

COLECCIÓN ESTUDIOS CRÍTICOS  
DE LITERATURA Y DE LINGÜÍSTICA

CONSEJO ASESOR

Carlos Alvar (Universidad de Ginebra)  
Alberto Blecuá (Universidad de Barcelona)  
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)  
Germán Gullón (Universidad de Ámsterdam)  
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Francisco Marcos Marín (The University of Texas at San Antonio)  
Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia)  
Fanny Rubio (Universidad Complutense de Madrid)  
Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna)  
Ricardo Senabre (Universidad de Salamanca)  
Jenaro Talens (Universidad de Ginebra)  
Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid)  
Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela)  
Domingo Ynduráin (Universidad Autónoma de Madrid) (†)

ANDRÉS SORIA OLMEDO, JUAN VARO ZAFRA  
Y GINÉS TORRES SALINAS (EDS.)

PROSA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI  
Conceptos e ideas

BIBLIOTECA NUEVA

PROSA española del siglo XVI: Conceptos e ideas / Andrés Soria Olmedo et al. - Madrid : Biblioteca Nueva, 2016.  
 384 p. ; il. 23 cm (Colección Estudios Críticos)  
 ISBN 978-84-16345-02-1  
 1. Estudios literarios. Prosa 2. Historia de las ideas 3. Historia moderna (siglos xv-xviii) 4. España

D (DN) JFCX HBCH 1DSE

© Los autores, 2016  
 © Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2016  
 Almagro, 38  
 28010 Madrid (España)  
 www.bibliotecanueva.es  
 editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16345-02-1  
 Depósito Legal: M-40.077-2016

Impreso en Lável Industria Gráfica, S. A.  
 Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

## Índice

PRÓLOGO .....	9
CAPÍTULO 1.—LA CONTEMPLACIÓN MÍSTICA EN LOS AUTORES DEL SIGLO XVI, POR Concepción Argente del Castillo Ocaña .....	13
CAPÍTULO 2.— <i>PLUS EST QUAM QUOD VIDEATUR IMAGO</i> : PENSAR LA IMAGEN DESDE LA LITERATURA EN EL SIGLO XVI, por Roland Béhar .....	45
CAPÍTULO 3.—LAS LÁGRIMAS DEL ANDRÓGINO. ALDANA Y LA FILOGRAFÍA DEL SIGLO XVI, por Miguel Ángel García .....	87
CAPÍTULO 4.—«LA CARTA ROBADA» DE CERVANTES: APLICACIONES DE LA NUEVA HISTORIA POLÍTICA DE LA CORTE EN ESPAÑA A LOS ESTUDIOS LITERARIOS, por Patricia Marín Cepeda .....	119
CAPÍTULO 5.—ENTRE «LA VOZ CONVENIENTE» Y «EL SAINETE QUE PERMITE LA DECENCIA». PREDICACIÓN BARROCA Y TEORÍA DE LA <i>ACTIO</i> EN EL SIGLO DE ORO. PAUTAS PARA SU ANÁLISIS, por Salvador Núñez .....	145
CAPÍTULO 6.—CRÍTICA Y EXPERIENCIA. BELTRÁN DE LA CUEVA «GLOSADOR» DEL <i>LIBRO DE LAS AVES QUE CAZAN</i> DE JUAN DE SAHAGÚN, por Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo ..	185
CAPÍTULO 7.—LA TRASLACIÓN EN EL INCA Y BOCCACCIO EN LOS <i>COMENTARIOS REALES</i> , por Andrés Soria Olmedo .....	209

CAPÍTULO 8.—REFUNDIDORES E INTÉRPRETES AURISECULARES DE LA LLAMA SANJUANISTA, por Paolo Tanganelli y Giulia Giorgi ...	271
CAPÍTULO 9.—LA POÉTICA DE LA LUZ EN LAS ANOTACIONES A LA POE- SÍA DE GARCILASO, DE FERNANDO DE HERRERA: HISTORIOGRAFÍA Y ARTE, por Ginés Torres Salinas .....	295
CAPÍTULO 10.—EL DIÁLOGO DE MERCURIO Y CARÓN DE ALFONSO DE VALDÉS: ANÁLISIS INTERDISCURSIVO Y DE SU RECEPCIÓN EN LA ÓRBITA DEL ERASMISMO ESPAÑOL, por Pablo Valdivia Martín ..	327
CAPÍTULO 11.—LA CONDICIÓN DE LA LIBERTAD EN LA ESPAÑA IMPE- RIAL DE CARLOS V, por Juan Varo Zafra .....	349

## Prólogo

Este volumen es fruto de las investigaciones realizadas dentro del Proyecto I+D «Conceptos e ideas en la prosa española del siglo XVI» (FFI2010-19117 subprograma FILO) del MICINN, un espacio de trabajo que indaga en las posibilidades que la «historia de los conceptos» ofrece a la investigación histórico literaria, concretamente a los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro español.

La «historia de los conceptos» es un modelo de enfoque metodológico que se plantea como alternativa a la neokantiana «historia de las ideas» y a la analítica del lenguaje. La «historia de los conceptos» trata, en palabras de H. G. Gadamer, de asimilar los contenidos lingüísticamente mediados con todo su precipitado de experiencia histórica. Partiendo de la Hermenéutica, la «historia de los conceptos» afirma que el lenguaje es «una irreductible instancia metodológica última sin la que no puede tenerse ninguna experiencia ni conocimiento del mundo o de la sociedad»<sup>1</sup>. La lengua se considera, por una parte, un indicador de la realidad; y, por otra, un factor de esa misma realidad. La «historia conceptual» se ocupa del «análisis de las convergencias, desplazamientos y discrepancias en la relación entre el concepto y el estado de cosas que sur-

<sup>1</sup> Koselleck (2012). *Historias de conceptos*, Madrid, Trotta, pág. 45.

CAPÍTULO 9

La poética de la luz en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera: historiografía y arte

GINÉS TORRES SALINAS  
*Universidad de Granada*

LA POÉTICA DE LA LUZ

Que Fernando de Herrera convirtiera a Leonor de Gelves en la que probablemente sea la dama petrarquista luminosa por excelencia de toda la poesía europea del Renacimiento<sup>1</sup> hace que, al hablar de una *poética de la luz*, el lector avisado piense inmediatamente en la filosofía neoplatónica que hace de la Luz el nombre propio de la dama en el cancionero herreriano<sup>2</sup>, que enciende el fuego

---

<sup>1</sup> Recordemos el *Laurel de Apolo*, donde Lope de Vega hablaba del poeta sevillano como aquel «que al Petrarca desafia» (2007: 207; II, v. 385).

<sup>2</sup> La cuestión ha sido estudiada profusamente por la tradición crítica herreriana, Cfr. Rodríguez Marín (1911: 8), Cossío (1926: 114), Vilanova (1951: 716), Celaya (1964: 30-31), Green (1969: 222), Guillén (1999: 438-439), Macrì (1972: 55, 135), López Bueno (1987: 51), Rodríguez (1990: 286-287), Cuevas (2006: 32), Prieto (1987: 579), Oroz-

amoroso que a lo largo de tantos versos abraza el pecho del poeta e impulsa el rojo batir de alas de su alma enamorada.

Y no le faltaría razón al lector. Pero tendría solo una parte.

Hablar de una *poética de la luz* en el siglo XVI, sobre todo si atendemos a los parámetros de la historia de los conceptos, no puede circunscribirse exclusivamente a los parámetros neoplatónicos de la poética amorosa herreriana, estudiados ya con la suficiente amplitud por la historiografía literaria. Se hace necesario ir mucho más allá de esta, pues la luz se convierte en una imagen nuclear y fundamental del periodo, símbolo clave y vertebrador de la nueva visión del mundo que implica el corte, el paso de la Edad Media al Renacimiento. Su uso va a estar siempre en juego, generando en toda Europa una lucha por su interpretación y posesión por parte de los principales protagonistas del cambio de los paradigmas artísticos, literarios, científicos, filosóficos e ideológicos que cristalizan en este siglo XVI.

De este cambio en el uso del concepto *luz*, de su profunda extensión, da cuenta uno de los más importantes epítomes —con sus lógicos matices y vaivenes, sus énfasis y sus ausencias— de la cultura española del Siglo de Oro: las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera. Serán dos los ámbitos que nos servirán para dar cuenta de cómo las *Anotaciones* responden a dicha transformación luminosa que aparece con el Renacimiento: la nueva concepción de la historia y los nuevos paradigmas artísticos.

#### LA HISTORIA

Existe un más que amplio consenso en considerar, si quiera simbólicamente, a Petrarca como el primero de los humanistas o, al menos, el primero de los puntales que

---

co (2004: 95), Lara Garrido (1997: 142), Navarrete (1997: 211). Para nuestra visión sobre la cuestión, Cfr. Torres Salinas (2013: 895-910).

tuvo el Renacimiento a la hora de reconocerse en el espejo como un nuevo periodo en la historia del hombre<sup>3</sup>. Fue Theodor Mommsen (1942) el primero que se ocupó —en un artículo seminal, seguido y también discutido— de explicar cómo la concepción petrarquesca de la historia fue la primera que identificó a través de los símbolos de la luz y la oscuridad el enfrentamiento de su propio tiempo con un periodo inmediatamente anterior. En el texto de Mommsen encontramos un revelador pasaje sobre el uso que Petrarca hará de la luz en sus formulaciones sobre la historia. Corresponde a la dedicatoria que Petrarca dirige, en el canto IX (452-457) del *África*, a Roberto de Anjou, rey de Nápoles y dice así:

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

La metáfora de la existencia de una edad oscura previa a la llegada de la luz no la inventan ni Petrarca, ni los humanistas. Fue utilizada ya por la tradición cristiana, a partir de la estructura histórica que Eric Auerbach explicó a la perfección en el magistral estudio que hizo en *Mimesis* (1975: 166-193) del episodio de Farinata degli Uberti y Cavalcante dei Cavalcanti en el canto X del «Infierno» de la *Commedia* (2001: 130-136). Guido Cavalcanti pregunta

---

<sup>3</sup> Es evidente que funcionamos en un cierto plano simbólico a la hora de hablar de un Petrarca *padre de los humanistas*. R. Weiss, a pesar de que participa de esta tendencia de estirar hacia atrás la lona del Renacimiento de una manera en la que casi acaba confundido con la Edad Media, explica (2006: 125) que ya existía en Italia una suerte de *colonia intelectual* formada por abogados y hombres de leyes, que tuvieron parte importante, en tanto que sustrato cultural, en el despegue de las actividades humanistas. En esa misma órbita, B. L. Ullman apunta con tino que la estancia de Petrarca en Avignon fue un estímulo poderoso en el nacimiento y desarrollo de sus intereses intelectuales (2006: 142-43). Cfr. también Rico (1978a: XLI-LXXIX) y Foster (1989: 15-40).

por su hijo, sin saber que este ha muerto ya, y sin tener conciencia de los cambios político sociales de la Florencia que dejó a su muerte. Cavalcanti se encuentra en el infierno «en un estado definitivo e inalterable, en el cual tan solo habrá de tener lugar una modificación: la resurrección de sus cuerpos por la resurrección en el Juicio Final», «ciegos para lo que ocurre en el presente» (Auerbach, 1975: 181). A partir de ahí explica Auerbach que la concepción de la historia se establece, en la Edad Media, en torno a «La meta de la historia de la salvación [que] no es tan solo una esperanza segura para el futuro, sino que se halla cumplida en Dios desde siempre, y prefigurada en cuanto a los hombres de la misma manera que Cristo se halla prefigurado en Adán» (pág. 185), con un eje central, la figura de Cristo. Efectivamente, apunta Béhar, la actitud de Petrarca «no es la de Dante paseándose por el mundo de los difuntos, contemplándolos *sub specie aeternitatis*, con una mirada teñida de teleología. Lo que le interesa a Petrarca es la complejidad humana en su aspecto histórico» (2010: 449); entendidos «no desde la perspectiva intemporal de la Providencia cristiana, sino como reflejo de una naturaleza humana incambiable» (pág. 451).

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

Frente a esta lectura de la historia, Wallace Ferguson y Hans Baron detectan, en sendas crónicas de la ciudad de Florencia de los siglos XIV y XV, un cambio con respecto a di-

cha lectura figural de la historia. Para Ferguson, la *Chronica* supone un cambio en la concepción de la historia (1948: 6-7): pasa de ser escrita desde un punto de vista universal (*sub specie aeternitatis*), en el que el referente estructurador de la misma son los seis días de la creación o las cuatro monarquías de la profecía bíblica de Daniel; a entenderse como un estudio independiente sobre la vida económica y política de la Florencia del momento, aunque sin acabar de desprenderse de un sentido teológico —y, añadimos, teleológico— de la historia. Hans Baron (1993: 44-64), estudiando en estricto la sociedad florentina, recoge el guante de Ferguson y coloca en la *Historiarum florentini populi, Libri XII*, de Leonardo Bruni, el momento en que «los fenómenos fundamentales de la vida entre los Estados, previamente subordinada a la teología histórica del *Sacrum Imperium*, pueden ser considerados de forma más inteligible, dándoles una explicación causal» (pág. 46). Así, la conciencia histórica moderna, escribe Maravall, estima que frente al tiempo *eterno* o suspendido medieval, «bien se haya llegado a ello por una o varias fracturas, o bien por el desarrollo de un hilo continuo, en el curso del tiempo son diferenciables varias fases o épocas» (1986: 285), de manera que la mirada a la Antigüedad se desprende de la esa lectura fosilizada que le dotaba de un «valor genérico e indefinido», para pasar a referirse a un «tiempo definido», a una «cultura determinada» (pág. 286), concretos.

Podemos así insertar a Petrarca en esta nueva corriente de interpretación de la historia, conviniendo con el propio Ferguson en que «Petrarch set the tone for the humanist's secular interpretation of history» (pág. 8); dejando atrás «la concepción que subordina el pasado pagano al cristiano» (Béhar, 2010: 433). Secularizar, esto es, «desaparecida la Escritura como único sostén del texto» (Rodríguez, 2001: 27), «aparecen también los signos literales sustituyendo a las signaturas divinas» (Rodríguez, 2008: 166). Así, el juego de símbolos luz / tinieblas o luz / oscuridad, caracteriza la mirada que Petrarca dirige hacia el pasado, como podemos comprobar en otro de los textos que apor-

ta y traduce Mommsen, una carta que dirige a su amigo Agapito Colonna:

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

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

De la misma manera podemos entender sin dificultad el significado concreto de dos pasajes petrarquescos, aparentemente alejados entre sí: un fragmento de la *Apolo-gía contra cuiusdam anonymi Galli calumnia*, en el que sostiene que en mitad del error medieval brillaban hombres de genio, cuya vista era aguda a pesar de la niebla: «admits the errors there shone forth men of genius, and no less keen were their eyes, although they were surrounded by darkness and dense gloom» (en Mommsen, 1943: 227); y una epístola escrita por Petrarca a su hermano Gerardo, en la que el saludo que le dirige después de dos años sin ha-

blar con él lleva inscrita la luz, transformada, como hemos visto, no solo en un símbolo más o menos retórico, sino en todo un proyecto histórico que Petrarca asimila a su propio proyecto de vida: «Es mi deseo, hermano más que la luz por mí querido, poner fin a este prolongado silencio» (Petrarca, 1978: 283).

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

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

El origen de la serie terminológica, siguiendo a Garin, es concreto y delimitado. Se presenta en el ámbito de la batalla contra la ignorancia de unas universidades que, en el siglo XII, han abandonado a los clásicos —y todo lo que esa enseñanza basada en ellos pudiera tener de *humanitas*— en favor de los lógicos (Garin 1981: 54-59). Habrá que decir, sin embargo, que esa batalla iniciada por Petrarca contra la ignorancia bárbara, o, directamente, contra la oscuridad, es la parte visible de un iceberg en cuya base

hay algo más sólido y profundo: «El Renacimiento, nacido con Cola di Rienzo y con Petrarca como un movimiento de insurrección nacional, como una lucha contra los «bárbaros», cultural a la vez que política» (Garin, 1986: 16), es decir, ideológica; aunque, según avanza el tiempo, y con las cenizas de Cola di Rienzo flotando en el Tíber tras su ejecución, la serie terminológica comienza a aplicarse a la renovación artística, al papel que determinadas personalidades han tenido a la hora de devolver el esplendor cívico por la vía del esplendor temporal. Así, Boccaccio, contemporáneo y buen amigo de Petrarca, en su *Vita di Dante Alighieri*, de 1357<sup>4</sup>, escribe que cuando la madre de este dio a luz «partorì la donna questa futura chiarezza della nostra città [...] questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata» (Boccaccio, 1830: 6)<sup>5</sup>; del mismo modo que en la quinta novela del sexto día del *Decamerón*, leemos sobre Giotto que

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

En la península, el recorrido de la serie luz/oscuridad/tinieblas será paralelo al que acabamos de trazar en la cul-

<sup>4</sup> Nótese que, mientras Boccaccio escribe estas líneas, en el caso español nos movemos todavía en la época del Arcipreste de Hita.

<sup>5</sup> Sin olvidar que, como bien señala Robert Black (2006: 305-306), ya Guido de Pisa en un comentario a la *Commedia*, escrito hacia 1330, había lanzado la idea de un Dante trayendo la poesía a la luz después de haber estado muerta: «Ipse enim mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem».

tura italiana, con un cierto desfase cronológico, debido a las peculiaridades que la penetración del Renacimiento tuvo en España. La lección humanista deberá esperar, para estar asimilada y mínimamente aquilatada, a la figura de Antonio de Nebrija y la escritura de sus *Introducciones latinae* (Rico, 1996: 9)<sup>6</sup>. Será, sin embargo, el prólogo a la *Gramática*, de 1492, el que enarbole la primera bandera luminosa de nuestro humanismo, declarando a Isabel la Católica: «I así, después que io deliberé, con gran peligro de aquella opinión que muchos de mí tienen, sacar la novedad desta mi obra de la sombra y tinieblas escolásticas a la luz de vuestra corte» (Nebrija, 1981: 102).

Nebrija reproduce el clásico ataque humanista contra la ignorancia<sup>7</sup>, contraponiendo la oscuridad escolástica con la luz de la corte de la «muy esclarecida reina» Isabel la Católica, a quien va dirigida una obra que se define desde una «conclusión muy cierta: que siempre la lengua fue compañera del Imperio» (pág. 97). La luz se pone así al servicio de un proceso de legitimación política, que se quiere ver unida al florecimiento intelectual, en una recuperación de «la metáfora de la *translatio imperii* junto a su acólito, la *translatio studii*» (Navarrete, 1997: 37)<sup>8</sup>.

Las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, publicadas por Fernando de Herrera en 1580, suponen la consolidación y forja definitiva de un Garcilaso convertido ya en «príncipe de esta poesía en nuestra lengua» (Herrera, 2001: 278), algo sobre lo que ya había incidido Ambrosio de Morales al escribir que «no fuera mucha gloria la de nuestra lengua y su poesía en imitar el verso italiano, si no mejorara tanto en este género Garcilaso de la Vega, luz muy esclarecida

<sup>6</sup> Evidentemente la cuestión es muchísimo más compleja, pues no hay que olvidar que a lo largo de todo el siglo xv ya comienzan a existir indicios de modernidad en las letras castellanas, debido sobre todo al contacto con los humanistas italianos en las dos direcciones del viaje. Cfr. Soria Ortega (1956), Rico (1978b), Gómez Moreno (1994), Ynduráin (1994), Maravall (1996) o Gargano (2012a).

<sup>7</sup> Cfr. de nuevo, Rico (1978b).

<sup>8</sup> Cfr. en realidad, págs. 29-50 y Maravall (1986: 216-220).



de nuestra nación» (1951: 60). Las *Anotaciones*, auténtica enciclopedia de la poética renacentista, lo convertirán, además, en príncipe luminoso<sup>9</sup> de la poesía española, recuperando y consolidando la idea que hemos estudiado en Ambrosio de Morales. Francisco de Medina, humanista sevillano perteneciente al círculo de Juan de Mal Lara, se encarga de escribir un prólogo a la obra. Recoge Medina la idea nebrisense de la lengua compañera del imperio: «Siempre fue natural pretensión de las gentes virtuosas procurar estender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios» (Medina, 2001: 187); «i veremos estenderse la magestad del lenguaje español, adornada de nueva i admirable pompa, hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraron las banderas de nuestros exércitos» (pág. 203). Con un matiz: en España nuestra lengua es aún (frente al optimismo de Nebrija) «tan descompuesta i mal parada, como si ella fuesse tan fea que no mereciesse más precioso ornamento o nosotros tan bárbaros que no supiésemos vestilla del que merece» (pág. 189)<sup>10</sup>.

Más adelante, diagnosticando la situación lingüística de España, y encontrando en poetas y predicadores la mejor esperanza para elaborar ese «precioso ornamento» que merece la lengua, Medina opina que «no es gran maravilla que aviendo tan poco que sacudimos de nuestras cervices el yugo con que los bárbaros tenían opresa la España», «los buenos espíritus» hayan «atendido con más fervor a recobrar la libertad de la patria que a los estudios de ciencias liberales, que nacen i se mantienen con el ocio» (pág. 194), por lo que será comprensible que «no esté desbastada de todo punto la rudeza de nuestra lengua» (pág. 194). Los bárbaros impidieron que, en particular, se desarrollara un adecuado estudio de la retórica<sup>11</sup>, de manera que incluso aquellos que, en el pasado

<sup>9</sup> Cfr. Keniston (1922: 401-434).

<sup>10</sup> Cfr. para dicho contraste la segunda nota al pie que Reyes y Pepe insertan al texto de Medina (pág. 187).

<sup>11</sup> «Aquellas dotrinas cuyo oficio es ilustrar la lumbré i discurso del entendimiento» (pág. 194).

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

Dos cosas que, además se unirán entre sí, aparecen aquí: primero, la concepción de Garcilaso ya como norma cierta de la poesía española, desde muy poco después de su muerte, superando a esos modelos italianos en los que ha forjado su poética; y, segundo, la imagen de un Garcilaso convertido en luz de la nación. Nebrija, al sacar su obra, esto es, su *Gramática* de las oscuridades escolásticas, lo que estaba haciendo, dentro de esta lógica humanístico-política, era sacar a la lengua española de dichas oscuridades escolásticas, haciéndola a la vez luz y compañera del imperio. Convertir a Garcilaso, gracias a sus poemas, en la forma más perfecta de la lengua, supone convertirlo, a la vez, en la forma más perfecta de luz nacional, en espacio de cruce donde convergen identidad nacional y lengua literaria.

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

tra lengua, i todos encendidos en sus amores la sacaremos [...] del poder de los bárbaros» (pág. 202).

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

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

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

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

quedaron por la mayor parte agenos de su noticia i apena pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad

en que se hallaron por tan largo espacio de años. Mas ya que an entrado en España las buenas letras con el Imperio i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia, aunque la poesía no es tan generalmente onrada i favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza i felicidad que pueden poner justamente invidia i temor a los mismos autores d'ella, [Uno de ellos es el Marqués de Santillana, cuyos sonetos son] dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo (pág. 278).

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

Dicha luminosidad alcanza a la naturaleza misma de esta escritura poética que permite sacudirse el yugo de la ignorancia. Los sonetos, cuyo «resplandor i elegancia» (2001: 271) afirma Herrera ser debidos a Petrarca, son «la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i español (pág. 265), entre otras cosas porque

resplandecen en ella con maravillosa claridad i lumbre de figuras i exornaciones poéticas la cultura i propiedad, la festividad i agudeza, la manificencia i espíritu, la dulçura i jocundidad, la aspereza i vehemencia, la conmiseración i afetos, i la eficacia y representación de todas (pág. 267)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Nótese la absoluta diferencia con respecto al «Proemio e carta al Condestable Don Pedro de Portugal», del Marqués de Santillana (López de Mendoza, 2002: 501-512). López de Mendoza, que en 1449 (pág. 505) había leído ya a Boccaccio y al mismo Petrarca luminoso del que hablaba Herrera, escribe, al referirse a la dignidad de la poesía, «de mayor perfección i más auctoridad que la soluta prosa», lo siguiente: «Afirmalo Casiodoro en el libro *De varias causas*, diciendo: todo resplendor de eloquencia e todo modo o manera de poesía o poetal locucion e fabla, toda variedat de honesto hablar hovo e houieron començamiento de las Diuinas Escripturas» (págs. 503-504).

Comentando el soneto XI de Garcilaso<sup>13</sup>, escribe Herrera: «I parece en él i se muestra el resplandor de las palabras que puso, que es lo que los latinos llaman por metáfora color en la oración; i lo mesmo la claridad d'ellas, que está puesta en la construcción» (2001: 350). Una claridad «que nace d'ellas [de las palabras] luziente, suelta, libre, blanda i entera», de modo que la elegancia en el decir «es como el sol, que deshaze la oscuridad» (pág. 351). En otra ocasión, ocupándose también de la metáfora, dirá que esta «se labra i viste i alumbrá la oración como si se sembrasse i esparziesse de estrellas» (pág. 294).

#### LUZ Y ARTE

La lectura en clave pictórica de la obra de Fernando de Herrera ha interesado a la crítica con frecuencia. Unas lecturas en las que la luz ha ocupado un papel destacado. Por un lado, se ha reflejado con minuciosidad y detalle lo que de luminoso cromatismo tiene la poesía de Fernando de Herrera. Emilio Orozco habla de cómo en ella «Todo se estiliza apoyado solo en la extrema exaltación de luz y color, que le lleva, en la búsqueda de la máxima nitidez e intensidad, a la paleta de pedrería típica del periodo barroco» (2004: 200); Oreste Macrì, por su parte, se ha referido a la «intencionalidad poético-pictórica del “pintar, matizar, mesclar, confundir, derramar, esparcir, dividir, variar, desteñir, entretexir, vestir” (es el esqueleto verbal de toda la sintaxis herreriana) los colores de la Naturaleza y el Arte» (1972: 139), a «los colores de la brillante y variada paleta herreriana» (pág. 133). Por otro lado, Francisco Garrote (1997: 22) y Antonio Gargano (2012b: 63) han estudiado con tino aquellos poemas del sevillano en que, adscribiéndose a la tradición de los poemas compuestos a la efigie de la dama en un retrato, de cierta fortuna en el siglo XVI ita-

<sup>13</sup> «Hermosas ninfas, que en el río metidas, / contentas habitáis en las moradas / de relucientes piedras fabricadas [ ]» (2007: 97).

liano (Gargano, 2012b: 41). En ellos, Herrera, al descubrir «una belleza tan alta y trascendente que no se puede llevar al lienzo, porque se trata de dar color a la luz-belleza» (Garrote, 1997: 22), da cuenta de la necesidad, del intento de ir más allá de la representación del modelo natural, para hacer visible en la imagen pintada la «imagen verdadera» o la «forma vera» de la belleza femenina, mediante la búsqueda de «las “luzes” de la “imagen de belleza” y no la luz de la hermosura [física]» (Gargano, 2012b: 61).

Con todo, lo que nos interesa aquí es el Herrera que, en las *Anotaciones*, reconoce perfectamente el papel que la luz ha desempeñado en la aparición del nuevo paradigma artístico renacentista. Dicha reflexión aparece cuando Garcilaso refiere la composición de las telas que tejen las ninfas de la tercera égloga (2007: 308-330): «Destas historias tales variadas / eran las telas de las cuatro hermanas, / las cuales con colores matizadas, / claras las luces, de las sombras vanas / mostraban a los ojos relevadas / las cosas y figuras que eran llanas, / tanto, que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado por la mano» (vv. 265-272). Garcilaso, como ya demostrara en magistral artículo Leo Spitzer (1952: 245-246), está respondiendo al uso de la luz y de la sombra sobre el que Piero della Francesca, Leonardo da Vinci y, sobre todo, Leon Battista Alberti fundaron su reflexión artística. Así lo señala Herrera: «Dize León Batista Alberti, en el *Libro I De la pintura*, que el pintor solo imita las cosas que se pueden ver mediante la luz» (2001: 971). Efectivamente, Alberti escribe exactamente que el pintor «se empeña en imitar solo las cosas que se ven a la luz» (1999: 69).

La aparente obviedad del artista italiano no es tal, pues tras ella se esconden las principales claves de la nueva concepción renacentista de la pintura. La primera de ellas es la imitación. De manera paralela a como sucedía en el ámbito historiográfico, nos encontramos ante un proceso de *secularización* de un arte que, en la Edad Media, se basa en una interpretación sacralizada del mundo en la que «La sociedad humana se concibe [...] como una imagen, como

un reflejo de la ciudad de Dios» (Duby, 1983: 21), de tal manera que el arte va a insertarse siempre dentro de un funcionamiento simbólico de interpretación del mundo, en el que cada cosa tiene su lugar exacto (Lewis, 1980: 7-9), y que remite siempre a la divinidad, determinando por completo el sistema estético y artístico de la Edad Media (Eco, 1999: 68-99; Gilson, 2007: 316-317).

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

Lo que llamamos arte tiene como única función hacer visible la estructura armónica del mundo, disponer en el sitio que corresponde un cierto número de signos. El arte fija, el arte transpone en formas simples, para que aquellos que están en el primer grado de iniciación puedan percibir los frutos de la vida contemplativa. El arte es un discurso sobre Dios como la liturgia y la música. Al igual que ellas, el arte se esfuerza por eliminar lo inútil, despejar el terreno, abstraer los valores profundos disimulados tras el tupido cuerpo de la naturaleza y de la Sagrada Escritura. Revela el armazón del edificio ordenado que es la creación (Duby, 1983: 105).

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

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

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

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

Se entiende así que, como explica Paul Hills,

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

Umberto Eco advirtió una «sensibilidad innata» hacia un «gusto por el color y por la luz» (1999: 58); sensibilidad y gusto manifestados en una pintura en la que, como escribe E. H. Gombrich, «la belleza casi se identificaba con el esplendor» (1982: 25)<sup>14</sup>. Una identificación de belleza

<sup>14</sup> Conviene aquí recordar que son tres los términos con que la estética medieval se refiere a la luz: *lux*, *lumen* y *splendor*, los cuales conocerán un amplio desarrollo en toda la posterior tratadística de la luz. Básicamente, la *lux* será la fuente luminosa en sí; el *lumen* la luz irradiada desde esa fuente luminosa y el *splendor* el efecto que provocará el choque de la luz contra un cuerpo opaco que impida su irradiación. Cfr. para las variaciones, interpretaciones y definiciones, además

y esplendor que no es una afortunada simplificación, sino todo un programa metafísico del arte basado en la idea de que «El esplendor de la materia es una participación del esplendor de Dios» (Bruyne, 1959: 29), participación en la que, explica Umberto Eco siguiendo las reflexiones de san Buenaventura, «La luz se le presenta, en efecto, como *forma sustancial*<sup>15</sup> de los cuerpos en cuanto tales; determinación primera que la materia adopta al llegar a ser» (págs. 65-66)<sup>16</sup>, de tal modo que

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

---

de las referencias de la nota precedente y Hills (1995: 17-18), algunas de las intervenciones de la tercera jornada del congreso *Le Soleil à la Renaissance*, celebrado en Bruselas en abril de 1963 (VV. AA., 1965: 297-312).

<sup>15</sup> Tatarkiewicz, al hilo de san Alberto Magno, coincide con Eco y amplía el razonamiento: «Y como para el Estagirita “forma” significaba la esencia de las cosas, la tesis albertiana afirmaba que las cosas gustan, y por tanto son bellas, cuando en su aspecto, en su materia, se hace ver y resplandece su esencia [ ] Siguiendo esta idea, definía la belleza como el resplandor (*splendor*) de la forma en las diversas partes de la materia proporcionalmente construidas. O, como claridad (*claritas*) [si usamos el término al que recurre Santo Tomás de Aquino] de la forma que trasluce (*supersplendet*) de las partes materiales de las cosas. En otra ocasión dijo Alberto que la belleza consiste en el brillo (*resplendentia*) de la forma. La forma de las cosas decide sobre su unidad, por lo que la belleza produce la unidad. Con esta interpretación aristotélica de la forma, la tesis de que la belleza reside en la misma dejaba de ser una expresión propia del formalismo» (1989: 253).

<sup>16</sup> «La luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, tanto celestes como terrestres. La luz es la forma sustancial de los cuerpos, que poseen más real y dignamente el ser cuando más participan de ella (II Sent., 12, 2, 1, 4; II Sent., 13, 2, 2)» (en Eco, 1999: 65-66).

Desde ahí entendemos las aseveraciones de Roberto Grosseteste en el *Hexamerón*: «La luz es, en cuanto principio de color, la belleza y ornamento de todo lo visible» (en De Bruyne, 1959: 30); o de San Buenaventura: «La luz es lo mejor, lo más bello y agradable de las cosas corporales» (en Tatarkiewicz, 1989: 249; *In Sap.*, 7 10). La luz se ha convertido, en palabras de Eco, en «principio de toda belleza» (1999: 66).

Se entiende así que si, como explica Hills, hay un giro artístico hacia los «símbolos trascendentales», la pintura medieval centre su foco en la noción central de su estética: el *splendor* divino, del que toda belleza, todo cuerpo participa. En el arte bizantino «la luz, bajo la forma de fondos de oro o de un azul intenso, funciona por primera vez como el elemento mismo de la idealidad» (Damisch, 1997: 31). Idealidad que no debemos entender en el sentido platónico, sino desprendida del concepto de verosimilitud. Umberto Eco, en el capítulo que dedica a «La luz y el color en la Edad Media» en su *Historia de la belleza* (2004: 98-123), llama la atención sobre las miniaturas medievales, en las que «la luz parece irradiar de los objetos, que son luminosos en sí mismos» (pág. 100). Gombrich también repara sobre la peculiar iluminación de los manuscritos cuando explica:

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

A partir de aquí se puede entender la aparición del paradigma medieval de la *caja hermética, cerrada*. Como ha insistido Nieto Alcaide (1978: 58), «el espacio en el que se mueven los actores de las composiciones es la ficción de un ámbito sagrado». El ansia de trascendencia simbólica, esto es, de que la pintura consiga saltar hacia el ámbito de

lo sagrado, en un momento en el que no ha despuntado aún el interés renacentista por la naturaleza como tal, hará que el espacio pictórico no se preocupe por la *verosimilitud* artística. Si, como hemos estudiado ya, uno de los instrumentos de dicha verosimilitud era la perspectiva, en tanto que ciencia de la luz, el espacio pictórico medieval no recurrirá a dicha ciencia y usará la luz de una manera radicalmente distinta.

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

Si la visión del mundo ha sufrido un marcado proceso de secularización, de desacralización, el arte, en tanto que producido —y reproducido— por esa misma visión del mundo, abandonará su antiguo sistema de representación por uno en el que «se produzca la sustitución de la ideología bizantina de lo eterno por la ideología de la historia» (Argan, 1987: 7), esto es, de lo concreto, de lo enmarcado en el tiempo, de lo atento al mundo. De este cambio da cuenta, por ejemplo, Tatarkiewicz, cuando escribe: «ya antes de la aparición del Renacimiento y el Humanismo [...] se había vuelto más profano, más independiente de la teología, de las formas y reglas tradicionales, y de la iconografía vigente» (1991: 37). Efectivamente, frente a un universo perceptible que, en el siglo XIII, todavía es considerado «estrecho, reacio, transitorio, caduco» (Duby, 1983: 111), en el hombre del Renacimiento tiene lugar una «vuelta a la realidad, el “redescubrimiento” de la naturaleza [cuyo estudio] consti-

tuía una prueba de libertad intelectual» (Chastel y Klein, 1977: 134). Un descubrimiento que, además, tendría la marca peculiar de ese sujeto que está apareciendo justo en ese momento, de manera que la visión de esa naturaleza será a partir de «una impresión visual subjetiva [que] había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado» (Panofsky, 1999: 48). Se trata, en definitiva, como sintetiza Giulio Carlo Argan, de un arte que se relaciona con

Una sociedad que cree en el valor de los fenómenos reales y presentes es una sociedad activa en la que cada uno vale por lo que hace y no por misteriosas investiduras transmitidas. Es la sociedad que en su vértice no tiene ya al soberano sino al burgués que ha conquistado la *signoria* a base de fuerza, ingenio o incluso, fraude; y, en los niveles inferiores, a los comerciantes, artesanos, al *popolo minuto* en fin. Esta sociedad de personas que deciden y actúan singularmente está interesada en conocer *objetivamente*: la *naturaleza*, lugar de vida y fuente de la materia del trabajo humano, la *historia*, que da cuenta de los movimientos y de las consecuencias de la acción, el *hombre* como sujeto del conocimiento y de la acción (1987: 100).

Dentro de este paradigma, la luz va a convertirse en elemento *liberador*, propiciatorio para la expansión de un espacio pictórico renacentista en el que «la ficción del espacio unitario y absoluto de Bizancio ha desaparecido por completo» (Francastel, 1975: 64). Será el instrumento de trabajo y composición que deberán utilizar los pintores a la hora de ejecutar sus obras para conseguir «racionalizar la representación del espacio» (Kubovy, 1996: 17), hasta el punto de constituir «el verdadero espacio» (Argan, 1987: 103). Frente al espacio gótico, unívoco y adimensional, Alberti propone un sistema perspectivo en el que, como explica Paul Hills,

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

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

De ese nuevo paradigma artístico, así como del papel de la luz en el mismo, encontramos una sólida huella en las *Anotaciones*, que podrían resumirse en la referencia a Alberti que vimos arriba, según la cual el pintor «solo imita las cosas que se pueden ver mediante la luz», y que se desplegaría en dos direcciones fundamentales: la perspectiva y la sensación de volumen, de corporeidad real conseguida mediante el juego con los colores.

Así, Herrera se da cuenta perfectamente de cuál es el nuevo rumbo del paradigma pictórico:

Toda la fuerza de la pintura consiste en hazer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela, o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se representen al sentido del ver con la misma eficacia i representación, forma i figura, en que se hallan en el mesmo ser natural, i éste es el sujeto de la pintura (2001: 971).

Y justo a continuación explica: «El verdadero medio para conseguir este efeto, después de la práctica del diseño, es la prospetiva» (pág. 971). Si, como escribe Robert Klein, esta puede definirse como una «ciencia de transmisión de los rayos luminosos» (Klein, 1982: 217) que,

en palabras de Erwin Panofsky, nos permitirá asistir «al nacimiento del espacio moderno» (1975: 203), la relación entre la luz y el nuevo paradigma artístico queda no solo anclada, sino, además, definitivamente alejada del *splendor* sagrado propio del arte medieval.

Herrera entiende así la luz como una herramienta que tiene validez por sí misma en cuanto que, efectivamente, y como bien explica Panofsky, se entiende como una *ciencia* basada en las propiedades de los rayos luminosos:

Porque con las reglas i demostraciones de los ángulos causados de líneas visuales, que comprehenden el cuerpo de las cosas que se imaginan i pretenden pintar en la superficie, se viene en perfeto conocimiento de las cantidades, que se escorçan en los mismos cuerpos verdaderos (págs. 971-972).

El pasaje de las *Anotaciones* es absolutamente significativo en su insistencia sobre la geometría (ángulos, líneas, superficie, cantidades) y la posibilidad que el correcto uso de esta abre hacia la posibilidad de que en el cuadro se consiga el efecto de plantarnos ante «los mismos cuerpos verdaderos» que se observan en la naturaleza. La clave estará en las líneas visuales, que no serán otra cosa que líneas de luz. Como si no hubiera quedado claro, Herrera vuelve sobre la cuestión de la perspectiva y la indisoluble relación de esta con una luz que solo trata de dar cuenta de la naturaleza, lejos ya de cualquier atisbo de la bidimensionalidad bizantina:

así mesmo se conoce también por la prospetiva en cualquier cuerpo fingido en el plano la sombra que le pertenece, supuesta la luz de un sitio terminado; i al contrario, por la parte umbrosa se conoce lo iluminado. I en los cuerpos redondos es la luz i la sombra tanto más o menos intensa, quanto está el luminoso más o menos opuesto al opaco (pág. 972).

El comentario a los versos de Garcilaso concluye con una reflexión en la que la pertinencia de la reflexión artística del toledano encuentra asiento y justificación en una nueva manera de entender la pintura —«D' esta manera, es tan grande y maravilloso el engaño de la pintura»—, que, a través del trabajo con la luz— «estando dispuestas estas cosas en sus propios lugares de luzes i sombras, escorços i apariencias», permitió «dezir bien» (pág. 972) a Garcilaso: «que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado por la mano».

Junto a la perspectiva, el uso adecuado del color será el otro elemento que permitirá al artista que lo pintado, como quería Vasari, aparezca «vivo y con volumen real» (2004: 71). Para conseguirlo, Alberti hablará de un uso racional, adecuado, del color, pues: «la mayor admiración del artifice está en los colores» (pág. 111); colores que van unidos de manera indisoluble a la luz:

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

Herrera recogerá la lección cromática, no solo en la «pedrería» de sus versos, sino en la reflexión sobre un arte que ha perdido ya todo atisbo de luminosidad sacralizada. Así, «Son la lumbre i la sombra vocablos de la pintura; porque la oscuridad, que se haze del color negro, se llama sombra, i la claridad, que nace del color cándido, lumbre» (pág. 971). La luz, la claridad, queda incorporada así al lenguaje artístico, sin otra función —en este ámbito pictórico— que la de contribuir a dar cuenta de esa realidad que se pretende plasmar.

Las reflexiones sobre los diferentes colores se reparten entre las *Anotaciones*, apoyadas en numerosas ocasiones en su componente lumínico, y en la capacidad de matiz, de juego con los volúmenes que permite un uso adecuado de los mismos, pues «los filósofos»:

no juzgan por verdaderos colores al blanco i negro, sino por alteradores de colores, diziéndolos assí porque con el blanco representan la última claridad i blancura de la lumbre i con lo negro la oscuridad de la sombra. I porque siempre nos parece más apartado lo negro, porque el color blanco o espléndido mueve más ligeramente la vista i la extiende i derrama, y l'ación del color negro es más tarda, porque congrega la vista, como afirma Aristóteles en el 10 de la *Metafísica* (pág. 971).

De manera que «por esta causa los pintores, cuando quieren descrevir alguna concavidad o cosa profunda i más apartada de nosotros como cueva o pozo, se aprovechan del color negro o del cerúleo, poniendo cerca del negro el blanco o espléndido» (pág. 971). El juego con el blanco y el negro no significa que otra que el juego con la luz y la oscuridad, herramientas que, sabiamente aplicadas, sin pretensión alguna de representación de la divinidad, dar la sensación *real* de encontrarnos ante una cueva o un pozo.

La misma capacidad luminosa le servirá para describir el color de la púrpura, en términos igualmente luminosos, que son los que, al cabo, le otorgan la alta dignidad cromática de que goza en el imaginario de la época:

Vitruvio afirma en el *sétimo* que resplandece puesta al sol, i assí la llama Iuvenal *ardiente*, i Valerio Flaco, en el *Libro I, fogosa*, o de color de fuego. Lo cual muestra que no solo el paño que se llama escarlata bermeja i violada fue imagen i reliquia de la púrpura antigua, pero que la seda carmesí, dicha assí de *charmes*, que es el grano con que se tiñe, que se halla de dos suertes, roxo



o bermejo i violado, i que el uno i otro arde con color de fuego, i que toma resplandor (págs. 950-951).

El ejemplo perfecto para cerrar las reflexiones sobre el papel de la luz en este nuevo paradigma artístico reproducido por Herrera lo podemos encontrar en aquellos «Deslumbres de agua con luz» de los que hablaba Dámaso Alonso (1987: 83-84), cuando se refería al momento en que las ninfas de la tercera égloga de Garcilaso «el agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y cortaron» (vv. 93-94). Es relevante que sobre este pasaje Herrera escribiera que Garcilaso llama clara al agua «para deleitar la vista» (2001: 801). El cambio de paradigma *luminoso* es absoluto. Como señala Navarrete, no es baladí que Herrera recurra a términos luminosos como el de «claridad», pues este «es una metáfora visual y al darle importancia Herrera revela la prioridad de la vista en su sistema de estética literaria» (1997: 202). El *Divino* marca la pauta de lectura de los versos de Garcilaso, y lo hace despojando el juego de luces de toda referencia al ámbito de lo sagrado, para centrarse en la percepción subjetiva que pueda producir la imagen de las ninfas, valiosa por sí misma, gracias a los efectos de placer visual, estético, autónomo, que la luz pueda producir en el lector / espectador de la tercera égloga.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, LEON BATTISTA (1999), *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos.  
ALONSO, DÁMASO (1987), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.  
ARGAN, GIULIO CARLO (1987), *Renacimiento y Barroco (I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci)*, Madrid, Akal.

- AUERBACH, ERICH (1975), *Mimesis: la representación de la realidad en la cultura occidental*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.  
BARON, HANS (1993), *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.  
BÉHAR, ROLAND (2010), «Petrarca y la restauración de la *humanitas* antigua: el fragmento y el sueño de la integridad perdida», en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Teoría del humanismo*, Madrid, Verbum, págs. 409-475.  
BLACK, ROBERT (2006), «The donation of Constantine. A new source for the concept of the Renaissance», en Black, Robert (ed.), *Renaissance: Critical Concepts in Historical Studies* (Vol. I), London, Routledge, págs. 290-321.  
BOCCACCIO, GIOVANNI (1830), «Vita di Dante Alighieri», en Dante Alighieri, *Rime profane e Sacre*, Firenze, Leonardo Ciardetti, págs. 3-48.  
— (1952), *Decameron*, Milano, Ricciardi.  
CELAYA, GABRIEL (1964), «La poesía pura en Fernando de Herrera», en *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, págs. 13-88.  
CHASTEL, ANDRÉ y KLEIN, ROBERT (1977), *El Humanismo*, Madrid, Alianza.  
COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1926), «Candores, esplendores», *Revista de Occidente*, 40, págs. 110-114.  
CUEVAS, CRISTÓBAL (2006), «Introducción» a Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra.  
DAMISCH, HUBERT (1997), *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial.  
DANTE, ALIGHIERI (2001), *Divina comedia*, ed. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.  
DE BRUYNE, EDGAR (1959), *Estudios de estética medieval (Tomo III)*, Madrid, Gredos.  
DUBY, GEORGES (1983), *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad (980-1420)*, Barcelona, Argot.

- ECO, UMBERTO (1999), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- (2004), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.
- FERGUSON, WALLACE (1948), *The Renaissance in historical thought: five centuries of interpretation*, Cambridge, Riverside.
- FOSTER, KENELM (1989), *Petrarca*, Barcelona, Crítica.
- FRANCASTEL, PIERRE (1975), *Sociología del arte*, Alianza, Madrid.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (ed.) (1996), *Academia literaria renacentista. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCILASO DE LA VEGA (2007), *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- GARGANO, ANTONIO (2012a), *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos.
- (2012b), «L'ombra ignuda entro 'l pensier figura" La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Criticón*, 114, págs. 33-69.
- GARIN, EUGENIO (1981), *La Revolución Cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- (ed.) (1986), *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel.
- GARROTE PÉREZ, FRANCISCO (1997), «La belleza del retrato en Herrera», *Ínsula*, 610, págs. 21-23.
- GILSON, ÉTIENNE (2007), *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos.
- GOMBRICH, ERNST H. (1982), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL (1994), *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.
- GREEN, OTIS H. (1969), *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón (Vol. I)*, Madrid, Gredos.
- GUILLÉN, JORGE (1999), «Vida poética de Herrera», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, págs. 433-448.

- HERRERA, FERNANDO DE (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (eds. Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra.
- HILLS, PAUL (1995), *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, Akal.
- KENISTON, HAYWARD (1922), *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and Works*, Nueva York, Hispanic Society.
- KLEIN, ROBERT (1982), *La forma y lo inteligible: escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus.
- KUBOVY, MICHAEL (1996), *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Trotta.
- LARA GARRIDO, JOSÉ (1997), «Bajo el signo de Píndaro y Petrarca: del mesianismo a la revelación nominalista en la poesía herreriana», en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europa de Madrid, págs. 139-147.
- LEWIS, C. S. (1980), *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LOPE DE VEGA (2007), *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA (1987), *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO (2002), «Proemio e carta al Condestable Don Pedro de Portugal», en *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, págs. 501-512.
- MACRÌ, ORESTE (1972), *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1986), *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- (1996), «El Pre-Renacimiento del siglo XV», en García de la Concha (ed.), págs. 17-36.
- MEDINA, FRANCISCO DE (2001), «El maestro Francisco de Medina a los lectores», en Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (eds. Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra, págs. 187-203.

- MOMMSEN, THEODORE E. (1942), «Petrarch's conception of the dark ages», *Speculum*, vol. 17, nº 2, págs. 226-242.
- MORALES, AMBROSIO DE (1951), «Discurso sobre la lengua castellana», en Bleiberg, Germán (ed.), *Antología de elogios de la lengua Española*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, págs. 43-65.
- NAVARRETE, IGNACIO (1997), *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.
- NEBRIJA, ANTONIO DE (1981), *Gramática de la lengua castellana* (ed. Antonio Quilis), Madrid, Editora Nacional.
- NIETO ALCAIDE, VÍCTOR (1978), *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra.
- y CHECA, FERNANDO (1989), *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Itsmo.
- OROZCO, EMILIO (2004), *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)* (ed. José Lara Garrido), Málaga, Universidad de Málaga.
- PANOFSKY, ERWIN (1975), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- PETRARCA, FRANCESCO (1978), *Obras* (vol. I, Prosa), ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- PRIETO, ANTONIO (1987), *La poesía española del siglo XVI. (Vol. II. Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra.
- RICO, FRANCISCO (1978a), «Introducción» a Francesco Petrarca, *Obras (Vol. I, Prosa)*, Madrid, Alfaguara, págs. XV-XXXIX.
- (1978b), *Nebrija contra los bárbaros*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1996), «Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija. 1481-1981», en García de la Concha (ed.), págs. 9-14.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1911), *El «Divino» Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo*

- de Madrid el día 1º de junio de 1911*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (2001), *La literatura del pobre*, Granada, Comares.
- (2008), «Las formaciones ideológicas del barroco andaluz», en Morales, Martínez, Alfredo José (ed.), *Congreso internacional Andalucía Barroca: actas. (vol. 4. Ciencia, filosofía y religiosidad)*, págs. 161-170.
- SEDLMAYR, HANS (2011), *La luz en sus manifestaciones artísticas*, Madrid, Lampreave.
- SORIA ORTEGA, ANDRÉS (1956), *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad de Granada.
- SPITZER, LEO (1952), «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, XX (3), págs. 243-248.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (1989), *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal.
- (1991), *Historia de la estética. III. La estética moderna*, Madrid, Akal.
- TORRES SALINAS, GINÉS (2013), *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, fray Luis, Aldana y Herrera) [Tesis doctoral]*, Granada, Universidad de Granada.
- ULLMAN, BERTHOLD L. (2006), «Some aspects of the origin of Italian Humanism», en Black, Robert (ed.), *Renaissance: Critical Concepts in Historical Studies* (vol. I), London, Routledge, págs. 140-150.
- VASARI, GIORGIO (2004), *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, eds. Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid, Cátedra.
- VILANOVA, ANTONIO (1951), «Fernando de Herrera» en Díaz-Plaja, Guillermo, *Historia general de las literaturas hispánicas (V. II)*, Barcelona, Barna, págs. 689-751.
- VV. AA. (1965), *Le Soleil à la Renaissance, sciences et mythes : colloque international tenu en avril 1963 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la renaissance et du*

- Ministère de l'éducation nationale et de la culture de Belgique*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles.
- WEISS, ROBERTO (2006), «The dawn of humanism in Italy», en Black, Robert (ed.), *Renaissance: Critical Concepts in Historical Studies* (vol. I), Londres, Routledge, págs. 123-139.
- YNDURÁIN, DOMINGO (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

## CAPÍTULO 10

### El *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés: análisis interdiscursivo y de su recepción en la órbita del erasmismo español

PABLO VALDIVIA MARTÍN  
*Universidad de Amsterdam*

#### INTRODUCCIÓN

Hasta que en 1925 Marcel Bataillon demostró que Alfonso de Valdés era el autor del *Diálogo de Mercurio y Carón*, esta obra se había atribuido tradicionalmente a su hermano Juan de Valdés (Bataillon, 1925: 403-415; Martínez Millán, 1976). Tal hallazgo no solo supuso la corrección de un error de atribución, sino que además amplió la lectura de este texto de Alfonso de Valdés hasta ser interpretado a partir de entonces como una obra histórica de propaganda política cercana a los intereses del canciller Gattinara, como ya señalara Ricapito en su edición de Castalia (Ricapito, 1986: 501-507; 1989: 561-570; 1990: 560-564; 1993) o, siguiendo lo expuesto por Rosa Navarro en sus distintas ediciones del *Diálogo*, como el resultado de un «escritor profesional», entendiendo este último término