

VIRGILIO Y LA «THEOLOGIA POETICA»  
EN EL HUMANISMO Y EN EL PLATONISMO  
DEL RENACIMIENTO\*

Miguel A. Granada

*Principio caelum ac terras camposque liquentis  
lucentemque globum lunae Titaniaque astra  
spiritus intus alit, totamque infusa per artus  
mens agitat molem et magno se corpore miscet.  
inde hominum pecudumque genus vitaeque volantum  
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.  
igneus est ollis vigor et caelestis origo  
seminibus, quantum non noxia corpora tardant  
terrenique hebetant artus moribundaque membra.  
hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras  
dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco.*

Estos versos han dejado un largo rastro de comentarios y consideraciones en la cultura cristiano-latina (europea) que nos ponen directamente en el marco y en el ámbito de la «theologia poetica»<sup>1</sup>. Huelga decir que se

\* A Pedro Alcalde, musófilo.

<sup>1</sup> Sobre el concepto de «theologia poetica», particularmente en el Renacimiento, véase: CH. TRINKAUS. *In our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, Londres 1970, 2 vols., cap. XV; D. P. WALKER. «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), pp. 100-120 (recogido ahora en Walker: *The Ancient Theology*, Londres 1972); E. WIND. *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona 1972, cap. I; E.R. CURTIUS. *Literatura Europea y Edad Media latina*, Méjico 1955, caps. XI y XII. Petrarca nos ofrece una formulación típica del concepto: «Primos nempe theologos apud gentes fuisse poetas et philosophorum maximi testantur, et sanctorum confirmat autoritas, et ipsum, si nescis, poete nomen indicat» (*Invective contra medicum*, ed. P.G. Ricci, Roma 1950, p. 71).

trata de Virgilio y concretamente del libro VI de la *Eneida*<sup>2</sup>, del descenso del héroe Eneas a los infiernos acompañado de la Sibila cumana, la sibila que en el Renacimiento figura al lado de los profetas hebreos en el gigantesco «poema teológico» visual que es la bóveda de la Sixtina miguelangelesca y —cosa menos conocida, pero muy significativa también— en el mosaico de la catedral de Siena con la leyenda «Sybilla cumana, cuius meminit Virgilius eclog. IV», recordando al mismo tiempo los famosísimos versos de esa égloga: «*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, iam nova progenies caelo demittitur alto*»<sup>3</sup>. Estos versos nos ponen también señaladísima en la onda de la «teología poética», pues ¿acaso no estaba *profetizando* Virgilio en estos versos el fin de la religión pagana y el advenimiento del cristianismo? Pero si Virgilio era un poeta-teólogo-profeta, ¿de dónde le venía a él esta dimensión teológico-profética? Esta problemática será lo que nos ocupará fundamentalmente en estas páginas —y de ella se desprenderán ulteriores conexiones culturales—, pero vamos a proceder *paulatim* y volver a nuestro texto inicial.

## I

Habíamos dejado a Eneas bajando a los infiernos en compañía de la vieja Sibila, sólo para cumplir como hijo piadoso y bueno la promesa hecha al ruego de su padre Anquises de que bajara a verle cuando él ya hubiera muerto. Si hemos de creer al poeta-profeta:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis uacuas et inania regna:  
quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem*<sup>4</sup>.

Pero al fin llegan al lugar donde se encuentra Anquises (los Campos Elíseos, como no podía ser menos) y tiene lugar el emocionado encuen-

<sup>2</sup> *Aen.* VI, 724-734. Nos servimos del texto establecido por R.A.B. Minors en Oxford Classical Texts.

<sup>3</sup> *Vid.* J. Carcopino, *Virgil et le mystère de l'Églogue IV*, París 1943. Sobre la fortuna cristiana de la égloga remitimos a la bibliografía recogida en St. Benko, «Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation», en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, vol. 31.1, pp. 646-705.

<sup>4</sup> *Aen.* VI, 268-272.

tro entre padre e hijo: «Cuando vio a Eneas venir hacia él por el prado, tendió alegre las dos palmas y bañadas de llanto las mejillas pronunció estas palabras: "¿Viniste al fin y esa piedad tuya a la que yo atendía ha logrado vencer el duro camino? ¿Me es dado, hijo, ver tu rostro, oír tu voz querida y responderte? Mi ánimo ciertamente lo esperaba y pensando que así habría de ocurrir venía contando los días. Y no me engañó mi afán. ¡Cómo te recibo, llevado por tantas tierras y mares, azotado por tantos peligros, hijo! ¡Cómo he temido que te hicieran daño los reinos de Libia!". Y Eneas: "tu imagen, padre, tu triste imagen —presentándose continuamente ante mí— me impulsó a venir a estos lugares. La flota está anclada en el mar tirreno"<sup>5</sup>.

Se iba cumpliendo, pues, con ello (*stant sale Tyrrheno classes*) la profecía y el designio de los dioses que llevaba a Eneas a reconstruir de nuevo Troya en Italia, abandonando a aquella "infelix Dido" que se había dado cuenta (porque "quis fallere possit amantem?") de su marcha y a la cual había dicho: "deja de encenderme a mí y a ti con tus lamentos; no busco Italia por mi propia voluntad"<sup>6</sup>. Pero ¿era así realmente o más bien el curso del alma que por fin arriba a buen puerto tras los múltiples avatares y tempestades que cabe sortear en esta vida? Pero de nuevo no nos anticipemos y vayamos con orden. Eneas continúa diciendo a su padre: "...dame la mano, padre, dámela y no te sustraigas a nuestro abrazo". Diciendo así, largo llanto bañaba su rostro; tres veces intentó echarle los brazos al cuello y tres veces la imagen, en vano asida, se escapó de sus manos igual que un viento leve o semejante a un sueño fugaz<sup>7</sup>.

Pero entretanto la atención de Eneas se ve absorbida por una ingente multitud de almas que se agolpan apretadamente a orillas del Leteo; pregunta a su padre cuál es la razón de tal fenómeno (comparado por Virgilio en un hermoso símil al murmullo y susurro que se siente en el aire de los prados cuando en verano las abejas se agolpan sobre las flores) y Anquises le responde con estas palabras: «las almas a quienes por el hado otros cuerpos son debidos, en la corriente del Leteo sorben sin temor agua y largos olvidos. Hace mucho tiempo que deseaba hablarte de ellas, hacértelas ver y enumerar delante de ti esa larga prole mía a fin de que te regocijes más conmigo por haber encontrado al fin Italia<sup>8</sup>. Eneas exclama: «¡Oh padre! ¿Acaso se ha de creer que desde aquí irán al cielo

<sup>5</sup> *Aen.* VI, 684-697. La traducción es siempre nuestra.

<sup>6</sup> *Aen.* IV, 360-361.

<sup>7</sup> *Aen.* VI, 699-702.

<sup>8</sup> *Aen.* VI, 713-718.

algunas almas y volverán de nuevo a habitar lentos cuerpos? ¿Qué deseo es este tan vehemente de luz en estos desgraciados?»<sup>9</sup>. Anquises nos da la razón de aquel murmullo y también de su deseo de que Eneas descendiera a los infiernos: «Te lo diré, sí, y no tendré suspenso, hijo... y te enseñaré tus hados»<sup>10</sup>.

Anquises, pues, ejerce y cumple la prerrogativa *profética* (vaticinadora) de los moribundos y de los muertos (pensemos en los poemas homéricos y sobre todo en la *Odisea*): comunica a Eneas el destino de Roma. Podemos ver la alegría del viejo, comunicando a su hijo que aquellas almas (que tras mil años se apresuran a beber las aguas del Leteo para retornar de nuevo a los cuerpos) son las almas de los futuros troyanos-romanos descendientes de Eneas: «Y ahora te mostraré con mis palabras la gloria que seguirá a la prole dardania, qué nietos tendremos de raza italiana y las almas ilustres que irán a nuestro nombre»<sup>11</sup>.

Y están todos: Silvio, Rómulo, los Graco, los Escipiones, Julio César, Octavio Augusto. Es toda la grandeza de Roma-Troya lo que Anquises muestra a Eneas desde un alto:

*tu regere imperio populos, Romane, memento  
(has tibi erunt artes), pacique imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos*<sup>12</sup>

Éste era, por tanto, el objetivo del descenso de Eneas: recibir la profecía de la grandeza de Roma, pero antes de empezar la revelación profética (el des-velamiento o la *a-lētheia*) Virgilio nos dice que Anquises abrió o desplegó todas y cada una de las cosas *con orden: ataque ordine singula pandit*<sup>13</sup>. Pero la profecía que hemos visto es el final, la conclusión de los tiempos y del esfuerzo. ¿Dónde está el orden? Efectivamente la revelación profética procede con orden, porque antes de lo dicho (y con el peculiar lenguaje críptico, oscuro y velado, *necesario* a la profecía) la profecía comienza con la descripción de los orígenes, del comienzo, de la situación inicial:

Desde el principio el cielo y las tierras y las llanuras líquidas  
y el reluciente globo de la luna y los astros titánicos  
alimenta en su interior el espíritu e infundida por los miembros

<sup>9</sup> *Aen.* VI, 719-721.

<sup>10</sup> *Aen.* VI, 722-723, 751.

<sup>11</sup> *Aen.* VI, 756-759.

<sup>12</sup> *Aen.* VI, 851-853.

<sup>13</sup> *Aen.* VI, 723.

la mente agita toda la mole y se mezcla con el gran cuerpo.  
De ahí el género de los hombres y de las bestias y el linaje de las aves  
y todos los prodigios que cría el mar bajo la tersa superficie de sus  
[aguas.

Vigor de fuego tienen tales gérmenes, origen celestial  
mientras los cuerpos nocivos no los frenan  
ni los vínculos terrenos los embotan ni los miembros que han de morir.  
Por ello temen y quieren, se lamentan y gozan, y por ello  
no dirigen sus miradas al cielo, ciegos sin lumbre en cárcel tenebrosa.  
Ni siquiera cuando en su último día las abandona la vida  
acaban sus pesares ni las abandonan totalmente las plagas corpóreas  
que necesariamente ha hecho crecer en ellas de manera admirable  
esa larga unión con el cuerpo.  
Por eso son sometidas a castigos y expían con suplicios  
las antiguas culpas: unas cuelgan inanes  
suspendidas a los vientos; otras lavan en el profundo abismo  
las manchas de que están infectadas o se purifican con el fuego.  
Cada cual paga su pena como exige su demonio. Luego somos enviados  
al espacioso Elíseo y unos pocos ocupamos estos felices lugares,  
cuando al cabo de muchos días (cumplido el círculo del tiempo)  
queda borrada la mancha acumulada y devuelto el puro  
sentido etéreo y el fuego de aura pura<sup>14</sup>.

Pero esta profecía de Anquises, esta revelación de Virgilio ¿qué profetiza en realidad? ¿Será posible que un pagano, un gentil, un *poeta* (antes de la venida de Cristo) haya conocido, pre-conocido y pro-ferizado (predicho) la estructura del mundo y el destino del alma en este mundo? Este Virgilio que en la égloga IV anuncia el fin del culto pagano y el advenimiento de la *Virgen* y de los *Saturnia regna*, ¿puede ser un profeta pagano del cristianismo? ¿y de dónde le viene este don profético? ¿y por qué un poeta pre-dice o dice de la más profunda estructura del cosmos y de la nueva religión?

A este texto y también al pasaje de la égloga IV corresponde cumplida y perfectamente lo que en el *Fedro* decía Sócrates a propósito del desvalimiento e indefensión del discurso escrito (frente a la excelencia de la

<sup>14</sup> *Aen.* VI, 724-747. Sobre el problema de las fuentes filosófico-religiosas de Virgilio, vid. E. NORDEN, *P. Vergilius Maro. Aeneis, Buch VI*, Darmstadt, 1957. Para ulteriores referencias bibliográficas, vid. W. SUERBAUM, *Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine Systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis*, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, vol. 31. 1, pp. 3-358 (sobre el libro VI, pp. 228-241 y especialmente sobre los versos 724-751 y 743 —quisque suos parimur manes—, pp. 229-233). El tema del infierno virgiliano ha interesado particularmente a la tradición cristiana; vid. *infra* n. 21 y R. KLEIN: «L'enfer de Ficin», en *Archivio de Filosofia*, 1960 (Umanesimo e esotetismo), pp. 47-84.

comunicación oral): «Pues eso es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se pregunta algo se callan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensarán, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho expresan tan sólo una cosa que siempre es la misma. Por otra parte, basta con que algo se haya escrito una sola vez para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que sepa decir a quiénes les debe interesar y a quiénes no. Y cuando es maltratado, o reprobado injustamente, constantemente necesita de la ayuda de su padre, pues por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo»<sup>15</sup>.

El pasaje del libro sexto de la *Eneida* y la profecía de la égloga IV, las dos presuntas profecías a las que el genio literario de Virgilio otorga perfecta realidad histórica, forman parte de esos escritos que inermes por la ausencia de su autor han circulado por todas partes y dado tumbos por la historia siendo presa de las «interpretaciones» y los abusos de todos. Nosotros (que, como dice Sócrates, somos «jóvenes y sabios» y ya no somos «ingenuos» como los antiguos «a quienes bastaba con oír a una encina o a una piedra con tal que dijese la verdad»); a nosotros que somos complicados, vivimos en la historia, tenemos miedo al engaño, «nos importa quién es y de dónde es el que habla». Por eso, incapaces de decidir si es verdad la profecía, vamos a hacer historia: veamos los tumbos que durante algunos momentos ha dado por la historia, las explicaciones dadas a su existencia y contenido, los maridajes culturales que en el curso de los siglos ha ido estableciendo; incapaces de decir y descubrir cómo son las cosas realmente vamos a hacer como Sócrates: contemos un mito y descendamos al nivel ontológico del icono: a lo verosímil.

## II

En el libro primero del *Secretum*, cuando Petrarca dialoga con San Agustín (es decir, con su *alter ego*) sobre el porqué de su escasa e ineficaz «meditatio mortis», sobre la causa de su real falta de voluntad para enmendarse, San Agustín (la conciencia moral) diagnostica: «Oye entonces: tu alma —no negará que el cielo la haya hecho buena—, por el con-

<sup>15</sup> *Fedro* 275 d-e (traducción de Luis Gil).

tacto con el cuerpo donde está encerrada, ha degenerado mucho respecto a su nobleza primitiva, tenlo por seguro; no sólo ha degenerado: se ha visto paralizada también por un largo espacio de tiempo y casi ha echado en olvido su propio origen y a su supremo Creador. Creo que Virgilio, divinamente inspirado, se refirió a las pasiones engendradas en la ligazón con el cuerpo y el olvido de nuestra naturaleza mejor, cuando dijo:

Vigor de fuego tienen tales gérmenes, origen celestial  
mientras los cuerpos nocivos no los frenan  
ni los vínculos terrenos los embotan ni los miembros que han de morir.  
Por ello temen y quieten, se lamentan y gozan, y por ello no dirigen  
sus miradas al cielo, ciegos sin lumbre en cárcel tenebrosa.

Así pues, resulta que según Petrarca (Agustín) Virgilio hablaba «divinitus afflatus», es decir *soplado* por Dios y que la segunda parte de los versos de nuestro texto de partida tienen por tema el olvido del alma de sí misma por el contacto terreno con el cuerpo. Pero no es ésta la única referencia que hallamos en el *Secretum* a una enseñanza latente de origen divino contenida en la *Eneida*; en el libro segundo de dicha obra ese principio lleva a Petrarca a hacer la siguiente declaración a Agustín: «Perfecto; pero verás cómo no sólo he sacado sustancia de las obras filosóficas, sino también de las poéticas: con frecuencia he considerado la posibilidad de que la rabia de los vientos, que Marón figura oculta en las entrañas de las cuevas, y los montes a ellas sobrepuestos y el rey sentado en lo alto del recinto atemperándolos con su autoridad, simbolice la ira y los arrebatos del ánimo aplacados en lo hondo del pecho; pues si no se les reprime con el freno de la razón, como se lee en el mismo poeta,

mares, tierras y cielo profundísimo  
arrastrarán consigo, impetuosos,  
a barretlos por lo alto de los aires.

Por *tierras* sin duda dio a entender la materia terrena del cuerpo, por *mares* los humores que nos dan la vida; por *cielo profundísimo* el alma, habitante de lo más recóndito (poseedora —como escribe en otro paisaje— de

vigor de fuego, origen celestial),

tal si dijera: "estas pasiones precipitarán el cuerpo y el alma, al hombre entero, en resumen sometido a su poder"».

Poco antes, en el mismo libro y en el curso del examen de la presencia

en Petrarca de la lujuria, Petrarca-Agustín señalan que ya Virgilio advierte en su *Eneida* que la fijación a Venus, al amor, es la fuerza que nos mantiene presos de los escollos de la vida mundanal, representada figuradamente por el poeta en la última noche de Troya:

PETRARCA. — Tú sabes por entre cuantos peligros condujo Virgilio a su animoso personaje, aquella suprema y terrible noche de la caída de Troya.

AGUSTÍN. — Lo sé. ¿Acaso hay algo más divulgado en todas las escuelas? Virgilio pone en boca de Eneas la narración de sus azares:

¿Quién la calamidad de aquella noche,  
quién las muertes podrá pintar hablando,  
quién igualar con lágrimas las penas?  
Cae la antigua ciudad, cae quien por siglos  
fue señora: infinitos cuerpos yacen  
inertes por doquier, en casas, calles,  
en los sacros umbrales de las casas.  
No tan sólo los teucros dan su sangre:  
por momentos también torna el valor  
al pecho, al corazón de los vencidos  
y a su vez caen los dánaos vencedores.  
Por todas partes llantos desgarrados,  
por todas partes miedo irrefrenable  
y renovada imagen de la muerte.

FRANCESCO. — Pues bien, mientras el héroe erró en compañía de Venus, entre enemigos e incendios, aun con los ojos abiertos, no pudo ver la ira de las divinidades agraviadas; mientras le hablaba ella, no alzó su entendimiento sino a ras de tierra. Pero una vez se desvaneció la diosa, ya sabes lo ocurrido: al punto empezó a percibir los rostros airados de los dioses y conoció todo el peligro que le cercaba:

aparecen las faces espantosas,  
la voluntad sagrada de los dioses  
enemigos de Troya.

una consecuencia he sacado de todo ello: el trato de Venus imbece la visión de la divinidad.

AGUSTÍN. — Has hecho brillar la luz por debajo de las nubes. En las ficciones poéticas, no hay duda, se oculta alguna verdad que debe atisbarse a través de delgadas rendijas<sup>16</sup>.

El platonismo matizará y cualificará, incluso rectificará esta función del amor (de Venus) entre el hombre y la divinidad, eliminando las

<sup>16</sup> PETRARCA, *Obras I. Prosa*, a cargo de F. Rico, Madrid 1968, p. 63. Véase asimismo F. RICO, *Vida y obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Padua 1974, pp. 107 s.



fuentes de la dramática escisión petrarquesca, pero eliminando también acaso lo que es más humano e interesante de Petrarca. No nos interesa eso, sin embargo, sino lo que ha dicho Agustín de que «en las ficciones poéticas, no hay duda, se oculta alguna verdad que debe atisbarse a través de delgadas rendijas». El poeta es, pues, un medio transmisor de verdades divinas (punto de contacto entre el cielo y la tierra), y lo hace a través de y por medio de enigmas, ficciones, velos que si los sabemos interpretar y traspasar como Petrarca nos enseñan alegóricamente de muchas cosas: la estructura del mundo físico (*physica poetica*), el lugar del hombre en la tierra, los peligros que le acechan y su dimensión última (*moral poética*). Pero el poeta (y el poeta por antonomasia: Virgilio) nos *revela* también y nos enseña de los misterios de la divinidad:

«Precisamente el número tres me llama con toda el alma —dice Petrarca como conclusión del libro segundo del *Secretum*— no tanto por incluir a las tres Gracias como —cosa sabida— por ser gratisísimo a la divinidad; y ello es no sólo firme creencia tuya y de cuantos otros profesan la verdadera religión, llenos de fe segura en la Trinidad: por los mismos filósofos gentiles nos es conocido el uso de tal número para invocar a los dioses; no lo ignoraba mi entrañable Virgilio, me parece, cuando dijo:

*numero deus impari gaudet*

en el número impar Dios se complace, pues lo precedente manifiesta que se refería al ternario»<sup>17</sup>.

El poeta (y Virgilio por tanto) es, pues, fundamentalmente y sobre todo «theologus»; en su obra se nos revela la divinidad bajo la forma de una *theologia poetica*, es decir, expresada en «imágenes» y «alegorías». El mismo Petrarca dirá en los años en que andaba redactando el *Secretum*, en carta a su hermano Gerardo (2-XII-1349), que «la poesía no es en modo alguno contraria a la teología. ¿Te admiras? Podría incluso decir que la teología es una poesía divina»<sup>18</sup>.

¿De dónde hablaba Petrarca así? ¿En qué se apoyaba para atribuir esta función suprema al poeta y a la poesía, y además a la poesía pagana, gentil: a Virgilio Marón? Se basaba y se apoyaba en la tradición grecolatina clásica y tardía, en la tradición judeo-cristiana y en toda la tradición medieval hasta el siglo XII.

<sup>17</sup> *Secretum*, loc. cit. pp. 94 s.

<sup>18</sup> *Ibidem* pp. 84 s.

### III

Ya la cultura griega, lo suficientemente avanzada con respecto a Homero y Hesíodo como para que desde la filosofía Heráclito, Jenófanes o Platón se burlaran o indignaran ante su ignorancia e impiedad, pero sin embargo lo suficientemente reconocedora de su magisterio y calidad poética para mantenerlos al frente de la *paideia*, encontró como solución satisfactoria el principio de que el poeta en realidad «dice otras cosas» ( ἄλλ' ἀγορεύει ) de lo que aparentemente dice: la expresión literal es el tejido o texto que manifiesta o vela una enseñanza latente de carácter físico (alegoría física, filosófica de la naturaleza) o moral. Anaxágoras y Metrodoro de Lampsaco parecen haber sido los primeros formuladores de esta concepción de la poesía que iba a encontrar en el *estoicismo* helenístico una expansión enorme como garantía de su conciliación racionalista de la religión popular con la filosofía: los dioses y mitos de la religión popular eran filosofía natural o moral en imágenes alegóricas. El *platonismo* griego tardío (Numenio, Porfirio, Proclo) con su orientación esotérica, misticista y con su culto reverencial a los orígenes, fortaleció esa concepción de la vieja poesía.

Todo ello se abrió paso en la cultura latina donde lo tenemos recogido y debatido en Lucrecio, Cicerón, Varrón, el mismo Ovidio, Séneca. Y junto con el *alegorismo judío* (pues Filón de Alejandría había efectuado en el marco de la cultura alejandrina una lectura alegórica de la Biblia considerando la lectura literal mera *sombra* del verdadero sentido) penetra en el cristianismo: en Alejandría con Clemente y Orígenes, en el cristianismo latino con san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín. Los peligros de contaminación que la alegoría comportaba quedaban compensados por su utilidad en la conciliación entre Antiguo y Nuevo Testamento, en la interpretación de pasajes escriturísticos cuya literalidad era demasiado ruda y también porque la lectura alegórica permitía a la educación cristiana conservar —correctamente entendida— la cultura clásica pagana.

Con ello penetra en el Medievo latino la concepción alegórica de la poesía y del mito, al mismo tiempo que la concepción «entusiástica» del poeta, por lo cual la obra poética es fruto de una mente poseída e inspirada por Dios. Las figuras que con su obra y su autoridad constituyen el saber y la orientación cultural de los siglos medievales lo afirman: Macrobio, Donato, Fulgentius en sus *Mythologiae*, Marciano Capella en sus *Bodas de la Filología y Mercurio*, Boecio, Casiodoro, Isidoro, Rabano Mauro. Y con todo ello pasa la concepción que la cultura latina pagana

se había forjado de Virgilio y su obra (particularmente de la *Eneida*) como poeta omnisciente y alegórico, manifiesta por ejemplo en el influentísimo comentario de Servio (s. IV - V d.C.) a la *Eneida*, donde a propósito del libro VI se decía:

«Aunque Virgilio está siempre lleno de ciencia, en este libro la ciencia campea sobre todo... Varias cosas están contadas sencillamente y muchas están tomadas de la historia, pero otras muchas provienen de la profunda sabiduría de los filósofos, de los teólogos, de los egipcios»<sup>19</sup>.

Ésta es la concepción de la poesía, del poeta y de Virgilio que se mantiene hasta el siglo XII, donde encuentra su culminación, fundamentalmente en la cultura latina francesa. Aquí tiene su origen la serie de los «Ovidios moralizados» y Alano de Lilla es el poeta que mejor representa dicha tradición que ve en la escuela platónica de Chartres (Guillermo de Conches, Bernardo de Chartres, Bernardo Silvestre) y en Juan de Salisbury la máxima expresión de esa concepción de la poesía y de Virgilio:

*«... insta  
ut sit Mercurio Philologia comes,  
non quia numinibus falsis reverentia detur,  
sed sub verborum tegmine vera latent.  
Vera latent rerum variarum tecta figuris,  
nam sacra vulgari publica iura vetant»*<sup>20</sup>.

El poeta, pues, dice la verdad, sólo que la dice bajo el velo de unas ficciones alegóricas aparentemente carentes de sentido, falsas en su literalidad; con ello el poeta mantiene la verdad fuera de la contaminación del vulgo o bien nos invita —como dice san Agustín— a realizar un ejercicio sano y grato para el espíritu resolviendo los «jeroglíficos» de la poesía alegórica, que por otra parte no sólo es profana y pagana, sino también cristiana, pues la Escritura (y no sólo en David) contiene también abundante poesía.

#### IV

Pero todo ello —lo hemos visto— es lo que observaba Petrarca en la *Eneida*. ¿Dónde está pues la novedad? Nada más lógico que Petrarca conociera esa doctrina medieval «francesa» que en el siglo XIV se divulgaba

<sup>19</sup> *Ibidem* p. 97.

<sup>20</sup> *Familiares* X, IV. Sobre el tema de la «prisca theologia» en Petrarca véase también el libro tercero de las *Invective contra medicum* (cit. *supra* n. 1).

por Italia (por Padua y Bolonia, sostenida por Albertino Mussato y Giovanni del Virgilio) y a la que él tenía además acceso fácil desde su privilegiada atalaya de Aviñón. Nada nuevo afirma este Petrarca que ahora se nos manifiesta pomposamente medieval. Pero no nos olvidemos del siglo XIII: de las universidades, de la escolástica, de las nuevas formas de expresión y comunicación; no nos olvidemos del nuevo sistema y organización del saber; no nos olvidemos de la transformación (¿revolución?) introducida y causada por el aristotelismo.

Con la entrada en el occidente cristiano de la ciencia greco-árabe y de la lógica y teoría aristotélica de la ciencia (el *Organon*) se rompe el viejo edificio de las artes. En el aristotelismo escolástico (en el tomismo y en el nominalismo) asistimos a una reducción del lugar ocupado por la *poesía*, a una redefinición fortísimamente limitativa de su origen, significado y función. La poesía —según el esquema aristotélico del desarrollo histórico-cultural de la humanidad— es un arte humano, en modo alguno divino en cuanto a su origen; los poemas —productos meramente humanos— son primeros en el tiempo por ser el modo de expresión de una humanidad ruda y primitiva: de ahí la presencia y el uso de las «imágenes». Por su lugar en la jerarquía del saber y de las disciplinas la poesía ejerce una función pedagógica primaria y de entretenimiento, y es necesario además guardarse de ella, pues «mucho mienten los poetas» y además —mayor peligro— «engañan deleitando».

El saber superior (la filosofía y teología) es eminentemente conceptual abstracto, silogístico-deductivo; el instrumento de ese saber: la *dialéctica*. La «theologia poetica», por tanto, es —como podemos fácilmente ver— una «contradictio in terminis» por más de una razón. Las nuevas e incrementadas necesidades expresivas de la filosofía, la ciencia y la teología obligan al desarrollo de toda una nueva terminología latina que más tarde (no mucho más tarde) desatará las iras de los «humanistas» o cultores de los *studia humanitatis* como corrupción de la elegancia del clásico latín ciceroniano por los «barbari (britanni)».

En la nueva jerarquía del saber, por tanto, la poesía y las viejas artes del discurso (*artes sermocinales*) quedan relegadas a la trastienda de lo superfluo, lo secundario, casi lo inútil; en esta versión de la querrela de las artes han perdido la batalla frente a los «moderni» o la *via modernorum*. En los desarrollos más avanzados (fundamentalmente representados y concretados con el nominalismo) la cultura filosófica adquiere una orientación por un lado inmanente, rígidamente naturalista, donde se pierde el horizonte y la dimensión trascendente del hombre; por otro lado una orientación terminista, en la cual los problemas de la expresión,

de la moralidad, del hombre quedan reducidos a un ámbito puramente lingüístico con abandono de la referencia al sujeto humano.

En este marco podemos comprender lo que se nos dice de un dialéctico que censuraba a Virgilio porque en su obra había un uso incorrecto de las conjunciones copulativas. Quien nos lo dice, y al mismo tiempo nos transmite su furiosa indignación ante el hecho y ante esa denigración del *summus poeta*, es Francesco Petrarca. ¿Qué ha pasado, pues, y en virtud de qué criterios o valores interviene Petrarca en esta situación? ¿Qué ocurre a la poesía?

## V

Petrarca es el portavoz y máximo representante de una oposición al nuevo rumbo de la cultura, del rechazo de los *modernos* y del retorno (o mantenimiento) a los ideales del clasicismo medieval, pero sobre todo y fundamentalmente de un retorno a los *antiqui*; es una nueva orientación cultural (no reducible al clasicismo del siglo XII) frente al naturalismo, frente a la consideración de que el hombre es sólo naturaleza, y frente al nominalismo: *«incubui unice, inter multa, ad notitiam vestustatis, quoniam michi semper etas ista displacuit»*<sup>21</sup>. Por el contrario, asistimos a una reafirmación del hombre como sujeto de *praxis* (acción moral) y como sujeto del lenguaje; además, por la interconexión entre problemática moral y conciencia en y desde el lenguaje, se efectúa una reafirmación de las *artes sermocinales*, de la gramática, de la retórica, de una nueva dialéctica y también de la poesía. Se trata —imposible negarlo— de un momento de la batalla entre las artes, de la competencia profesional en los centros de enseñanza y fuera de ellos, pero también y sobre todo de una nueva orientación y énfasis cultural, de nuevas ideas directrices y nuevos valores; se ha hablado también de un nuevo «paradigma»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Citado por E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I, p. 295. Véase más en particular P. COURCELLE, «Interprétations néoplatonisantes du livre VI de l'*Eneide*», en *Entretiens de la Fondation Hardt*, vol. III, 1955: *Recherches sur la tradition platonicienne*, pp. 95-136 (con una bibliografía extensa). Courcelle ha estudiado la presencia del tema de los infiernos virgilianos en la cultura cristiana hasta el siglo XII en un importante trabajo: «Les Pères de l'Eglise devant les Enfers virgiliens», en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Age*, XXII (1955), pp. 5-74.

<sup>22</sup> JUAN DE SALISBURY, *Entheticus*, versos 183 ss., cit. por CURTIUS, *op. cit.*, p. 294. Sobre el importante tema de las relaciones entre platonismo, poesía y filosofía en la cultura del siglo XII, véase W. WETHERBEE, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton 1972 y B. STOCK, *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton 1972.

Todo ello conlleva lógicamente una reevaluación de la poesía: la llevan a cabo en polémica con los escolásticos (con los *senes pueri dialectici*, con los *barbari britanni*) contemporáneos de Petrarca y copartícipes de su obra, como Giovanni de Virgilio y Albertino Mussato, el propio Petrarca y el movimiento por él iniciado, los humanistas, pudiendo señalar entre ellos tres florentinos: Boccaccio, Salutati, Leonardo Bruni. La reevaluación, el nuevo ensalzamiento de la poesía tiene lugar ciertamente según las viejas líneas, pero con elementos *nuevos* que indican nuevas actitudes, nuevas orientaciones, nuevas aspiraciones culturales y sociales.

La poesía naturalmente procede de Dios: decía Albertino Mussato que «*haec fuit a summa demissa scientia coelo, / cum simul excelso ius habet illa Deo*» o por ejemplo: «*quisquis erat vates, vas erat ille Dei*»<sup>23</sup>. La poesía es —como no podía ser de otra manera— *magistra* y aquí se impone el testimonio de Petrarca: «Que me oigan, pues, todos los aristotélicos; que me escuchen, por lo menos —ya que en Grecia no entienden nuestra lengua— los que pupulan por Italia, por Francia, por la batallona ciudad de París y por su ruidosa calle de la Paja. He leído, si no me equivoco, todos los tratados morales de Aristóteles, he oído explicar algunos de ellos y, antes de que se me revelara mi tremenda ignorancia, algo creía haber entendido; gracias a esas obras me he vuelto más sabio, quizá, pero no mejor, como debía. En alguna ocasión he manifestado el profundo pesar que siento de que no se traduzca en hechos lo que el propio filósofo declara en el prólogo al libro I de su *Ética*, es decir, que la finalidad de esa disciplina filosófica no es impartir conocimientos, sino hacernos mejores. Porque yo le veo definir y clasificar con talento la virtud y tratar con brillantez sus propiedades y las del vicio, y, después de estudiar todo eso, sé un poco más de lo que sabía antes, pero en nada han cambiado mi espíritu, ni mi voluntad o yo mismo. No es lo mismo saber que amar, ni entender equivale a querer. Él nos enseña qué es la virtud, no lo niego; pero su lectura no proporciona (si no es en dosis pequeñísimas) los estímulos e incentivos necesarios para inflamar el espíritu e impulsarlo a amar la virtud y a odiar el vicio. Tales estímulos se pueden hallar en nuestros escritores, especialmente en Cicerón, en Anneo y —tal vez esto os sorprenda— en el propio Flaco... Los verdaderos filósofos y maestros de la virtud son aquellos cuyo único objetivo es volver mejores a sus lectores y oyentes y que, además de explicar la esencia de la virtud y la del vicio, voceando sus nombres —tan egregio el uno, tan si-

<sup>23</sup> «Me entregué por encima de todo a estudiar la antigüedad porque siempre me desagrado esta edad mía», citado por F. RICO en *Petrarca. Obras I. Prosa*, p. XXI.

niestro el otro— saben infundir en los corazones un ardiente amor por el bien y una irresistible repugnancia del mal»<sup>24</sup>.

Pero esto es lo que magistralmente hace el poeta; no tenemos más que recordar los pasajes de la *Eneida* que el propio Petrarca nos presentaba en el *Secretum*. Esto no quiere decir que para Petrarca la poesía sea sólo edificación, e incluso decía él que «la poesía debía guardarse de ser edificante»; lo dice cuando se dirige a nosotros diciendo: «voi che ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond' io nudriva'l core / in sul mio primo giovenile errore / quand'era in parte altro'uom de quel ch'i' sono /... / ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà, nonché perdono» (*canz.* I). Pero a esta poesía personal (¿testimonial?) de amor, se le hace un hueco completo y definitivo en la cultura superior gracias a esa defensa de la «poesis theologica»; ella crea la autonomía y la ambigüedad que permite a Petrarca decir:

*«Dentro pur foco, et for candida neve,  
sol con questi pensier', con altre chiome,  
sempre piangendo andrò per ogni riva,  
per far forse pietà venir negli occhi  
di tal che nascerà dopo mill'anni,  
se tanto viver pò ben colto lauro» (Canz. XXX).*

La poesía es para el humanismo «ciencia total», «expresión perfecta». Decía Leonardo Bruni en sus *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* que «tres cosas debe tener un gran poeta: arte imaginativa, elegancia en el decir y conocimiento de muchas cosas, "multarum rerum scientia". De ellas la primera es propia del poeta, la segunda le es común con el orador, la tercera con filósofos e historiadores»<sup>25</sup>. El poeta grande por tanto (Dante) asume y contiene en sí todas estas disciplinas y autores. Por eso dice Salutati (en una epístola encaminada a defender los *studia humanitatis* y particularmente la poesía de sus detractores escolásticos y religiosos) que «la poesía presupone todo el trivio, el cuadrivio y toda la filosofía, el saber humano y divino y todas las ciencias»<sup>26</sup>. Con el humanismo petrarquesco, por tanto, la poesía (que en la escolástica aristotélica se había visto relegada a un rango ínfimo como disciplina llena de embustes) se convierte en reina de las ciencias, culmen del saber y suprema manifestación de la verdad humana y divina. Pero eso mismo lo había demos-

<sup>24</sup> J.E. SEIGEL. «Civic Humanism or Ciceronian Rhetoric», *Past and Present* 34 (1966), pp. 3-48, sobre todo p. 40.

<sup>25</sup> Citado por CURTIUS, *op. cit.* p. 306 s.

<sup>26</sup> *De la ignorancia propia y la de muchos otros*, en PETRARCA, *Obras I, Prosa* pp. 198-199.

trado ya en la práctica Dante en su *Comedia*, perfecta refutación de la doctrina escolástica del método de discurso científico.

Vemos, pues, la razón de que para el humanismo —y para el platonismo— Dante sea un compañero y no un bárbaro medieval: un poeta científico y teológico que revela los misterios cosmológicos y divinos<sup>27</sup>. El humanismo por tanto reasume con fuerza el principio de la «theologia poetica» y su vehículo: la *alegoría*; Salutati decía en la carta mencionada: «los religiosos creen que la poesía se reduce a fábulas, a fechorías, cuando por el contrario se trata de ficciones que ocultan algo bueno; por ello la condenan y la detestan, sin comprender que no es otra cosa que un arte del decir, una facultad bilingüe (alegoría), que exteriormente dice una cosa, pero que en su sentido oculto significa otra cosa distinta, hablando siempre mediante figuras»<sup>28</sup>.

Tras las imágenes del poeta se esconde, pues, una enseñanza teológica, filosófico-natural, moral. En su *Vita di Dante* nos dice Boccaccio: «En sus obras, que nosotros llamamos «poesía», los poetas —fingiendo diversos dioses y concediendo a ciertos hombres la facultad de metamorfosearse— por el poder de persuasión de un estilo cuya seducción experimentamos, muestran las razones de las cosas, los efectos de las virtudes y de los vicios, lo que debemos evitar y lo que debemos perseguir, a fin de que mediante una conducta virtuosa podamos alcanzar lo que ellos (ignorantes del verdadero Dios) entienden por salvación suprema»<sup>29</sup>. Y Salutati remachaba en su *De laboribus Herculis*: «La poesía, pues, a la que estos bárbaros atacan tan mordazmente, es en sus comien-

<sup>27</sup> L. BRUNI ARETINO: *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*, en E. Garin (editor): *Prosaatori latini del Quattrocento*, Milán-Nápoles 1952, p. 84. Bruni se extiende también sobre esta concepción del poeta en su importante tratado pedagógico *De studiis et litteris liber*, recogido en Hans Baron (editor): *L. Bruni Aretino, Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig 1928, pp. 5-19 (en la p. 15 se desarrolla la concepción profético-inspirada del poeta a partir precisamente de los dos textos virgilianos: *Egloga* IV, 4-7 y *Eneida* VI, 724 ss.). De Bruni véase también *Le vite di Dante e di Petrarca*, en BARON, *op. cit.* pp. 50-69, sobre todo pp. 59s.

<sup>28</sup> NOVATI: *Epistolario di C. Salutati*, Roma 1905, vol. IV, pp. 205 ss. Recogida parcialmente en GARIN: *Educazione umanistica in Italia*, Bari 1971, pp. 23-34, nuestra cita pertenece a la p. 33.

<sup>29</sup> Sobre la evaluación de Dante en el *Quattrocento*, tema vastísimo en el que no podemos entrar, remitimos a E. GARIN: «Dante nel Rinascimento» y «La cultura fiorentina nella seconda metà del Trecento e i "barbari Britannici"», en *L'età nuova*, Nápoles 1969, pp. 179-210 y 139-166, y «Dante e il ritorno agli antichi», *Rinascite e rivoluzioni*, Bari 1976, pp. 51-70. También A. BUCK: «Dante im Urteil der Literaturästhetik des italienischen Humanismus», *Dante-Jahrbuch* 1949, pp. 1-15.



zos entre los gentiles una loa de la divinidad y de la virtud que los gentiles tuvieron común con la verdadera religión»<sup>30</sup>.

Pero el humanismo petrarquesco no es la simple reiteración medieval de la dignidad de la poesía: los mismos argumentos, las mismas autoridades muestran también que en la defensa de la poesía se manifiestan elementos nuevos que responden a las nuevas condiciones materiales, sociales, históricas de la vida humana y a nuevos planteamientos expresivos y educativos vinculados con ello. Boccaccio en su *Genealogia deorum* (obra decisiva e influyenteísima en este terreno, cuyo eco a través de nuevos autores todavía se hace sentir en Bacon y en el *De Sapientia Veterum*) lo manifiesta cuando exige para la poesía clasicizante la misma autonomía que la obtenida por la filosofía pagana: «¿Por qué sentimos horror ante los poetas y sus obras cuando nos llenamos la boca con los filósofos paganos, observamos sus máximas y apenas nos atrevemos a afirmar nada sin su autoridad? Alabamos a Sócrates, reverenciamos a Platón, cultivamos a Aristóteles, por no decir nada de los demás, todos ellos paganos y hombres condenados muy a menudo por sus opiniones erróneas. En cambio rechazamos a Homero, condenamos a Hesíodo, desdeñamos a Virgilio y Horacio, cuyas ficciones sin embargo no dicen otra cosa que los razonamientos de los filósofos»<sup>31</sup>. Para Salutati la sabiduría latente expresada figuradamente en los trabajos de Hércules consiste fundamentalmente en la problemática moral terrena del sujeto humano.

A esta lucha humanista por la poesía como suprema manifestación expresiva del saber debemos que hayan llegado hasta nosotros y formen parte preeminente de nuestra cultura los poetas: los trágicos, Lucrecio, Virgilio, incluso el mismo Dante. De no haberse producido la inflexión cultural representada por Petrarca y el humanismo, muchos de ellos nunca hubieran llegado hasta nosotros porque habrían desaparecido o no habrían sido recuperados. Y tampoco podemos perder de vista (porque está íntimamente conectado con lo anterior) que la defensa de la poesía y de los clásicos es la pieza fundamental de la exigencia de una «*paideia* humana», que es cristiana, pero precisamente por mor de humana y universal, y a la cual el cristianismo no puede rechazar o proscribir por pagana, sino incorporar y admitir en su seno como sustrato básico y fundamental del mismo cristianismo. Asistimos aquí (desde Petrarca a Erasmo) a una auténtica revolución cultural<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> GARIN: *Educazione umanistica in Italia*, p. 33.

<sup>31</sup> Citado por GARIN: «Le favole antiche», *Medioevo e Rinascimento* Bati 1976, p. 74 nota.

<sup>32</sup> B.L. ULLMAN: *C. Salutati. De laboribus Hercules*, 2 vols. Zurich 1951, p. 9. Todo el li-

Pero la concepción de la poesía como ciencia suprema y del poeta como filósofo y teólogo (de nuevo particularmente Virgilio) que expresa y a la vez oculta una sabiduría profunda tras las *imagines* con que se expresa; la dimensión del poeta como «*priscus theologus*» (recordemos el lugar que ocupa Orfeo en la sucesión de la *prisca theologia*), portavoz de una revelación divina a la gentilidad coincidente con la cristiana; la concepción del poeta, en fin, como profeta (*vates*) que habla inspirado por Dios (*divinitus afflatus*), puro *instrumentum* o *medium* por el que la divinidad se relaciona con los mortales, todo eso —decimos— encuentra su formulación completa y definitiva en el platonismo renacentista florentino, en Marsilio Ficino sobre todo, pero también en Cristóforo Landino y en menor medida en Giovanni Pico. Sobre esos temas, delineando la noción de «*theologia poética*», insiste Ficino en su correspondencia, en sus comentarios a los diálogos de Platón y en su obra personal. Landino representa la aplicación sistemática de esta *Dichtungstheorie* en sus comentarios a la *Comedia* de Dante y a la *Eneida* de Virgilio, obras difundidísimas y la primera un auténtico éxito de la imprenta quattrocentesca. Pico, en fin, aunque nunca llegara a escribir su anunciada *Theologia poetica*, contribuyó a ello con sus numerosas referencias ocasionales a lo largo de su obra y sobre todo con su *Comentario a la «canción de amor»* de Benivieni, auténtica exégesis de «*teología poética*»<sup>33</sup>.

La elaboración platónica se desarrolla sobre los ejes medievales-humanistas, pero con una exhaustividad completa y con una riqueza de pormenores absolutamente mayor. Estaba en condiciones de hacerlo porque, a diferencia del medieval, poseía el *corpus platonico* (*Ion, Fedro, Banquete, República*) y la obra de Plotino y otros miembros de la «familia platónica», lo cual les proporcionaba el material necesario para la elaboración de la teoría, por ejemplo un material vastísimo desde el que elaborar la noción central de «*imagen*» (*icono, umbra o vestigium*). En esas fuentes los platónicos (Ficino) encuentran los elementos que les permiten presentar una cosmología completa en la que el poeta teólogo encaja como una pieza o momento necesario: en ese *Kósmos*, animal divino del que forma parte indisoluble el hombre y al que está estrechamente unido Dios (pues el mundo, la creación, es el «*splendor divinae bonitatis*» que por el amor retorna a su origen), en la economía de ese

bro primero (pp. 3-72) de esta obra (importantísima en la afirmación del humanismo) está dedicada a la defensa de la poesía clásica.

<sup>33</sup> Citado por GARIN: *Medioevo e Rinascimento*, p. 70.

cosmos ocupa un lugar determinado por el conjunto la *profecía*, la *religión*, el carácter o *genio* personal y la misma *creación* artística o poética: en suma el *poeta*, lazo de unión del cielo con la tierra, del hombre con Dios y con el conjunto ordenado y jerarquizado del *Kósmos* platónico.

En el comentario al *Fedro* y (como no podía ser de otra manera) en su comentario al *Ion*, Ficino nos afirma que el poeta no lo es por azar o por técnica, sino por inspiración divina: «*cum ergo non sit a fortuna nec ab arte poesis, a Deo et a Musis tribuitur*»<sup>34</sup>. Esta inspiración divina es el *furor*, esto es, la *manía* o la locura o alienación mental causada por Dios («*alienatio mentis a Deo*»), el trance durante el cual el poeta es el *medium* transmisor de una comunicación superior<sup>35</sup>. Esta posesión divina en la cual el poeta compone su obra tiene lugar a través de un proceso natural, cósmico. Dice Ficino en su comentario al *Ion*: «La poesía es dispensada por Dios y por las Musas. Cuando dice Dios quiere decir Apolo; cuando dice Musas, las almas de las esferas del mundo. Júpiter evidentemente es la mente de Dios; de ella procede Apolo, mente del mundo y el alma de todo el mundo, las almas de las ocho esferas celestes, que son llamadas nueve porque mientras mueven los cielos armónicamente producen una melodía musical, la cual (distribuida en nueve sonidos: los ocho tonos de las esferas y un noveno que es acuerdo de todos) produce las nueve Sirenas que cantan a Dios»<sup>36</sup>. El poeta es el alma privilegiada que llega a ser arrebatada e influida por esta cadena cosmológica que desde la mente divina llega a él por los grados sucesivos de la escala ontológica. Esta dimensión cosmológico-astrológica de la poesía es completa-

<sup>34</sup> La frecuente calificación del humanismo como «regresivo» históricamente por su desdén (en buena medida inexistente) hacia la ciencia es una buena muestra de los errores producidos por una historiografía que leía el pasado con categorías ideológicas del presente y sobre todo desde una perspectiva sectorial y unilateral, omitiendo una consideración de conjunto y globalizadora de la cultura. Para un planteamiento más correcto de la gran renovación humanista, decisiva incluso para la futura revolución científica, véase (además de los trabajos ya citados de Garin) P.O. KRISTELLER: «Petrarch's Avettoists», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XIV (1952), pp. 59-65, «Il Petrarca, l'Umanesimo e la scolastica», *Lettere Italiane* VII (1955), 367-388, «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», recogido en Kristeller: *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, pp. 553-583; E. GARIN: *L'Umanesimo italiano*, Bari 1964; «Gli umanisti e la scienza» y «Fonti italiane per la storia della scienza (sec. XIV-XVI)», en GARIN: *L'età nuova* 451-500. Siempre importante también H. BARON: *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton 1956.

<sup>35</sup> Recogida en E. GARIN (editor): *Giovanni Pico. De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, scritti vari*, Florencia 1943.

<sup>36</sup> M. FICINO: «Comentario al *Ion*», *Opera* Basilea 1576, p. 1283; el importante comentario a este diálogo ocupa las páginas 1281-1284.

da por Ficino en ese mismo comentario por la referencia a la distancia afiliación planetaria (y podemos añadir «demoníaca») de los diferentes poetas. Y Virgilio está inspirado por Talía, es decir, por el alma de la esfera lunar<sup>37</sup>.

Lógicamente, pues, en Virgilio y su obra se presenta una «teofanía». Pero ¿cómo actúa sobre nosotros el «hierofante» y su obra? A nosotros, pobres mortales carentes de ese contacto privilegiado con el mundo superior, ¿qué nos queda para salir de «esta cárcel baja, oscura», a nosotros «ciegos sin lumbre, en cárcel tenebrosa», es decir, *clausae tenebris et carcere caeco*? Nos queda la palabra, el sonido y la imagen, esto es, nos queda el poeta (y la música). Es el poeta quien nos transmite a nosotros la misma corriente espiritual, el mismo furor divino que a él lo ha poseído y, por tanto, nos *entusiasma*, nos *ilustra* y nos hace *ascender* en la escala ontológica: «los grados por los que el furor poético desciende son los siguientes: Júpiter arrebata a Apolo; Apolo ilumina a las Musas; las Musas despiertan y excitan las almas de los vates. Los vates inspirados inspiran a sus intérpretes; los intérpretes mueven a los oyentes»<sup>38</sup>.

¿Y cómo nos mueven los poetas? ¿Qué suscita en nosotros este *furor poeticus*? Si tenemos presente que el concepto ficiniano de «poesis» recoge indiferenciadamente lo que nosotros llamamos poesía y música, veremos que en primer lugar suscita la *temperancia*, esto es, por la poesía (poesía-música) nuestra alma «se temple», recupera el número que la constituye y aquella armonía originaria perdida o descompuesta por el contacto con el cuerpo y las asechanzas de la materia<sup>39</sup>. Dice Ficino en su

<sup>37</sup> «Plato noster, optime Laurenti, furorem in Phaedro, mentis alienationem definit. Alienationis [sic] autem duo genera tradit. Unam ab humanis morbis, alteram a Deo provenientem. Insaniam illam, hanc divinum furorem nuncupat. Insania infra hominis speciem homo deicitur, et ex homine brutum quoddammodo redditur. Divino furore supra hominis naturam erigitur, et in Deum transit. Est autem furor divinus, illustratio rationalis animae, per quam Deus animam a superis delapsam ad inferas, ab inferis ad superas retrahit», comentario al *Ion*, *Opera*, p. 1281. Cfr. el comentario al *Fedro*, *Opera*, pp. 1364 ss. Véase asimismo P.O. KRISTELLER: *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florencia 1953 y A. CHASTEL: *Marsilio Ficino et l'art*, Ginebra-Lilla 1954.

<sup>38</sup> Comentario al *Ion*, *Opera*, p. 1283. El pasaje enlaza con el tema pitagórico-platónico de la «armonía de las esferas», (cfr. *República* X, 617 b). Sobre este tema véase E. WIND: «Gafurius acerca de la armonía de las esferas», *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona 1972, pp. 273-277. Sobre el importante y complejo tema de Ficino y la música véase: P.O. KRISTELLER: «Music and Learning in the Early Italian Renaissance», *Studies in Renaissance Thought and Letters*, pp. 464 ss.; KRISTELLER: *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, pp. 331 ss.; D.P. WALKER: «Ficino and Music», *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres 1958, pp. 3-29.

<sup>39</sup> Sobre esta influyente doctrina y culturalmente decisiva doctrina platónica del *genio* como afiliación demoníaco-planetaria véase M. FICINO: «In Convivium Platonis de Amore, com-

comentario al *Ion*: «el alma, caída en el cuerpo, se ha hecho muchas cosas, está dispersa en operaciones diversas, atendiendo a las cosas individuales. Por ello sus partes superiores están casi dormidas, las inferiores dominan a las otras; aquéllas están afectadas por el cuerpo, éstas por el desorden y toda el alma llena de discordia y desarmonía. Es necesario por tanto en primer lugar que el furor poético despierte por medio de los tonos musicales lo que está dormido, dulcifique lo perturbado por la suavidad de la armonía, expulse finalmente la discordia disonante por la consonancia de la diversidad y tempere las diversas partes del alma»<sup>40</sup>.

Pero ¿no hablaba precisamente Virgilio, en el pasaje de la *Eneida* que nos ha servido de punto de partida, de la desarmonía del alma en la cueva sin luz de la cárcel tenebrosa del cuerpo? Efectivamente:

Vigor de fuego tienen tales gérmenes, origen celestial  
mientras los cuerpos nocivos no los frenan  
ni los vínculos terrenos los embotan ni los miembros que  
han de morir.  
Por ello temen y quieren, se lamentan y gozan, y por ello  
no dirigen sus miradas al cielo, ciegos sin luz en cárcel tenebrosa.

¡Cómo podía ser que el *vates* no lo supiera! El propio Ficino (en una epístola importante a Peregrino Alio) nos confirma esta sabiduría del poeta: «Nuestro Platón dice que el amor nacido de las enfermedades humanas está lleno de cuidados e inquietud y que es propio de aquellos hombres cuya mente está tan ofuscada por las tinieblas que nada elevado, nada verdaderamente egregio, nada fuera de la imagen frágil y efímera de este corpúsculo es capaz de pensar, y no mira hacia el cielo, ciega sin luz en cárcel tenebrosa (nec auras respiciat, clausa tenebris et carcere caeco)»<sup>41</sup>.

La poesía-música consigue y efectúa la asimilación del alma a lo divino (ὁμοίωσις Θεῷ), eliminando los «pensamientos mortales». Por eso es la música-poesía catarsis y medicina del alma:

---

mentarium», *Opera*, pp. 1341 ss. (también R. MARCEL: *M. Ficini. Commentaire sur le Banquet de Platon*, edición latina y traducción francesa, París 1978, pp. 200 ss.). La monografía básica sobre el tema sigue siendo R. KLUBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL: *Saturn and Melancholy*, Nueva York, 1964.

<sup>40</sup> Comentario al *Ion*, *Opera*, p. 1283.

<sup>41</sup> Sobre el tema del número del alma y la armonía (musical) del alma, *vid.* FICINO: «In Timaeum Commentarium», *Opera*, pp. 1451 ss.

A cuyo son divino  
el alma que en olvido está sumida  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.

La poesía-música restablece la armonía y al mismo tiempo *ilustra*, es decir: ilumina y enseña (o como nos decía Fray Luis «torna al alma «de su origen primera esclarecida»). ¿Cómo enseña la poesía? Ya lo hemos visto: por el sentido alegórico de sus *imágenes*, que como todo platónico sabe —y muy bien lo sabía Giordano Bruno— son las «sombras de las ideas» (*umbræ idearum*)<sup>42</sup>. Decía Ficino en la mencionada carta a Peregrino Alio: «Platón piensa que los hombres jamás pueden recordar las cosas divinas a no ser que sean excitados por algunas de aquellas cosas que —cual sombras e imágenes— son percibidas por los sentidos del cuerpo. Por ello san Pablo y Dionisio, sapientísimos entre los teólogos cristianos, afirman que lo invisible de Dios puede ser inteligible a través de las cosas creadas que aquí percibimos»<sup>43</sup>. Podríamos decir lo mismo apelando a un poeta:

Mil gracias derramando,  
pasó por estos sotos con presura,  
y yéndolos mirando,  
con sola su figura  
vestidos los dejó de hermosura.

Naturalmente, si el mundo sublunar, la *natura*, se constituye por incorporación en la materia de aquellas formas que a través de las razones seminales del alma del mundo (del mundo celeste o supralunar) representan la *vis generandi* de las ideas de la mente divina, entonces ¿qué otra cosa es la creación entera, la naturaleza entera, sino la sombra (*umbra*), la imagen (*imago*), el vestigio (*vestigium*) de Dios y su mundo inteligible, tanto más si el mundo —el *Kósmos*— es sencillamente belleza (*pulchritudo*) «hoc est, splendor divinae bonitatis»?<sup>44</sup> El conocimiento

<sup>42</sup> *Opera*, p. 1282.

<sup>43</sup> *Opera*, p. 613.

<sup>44</sup> De ahí el tratado mnemotécnico (y al mismo tiempo metodológico, cosmológico y mágico) de Bruno titulado *De umbris idearum implicansibilibus artem quaerendi, inveniendi, iudicandi, ordinandi et applicandi: ad internam scripturam et non vulgares per memoriam operationes explicatis*, dedicado al rey de Francia Enrique III y publicado en París en 1582. Sobre el mundo de la mnemotecnica bruniana véase: P. ROSSI: *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria de Lullo a Leibniz*, Milán-Nápoles 1960, pp. 109-135; F. A. YATES: *El arte de la memoria*, Madrid 1974, pp. 233-270; C. VASOLI: «Immagini



## VII

La doctrina platónica de la «poesía» no se agota, pues, en la condena y expulsión de la ciudad ideal llevada a cabo en la *República* (pero en la ciudad ideal, efectivamente, ¿qué falta hacen los poetas?), ni por el modesto e inferior lugar que le es atribuido en la educación del Estado y en el símil de la línea<sup>47</sup>. La poesía (el mito) no es la *dialéctica*, pero ésta última (la *nóēsis*, el conocimiento noético sin imágenes) es el resultado final de un largo esfuerzo, la ciencia poseída tras haber llegado al contacto con el principio (la idea de Bien). Si el dialéctico es aquel que está sólidamente instalado en la cúspide y posee los fundamentos no hipotéticos del conjunto de las ciencias, la poesía (la imagen, el mito) está en el proceso de ascenso hacia ese bien, hacia la idea, y constituye un momento pedagógico-discursivo imprescindible: el sol (esto es, el bien) se ve y conoce primero en el agua, es decir, en su *imagen, sombra o huella (icono)* tal y como nos testimonia la misma alegoría de la caverna. No se puede alcanzar, pues, la *nóēsis dialektike* (no se puede llegar al empyreo) sin imagen, sin poesía, sin mito, que se convierte así en un momento importante e imprescindible de la *inventio*, del ascenso cognoscitivo. Por eso, porque el camino a la filosofía pasa por el mito, los diálogos platónicos presentan un mito en el momento decisivo, como solución o ilustración del problema y como paso a un nivel superior. Podemos decir, pues, que la filosofía selecciona a sus hijos mediante los mitos y las fábulas, porque ellos saben ver la verdad que existe y se manifiesta en el silbido de la encina o el murmullo de una piedra: «también el amigo de los mitos (el φιλόμυθος) es en cierto sentido un amigo de la sabiduría (un φιλόσοφος)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> *Opera*, p. 613.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 614.