

La relación ética con el modelo imitado en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera

Silvia-Alexandra Ștefan
Universidad de Bucarest

Abstract

El cosmodernismo emergente en la teoría literaria viene a imponer en todos los niveles del discurso artístico a aquel elemento ético relacional descrito por Levinas. Con referencia a la modernidad temprana española y sobretudo al apparatus metapoético de Fernando de Herrera, lo que sigue es un intento de evaluar la posibilidad de la existencia de un tal elemento ético en la elección de los modelos por el poeta y en su relación íntima con éstos durante el proceso de la transformación sutil de la práctica de la imitación retórica en emulación creativa, a través de la reflexión narcisista y de sustitución del otro, en virtud de un canon estético y poético individual, compatible con la visio interior central del modelo.

Palabras clave

Renacimiento, artes poéticas, imitatio, visio interior, fenomenología, conocimiento sensorial, cosmodernismo.

La moral ética es una cuestión que la tradición filosófica europea trató en varios de sus momentos de su historia desde una multitud de perspectivas, a veces vinculándola con la estructura de la razón (Kant), o con el deseo por el placer (el utilitarismo), o con la voluntad de Dios (Tomás de Aquino). Emmanuel Levinas, a continuación de la tradición fenomenológica, intenta buscar una respuesta al nivel individual, anteriormente a la intervención de la razón, puesto que en su manera de pensar lo ético nace primordialmente al nivel del contacto directo entre dos personas, la meta no siendo el descubrimiento de la verdad ética, sino la apelación misma a una transformación ética interior. El proceso de la imitación retórica durante el Renacimiento desvela un tal contacto directo del poeta con el modelo imitado y con las fuentes estéticas que el poeta emula, siéndole imposible que ignorara tales fuentes, así como declara Fernando de Herrera en *Vida de Garcilaso de la Vega*, la primera parte de las *Anotaciones*, con relación a la escritura de Petrarca: „que ninguno no ai tan arrogante i sobervio de ingenio, que no piense aver hecho mucho en acercarsele con su imitacion” [3, 71]. El petrarquismo llegando hasta Herrera fue el codificado en el siglo XVI italiano a

partir de la lectura de Pietro Bembo sobre las bases filosóficas de un platonismo revisado por Ficino y la Academia florentina, de un aristotelismo fisiológico-espiritual y de una poética de origen provenzal que englobaba el *amour courtois* y el *dolce stil nuovo*, por lo tanto Petrarca, el modelo al que no se podía ignorar, acaba siendo la pauta esencial de cualquier proceso de *imitatio*. El aristotelismo del discurso petrarquista en el *Canzoniere* – además del modelo lingüístico culto – se define por la introspección y la codificación poética de la escritura, y las representaciones de este mundo mental en el espacio ibérico llevaron a la aparición y el crecimiento progresivo de la tendencia expresiva, que culmina con „*el triunfo de la lámpara sobre el espejo, es decir, de la luz individual sobre la mera repetición de la realidad o de los discursos anteriores.*” [7, 2]

A lo largo de los comentarios en las *Anotaciones*, Herrera ilustra la relación directa del poeta con las fuentes a través de la muestra de mini-genealogías poéticas de ciertos sintagmas específicos (*topoi*), sentencias, versos enteros, semas (transposición de un rasgo semántico de una palabra del griego a otra del romance), figuras de estilo, mitos, ideas, materias y *pensamientos* (temas), los verbos utilizados siendo “tomar” o “recoger”, en la representación fiel de una de las más frecuentes metáforas del proceso de la imitación retórica, la del modelo apiano, por el cual el poeta se asemeja a una abeja que está colectando el nectario (la esencia misma del modelo) para que posteriormente produzca la miel, la creación poética propiamente-dicha [8, 5]. El maestro Francisco de Medina, en su Prólogo “a los lectores” encabezando a las *Anotaciones*, cuenta como Herrera „*descubrió las minas de donde saco [Garcilaso] las joyas mas preciosas, con que enriqueció sus obras.*” [3, 10]. Este despliegue de genealogías poéticas desvela un espacio mental anterior a la separación de las disciplinas, en el que la información “científica”, hallada en la frontera entre una racionalidad empírica y una fabulación de tipo intuitivo, aparece al lado de elementos de lo imaginario en el *chronotopos* de un texto poético donde todo es posible en ocurrencia simultánea. Herrera invoca a las fuentes de la Antigüedad y a las contemporáneas suyas en el mismo párrafo, sin ninguna intencionalidad cronológica, histórica, o alguna intención de periodización, utiliza para las referencias el tiempo presente, la excepción siendo siempre la citación de sus contemporáneos ibéricos, los que se benefician de tales fuentes. Todas co-existen, como si se ubicaran en el mismo cuarto, a disposición del que quiera escribir poesía, la épica histórica de Homero, o el empirismo de Galeno se mantienen en el mismo plano como valor. Aún más, los personajes de las obras citadas representan también un motivo del conocimiento, con el mismo valor de validez y verosimilitud de la información que proporcionan.

Puesto que el tiempo, el espacio y la causalidad, las formas apriorísticas kantianas de la realidad objetiva como pautas racionales subordinando a lo sensorial, parecen anuladas en la reflexión metapoética de Herrera, y como la poesía se dirige al intelecto a través del sonido y de la imagen, primordialmente por medio de los sentidos, y de éstos en principal el oído y la vista, cabe pensar que la *imitatio* debe de tener lugar más bien al nivel sensorial, pre-cognitivo, representado por un continuum de afectos. María José Vega Ramos [10, 285] ha estudiado la manera en la cual la actualización de las cualidades sonoras, a través de la *elocutio*, genera imágenes y crea la ilusión de la presencia de las cosas, procedimiento condensado por la fórmula *poner ante los ojos*, y realizado principalmente por las figuras del pensamiento, la *evidencia por fantasía (enargeia)* y la *descripción (descriptio evidentissima)*. Al mismo tiempo demuestra como las poéticas renacentistas no se limitan a legislar sus modos, sino también a esclarecer los mecanismos de la *visio interior* – la visión estética interior misma o la *imago interior* [1, 39] – y a indagar sus potencialidades y su eventual responsabilidad ética y política. De las dos, como procedimientos suasorios envés de la *percursorio*, la evidencia induce a los oyentes a asumir la posición de testigos oculares de los hechos, pretendiendo de ellos no tanto el entendimiento, sino la identificación, mientras que la capacidad de la descripción es la de mover a los afectos.

Desde la teoría aristotélica del *proton organon*, el sentido común en *De anima*, hasta los tratados de medicina medieval de Galeno y la doctrina teológica de Tomás de Aquino sobre *el sentido interior* y la tradición medieval y renacentista sobre la *pneuma fantástica*, la *phantasia* o el intelecto (*phantasma tis*), el que comunica a los cinco sentidos a través de fantasmas [2, 26] que el espíritu puede percibir, también la obra de otro médico renacentista, contemporáneo de Herrera, Alonso López Pinciano, recoge los mismos pensamientos sobre el impacto fisiológico-espiritual de la poesía en sus receptores. En resumen, el *ornatus* poético produce los efectos de la hermosura, percibidos de manera sensorial a través de la vista y del oído, siendo los *sentidos exteriores* los que comunican directamente, a través del *sentido común*, la información hacia los *sentidos interiores*, instrumentos, facultades o células del cerebro: *cella imaginativa*, *cella aestimativa rationis* y *cella memorativa*. Lo que percibe el sentido común, la memoria conserva y la imaginación, que “*pide calor con sequedad, compañeros del furor, a cuya causa es un sentido muy conveniente para la poética*” [5, 34], finge y compone imágenes semejantes a las *especies verdaderas* percibidas por los sentidos exteriores mientras que la facultad *aestimativa* tiene el papel de discernir entre lo

triste y lo deleitoso y los hábitos intelectuales del *entendimiento* y *memoria* tienen la finalidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso. Por lo tanto, lo que define a lo hermoso es lo que deleita al oído y a la vista y lo que da gusto al entendimiento, a través de las funciones interiores de la memoria y de la imaginación. A través de los mecanismo sensoriales que desencadena el ornamento inhabitual y extraño, el lector descubre unos conceptos habituales y una materia conocida, provisto que tenga en cuenta que *“para esto conviene juicio cierto i buen oído que conozca por ejercicio i arte la fuerza de las palabras.”* Todo puede imitarse, todo *“cuanto cabe debajo de lengua y pluma, porque todo cuanto hay se puede imitar, sino es Dios que es inimitable, y aun se atreven los poetas muchas veces a imitarle.”* Cada poeta es libre de elegir *“la materia que se le antoja y él se halla más habil para seguir”* [5, 121-123], y cualquier técnica que use está bien, con tal que su actitud sea consistente con el efecto de belleza que pretende comunicar. En la misma dirección, como continuación natural del tipo de educación proporcionada por la escolástica medieval, así como muestra Francisco Rico, *“para los fascinados por los studia humanitatis, la centralidad de la literatura no fue sólo una teoría del saber, sino, todavía antes, una experiencia estética personal. Pues en el fondo, en las latine litere, considerados la raíz de todas artes y el fundamento de todas las ciencias, radix artium nostrarum et omnis scientie fundamentum, bulle una fascinación estrictamente hedonista por los logros de la Antigüedad, por el mundo antiguo como obra de arte: un entusiasmo gratuito y libérrimo por una especie de belleza que se justifica a sí misma y en última instancia no requiere más razones que el puro hecho de disfrutarla.”* [9, 33]

La necesidad de relacionarse al nivel sensible de la satisfacción de los sentidos en el plan individual es la base misma de la teoría de Levinas sobre el conocimiento. En Levinas el conocimiento estrictamente racional, al que lo denomina *totalización*, es un tipo de violencia hacia el Otro, puesto que le niega la autonomía, limitándole a un par de categorías racionales, porque ya existe la preconcepción relativa a la esencia del Otro, antes de que éste se expresara a través del lenguaje, la totalización siendo la negación de la diferencia del Otro y la afirmación de su inscripción en el Mismo. Si la ética supone la existencia del Otro como persona real, entonces este tipo de totalización es en sí non-ética. De este modo, Levinas no recurre a la razón para el conocimiento del Otro, sino a la sensibilidad. Esta sensibilidad enfatizada por la tradición fenomenológica es la que hace posible la interpretación del reflejo narcisista en el modelo, estudiado por

Cristian Moraru¹, quien opone el paradigma mimético al narcisista, partiendo de la idea expuesta por Aristóteles en su *Poética* de que „*mimeza este un dar înnăscut, sădit în om din vremea copilăriei – lucru care îl deosebește de restul viețuitoarelor, dintre care el este cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe îi vin pe calea imitației, plăcerea pe care o dau imitațiile fiind și ea resimțită de toți*” [6, 46] Usando los enfoques de la filosofía contemporánea, Moraru muestra como más allá de la generalidad del pensamiento del Estagirita, desde las perspectivas del *logos* mimético, la imitación retórica se convierte en una categoría mucho más comprensiva, subordinada a lo artístico, marcando el intelecto humano en su complejidad, desde la actividad del aprendizaje hasta la creación propiamente dicha. Como sucede en el caso del aprendizaje mimético, la expresión artística se dibuja por una serie de imágenes en espejo que actualizan en el poema el reflejo de la conciencia artística y la manera en la que el arte se expresa como un sistema de espejos deformados progresivamente, en los que las imágenes de los modelos ceden frente al espacio creciente de las proyecciones subjetivas de la autoafirmación del poeta creador. En el paradigma mimético como reflejo, el reflejo es posible solamente como reflejo del Otro. „*Când autos își găsește în heteros propriu-i chip pe care apoi îl oglindește, evident, reflectarea se relevă ca autorefectare. Se înțelege deci că aceasta depinde de structurile reflectatului, de participarea / nonparticiparea lor la identitatea structurală a reflectantului. Când este actualizată prima alternativă, autorefectarea (autooglindirea) se impune ca natură mai adâncă și deopotrivă principală finalitate a reflectării (oglindirii); ea propulsează eicoticul, opticul, în orizontul superior al eideticului, într-o autospecularitate narcisistă aptă să devină Idee (la acea Idee “zărită” în sinele autooglindit). Iar atunci mimeza nu mai este sinonimă simplei oglindiri, ci se înscrie într-un scenariu catoptric complex ce implică suispecularitate.*” [6, 54]

La sensibilidad para Levinas aparece *anteriormente* al momento en el que el pensamiento entra en el juego, siendo pasiva, no activa, como la razón. La vida así como se vive, más bien que entendida, viene vivida como satisfacción de “rellenarse” de sensaciones, la satisfacción de estar nutrido del medio que le rodea al sujeto, como un tipo de consumo del otro, transfiriéndole en el sujeto, como parte de éste último. Correlacionada con la efusión amorosa provocada por la contemplación pasiva de la hermosura preexistente en la poesía de la Antigüedad, la expresión lírica de la

¹ Cristian Moraru, crítico literario y actualmente profesor en la Universidad de Carolina Norte, Greensboro, UUEE, representante de la generación literaria rumana de los años '80.

modernidad temprana se conceptualiza como fruto de la inspiración o emanación del “alma hermosa”, anteriormente a la participación racional del arte del artificio, es decir antes del estudio y la aplicación de la ciencia de la poesía por un lado, pero también como una consecuencia natural de éstos. Francisco Rico también cuenta cómo el clasicismo se relacionó pronto con el *bon ton* de los ciudadanos prominentes, y citando a Platina en *De falso et vero bono*, [9, 47], muestra que únicamente los educados en los buenos saberes “*advierten con extraordinaria agudeza las cualidades más diversas y aun opuestas: su personalidad tiene un no sé qué de delicadeza y exquisitez que falta a los demás, y poseen una sensibilidad especialmente dispuesta para el conocimiento de las cosas.*” [s.n.] En los términos de Levinas, una vez establecida la subjetividad al nivel de la sensibilidad individual, las sensaciones vendrían hacia el sujeto del mundo exterior sólo para que éste las viviera. Pero, a diferencia de las ideas, las sensaciones se descubren, se dan, no se inventan. El momento ético es el de la sustitución del sujeto frente al Otro, por el sacrificio del ego y por la superposición del Otro al sujeto, por el sometimiento del sujeto al Otro, al que el sujeto no puede reemplazar, por haber sido “rellenado” y tenido preso por éste hasta el corazón mismo de su ser.

En posición correlativa con el enfoque de Moraru basado en la fenomenología de Levinas, las reflexiones hechas por Pedro Pérez Ruiz [7, 2] a propósito de la teoría poética del Renacimiento, revelan que la tematización de este deseo sensible subjetivo es lo que articula los cuatro planes de las escrituras de Fernando de Herrera: el sentimiento (proyectado en el medio amoroso), el conocimiento (los modelos eróticos y poéticos), la expresión (construcción lingüística específica de la poesía) y finalmente la publicación (como proyección en la eternidad), y este deseo tematizado se constituye como fundamento de un edificio poético alzado sobre la problemática de la relación con los modelos. Desde esta perspectiva, la revisión renacentista del concepto de la imitación en el sentido de la emulación incluye a la noción del “deseo mimético”, e implícitamente al problema del relacionar, no tanto por la imitación escolástica de tipo racional, sino por la sustitución directa del modelo al nivel de lo sensorial individual, por la apropiación de la herencia petrarquista y su asimilación partiendo de la concienciación de su presencia en la tradición.

Para la elección de los modelos, Herrera muestra el proceso de la deconstrucción y reconstrucción del petrarquismo canonizado por Pietro Bembo, recogido e imitado por Garcilaso, mientras que en lo que concierne a la materia tratada, por la preocupación por introducir en la poesía particularidades del

tipo del día o el lugar del enamoramiento, en la mayoría de las veces en los alrededores de la ciudad de Sevilla o de Toledo, la componente mítica llega a excluirse, lo que representa la ausencia de una parte esencial del modelo canónico, síntoma de su obvio descomposición. La materia de todo lo que ya se haya formulado en la poesía ya viene apreciada como *cosa común* y lo que recrea a las *cosas comunes* y les da nuevo espíritu y nueva vida, es el estilo y la elocución que opera en la dimensión semántica de la lengua poética, buscando lo insólito expresivo: “*¶in duda alguna es mui difficil dezir nueva i ornadamente las cosas comunes; i a¶i la mayor fuerza dela elocucion con¶i¶te en hazer nuevo lo que no es*” [3, 292]. Ya no se trata solamente de la desaparición de los rasgos superficiales del modelo canónico, sino de la disolución de su estructura semiótica misma, “*porque no es grandeza del poeta huir los cōcetos comunes, pero ¶i, cuando los dize no comunmēte. i quanto es mas comun, ¶iendo tratado con novedad, tanto es de mayor e¶piritu, i, ¶i ¶e puede decir, mas divino. e¶to es lo que pretendio Petrarca, i porque re¶plādecen mas ¶us obras; que todo es genero¶o i alto i felice i manifico i lleno de e¶piritu i flores i hermo¶ura, i cuidado¶o del ornamento i cōpo¶icion dela lengua.*” [3, 295]. El modelo invariante, disuelto a través de la *imitatio*, renace en una inflorescencia de variantes temáticas, en parte distintas como uso estilístico, pero invocando personajes recurrentes y provocando sensaciones comunes, hablando de cosas simples (las cosas comunes tratadas con más novedad) reelaboradas en el mundo anacrónico y atópico de la poética introspectiva.

En conclusión, la noción de la responsabilidad ética, entrañadamente vinculada con la capacidad de responder, implica que siendo sujeto, el ego ya se halla en la posesión del Otro. De la misma forma, el paradigma moral de la creación poética, así como nos la está revelando la escritura de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, supone no solamente la imposibilidad de ignorar a las fuentes, sino aún más, una relación ética con el modelo, dado que éste impone una respuesta, porque siendo poeta, el autor ya se halla bajo la incidencia de la tradición canónica por la educación recibida y el medio social y cultural de su época. También, la responsabilidad ética significa que el Otro precede a la subjetividad ética del ego, así como el modelo precede autoritariamente a la creación poética, y la ética precede a cualquier ciencia conceptual. Mientras la responsabilidad siga fundamentar cualquier relación interpersonal, el sujeto-poeta, por medio de su labor de creación, debe de pasar del encuentro con el Otro verdadero a la ética. La responsabilidad viene a revelarse como el vínculo entre el poeta y su modelo, o, en términos más generales, la fuente de la ética moral de la poética.

Bibliografia

1. Cărtărescu, Mircea. *Eminescu. Visul chimeric*, Humanitas, București, 2011.
2. Culianu, Ioan Petru. *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Nemira, București, 1994.
3. Herrera, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Edición facsimilar, Prólogo de Antonio Gallego Morell, Clásicos Hispánicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
4. Levinas, Emmanue. *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Humanitas, București, 2006.
5. López Pinciano, Alonso. *Obras Completas, I, Philosophía Antigua Poética*, Edición y Prólogo José Rico Verdú, Ediciones Biblioteca Castro, Madrid, 1998.
6. Moraru, Cristian. *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, Univers, București, 1990.
7. Pérez Ruiz, Pedro. *De la teoría a la práctica: modelos y modelización en Algunas Obras*, Universidad de Córdoba, 1997 (www.cervantesvirtual.com).
8. Pigman, George. *The metaphorics of imitatio and aemulatio*, California Institute of Technology, Pasadena, California, Humanities Working Paper, January, 1979.
9. Rico, Francisco. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Biblioteca Francisco Rico, Ediciones Destino, Colección imago mundi, Volumen 14, Barcelona, 2002.
10. Vega Ramos, María José. *El secreto artificio. Quilias sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.