, seguían constituyendo la forma simbólica en la que se articulaba el discurso teológico. Se trata en concreto de una obra del francés Phillipe de Mornay, publicada en 1581 y que el propio Sidney comenzó a traducir al inglés con el título de *A Woorke concerning the trewnesse of the Christian Religion*. Sidney nunca acabó su traducción, y le encargó el resto a Arthur Golding—traductor también de las *Metamorfosis* de Ovidio. La traducción completa al inglés se publicó en 1592. En los primeros capítulos de su obra, de Mornay afirma que Dios creó el *Logos*, la segunda persona de la Trinidad, “which some translate *Word* or *Speech*, and othersome *Reason*”, y así “we say that by the same *Speech* or *Word*, God made all things”. Al igual que Dios, la razón humana crea también palabras y frases. A partir de estas premisas, uno de los conceptos más interesantes de de Mornay es su noción de la doble habla, la cual resulta muy sugerente para poner en clara perspectiva los temas de la interioridad, del carácter eminentemente discursivo del sujeto, y de la íntima conexión de estos asuntos con el discurso teológico. De Mornay afirma: **“There is in man a dubble *Speech*; the one in the mynd, which they call the inward *Speech*, which we conceive afore we utter it; and the other the sounding image therof, which is termed the *Speech* of the *Voyce*”. A través de su conocimiento de conceptos generales y universales aprehendidos por el hombre interior, que funciona según esa suerte de íntimo discurso pre-verbal, el hombre tiene acceso a los procesos y a los esquemas por medio de los cuales Dios creó el mundo, y así puede emularlo a su manera creando esa segunda naturaleza. El poeta: “maketh his worke by the patterne which he had erst conceived in his mynde, which patterne is his inward word: so God made the World and all that is therein, by that sayd *Speech* of his as by his inward skill or arte”<sup>56</sup>.**

<sup>56</sup> Phillipe de Mornay, *Works*, III, 266-68, citado por Robinson, ed. 1970, p. 18, n. 63.

El pedigrí aristotélico de la poética de Sidney—dentro de su general carácter ecléctico—vuelve a emerger en la siguiente cita. Ésta resulta particularmente interesante porque en ella **Sidney afirma que ni verso, ni ritmo, ni rima son elementos constituyentes de la poesía, tan sólo ornamentos. Por un lado, esta separación de forma y contenido, de las razones y de las palabras estaba determinada por la tradición retórica en la que se entronca Sidney, la cual distinguía la *inventio* de la *dispositio* y de la *elocutio*. La influencia de Petrus Ramus sobre Sidney también tiene su papel en esta distinción**<sup>57</sup>. Pero aquí el peso principal quizá provenga más bien de la *Poética* de Aristóteles, porque Sidney insiste en que el centro, la función esencial de la poesía, es la imitación (“the feigning”) de acciones e individuos ejemplares para la edificación moral de los lectores. La importancia del ornamento rítmico y verbal viene dada porque así se hace más agradable el discurso, y además se aleja a éste del habla común. Al ofrecer las verdades y las acciones dignas de imitar con tan bello ropaje éstas ganan un valor añadido. Pero en opinión de Sidney, nunca se ha de perder de vista la función educativa y ejemplificadora de la poesía. Por eso **Sidney insiste en que hay autores que a pesar de no escribir en verso pueden ser considerados poetas en virtud tan sólo de su invención**. Aprovecha también para subrayar—en lo que aparenta ser un reproche a algunos de sus contemporáneos—que hay autores que escriben en verso, y sin embargo no merecen el nombre de poetas.

For indeed the greatest part of poets have apparelled their poetical inventions in that numbrous kind of writing which is called verse; indeed but apparelled, **verse being but an ornament and no cause to poetry, sith there have been many most excellent poets that never versified, and now swarm many versifiers that need never answer to the name of poets**. For Xenophon, who did imitate so excellently as to give us *effigiem justii imperii*, the portraiture of a just empire, under the name of Cyrus (as Cicero saith of him), made therein an absolute heroical poem. So did Heliodorus in his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Cariclea, and yet both these writ in prose: which I speak to show, that **it is not rhyming and versing that maketh a poet**, no more than a long gown maketh an advocate, who though he pleaded in armor should be an advocate and no soldier. But **it is that feigning notable images of virtues, vices, or what else, with that delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet by**: although indeed the senate of poets hath chosen verse as their fittest rainments, meaning, as in matter they passed all in all, so in manner to go beyond them, not speaking (table talk fashion, or like men in a dream) words as they chanceably fall from the mouth, but peizing each syllable of each word by just proportion according to the dignity of the subject. (Robinson ed. 1970, pp. 21-22; las cursivas son mías)

Más adelante, Sidney vuelve a incidir en la idea de que rima y verso no son elementos constituyentes de la poesía. Matiza, sin embargo, dicha opinión con un encomio de los aspectos formales de la poesía y del metro. Tal encomio tiene sus fuentes en Escalígero, quien propugnaba el carácter inseparable de ambos aspectos de la poesía—esto es, de la invención en tanto que contenido, de su forma rítmica y ornamento verbal. Sidney admite que dado que *oratio* y *ratio* (i.e., habla y razón) son las más excelsas facultades del ser humano, cualquier proceso que sirva para embellecer el habla no será desde luego indigno de elogio. Además, estos recursos rítmicos y armónicos en el verso facilitan su memorización, con lo cual Sidney concluye que el tipo de habla más fácil de recordar por fuerza ha de ser la más adecuada para articular el conocimiento y su enseñanza:

<sup>57</sup> Sobre la influencia de Ramus, vid. Robinson, ed. 1970, pp. 13-15, n. 53.

But that which giveth greatest scope to their scorning humors is rhyming and versing. It is already said (and, as I think, truly said), it is not rhyming and versing that maketh poesy. One may be a poet without versing, and a versifier without poetry. But yet presuppose it were inseparable (as indeed it seemeth Scaliger judgeth), truly it were an inseparable commendation. For if *oratio* next to *ratio*, speech next to reason, be the greatest gift bestowed upon mortality, that cannot be praiseless which doth most polish that blessing of speech, which considers each word not only (as a man may say) by his forcible quality, but by his best measured quantity, carrying even in themselves a harmony (without perchance number, measure, order, proportion be in our time grown odious). But lay aside the just praise it hath, by being the only fit speech for music (music, I say, the most divine striker of the senses), thus much is undoubtedly true, that if reading be foolish without remembering, memory being the only treasurer of knowledge, those words which are fittest for memory are likewise most convenient for knowledge. (Robinson, ed. 1970, pp. 53-4)

En la mejor tradición del humanismo que hemos venido recorriendo hasta ahora, **Sidney reitera que la función de la poesía, como la más alta forma de conocimiento, es el dirigir a la voluntad en la dirección correcta. Reafirma Sidney que no se trata tan sólo de conocer la verdad, sino más allá de eso, desear hacer el bien, tanto en lo que trata de lo moral (en los asuntos del alma, diríamos) como en el ámbito de lo público (lo que Sidney denomina "the ethic and politic consideration")**.

***This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgment, and enlarging of conceit, which commonly we call learning, under what name soever it come forth, or to what immediate end soever it be directed, the final end is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of.*** For some that thought this felicity principally to be gotten by knowledge, and no knowledge to be so high and heavenly as acquaintance with the stars, gave themselves to astronomy; others, persuading themselves to be demi-gods if they knew the causes of things, became natural and supernatural philosophers; some an admirable delight drew to music; and some, the certainty of demonstration, to the mathematics. But all, one and another, having this scope, to know, and ***by knowledge to lift the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence.*** But when by the balance of experience it was found that the astronomer, looking to the stars, might fall into a ditch, that the inquiring philosopher might be blind in himself, and the mathematician might draw forth a straight line with a crooked heart, then lo did proof, the overruler of opinions, make manifest that ***all these are but serving sciences, which, as they have each a private end of the mistress knowledge, by the Greeks called architectonike, which stands (as I think) in the knowledge of a man's self, in the ethic and politic consideration, with the end of well doing and not of well knowing only:*** even as the saddler's next end is to make a good saddle, but his farther end, to serve a nobler faculty, which is horsemanship; so the horseman's to soldiery, and the soldier not only to have the skill, but to perform the practice of a soldier. So that, ***the ending end of all earthly learning, being virtuous action, those skills that most serve to bring forth that have a most just title to be princes over all the rest.*** (Robinson, ed. 1970, pp. 22-23; las cursivas son mías)

A pesar del patente eclecticismo de Sidney, que le lleva a incluir ciertos elementos neoplatónicos, el peso del aristotelismo en el tratado no le permite admitir muy bien la idea del *furor poético* que los neoplatónicos derivaron a través de su origen en el *Ion* de Platón. **La poesía para Sidney no es una ciega inspiración divina que se apodera del poeta y lo conduce al estado de locura o furor poético. Es más bien una *techne* que se aprende y se practica, y que por medio del arte como *techne* se puede perfeccionar.**

Marry, they that delight in poesy itself should seek to know what they do, and how they do, and especially look themselves in an unflattering glass of reason, if they be inclinable unto it. For poesy must not be drawn by the ears; it must be gently led, or rather it must lead; which was partly the cause that made the ancient-learned affirm it was a divine gift, and no human skill; sith all other knowledges lie ready for any that hath strength of wit; a poet no industry can make, if his own genius be not carried unto it; and therefore is it an old proverb, *orator fit, poeta nascitur*. Yet confess I always that as the fertilest ground must be manured, so must the highest flying wit have a Daedalus to guide him. That Daedalus, they say, both in this and in other, hath three wings to bear itself up into the air of due commendation: that is, Art, Imitation, and Exercise. But these, neither artificial rules nor imitative patterns, we much cumber ourselves withal. Exercise indeed we do, but that very fore-backwardly: for where we should exercise to know, we exercise as having known; and so is our brain delivered of much matter which never was begotten by knowledge. For there being two principal parts, matter to be expressed by words, and words to express the matter; in neither we use Art or Imitation rightly. (Robinson, 1970, pp. 72-73)

El caso de Sidney, tanto en su obra poética como en su ecléctico tratado, viene a constituir un buen ejemplo del giro que la poética va tomando a partir del siglo XVI, un momento en el cual ésta recupera temas heredados de todos los periodos anteriores y abre nuevos horizontes en la tradición europea e inglesa. Sidney demuestra también cómo la poética en la tradición inglesa bebe directamente de las fuentes del humanismo europeo, y espero que dentro del contexto de este trabajo su caso sirva para justificar un acercamiento teórico al fenómeno de la poética desde presupuestos en apariencia demasiado amplios que sin embargo contribuyen a explicar los casos individuales dentro de las tradiciones nacionales con mucha más profundidad y claridad. El estudio de *A Defence of Poesy* demuestra que dicho acercamiento de carácter general proporciona un trasfondo esencial del cual sacar términos, conceptos y procesos que antes o después se ven reflejados en casos concretos dentro de la tradición inglesa. Con esta idea en mente, esta sección pretende culminar el estudio de algunas de las evoluciones de la poética desde la época de San Agustín hasta el siglo XVI, en puertas de la incipiente revolución científica que llevaría a partir del XVII y del XVIII al desarrollo de la modernidad propiamente dicha. Antes de continuar con el estudio de las relaciones entre modernidad y poética en este periodo, la siguiente sección retomará el tema del Renacimiento como modernidad temprana a través del estudio de algunas de las críticas de la modernidad que surgieron en el siglo XX, en concreto a partir de la obra del filósofo alemán Martín Heidegger, y de la referencia puntual a algunas de sus más significativas raíces en Nietzsche. El excursus que sigue además de servir de enlace entre los periodos que enmarcan cronológicamente el Renacimiento como modernidad temprana anticipará algunos de los temas y motivos que se abordarán en secciones posteriores dedicadas a periodos más recientes.



## APPENDIX – INVENTION

### INVENTION

What is invention (*inventio*) which was its place in the Renaissance theory of poetics? Which was its function in the creative process involved in the writing of poetry—and also in the visual arts?

Read sonnet no. 1 in Sidney's *Astrophil and Stella*, and consider the context in which this term appears (together with other terms related to poetic creation)

**L**ouing in trueth, and fayne in verse my loue to show,  
That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,  
Pleasure might cause her reade, reading might make her know,  
Knowledge might pittie winne, and pity grace obtaine,

I sought fit wordes to paint the blackest face of woe;  
Studying inuentions fine, her wits to entertaine,  
Oft turning others leaues, to see if thence would flow  
Some fresh and fruitfull showers vpon my sun-burnd brain.

But words came halting forth, wanting Inuentions stay;  
Inuention, Natures childe, fledde step-dame Studies blowes;  
And others feet still seemde but strangers in my way.  
Thus, great with childe to speak, and helplesse in my throwes,

Biting my trewand pen, beating myselfe for spite,  
Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write.

Read also what Sidney said about invention in his *Defence of Poetry*

**Only the poet, disdainng to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.**

Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done, neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet smelling flowers, nor whatsoever else may make the too much loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver a golden. (Robinson, Forrest G., ed. & introd. *Sir Philip Sidney. An Apology for Poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970, p. 15)

Read now what Shakespeare said about poets, and their imagination, in his play *A Midsummer's Night Dream*:

Lovers and madmen have such seething brains,  
 Such shaping fantasies, that apprehend  
 More than cool reason ever comprehends.  
 The lunatic, the lover, and the poet  
 Are of imagination all compact.  
 One sees more devils than vast hell can hold;  
 That is the madman. The lover, all as frantic,  
 Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.  
 The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
 Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;  
 And **as imagination bodies forth**  
**The forms of things unknown, the poet's pen**  
**Turns them to shapes and gives to airy nothing**  
**A local habitation and a name.**

(Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Act V, scene 1, lines 4-17)

Now read the following critical information, and try to draw your own conclusions:

## SOURCE

Robert Mash & T.V.F. Brogan, in Preminger & Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993 pp. 628-9.

Ancient theories of rhetoric commonly identified five steps in construction of an oratory or composition for a literary work: *inventio* (invention or discovery, 'the devising of matter'), *dispositio* (arrangement), *elocutio* (expression or style), *pronuntiatio* (delivery), and *memoria* (memory). *Inventio*, the most complex and important of the five steps, refers to the nature and source of *what* is said rather than to *how* it is said: it concerns the preliminary task of collecting, exploring, discovering, or creating materials for use. Important discussions are to be focused in Aristotle, *Rhetoric*, Bks. 1-2; and anonymous *Rhetorica ad Herennium* 1.2.3; and Cicero *De inventione* 1.7.9 (cf. Cicero, *De oratore* 1.31.142, 2.19.79; Quintilian 3.3.1).

The first three of these rhetorical divisions have also been widely employed in poetics to distinguish not only the tasks and the faculties involved in writing poems but also the elements of poems themselves. **Here invention most often refers to finding, or otherwise producing, the subject matter or 'content' of poems. But the concept has also been used to indicate the production of poetic form or structure (e.g. Aristotle's *Poetics*, ch. 14), or of poetic language or style (Du Bellay's *Deffense et illustration de la langue françoise* 1.8 [1549]; the passages on Homer's 'expression' in the Preface to Pope's *Iliad* [1715], or of poetry in general (Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium* 14.7 [ca. 1365]), or specific poetic kinds (Scaliger's *Poetices libri septem* 1.1 [1561]), or a particular whole work of art (A. Gerard's *Essay on Genius* 1.3 [1774]).**

The special meanings given to the term within this general usage have been numerous. **Sometimes invention is contrasted with 'imitation' of prior models, thus signifying originality and independence in the production of subject matter (Horace, *Ars poetica* 119-20; Quintilian, *Institutio oratoria* 10.2.12; Johnson, *Rambler* no. 121 [1751]; E. Young, *Conjectures on Original Composition* [1759]). Sometimes it is contrasted with 'judgment,' and thus refers to the native power of producing poetic substance as opposed to the control of that power by reason, convention, or skill (Pope, *Essay on Criticism* 1.114 [1711], Preface to the *Iliad*). Sometimes it refers to the production of things 'fanciful' or incredible (Johnson, *Rambler* no. 4 [1750]), sometimes it means the production of 'fiction' (q.v.) as opposed to historical truth; sometimes it indicates the artful combination of historical truth and imaginative falsehood.**

**Basic differences in the conception of poetic invention are in large part functions of more general differences in poetic subject matter, and why. In most mimetic theories in Western poetics, poetic invention is conceived primarily as a matter of the proper imitation of nature (in one or another of the several senses of that term), since the desired effects of poetry, it was argued, are possible only through images or likenesses of real or natural things (Plutarch, *Moralia* 17-18; Aquinas, *In libros posteriorum analyticorum expositio* 1, Lectio 1; Ronsard *Abrége de l'art poétique françois* [1565]; Dryden, *Parallel betwixt Poetry and Painting* [1695]; Johnson, Preface to *Shakespeare* [1765]. 'Imitation of nature,' however, has been a very inclusive concept, and in some theories in this tradition, poetic invention**

**legitimately embraces the powers of 'imagining' things and hence of producing visionary, supernatural, and 'marvelous' subjects.**

**On the other hand, there have been a number of theories (including those of some of the Stoics and Neoplatonists, and of preromantics and romantics like Shaftesbury, Akenside, Herder, and Coleridge) in which poetic invention is conceived as the production of subject matter which transcends 'ordinary' human images or ideas of nature and the natural, often on the grounds that the poet is one who rivals or reflects a higher, 'creative' being. Sir Philip Sidney's statement is characteristic: 'only the poet [of all human artists]... lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature' (*Apologie for Poetrie* [1583; 1595]). In some theories in this tradition (Shelley, Emerson), the emphasis is on the poet's special inspired or intuitive 'vision' of ultimate reality, and poetry is justified by its provision of a superior kind of cognition to that available via ordinary human discourse. In others (A.W. Schlegel, Wordsworth), the emphasis is on the poet's power of supremely great or original thought and feeling; here poetry is defended not as primarily depictive or imagistic but rather as a superior mode of 'expression'. Some later theories stress the need for a coalescence of two or more transcendent powers (Croce, Maritain, Wimsatt, Vivas, Wheelwright). The most significant recent development in the history of the concept has been a general shift of emphasis, beginning in the 18<sup>th</sup> century, away from the principle that the poet produces subject matter (and form and style) by deliberate acts of learned technique, including the imitation of prior works and of nature, to the converse principle that poetry is generated in the poet's mind—whether consciously, via intuition, or by any other organic process—by God or nature.**

**It has traditionally been said that, while the original meaning of invention involved primarily the idea of 'finding' subject matter (even by imitating or borrowing from other writers), the term later came to suggest, through association with the concept of imagination, not so much finding as 'creating'. This observation has considerable validity, but it ought not obscure the fact that there never was a time in the history of Western criticism when poetic invention was not conceived by someone in terms of the poet's creative or imaginative ability to transform given or discovered materials, for better or worse. It was romanticism which fixed in the modern mind the valorization of creativity and purely original invention over the wider concept of antiquity. 'Outside of God,' Victor Hugo remarked, 'Shakespeare invented most.'**

## SOURCE

Ulrich Langer, "Invention". In *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, *The Renaissance*. Ed. by Glyn P. Norton. Cambridge University Press, 1999, pp. 136-144

**In the European Renaissance the term *inventio* has many senses, several of which inform poetic theory and literary criticism: a 'discovery', a 'finding', the 'faculty of discovery', but also the 'thing found'; something close to 'imagination', 'wit', and positively or pejoratively a 'technique' or 'artifice'. Dominating the concept poetic invention is the meaning of *inventio* in (mainly Latin) rhetorical theory. The noun *inventio* corresponds to the verb *invenire* [to find, to discover, to come upon]<sup>58</sup>. In rhetorical treatises, at the place of *invenire* we often find *reperire* [to find, to discover] or *excogitare* [to think of, to find by reflection]. The most lucid and accessible account of the process of 'finding' that informs rhetorical composition is given by Cicero, in his *De partitione oratoria* (especially 1.3-2.5). The orator derives his 'power' [*vis*] from two sources: first his *res* (the 'things' of the speech: subject-matter, including both ideas and facts); second, his *verba* (the words chosen to convey subject-matter). **The finding of subject-matter precedes the finding of words, and although *inventio* is sometimes loosely applied to both kinds of finding, generally *inventio* concerns only subject-matter, not words, which are the province of *elocutio* [eloquence]<sup>59</sup>.** In composing a speech the orator has in mind an aim, an intention (*quaestio*: either unlimited, in the sense of a general inquiry, or specific, a *causa*). In order to achieve this aim, the orator must find subject-matter that will both convince his audience (literally, produce faith, confidence, or belief, *fides*, in those he wishes to persuade) and move the audience's emotions. The sorts of 'things' that the orator finds are arguments [*argumenta*] which can be found in 'places' [*loci*]. An argument is a 'probable thing found' designed to produce confidence or belief in the audience. In other treatises Cicero varies the terms somewhat: invention is defined as the discovery of true or verisimilar subject-matter [*rerum verarum aut veri simillium*] which renders the *causa* probable or plausible<sup>60</sup>. The classification of subject-matter chosen in order to convince and move an audience by rendering a *causa* plausible is the province of the art of 'topics' (from the Greek *topos*, a place). *Topica*, the 'art of discovery' [*ars inveniendi*], is to be distinguished from *dialectica*, the 'science of judging [validity]' [*scientia iudicandi*]. Taking this lead from Aristotle, Cicero deals with topics in the *De inventione* and the *Topica*. Although Cicero distinguishes them in the *Topica* (I.6-8), Quintillian points out in the *Institutio oratoria* (3.3.1-10) that in rhetorical theory invention and judgment are sometimes examined together. (Langer 1999 pp. 136-7)**

<sup>58</sup> NOTE 1 to p. 136: In Aristotle's *Rhetoric* the concept of invention is less clearly delineated. Aristotle defines rhetoric as 'the faculty of discovering the possible means of persuasion in reference to any subject whatever' (I.2.1). 'Discover' translates here *theorein*, 'to look at', 'to contemplate'. Juan Luis Vives discusses the lack of discussion of methods of finding arguments in Aristotle's *Rhetoric*, claiming that the philosopher conceived of invention as belonging more to the area of dialectic (in his *De causis corruptarum artium* [1531], 4.2). See text in the *Opera omnia*, 8 vols. (1782-90, facs. reprint London: Gregg Press, 1964). All translations unless indicated otherwise are those of the present author.

<sup>59</sup> NOTE 2 to p. 136: The distinction is made sometimes between *inventio* and *ornatus*, as in Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), I.9. see edition of A. Buck (Stuttgart: F. Frommann-Holzberg, 1964)

<sup>60</sup> NOTE 3 to p. 137: See *De inventione* 1.7.9 and the Ciceronian *Ad Herennium*, 1.2.3

[In pp. 137 and 138 Langer continues to discuss rhetorical definitions of invention. The following paragraphs are interesting because they refer to Sidney and invention, invention and "the creative imagination", wit (*ingenium*) and fantasy, invention and 'turning others' leaves'—see Sidney's sonnet no. 1 in *Astrophil and Stella*]

For Sir Philip Sidney, the 'vigour of [the poet's] own invention' is the source of his superiority over philosophers, grammarians, and the like (*An apology for poetry*, 1595). Although **Sidney's connection between invention and the creative imagination goes beyond the rhetorical sense of *inventio***, we do find in his formula an echo of Cicero's *vis oratoris*.

**Even if the discussion of the concept and term 'invention' is limited to a rhetorical and poetic context, the links to other areas in Renaissance poetics are obvious. For invention of poetic subject-matter inevitably involves the related questions of imitation and 'creative' imagination.**

Departing somewhat from the analogy with the orator, **the poet finds subjects that are contained in previous poets' books or historical material, or in nature, aided by his own 'wit' [*ingenium*] or by his 'fantasy'. He may find true matter or make up subject-matter on his own.** Tasso says that 'subject-matter' [*la materia*], which can still conveniently be called 'argument', either is made up [*si finge*], and then it appears that the poet had a part not only in the choice, but also in the invention, or is taken from history.

**[Nature as a source of invention: "The poet finds by means of his *wit, ingegno, génie, esprit, his fantasia, or his imagination* matter and forms that resemble nature, even if they are not to be found in nature"]**

Another source of subject-matter is 'nature', that is, more or less the world in its physical and spiritual aspects. Here the meaning of 'invention' becomes more 'the faculty of mimetic representation', 'imagination', and is derived, perhaps, from Greek sources, such as Aristotle's *Poetics* (especially 1448b5-23), and negatively, from Plato's *Republic* (10600e-60Ib). Especially in the seventeenth century, under the influence of the Aristotelian poetics of Julius Caesar Scaliger, what may have been discussed under the rhetorical category of invention is sometimes displaced by a discussion of poetic 'fiction' and its construction by imitation. **The poet finds by means of his *wit, ingegno, génie, esprit, his fantasia, or his imagination* matter and forms that resemble nature, even if they are not to be found in nature. The poet constructs a sort of alternative but verisimilar world.** The production of pleasure rivals 'persuasion' as the chief aim of invention. Even among the supposedly rationalistic critics of the seventeenth century, the insistence on reason and common sense does not detract from the seduction of the pleasurable, through deft 'invention': 'The secret is first of all to please and to touch: Invent *ressorts* [forces, means] that may bind me', says Nicholas Boileau to the aspiring poet in his *Art poétique* (1674). **The most hyperbolic description of invention as a pseudo-creative imagination before the seventeenth century is to be found in Sidney's *An apology for poetry*: 'Only the poet... lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such**

**as never were in nature, as the *Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit***. Poetic invention allows, for Sidney, a mimetic perfecting of the real, a homage to divine creation. (Langer, 1999 p. 140)

In the seventeenth century we observe in some quarters an increased emphasis on the faculty of the *ingenium*, **as the capacity to manipulate language in such a way that novel relationships are created between things of the world. This emphasis displaces the focus of invention from the finding of things, or subject-matter, to the finding of words, especially metaphors**. Both Baltasar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1642) and Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*, 1670) are representatives of this shift. (Langer 1999 pp. 141-2)

The invention of subject-matter is, however, the foundation of the political ambitions of epic poetry. Virgil's *Aeneid* is a model for Renaissance poets, in part because his coming after Homer assured for imitation a vital role in his epic composition, in part because he produced an epic that flattered his patron Augustus with the notion of a Trojan lineage. Virgil's invention of the argument of the *Aeneid* is given as an example by Jacques Peletier du Mans, in his *Ars poëtique* (1555). In his general definition, Peletier fully realizes the rhetorical-persuasive element already contained in Ciceronian invention: 'Invention is a strategy ['dessein'] deriving from rational imagination ['l'imagination de l'entendement'], in order to arrive at our goal'<sup>61</sup> Virgil's epic was the product of such a strategy: 'Therefore Virgil undertook his *Aeneid*, desiring to render illustrious things Roman, and especially in order to celebrate the actions of Augustus. In order to arrive at this, he thought it necessary to make of Aeneas, founder of Roman royalty, a wise and war-like prince: that is his general and principal project of invention... In practical terms the invention of subject-matter is guided by the persuasion (a cynic would say, effective flattery) of the patron, and includes a glorification of the poet himself (Langer 1999 pp. 142-43)

The fortunes of literary invention are determined in the Renaissance by at least two other factors. First, the treatment of invention as a part of dialectic, not of rhetoric, begins to influence vernacular rhetoric. Rudolph Agricola had already assigned invention to dialectic, in his *De inventione dialectica libri tres* (composed 1479, published 1523, 2.25). In Peter Ramus's vernacular *Dialectique* (1555), invention and disposition are incorporated into dialectic or logic, leaving rhetoric with elocution and delivery. Antoine Fouquelin's *Rhetorique françoise* (1555), a close imitation of Omer Talon's Latin *Rhetorica* (1548), reflects this impoverishment. **Increasingly poetic invention will be severed from its roots, sometimes associated in the seventeenth century with the production of poetic tricks, conceits, and 'marvels', and finally transformed into something entirely unrelated, poetic 'creativity'**. Concurrently, rhetoric will become mainly the art of embellishment, of tropes and figures, and lose the epistemological-mnemonic import that invention had always guaranteed to the orator and the poet.

Second, the term 'invention' has a strong parallel sense of empirical 'discovery', such as the discovery of printing, and even of poetry itself. Encyclopaedic catalogues of 'inventors' and inventions were printed, such as Polydore Vergil's *De rerum inventoribus* (complete edition 1521). Throughout the sixteenth and seventeenth centuries there was discussion of what 'invention' in this

<sup>61</sup> NOTE 26 to p. 142: Francis Goyet (ed.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Paris: Librairie générale française, 1990), pp. 251-2

sense means, from Juan Luis Vives who speculates on the modalities of 'first invention' of the arts [*prima rerum inventio*] in his *De causis corruptiarum artium* (1531, I.I), to Sforza Pallavicino who analyses the joy of invention (*Del bene libri quattro*, 1644, 3.43). The hitherto relatively conservative rhetorical concept of invention became disconnected from the mediated communicative situation, and more attached to the will of the individual, who may be able to augment, by his 'own inventions', the learning of the Ancients. (Langer 1999 pp. 143-44)



## SOURCE

Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992, pp. 25-30

**Fable – myth – fiction – poetry. Mythos vs logos**

A *favola*... is the Word invariably used by Renaissance writers to designate the subject of a painting or poem based on the material of ancient myth. The modern meanings that have become attached to the word 'myth' derive for the most part from the nineteenth century, whereas the concept embodied in the word *favola* (the meaning of which has also altered in modern usage) much more directly translates the Greek *mythos*, which originally meant the telling of a story. As used by Homer, *mythos* applied equally to truth and to fiction, but from the time of Pindar the word always connoted a fictitious account (directly translated into Latin as *fabula*), and it was distinguished from *logos*, a later word that in its originally sense denoted the telling of a true story. It was with Plato that *logos* came to refer to a philosophic form of discursive reasoning, or dialectic (*ratio* in Latin), the goal of which was the truth, and which he directly opposed to the fictitious narratives of *mythos*. For Plato, the term *mythos* denoted a species of narration without demonstrative force, the characteristic form of which is the enthymeme, which is really a kind of metaphor; the term *logos* denoted formal and rational discourse, the characteristic form of which is the syllogism.

Plato's well-known hostility to the fictions of poetic and rhetorical utterance defines the grounds on which the concept of *fabula* was debated from the very beginning of the recovery of letters, **when the claims of poetry to be able to represent truth allegorically rather than to set forth its principles logically and axiomatically were reasserted by Petrarch and by Boccaccio in his famous defense of poetry. For Boccaccio, "Fiction [*fabula*] is a form of discourse, which, under the guise of invention, illustrates or proves an idea; and, as its superficial aspect is removed, the meaning of the author becomes clear"<sup>62</sup>. It is important to stress Boccaccio's use of the word *inventio*, which he makes all but synonymous with *fabula*, and to stress too the great importance of the familiar concept of fiction thus conceived as an outer cortex with which the poet allegorically covers or ornaments the truth.** It was Plato's ancient charge that poets dealt only in fictions and not with truth that defined the battleground between the humanists and the logicians, and that provoked the following outcry from Boccaccio:

Some railers against poetry are so harsh to say, on no authority but their own, that only an utter fool would think the greatest poets have hidden some other meaning in their fictions, and that rather they have invented them only to show off the power of their eloquence and to show how easily weak minds will believe the false to be true. O the iniquity of men! O what ridiculous folly! O what an impertinent outrage! While they put down others, in their ignorance they imagine that they are exalting themselves. Who but an ignoramus would dare to say that poets purposely make their inventions void and empty, trusting in the superficial appearance of their tales to show

<sup>62</sup> NOTE 15: Translation by E. H. Wilkins. See Boccaccio's famous defense of poetry, in *Genealogie deorum gentilium*, XIV.

their eloquence, as though the power of eloquence were unable to display itself with the truth.<sup>63</sup>

Recent research on the development of humanist thought has indeed stressed its philosophical rehabilitation of **poetics and rhetoric as legitimately alternative forms of discourse**, in fact superior alternatives to the crabbed formulas and bad Latin of Scholastic logic. Both **Lorenzo Valla** and **Politian**, for example, maintained that **grammar and rhetoric were master sciences that preceded logic in the task of linguistic inquiry**. Thus it has been claimed for Valla that **'eloquence and poetry are sisters, two diverse expressions of a highest humanity that endeavors to discover the objective in the concrete'**<sup>64</sup>. In the *Panepistemon*, most significantly, Politian located his own profession of letters neither in the active nor in the contemplative intellects, but in a branch he called the rational (or what Aristotle called the deliberative) intellect, thereby indicating that he considered letters neither as arts nor as sciences but instead as expressions of a rational power that historians have identified as a humanist concept of dialectic (*mythos*) set at war with the philosophical dialectic (*logos*) of the Schoolmen<sup>65</sup>. **It was around this paradox—finding in the subjective discoveries of individual experience, and indeed for poetic fictions, the path to objective truth—that the enterprise of humanism evolved. The expression of such truth, made manifest in all its concrete and palpable beauty, was a function not of *logos* but of the inventive (literally, the discovering) capacities of the mythopoetic imagination.**

Although the opposing claims of the transcendent imagination on the one hand and Scholastic reasoning on the other are central to the history of humanism and its later decline in the period of the Reformation and its aftermath, nevertheless **the concept of *fabula* (in other words, *mythos*) as the organizing power of the human imagination, whether valued highly or lowly, remained constant. This concept is the foundation for the sisterhood of the arts of painting and poetry, for it is in the exercise of invention (which does not denote subject matter as such so much as it does an imaginative process of discovery) that poetry, rhetoric, and painting find their common ground.** The primary statement of this humanist position is from the hand of Alberti, who defined *pictura* as a dominant and embracing concept made up of three subordinate, enabling categories that soon after came regularly to be defined as *disegno*, *colore*, and *invenzione*, terms that have long been recognized as deriving respectively from the rhetorical *dispositio*, *elocutio*, and *inventio*. Alberti's concept of one essential part of the painter's art, *inventio*, unambiguously identifies that sphere of his activity not as analogous but as identical to the same sphere in the activity of the poet and orator. This means that the problem of understanding the imagery of the *Primavera* is not so much simply identifying its subject (which is not difficult to do), but rather understanding Botticelli's imaginative process: how he conceived and deployed the gods metaphorically and allegorically in support of a theme that is an independent and wholly original invention, based on the conventions and decorum of fictive expression.

<sup>63</sup> NOTE 16: Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, XIV.10, under the heading 'It is a fool's notion that poets convey no meaning beneath the surface of their fictions (*Stultum credere poetas nil sensisse sub cortice fabularum*)

<sup>64</sup> NOTE 17: h.-b Gerl, *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*, Munich, 1974, pp. 190-91. See further Ch. Trinkaus's seminar chapter on Valla in *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, London: 1970; S. Camporeale, *Lorenzo Valla: Umanesimo e Teologia*, Florence, 1972; and the very useful and stimulating article by N. Struever, "Lorenzo Valla's Grammar of Subject and Object: An Ethical Inquiry", *I Tatti Studies*, II, 1987, pp. 239-267.

<sup>65</sup> NOTE 18: For Politian's *Panepistemon*, see *Omnia Opera Angeli Politiani e tala quaedam lectu digna*, Basilea, 1553; see also C. Dempsey, review of David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, in *Burlington Magazine*, CXXV, 1983, pp. 624-627

As a *favola*, the term used to designate painting and poetry with mythic subject matter in the Renaissance, the *Primavera* does not, so far as anyone has been able to determine, literally illustrate an episode or story taken from a particular ancient text or Renaissance imitation of one (for which there are many precedents). It does not, in other words, borrow its invention from another source, and it accordingly belongs to that class of paintings known shortly afterwards as *poesie*. (Titian, for example, habitually refers to his paintings of independent mythological inventions as *poesie*)<sup>66</sup>. It is quite possibly the first painting of the Renaissance that can be so classified, for the earliest use I know of the word *poesia* to characterize a painting appears in the inventory of the Medici Palace made on the death of Lorenzo de' Medici in 1492. In this inventory one picture is listed as 'una poesia con due figure e più paesi'. The earliest definition of a painted *poesia* appears less than a decade later, in a letter of 1501 written by the Venetian painter Jacopo de'Barbari to Frederick the Wise, in which **he argues for the acceptance of painting as a liberal art (following Alberti), and points out that 'poesia is necessary for the invention of the work, this arising from grammar, rhetoric, and dialectic'**<sup>67</sup>. Barbari here identifies *poesia* with *inventio*, which Alberti claimed to be an essential attribute of the painter, and his reference to the *trivium* indicates, also following Alberti, that the painter must have an acquaintance with letters and be able to invent new subjects of his own on that basis. The same position, by this time a commonplace, is stated in the Venetian Paolo Pino's *Dialogo di pittura* of 1548, where it again follows a discussion of the liberal arts. Once again the art of painting is divided into its three conventional parts, *disegno*, *colorito*, and *invenzione*, and of the last Pino writes, "This means the finding of *poesie* and stories in and of themselves; because painting is properly speaking *Poesia*, that is, Invention"<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> NOTE 19: A great deal has been written about Titian's *poesie*, not much of it focused and almost none setting the issue in its true literary context. Suffice it to cite D. Rosand, "Ut pictor poeta: Meaning in Titian's *Poesie*," *New Literary History*, III, 1971-1972, pp. 527-546, and G. Padoan, "Ut pictura poesis: Le 'pitture' di Ariosto, le 'poesie' di Tiziano," *Tiziano e Venezia: Convegno internazionale di studi*, Verona, 1980, pp. 91-102. **In his famous letters to Philip II, incidentally, Titian uses the word *poesia* virtually interchangeably with *favola***, for which see M. Tanner, *Titian: The Poesie for Philip II*, PhD dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1976

<sup>67</sup> NOTE 21: "Oltra di questo necessita la poesia per la inventio de le hopere, la quale nase da gramatica e retorica ancor dialectica. E de istorie convien essere pittori copiosi". For the letter, dated 1501, see L. Servolini, *Jacopo de'Barbari*, Padua, 1944, pp. 105ff., or P. Kirn "Friedrich der Wise und Jacopo de'Barbari," *Jahrbuch der Preuzischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, pp. 130-134.

<sup>68</sup> NOTE 22: P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venice, 1548 (republished in *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, Bari, 1960-1962, I, pp. 93-139, esp p. 115): "L'arte della pittura è imitatrice della natura nelle cose superficiale, la qual, per farvela meglio intendere, dividero in tre parti a modo mio: la prima parte sarà disegno, la seconda invenzione, la terza e ultima il colorire... Or alla seconda parte, già detta invenzione; questa s'intende nel trovar poesie e istorie da se (virtù usata da pochi delli moderni), et è cosa appresso di me molto ingeniosa e lodabile... E perchè la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparare quell'ocche non è, però util sarebbe osservare alcuni ordini eletti dagli altri poeti che scrivono, i quale, nelle loro comedie e altre composizioni vi introducono la brevità, il che debbe osservare il pittore nelle sue invenzioni, e non voler restringere tutte le fatture del mondo in un quadro." See also the famous letter, also of 1548, written to Vasari by Annibale Caro, commissioning a painting from him and again emphasizing both original invention and brevity (K. Frey, *Die literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923, pp. 220ff.). He requires a painting with two figures, "but as to the invention I leave that to you, remembering another similarity that painting has with poetry, all the more so since you are as much a poet as a painter." He goes on, however, to suggest that Vasari borrow Theocritus's invention of the encounter of Venus and Adonis, but since Theocritus is overelaborate he urges Vasari to be free with the poem and invent on his own in order to express his own poetic idea. The same distinction also occurs more than a century later, as appears in Bellori's description of *Apollo and Daphne* in a letter inscribed *Sic pictura poesis erit*. There **Bellori acknowledges that Maratta 'took the argument from Ovid and followed the poet's invention,' but not, he continues, "without earning praise for his own *ingegno*, for in translating the poetic forms he did not act simply as a pure translator, as though the painter could invent nothing for himself.'** Maratta's own invention, it turns out, was an elegant little conceit that embellished the story by representing three beautiful naiads in allusion to the Graces, thereby likening Daphne's beauty, sufficient to win the love of a god, to that of Venus, mistress of the three Graces and the divine prototype of beauty itself. **Although the invention bears the unmistakable stamp of *seicentismo*, it also exemplifies an unchanging**

We find here expressed the familiar Renaissance equation of painting with poetry, encapsulated in the famous Horatian phrase 'ut pictura poesis'. **That both Barbari and Pino equate the activities of the painter and the poet specifically through their common exercise of *inventio* is especially significant. The concept of invention has deep roots in the literature of both poetics and rhetoric, and it is to the former tradition that both writers are referring when they specifically identify *poesia* with *invenzione*. To quote Boccaccio again, for example, 'Poetry, which ignorant triflers cast aside, is a sort of fervid and exquisite invention, with fervid expression, of that which the mind has discovered' [NOTE 23: Boccaccio, op. cit., XIV.7]. Indeed, the equation of invention with poetry appears with the origins of vernacular poetry in Italy, when the poet was called a *trovatore*. Invention means, as Boccaccio indicates and Pino merely repeats in abbreviated form, the illustrating or proving of an idea, and it is in such original discovery that painters and poets find their identity with one another. It does not mean simple illustration of a story invented earlier by another poet or painter (which was often called translation). A most impressive statement of the character of the painter's invention, claiming utter independence of the fictive, fabulizing imagination from the other parts of painting, comes from Alberti. In a famous passage in *De pictura*, Alberti discusses invention as that activity painters have in common with poets and orators, and does so in the most extraordinary terms:**

I want the painter, so far as he is able, to be learned in all the Liberal Arts, but especially in geometry... . Next, it will be of advantage if [painters] take pleasure in poets and orators, for these have many ornaments in common with the painter. Literary men, who are full of information about many subjects, will be of great help in preparing the composition of a representation, and the great virtue of this consists primarily in its invention. Indeed, invention has such power that even by itself and without being painted it can give pleasure. [*Atque ea quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectet.*] The description that Lucian gives of Calumny painted by Apelles excites our admiration when we read it. I do not think it inappropriate to tell it here, so that painters may be advised of the need to take particular care in creating inventions of this kind. [Alberti here gives his famous description, which was one of those used by Botticelli for his painting of *Calumny*, and he follows this example derived from ancient rhetoric with a poetic invention also used by Botticelli for the *Primavera*.] And what shall be say of those three young sisters, whom Hesiod called Aglaia, Euphrosyne, and Thalia? The ancients represented them dressed in loosened and transparent gowns, with smiling faces and hands intertwined; they thereby wished to signify liberality, for one of the sisters gives, another receives, and the third returns the favor, all of which should be present in every act of perfect liberality. You can appreciate how inventions of this kind bring great repute to the artist. I therefore advise the studious painter to make himself familiar with poets and orators and other men of letters, for he will not only obtain excellent ornaments from such learned minds, but he will also be assisted in those very inventions which in painting may gain him the greatest praise<sup>69</sup>.

---

**concept of the painter's independent capacity for poetic invention that can be traced through time in the same way the conventions of a Petrarchan lyric can be traced, even as we can easily identify the style and invention of each poem taken individually as unmistakably those of Marino, or Bembo, or Petrarch himself.**

<sup>69</sup> NOTE 24: L.B. Alberti, *De pictura*, 53f. (in L.B. Alberti, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. C. Grayson, London, 1972, pp. 95f.). It is worthwhile commenting on Alberti's use of the word *historia* in this passage, which does not carry the meaning 'history', but which

Two things are especially remarkable about this passage, the first being Alberti's emphasis on new invention, something that is, however, well grounded in a knowledge of letters. Second, and most extraordinary, there appears his statement that a beautiful invention is pleasing of itself alone—*even if it is never painted*. That is to say, its beauty is of a wholly conceptual and poetically self-contained kind—the invention is itself the poem—such that a beautiful invention has the power to provoke an aesthetic response that is in a fundamental sense independent even of the representation of it. I do not suppose that anyone who has not deeply considered the invention of the *Primavera* can fully appreciate the force of that statement. The imagery of Botticelli's painting is informed by such a fine poetic instinct, combined with a philological rigor and tact so exquisitely deployed, that it produces its own aesthetic response.

---

also does not mean 'story', as it is commonly translated. The word derives from ἱστορία as used by the Byzantine rhetoricians (to whom Alberti is extensively indebted), who were the first to apply it to painting and who meant by it simply 'a painting' or 'a representation'. The closest equivalent still surviving in English is the adjective 'historiated,' as applied to manuscript illumination; it applies to the illumination itself, whether composed of a narrative subject, an assembly of grotesques, a decorative pattern of foliage, or simply an abstract decoration. See H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, p. 9; see also E.A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, New York, 1887, s.v. ἱστορία