

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales |
| Herausgeber: | Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos |
| Band: | - (2016) |
| Heft: | 28 |
| Artikel: | Referencias visuales en la obra de Fernando de Herrera : teoría literaria y creación poética entre Renacimiento y Barroco |
| Autor: | Fernández Rodríguez, Natalia |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-1047164 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Referencias visuales en la obra de Fernando de Herrera.

Teoría literaria y creación poética entre Renacimiento y Barroco

Natalia Fernández Rodríguez

Universität Bern

A ti, forma; color, sonoro empeño
porque la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre sol, oscura.

Rafael Alberti, *A la pintura*

MANERAS DE MIRAR

En *La perspectiva como forma simbólica*, publicado por primera vez en 1927, Erwin Panofski creó un hito en la teoría del arte al plantear que la forma artística era la proyección visual de unas determinadas concepciones culturales:

Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas «formas simbólicas» mediante las cuales «un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él». Y es, en este sentido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y cam-

pos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean.¹

Desde este punto de vista, la reflexión sobre la perspectiva, piedra de toque en el desarrollo del arte moderno desde la práctica arquitectónica de Brunelleschi y la codificación teórica de Leon Battista Alberti, impulsaría y a la vez derivaría de una cambiante manera de mirar. En este sentido, el planteamiento de Panofski puede interpretarse como un precedente de la propuesta de Martin Jay quien, en «*Scopic Regimes of Modernity*» (1988), sostiene que, ya desde el Renacimiento —y sin negar la importancia de lo visual en la pedagogía medieval—, la cultura occidental es innegablemente *ocularcéntrica*, y que el régimen escópico, esto es, el modelo visual dominante en cada época, deriva de y, simultáneamente, proyecta ciertas concepciones ideológicas y estéticas². La manera de mirar y, sobre todo, la proyección estética de esa mirada estarían en la base de la producción artística, independientemente de su medio de representación específico —palabra o imagen visual. Algo que resulta casi intuitivo al hablar de las artes plásticas, puede aplicarse también a las poéticas porque, por un lado, la materia compositiva concreta es sólo la huella visible de un ejercicio creador que converge en sus fundamentos mentales³; y, por otro, la proyección imaginativa del lenguaje que sustenta —abusos interpretativos

¹ Panofski, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003, p. 24.

² Este planteamiento se ha convertido en una de las bases teóricas de los Estudios visuales, *Bildwissenschaft*, desarrollados fundamentalmente en la escuela alemana y apoyados en el que se ha dado en llamar *giro icónico*. Sostiene a propósito Kirsten Kramer: "Visualisierungstechniken sind in dieser Perspektive stets auf eine umgebende kulturelle Ordnung bezogen, wie auch umgekehrt jede kulturelle Formation in ihrer Entstehung und Durchsetzung auf konkreten visuellen Repräsentationssystemen und Bildpraktiken beruht, die sie in soziale Ablaufprozesse integriert und im Hinblick auf die Erlangung spezifischer Handlungsziele funktionalisiert" (Kramer, Kristen, «*Einleitung: Visualisierung und Kultureller Transfer*», en: Kramer, Kristen / Jens Baumgarten (eds.): *Visualisierung und Kultureller Transfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, pp. 11-28, p. 16). Desde el punto de vista de la lingüística, el enfoque semiótico sostiene que una común estructura sintáctico-semántica de base homologa el pensamiento visual y el lingüístico proposicional, lo que abriría las puertas a la intersemioticidad (González de Ávila, Manuel: *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos, 2010, p. 230).

³ Dice, a propósito, Mercedes Blanco que, "considerando la pintura en sus conceptos constructivos, allí donde es *cosa mentale*, y no el registro sensorial inmediato, existe la posibilidad de cotejar con cierto rigor los problemas formales y estéticos que se plantean al poeta con los que se plantean al pintor" («*Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico*», en: García de Enterría, María Cruz / Cordón Mesa, Alicia (eds.): *Actas del IV Congreso de la AISO, I. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998*, pp. 263-274, p. 268).

al margen⁴— el *ut pictura poiesis* horaciano y que tanta fortuna adquirió en la teoría artística y literaria desde el Humanismo⁵, permite rastrear la influencia del modelo visual, el régimen escópico en términos de Jay, en la concepción y composición de la obra literaria. Y no sólo en lo que tiene que ver con motivos temáticos, que también, sino desde el punto de vista estructural y compositivo, como han vislumbrado por ejemplo Eunice Joiner Gates (1960) y Enrica Cancelliere (2006) en el caso de las obras mayores de Luis de Góngora. Gates parte del adjetivo que Wölfflin atribuye a la forma barroca, *malerisch*, pictoricista, y lo reinterpreta desde la retórica, atribuyendo un fondo imaginativo a la metáfora, trasladando a lo poético conceptos como primer plano, segundo plano y profundidad, distinguiendo espacios diagonales y líneas curvas... Y todo ello sin olvidar el referente pictórico-visual que estaría en la base de toda esta concepción estética: “This evolution in the static arts has a correspondence with that which took place in sixteenth- and seventeenth-century Spanish poetry”⁶. Cancelliere profundiza en este planteamiento proponiendo una lectura del *Polifemo* como proyección poética de la pulsión escópica:

Todos los repertorios simbólicos se articulan dinámicamente según las tensiones espaciales propias de otras técnicas de escritura del Barroco, las visuales —las mismas que podemos reencontrar en tantos episodios de la pintura, de la escultura, de la arquitectura de la época— persiguiendo un verdadero y justo primado de la pulsión escópica de la composición poética.⁷

La mirada como eje, la pintura —o, mejor, la técnica pictórica— como referente, y, en la base de todo ello, un régimen escópico que dejaba atrás el perspectivismo lineal cartesiano⁸ y se introducía en ese caleidoscopio barroco que convertiría las

⁴ El término hace referencia a un artículo de Antonio García Berrio en el que analiza la recepción del tópico y recuerda que, en rigor, la fórmula es agramatical y está sacada de contexto. Véase también Fernández Rodríguez, Natalia: «El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*. Sección monográfica: *Teoría/s* (dir. Bénédicte Vauthier), 62:3 (2015), pp. 59-77.

⁵ Y, si queremos cerrar el círculo, aunque aquí no es lo que más nos interesa, también se afirmó el sustrato retórico de la imagen.

⁶ Gates, Eunice Joiner: «Góngora's *Polifemo* and *Soledades* in Relation to Baroque Art», *Texas Studies in Literature and Language*, 2:1 (1960), pp. 61-77, p. 61.

⁷ Cancelliere, Enrica: *Góngora. Itinerarios de la visión*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006, p. 25.

⁸ Jay, Martin: «Scopic Regimes of Modernity», en: *Force Fields*. New York/London: Routledge, 1993, pp. 114-133, p. 118.

paradojas de la mirada y los efectos subjetivos de la visión en fuente de arte, *así en la pintura como en la poesía*. Porque si hay algo que revela el paso del Renacimiento al Barroco, tensionando ostensiblemente una esencial continuidad, es la imparable *locura de la visión*⁹ que, convertida en clave estética, impulsa el barroquismo a la vez que lo refleja y se filtra inevitablemente hacia todos los modos de expresión artística y cultural. Esa extremosidad escópica, realizada en clave de teatralidad, escisión del sujeto y anamorfosis y que, en lo poético, sustentaba los pilares de la estética conceptista¹⁰, fue causa y consecuencia última de la “extraordinaria profundización en la experiencia visual” que, en palabras de Mercedes Blanco¹¹, se situó en la base del impulso creador durante el siglo barroco tal como se pondría de manifiesto en la pintura de Velázquez o Ribera, en la poesía de Góngora o Quevedo o en aquel Gracián del *Oráculo Manual* que aspiraba, ya en un sentido moral, a tener “ojos en los mismos ojos para mirar cómo miran”.

La historia literaria ha situado desde siempre a Fernando de Herrera (1534-1597), cuya producción se desarrolla durante la segunda mitad del Quinientos, a caballo entre dos épocas, y a su obra poética le ha atribuido el valor de haber trazado un puente, en lo temático y en lo formal, entre Garcilaso y Góngora. Clasicismo y prebarroquismo son etiquetas que se han asignado desde diversos puntos de vista a la obra de El Divino y que en las páginas que siguen me propongo revisar a la luz de los planteamientos anteriores. Herrera, que todavía no puede considerarse barroco¹², vive y escribe durante el momento de efervescencia cultural y artística que deriva de la emersión de una nueva manera de mirar; un régimen escópico que no supone ruptura, sino que se enraíza en lo anterior hallando en sus propios fundamentos la semilla de su transgresión. Son, en cierta manera, las *trampas* que sugiere Marchán Fiz: “A no tardar,

⁹ El término original, *La folie du voir*, es el título del ensayo de Christine Buci-Glucksmann, publicado en 1986 y considerado como una de las obras clave de la estética de la percepción.

¹⁰ La importancia de la mirada en las concepciones teóricas de Gracián las analiza Cacho, María Teresa: «'Ver como vivir'. El ojo en la obra de Gracián», en: *Gracián y su época. Actas I reunión de filólogos aragoneses*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1986, pp. 117-135.

¹¹ Blanco (1998), *op. cit.*, p. 274.

¹² Fernando Checa y José Miguel Morán sitúan en 1630 “la primera generación verdaderamente barroca” (*El barroco*. Madrid: Istmo, 1994, p. 17), pero consideran que la aprobación por Paulo III de los *Ejercicios Espirituales* ignacianos en 1548 y la última sesión del Concilio de Trento, en 1563, “no son otra cosa que las manifestaciones más claras de las corrientes emocionales y clasicistas en torno al problema de la imagen religiosa, dualidad ya planteada desde el fin del Clasicismo a principios del Cinquecento” (*ibid.*).

en suma, la perspectiva como técnica de apropiación y puesta en escena de lo real investiga y encuentra sus propias trampas”¹³, y que a veces no son identificadas conscientemente por el artista. En el caso de Herrera, una manera clásica de mirar —y enseguida veremos en qué sentidos— que se traslucen tanto en sus escritos teóricos como en su creación poética, convive con un prisma prebarroco, germen remoto de la *folie du voir*, que permea súbitamente algunos de sus versos.

HERRERA, LA PERSPECTIVA Y EL ILUSIONISMO PICTÓRICO

Con la publicación en 1580 de las *Anotaciones a las obras* de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera se convertía en el primer crítico literario moderno, aportando las claves de lectura de la poesía garciliasta y reflexionando por primera vez, de manera sistemática, sobre el ejercicio de creación y composición lírica, no desde los parámetros de la perceptiva, sino a partir de la comprensión profunda de la palabra poética. En su comentario a la *Égloga III* de Garcilaso, un poema particularmente henchido de visualismo, se detiene al llegar a unos versos clave:

D'estas istorias tales variadas
eran las telas de las cuatro ermanas,
las cuales con colores matizadas,
claras las luces, de las sombras vanas,
mostravan a los ojos relevadas
las cosas i figuras qu'eran llanas,
tanto qu'al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano. (vv. 265-272)

La écfrasis le sirve a Herrera como punto de partida para desarrollar sus ideas sobre la pintura revelando una manera de mirar que era la que traslucían los versos de Garcilaso y que enlazaba directamente con la de los teóricos del arte italianos del Renacimiento. Recuerdan García Melero y Urquízar Herrera: “La representación ilusionista de la realidad quedaba señalada como el fundamento primero de las artes visuales del Quattrocento. Con ello se establecía un nuevo sistema artístico que iba a durar toda la Edad Moderna”¹⁴. El eje de la octava

¹³ *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, p. 53.

¹⁴ *Historia del arte moderno: Renacimiento*. Madrid: Ramón Areces, 2010, p. 327.

garcilasiana se sitúa justamente en ese poder ilusionista de la imagen, que no dejaba de ser el objetivo prioritario de la perspectiva tal como fue codificada por Leon Battista Alberti en *De pictura*, compuesto en 1436 pero publicado en 1540 y 1547. Herrera se basa directamente en la teoría albertiana para exponer su idea de cuál debe ser la esencia de la pintura:

Toda la fuerza de la pintura consiste en hacer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se representen al sentido de ver con la misma eficacia i representación, forma i figura en que se hallan en el mismo ser natural, i éste es el sugeto de la pintura. El verdadero medio para conseguir este efecto, después de la práctica del diseño, es la prospetiva. (p. 971)

Y enumera los medios compositivos que permitían abrir esa *ventana albertiana*:

Porque con las reglas i demostraciones de los ángulos causados de líneas visuales, que comprenden 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; de tal suerte que, dispuestas estas cantidades por sus cánones, aparece lo fingido en el plano como si fuese verdaderamente corpóreo i relevado. (p. 972)

Era aquella perspectiva lineal que sustentaba la definición albertiana del cuadro como “una intersección plana de la pirámide visual”¹⁵ y que respondía a la aspiración escópica del Renacimiento: “la objetivación del subjetivismo”¹⁶, la mirada idealizadora en última instancia. Pero había algo más. La perspectiva geométrica como medio para crear la ilusión de realidad se reveló enseguida insuficiente, y Leonardo Da Vinci amplió el concepto para dar cabida a los efectos de la iluminación y el color sobre la apariencia de las cosas. Garcilaso no lo había ignorado al especificar que las telas de las ninfas, *con colores matizadas*, presentaban *claras las luces, de las sombras vanas*. Y Herrera comenta a propósito:

Assí 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

¹⁵ Panofski (2003), *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

los cuerpos redondos es la luz i la sombra tanto más o menos intensa cuanto está el luminoso más o menos opuesto al opaco. (p. 972)

Luz y sombra son efectos de la perspectiva que se determinan mutuamente y por exclusión, y que contribuyen a crear la ilusión de realidad, como sostienen sin matices Garcilaso y su comentarista:

D'esta manera, es tan grande i maravilloso el engaño de la pintura, estando dispuestas estas cosas en sus propios lugares de luces i sombras, escorços i apariencias, que pudo dezir bien Garci Lasso: tanto qu'al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano. (p. 972)

Un *maravilloso engaño* a los ojos del que ha de aprender la literatura para ganar en fuerza representativa porque “la poesía es pintura que habla”, recordará Herrera en otro momento de las *Anotaciones* citando el célebre topó de Simónides de Ceos.

Si los versos de Garcilaso eran un testimonio vivo de los principios estéticos del Renacimiento, el comentario de Herrera muestra que la misma orientación teórica seguiría viva cincuenta años después. Era la mirada clásica, el perspectivismo cartesiano que analiza Jay y que, en las artes visuales, se manifestaba en la concepción lineal y geométrica de la perspectiva, esa que, según Panofski, simbolizaba “el concepto de una infinitud, no sólo prefigurada en Dios, sino realizada de hecho en la realidad empírica”¹⁷, concepto que también estará presente, y mucho, en la poesía.

LA POESÍA AMOROSA COMO EXPERIENCIA VISUAL

Desde el fecundísimo tronco provenzal, la lírica amorosa se articulaba sobre un juego de miradas: la mirada del amante hacia la amada, que se concretaba en servil adoración; la mirada de la amada hacia el amante, que muchas veces sólo podía anhelarse como favor supremo y que encerraba en sí misma el peligro del enamoramiento; y la mirada hacia uno mismo, la introspección, que devolvía imágenes de desesperación y auto-aniquilación a veces. Al amparo de esa tradición, el proceso de enamoramiento se siguió formulando en la época renacentista como resultado de una conjunción de miradas:

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

Los ojos son en la lírica cancioneril los ‘culpables’ del enamoramiento, ya que, según los manuales de medicina medievales, el amante ve a una mujer muy bella y a través de los ojos capta su imagen que se almacena en el cerebro, en la celda en que reside la virtud o fuerza imaginativa, donde se crea una imagen ideal de la mujer. En la época renacentista se continúa con esta tradición ocular, pues se considera que la causa del amor son unos espíritus que saliendo de los ojos de la amada se introducen en su corazón a través de los ojos del amante, lo que produce como resultado el amor.¹⁸

Sometida al prisma neoplatónico, esa *tradición ocular* se vincula con la idea de la imaginación —visión mental— como “facultad adecuada para la anhelada espiritualización de lo sensible”¹⁹ y, en definitiva, para la contemplación de la Belleza. Esta tradición que vinculaba la facultad imaginativa al amor y cuya teoría Herrera conocía bien²⁰, se sustentaba en una comprensión escópica de la fantasía que se remontaba a Aristóteles²¹ y que fundamentaba la idea de una vista de la imaginación que, como la pintura, tenía un cierto poder ilusionista: “se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes —dice Herrera— que nos parece que las vemos con los ojos y las tenemos presentes”. Es por eso que, desde los versos, llegará a lamentar:

¿Qué vale contra un mal siempre presente
apartars’ i huir, si en la memoria
s'estampa i muestra frescas las señales?

Es el Soneto II de *Algunas obras de Fernando de Herrera*, un conjunto de setenta y ocho sonetos, siete elegías y cinco cancio-

¹⁸ Menéndez Collera, Ana: «Ecos de la temática amorosa tradicional en el discurso poético manierista de Fernando de Herrera», *Rilce*, 19.2 (2003), pp. 243-263, p. 252.

¹⁹ García Gibert, Javier: *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997, p. 12.

²⁰ En su comentario al Soneto VIII de Garcilaso, *D'aquella vista pura i ecelente*, Herrera retoma toda esa tradición filográfica sobre la imaginación: “Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, passa la eficie d'ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa, i d'ella entra en la memoria, pensando i imaginando se para i afirma la memoria; i parando aquí, no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en deseo de gozar la belleza amada” (p. 336).

²¹ Recuerda García Gibert: “Ya Aristóteles (*De Anima*, III) había afirmado que el concepto ‘imaginación’ (fantasía) derivaba de faos, es decir, ‘luz’. Su explicación se basaba en el hecho de que la imaginación era un movimiento producido por la percepción sensorial en acto y la vista —órgano de la luz— era el sentido por excelencia” (*op. cit.*, p. 36).

nes que conforman, para muchos, un auténtico cancionero petrarquista²². A éstos se sumaba otra colección de más de cien poemas que circularon manuscritos, aparecieron en prólogos de obras de amigos o se incluyeron por el propio Herrera en las *Anotaciones*. Algunas piezas —sonetos, canciones, églogas, elegías— bebían de la corriente italianizante; otras enlazaban con la tradición autóctona castellana cuyo sustrato, ya lo sabemos por Lapesa, singularizó nuestra producción lírica durante todo el Siglo de Oro. Ese conjunto de más de 150 poemas ha sido calificado como un “possible colofón del petrarquismo más clásico en España”²³, y, a la vez, como un ejemplo entre otros de ese “petrarquismo que se inclina con decisión hacia el Barroco”²⁴. Porque muchos poemas de Herrera enlazan con aquella tradición renacentista cifrada en la mirada idealizadora, como sucede en el siguiente ejemplo:

Miro la pura ymagen del bien mío
con aquella verdad que l'alma entiende,
y, quanto más la miro, en mí s'emprende
la cierta luz que al coraçon envío. (Soneto 36)

Es ese itinerario lineal del neoplatonismo que se concreta en el terceto final de otro soneto:

Que yo en essa belleza que contemplo,
aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre,
la immensa busco i voi siguiendo al cielo.

“Al amar la belleza de la dama, y, al amarla a ella misma, —dice Parker²⁵— el poeta busca a Dios”, anhelo último de aquella mirada neoplatónica que convirtió la experiencia amorosa en una experiencia visual-epistemológica hacia la contemplación —y el término escópico no es casual— de la Belleza divina. Porque aquella aspiración renacentista a proyectar el

²² Sobre el concepto de cancionero petrarquista *vid.* Burguillo López, Javier, «Para una revisión del concepto cancionero petrarquista», en Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez (eds.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp. 491-505.

²³ Fernández Mosquera, Santiago: «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97:2 (1995), pp. 465-492, p. 480.

²⁴ García Gibert (1997), *op. cit.*, p. 31.

²⁵ Parker, Alexander A.: *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986, p. 80.

mundo hacia el infinito, y que en las artes visuales se modelaba a fuerza de perspectiva, como sosténia Panofski, en la filosofía amorosa se formuló también en términos escópicos. En el ‘Diálogo Tercero’ de sus *Diálogos de Amor*, afirmaba León Hebreo:

[La belleza] nos llega a través de los sentidos espirituales: en parte por el oído (bellos discursos, oraciones y razonamientos, los versos y la música agradables y armonías bellas y acordadas), pero en la mayoría de los casos por los ojos, merced a las lindas figuras y los colores hermosos, las composiciones proporcionadas, bella luz, etc., todas las cuales te indican cuán espiritual es la belleza y cuán ajena es al cuerpo.²⁶

Y en ese diseño de lo amoroso como experiencia visual, las referencias a la proporción, al color y a la luz —tantas veces teorizadas en los tratados artísticos del Quattrocento— señalaron el itinerario poético hacia la Belleza.

LA LUZ EN EL UNIVERSO POÉTICO HERRERIANO

Ya desde el petrarquismo más canónico, menudean las referencias al campo semántico de la luz —fuego, llama, sol— como isotopía de la pasión amorosa. Sometidas al filtro neoplatónico, las alusiones lumínicas venían, además, a sustentar ese edificio visual-epistemológico que es el Amor convirtiéndose en agentes de la idealización:

Inmenso resplandor de hermosura
en vuestra dulce luz se me parece,
y ardiendo en mis entrañas siempre crece,
con su fuerza immortal, la llama pura. (Soneto 96)

En el cuarteto herreriano, y en plena consonancia con la filografía más ortodoxa, la Luz es fuente de Belleza y la Belleza es fuente de Luz. En su expresión poética de la vivencia amorosa, la Luz como símbolo de Belleza converge con la dialéctica presencia-ausencia, de tal manera que la visión de la amada es generadora de luminosidad mientras que el alejamiento trae consigo oscuridad. Un lugar común en la tradición poética se convierte, en el corpus herreriano, en el indiscutible eje codificador del itinerario amoroso. Así comienza el Soneto XXIII:

²⁶ Cit. en García Gibert (1997), *op. cit.*, p. 43.

En la oscura tiniebla del olvido
i fría sombra do tu luz no alcança,
Amor, me tiene puesto sin mudanza
este fiero desdén aborrecido.

O, en el mismo sentido, el XLIV:

En esta soledad, qu'el sol ardiente
no ofende con sus rayos, estoí puesto,
a todo el mal d'ingrato Amor dispuesto,
triste i sin mi Luz bella, i siempre ausente.

Ana Menéndez Collera²⁷ recuerda unos versos herrerianos de corte cancioneril en los que, aún de un modo más evidente, parecen converger el conceptismo amoroso tradicional y la epistemología platónica en torno a la dialéctica visual luz-sombra en una reinterpretación *a lo amoroso* del mito de la caverna. Vale la pena recordar el ejemplo:

Pero no permite Amor
que yo salga a ver la lumbre,
porque en sombra del temor
tengo ia antigua costumbre.
Mis ojos a escuridad
hechos, viven en tiniebla,
y, si se rompe la niebla,
cegarán en claridad.

Esta sistemática recurrencia herreriana a la simbología políédrica del binomio luz-sombra ha llevado a la crítica a hablar de un “claroscuro sentimental” como clave estético-filosófica de su poesía amorosa, una metáfora pictórica que sugeriría automáticamente su prebarroquismo si sostenermos, como Severo Sarduy, que el caravaggismo, “contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra”, señala el momento cenital del barroco²⁸. Lo mismo dice Eunice Joiner Gates de Góngora cuando sugiere que “in some of his techniques he reminds one of Caravaggio, whose most striking feature was to evoke sensation by violent contrasts of light and dark”²⁹. Ahora bien: en los ejem-

²⁷ Menéndez Collera (2003), *op. cit.*, p. 261.

²⁸ Sarduy, Severo: «Barroco», en: Guerrero, Gustavo / Wahl, François (eds.): *Obra completa II*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 1200.

²⁹ Gates (1960), *op. cit.*, p. 62.

plos mencionados, como en muchos otros de Herrera, los límites entre la luz y la oscuridad están perfectamente definidos y se excluyen mutuamente contribuyendo a señalar contornos. Era lo que sucedía —si recordamos— en la écfrasis garciliásiana de la Égloga III, donde luces y sombras se distinguían y matizaban. Conocedor de la teoría clásica de la pintura, como sabemos, el propio Herrera era muy consciente del valor expresivo de los efectos luminosos:

Dize Leon Batista Alberti, en el Libro I *De la Pintura*, que el pintor sólo imita las cosas que se pueden ver mediante la luz. [...] [Los pintores] con el blanco representan la última claridad y 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 estiende i derrama, i l'acción del color es más tarda, porque congrega la vista [...] 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. (p. 971)

La díada luz-sombra poseía un trasfondo visual indiscutible, pero no remitía en sí misma al claroscuro, como tampoco la coexistencia de alusiones a la luz y a la oscuridad en la poesía herreriana se puede interpretar sin más como una evidencia de su prebarroquismo. La verdadera savia barroca emerge cuando aquella mirada lineal choca de frente con un desengaño que la deforma: “The baroque eye of the marvelous, of multiple pleasures, of difference is also the eye of disillusion (desengaño), a fatal spectacle, a theater of affliction and mourning”³⁰. Es la gran ambivalencia de la mirada barroca: por un lado, profusión estética, el “ser es ver” como axioma de época; por otro, la confusión y la nada. Y hacia ahí se desliza, a veces, el petrarquismo herreriano.

¿HACIA LA MIRADA BARROCA?

Si, como sostiene Buci-Glucksmann, el avance del Barroco se cifró en una revolución de las maneras de mirar³¹, podemos suponer que un género de tan intenso fundamento visual como la poesía amorosa tuvo que registrar de manera privilegiada esa eclosión escópica. La mirada barroca, que dejaba atrás el geo-

³⁰ Buci-Glucksmann, Christine: *The Madness of Vision*. Ohio: Ohio University Press, 2012, p. 3.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

metrismo y centralismo cartesianos para adentrarse en los terrenos de la elipse, la anamorfosis, el desdoblamiento del sujeto... y que, en términos estéticos, rige teatralidad es, en primera instancia, la mirada del desengaño, la mirada de aquel Argensola que afirmaba:

Así ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos,
ni es cielo, ni es azul: ¡lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

La Belleza ya no era en sí misma sinónimo de Verdad, y, en consecuencia, el itinerario amoroso hacia la contemplación se interrumpe difuminándose en varias direcciones. No es que en el petrarquismo ortodoxo no hubiese cabida para el desengaño³², es que el desengaño barroco posee un fundamento ontológico, se relaciona con una visión del mundo que rige inestabilidad, confusión, irrealidad. Sobre un clasicismo de base, el corpus herreriano testimonia a veces esta inflexión, expresada también en clave visual. La luz de la razón suele ser suficiente para descubrir el desengaño, como sucede en toda la tradición petrarquista, pero también aparecen súbitamente versos como los de la Elegía VI, en los que se impone de forma bien explícita el *trompe-l'œil*:

Mas sé qu, 'aunque m'esfuerço, apena puedo
abraçar la razón, porqu'el engaño
no se me aparta de la vista un dedo.

O el Soneto XIV, donde, en un giro ya muy barroco, el desengaño se mediatiza por el filtro onírico:

"Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos,
antes que quede oscuro en ciega niebla",
dezía, en sueño o en ilusión perdido.
Bolví; halléme solo i entre abrojos,
i, en vez de luz, cercado de tiniebla,
i en lágrimas ardientes convertido.

³² Y de hecho la inflexión moral era una de las características definitorias de los cancioneros.

Esta estética barroca de la inseguridad ontológica, en términos de Merleau-Ponty, podía trasladarse al dominio de la retórica por la vía del oxímoron, algo que hundía sus raíces en el conceptismo cancioneril y daría célebres frutos en la poesía amorosa del Seiscientos. En el Soneto XXXII de Herrera vemos ya un ejemplo de esas recurrentes definiciones del amor a través de contrarios:

¡O cara perdición, o dulce engaño,
suave mal, sabroso descontento,
amado error del tierno pensamiento,
luz que nunca descubre el desengaño!
Puerta por la cual entra el bien i el daño,
descanso i pena grave del tormento,
vida del mal, alma del sufrimiento,
de confusión rebuelta cerco extraño,
vario mar de tormenta y de bonanza,
segura playa i peligroso puerto,
sereno, instable, oscuro i claro cielo:
¿por qué, como me diste confianza
d'osar perderme, ya qu'estoi desierto
de bien, no pones mal a mi consuelo? (Soneto XXXII)

Y la *inseguridad ontológica* se proyecta hacia imágenes visuales en las que prima la indefinición: la luz no descubre el desengaño, el amor es un *cerco extraño de confusión revuelta*, el cielo es *oscuro y claro* a la vez... Las luces y las sombras, aquí sí, se enmarañan en un verdadero precaravaggismo. Hay más ejemplos en los que motivos de base petrarquista convergen súbitamente con una imagen en claroscuro. Aquel simbolismo que vinculaba la presencia de la dama con la luz y la ausencia con la oscuridad se resuelve en oxímoron visual en la Elegía 33:

El día que no os ueo es noche oscura,
la noche que yo os ueo es claro día,
y el cielo se abre a vuestra lumbre pura.

La desesperación ante la angustia de la inminente ausencia también termina expresándose en clave escópica en el Soneto LIII:

Veo la noche antes que huya el día,
i la sombra crecer, contrario agüero,
mas, ¿qué me vale conocer mi suerte?

Y la clásica referencia al poder de la imaginación da lugar, en el Soneto XXXVI, a un expresivo ejemplo de claroscuro:

Llevarme puede bien la suerte mía
al destemplado cerco i fuego ardiente
de l'abrasada Libia, o do se siente
casi perpetua sombra i noche fría;
qu'en la niebla tendré lumbre del día.

Tal vez Herrera no fuera del todo consciente de que estaba empezando a mirar de otra forma, pero ese *poder explosivo de la visión barroca* que, según Jay³³, rompe con la linealidad cartesiana, estaba comenzando a tensionar los pilares del petrarquismo neoplatónico. Aún quedaba mucho para llegar a la descentralización, la teatralidad o los juegos especulares que caracterizarán la experiencia poética amorosa en el siglo XVII, de Góngora y Lope a Quevedo, y que terminarán tiñendo el petrarquismo de una “almost palpable carnal gaze, like the infinity, sensual shimmer of colours in Venetian painting”³⁴. Aún quedaba mucho, pero los versos de Herrera traslucen, si no la mirada plena, sí ciertos guiños barrocos conformados en clave visual.

CONCLUSIONES

A falta de una investigación más exhaustiva, casi me atrevo a decir que el desarrollo del petrarquismo en España durante los siglos XVI y XVII —de Garcilaso a Quevedo— puede vincularse de forma directa con el impacto de sucesivos modelos visuales. En los últimos años la crítica ha comprendido que ni el petrarquismo es un bloque compacto ni, desde luego, su recepción en España responde a una adaptación unidireccional: es ese «canon petrarquista caleidoscópico» del que habla Javier Burguillo³⁵. La inflexión neoplatónica que caracterizó al petrarquismo quinientista y que respondía a una manera lineal de mirar el mundo se diluye según avanza el Seiscientos y se impone esa mirada, a veces lúdica, sarcástica, pero siempre desengañada que terminaría tematizándose a sí misma en múltiples desdoblamientos. Sería ese ojo barroco al que Herrera, tal vez sin saberlo, se asoma, que mira directamente hacia la moderni-

³³ Jay (1993), *op. cit.*, p. 122.

³⁴ Buci-Glucksmann (2013), *op. cit.*, p. XXI.

³⁵ Burguillo (2008), *op. cit.*, p. 497.

dad: "The baroque dreamed of an eye that would view itself to infinity, the virtual accomplished just that"³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Mercedes: «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en: García de Enterría, María Cruz / Cordón Mesa, Alicia (eds.): *Actas del IV Congreso de la AISO*, I. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274.
- Buci-Glucksmann, Christine: *The Madness of Vision*. Ohio: Ohio University Press, 2013.
- Burguillo López, Javier: «Para una revisión del concepto cancionero petrarquista», en: San José Lera, Javier / Burguillo López, Francisco Javier / Mier Pérez, Laura (eds.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp. 491-505.
- Cancelliere, Enrica: *Góngora. Itinerarios de la visión*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006.
- Checa, Fernando / Morán, José Miguel: *El barroco*. Madrid: Istmo, 1994.
- Fernández Mosquera, Santiago: «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97:2 (1995), pp. 465-492.
- Fernández Rodríguez, Natalia: «El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*. Sección monográfica: *Teoría/s* (dir. Bénédicte Vauvher), 62:3 (2015), pp. 59-77.
- García Berrio, Antonio: «Historia de un abuso interpretativo: ut pictura poiesis», en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-307.
- García Gibert, Javier: *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997.
- García Melero, José Enrique / Urquízar Herrera, Antonio: *Historia del arte moderno: Renacimiento*. Madrid: Ramón Areces, 2010.
- Gates, Eunice Joiner: «Góngora's *Polifemo* and *Soledades* in Relation to Baroque Art», *Texas Studies in Literature and Language*, 2:1 (1960): 61-77.
- González de Ávila, Manuel: *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos, 2010.

³⁶ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, Preface.

- Herrera, Fernando de: *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero López. Madrid: Castalia, 1992.
- *Anotaciones*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Jay, Martin: «Scopic Regimes of Modernity», en: *Force Fields*. New York-London: Routledge, 1993, pp. 114-133.
- Kramer, Kristen, «Einleitung: Visualisierung und Kultureller Transfer», en: Kramer, Kristen / Baumgarten, Jens (eds.): *Visualisierung und Kultureller Transfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, pp. 11-28.
- Marchán Fiz, Simón: *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Menéndez Collera, Ana: «Ecos de la temática amorosa tradicional en el discurso poético manierista de Fernando de Herrera», *Rilce*, 19:2 (2003), pp. 243-263.
- Panofski, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Parker, Alexander A.: *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986.
- Sarduy, Severo: «Barroco», en: Guerrero, Gustavo / Wahl, François (eds.): *Obra completa II*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999.

