



2012

Juan de Arguijo y las Pasiones

Olympia Gonzalez

Loyola University Chicago, ogonzal@luc.edu

Recommended Citation

Gonzalez, O. "Juan de Arguijo y las Pasiones." *Aura Lirica* 4, 2012.

This Article is brought to you for free and open access by the Faculty Publications at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures: Faculty Publications and Other Works by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

© Olympia Gonzalez, 2012.

Juan de Arguijo y la expresión de las pasiones

Olympia B. González
Loyola University, Chicago

Temas: La pasión en la tradición poética clásica / el tema de las pasiones en Arguijo / la pasión como conducto hacia el arte y su reflejo en los sonetos de Arguijo / la poesía como vehículo didáctico y moralista en el tema de las pasiones / significación del arte en la vida de Arguijo / concepto de las pasiones según J. L. Vives / noción renacentista sobre las pasiones / los motivos poéticos del fuego, del agua y de la música en los sonetos de Arguijo / gradación espiritual entre la pasión y la belleza estética / liberación de las pasiones mediante el arte

El término “pasión” se deriva del griego “*pathos*”, que equivale a sufrimiento. La pasión se manifiesta como espectáculo, un fenómeno exteriorizado que muestra los afectos pertenecientes a las acciones y expresiones del que sufre, por eso el tema de las pasiones tiende a relacionarse con el teatro, especialmente la tragedia. Eso no quiere decir que las pasiones no hayan proveído a la poesía de numerosas fábulas e imágenes. Algunos mitos famosos que dramatizan las pasiones, como el de Píramo y Tisbe, hoy forman parte de la tradición poética. Sin embargo, resulta más interesante cuando un poeta hace de las pasiones el tema central de su obra. Juan de Arguijo (1567-1623), el poeta y mecenas sevillano, nos dejó una serie de sonetos dedicados a explorar el tema de las pasiones, mayormente utilizando figuras mitológicas, cuyas metamorfosis demuestran en detalle la transformación de la pasión en arte. El cambio de un estado de agitación y descontrol a otro de calma y reflexión se hace ameno a la reflexión poética, en sí mismo un medio de lograr la serenidad. En cierta forma, ¿por qué no decir que las pasiones son movimientos emparejados con el arte, también una manifestación de un sentimiento o una sensibilidad? Voy mostrar aquí que en varios sonetos de Arguijo se puede observar cómo se persiguen los pasos que delinear el cambio del *pathos* investido en una expresión de belleza, ya sea un objeto artístico o el reflejo expresado en la actitud o la expresión de un rostro. Sin duda, el sentido de estos poemas no podría entenderse más que si nos imaginamos un autor convencido del papel único del arte en los sentimientos y en la vida, y eso Arguijo mismo lo demostró edificando una de los más fastuosos palacios que tuvo Sevilla en los Siglos de Oro, para fundir vida y experiencia.

La crítica de los estudiosos de Arguijo se inclina a explorar sobre todo los ribetes mitológicos de su obra. El uso sistemático de innumerables figuras mitológicas es muestra indudable de su afiliación a una vertiente de la poesía española que exaltaba la sensibilidad heredada como repositorio de los altos valores de la cultura clásica, según se interpretaban en el Siglo de Oro

español. Vicente Cristóbal comenta que la preferencia de Arguijo por las anécdotas mitológicas en su poesía lo aparta de la tradición petrarquista, que prefería el tema amoroso y acudía al mito para aludir a vivencias personales. Para Cristóbal, Arguijo seguía la corriente del género epigramático de Marcial, lo cual se aviene a las intenciones didácticas de nuestro autor (257). Arguijo fue amigo de Lope de Vega y de Francisco de Medina, y colaboró con Pedro de Espinosa en sus primera parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, impresa en Valladolid en 1605, edición en la que se incluyeron cinco sonetos de Arguijo (Vranish 20; en la introducción a la *Obra poética* de Arguijo).¹ Sobre todo, y para los propósitos de este trabajo, hay que subrayar la participación de este poeta en las actividades de la academia dirigida por Francisco Pacheco en Sevilla. Jonathan Brown, en su libro *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, le dedica varias páginas a Arguijo, destacándolo como participante activo en la Academia Sevillana, cuya figura principal fue el arriba mencionado autor de *El arte de la pintura* (Pacheco), un libro esencial para comprender las ideas y polémicas que influyeron en los contextos del arte español barroco.² Brown también menciona el enorme gasto en que incurrió Arguijo cuando comisionó los frescos con figuras clásicas que adornarían la biblioteca de su casa. El proyecto de redecoración de la biblioteca se inauguró en 1600, e incorporaba esculturas y pinturas, algunas traídas de Italia. En 1606 fueron paradas las obras y el proyecto no se llegó a completar porque lo que quedaba de la fortuna de Arguijo no alcanzaba para sufragar los gastos que conllevaba vivir en semejante palacio, por lo que el poeta tuvo que venderlo (Brown 73). Estos fragmentos de la vida de Arguijo nos sirven como indicación de su devoción al arte, interés que desarrollará como tema en su poesía, como veremos más adelante. El amor a la cultura clásica implicaba para Arguijo un acercamiento a la experiencia humana a través de los sentidos y, sobre todo, del papel del arte en toda vivencia donde se involucren las emociones.

Ya Arguijo era reconocido por sus contemporáneos como un hombre de gusto excepcional. Rodrigo Caro lo llamó “no sólo elegantísimo poeta, sino el Apolo de todos los poetas de España, a los cuales honraba mucho y jamás censuró a ninguno” (cit. por José Sánchez, 203-204). Según Garrote Bernal, entre 1594 y 1606 Arguijo adquirió numerosas esculturas y cuadros, además de comisionar varios diseños arquitectónicos («Estampas» 57-58). El mismo historiador cita una silva de Juan de Fonseca y Figueroa donde se alaba el talento musical de Arguijo (58), lo cual parece

¹ Arguijo, veinticuatro (regidor del ayuntamiento) de la ciudad y gran amante de las letras, fue un protector incansable de los poetas de su época. Lope de Vega le dedicó en agradecimiento tres de sus poemarios (*La hermosura de Angélica*, *La dragontea*, y las *Rimas*).

² Brown le dedica un capítulo completo de su libro a *El arte de la pintura*, y lo denomina “documento de academia”, ya que lo ve como el producto de un trabajo de colaboración entre varios miembros de la academia, la cual reunía a un grupo de sevillanos prestigiosos. Ver el capítulo 2 en *Images and Ideas*.

indicar que sus contemporáneos reconocían su fervor por la creación artística. No podría darse una combinación que informara mejor de su admiración por las actividades del espíritu creativo, ya sea en el arte, la arquitectura o la música, lo cual serviría de apoyo para una comprensión de lo artístico como modelo de consuelo y cura de las pasiones. Sin duda que el papel de la música en la visión de Arguijo habría que destacarlo también, pero eso requiere otro ensayo. Por el momento, hay que hacer notar que varios de los sonetos de este autor se dedican al tema de la música con figuras como las de Orfeo y Arión, también emblemas de la pasión y el sufrimiento.

Interpretación de las pasiones

Aunque no hay una fuente precisa que aclare las fuentes de donde Arguijo tomó su concepto de las pasiones, en la misma tradición española hay autores anteriores al poeta que exploraron estos fenómenos. Una de las intenciones que dieron curso a estos escritos era explicar la interacción entre el alma y el cuerpo, o la manera en que los cambios físicos se reflejaban en el ánimo. No hay otro mejor que Juan Luis Vives, quien en su *Tratado del alma* define las pasiones como “movimientos del alma”, ya que todas “adquieren su fuerza principal de la constitución del cuerpo” (1248). También señala Vives que el alma tiende hacia la hermosura, porque siempre busca la “cadencia, elegancia, proporción y armonía” que representan la perfección. Aunque las pasiones se manifiesten a través de síntomas físicos, pertenecen al alma. El estudio de las pasiones comprendía un acercamiento a los procedimientos que ayudaran a calmarlas para que el individuo pudiera recuperar el control sobre sí mismo. Según este esquema, las pasiones afectan el alma, pero se calman por medio de los sentidos y sus efectos, al transmitir las percepciones externas al cuerpo. Una de las preocupaciones de Vives en el *Tratado del alma*, Libro Tercero, era mostrar algunos métodos que ayudaban a calmar las pasiones, es decir, a llevar a la persona a un estado de armonía. En el párrafo siguiente describe cómo calmar al que padece una pasión amorosa:

Si por flaqueza de la pasión se conmueve el alma del amador, es preciso que ésta vuelva en sí poco a poco, como de una peregrinación, por medio de la música, por invitación a banquetes exquisitos y preparados con suntuosidad; bebiendo vino claro y muy líquido si fuera menester, sin llegar a la embriaguez –decían con razón los antiguos que “el culto a Baco contribuye a la purga el alma”– por juegos y pasatiempos de todo género, la pelota y los dados, bailes, contemplación de tapices, cuadros, espectáculos y recreos, edificios, campos, ríos; con la pesca, caza y navegación, con fábulas y narraciones festivas e interesantes, con ocupaciones intensas, con fuerte ejercicio hasta sudar y que se abran los poros del cuerpo a la

transpiración, y aun siendo conveniente abrir la vena para a fin de expeler la primera sangre y corra otra nueva de donde surjan también nuevos vapores y quede sumisa la otra pasión vehemente... (1268)

Al enamorado que sufre, Vives aconseja las actividades sociales, el baile y la bebida ligera, sobre todo, la diversión en compañía de otros, los ejercicios que muevan el cuerpo y, especialmente, la contemplación de obras de arte –tapices, cuadro, espectáculos– para que la vista se fije en las formas y colores exteriores. Las pasiones representan un estado de inestabilidad y alteración que afecta el cuerpo y la psiquis. Esta alteración equivale a un cambio físico y espiritual. Arguijo se inspiró para hacer sus sonetos en esa tradición médico-filosófica a la que se remonta el mismo Vives, y que tiene a Galeno en sus orígenes, con los vapores que afectaban los órganos del cuerpo y también el cerebro. Para escribir poesía sobre las pasiones y sus paliativos, Arguijo incorporó su visión del arte como calmante o neutralizador del dolor y, en los sonetos que veremos más adelante, la transformación del sufrimiento se logra por efectos de la observación de lo bello en su armonía y perfección. Además, y siguiendo la misma orientación que observamos en la cita de Vives, donde se recomiendan ciertas actividades artísticas y recreativas, Arguijo inscribirá el arte como agente de moderación y mudanza de las exaltaciones.

Según Timothy Hampton, el estado alterado que se manifiesta en el cambio físico corresponde en la literatura de las pasiones al equilibrio donde se sostienen en tensión la experiencia de lo interior y de lo exterior (273). Como noción médica en el Renacimiento, en las pasiones se conjugan cambios físicos y mentales. De acuerdo con la medicina renacentista, cuerpo y alma se mantienen unidos y cambian al unísono, como en la imagen de los elementos naturales que usa Vives. De esta manera, las pasiones pueden controlarse cuando se actúa sobre el cuerpo. Citando al médico Ambroise Paré, del siglo XVI –cirujano oficial de cuatro reyes franceses y autor de famosos tratados, además de ser el inventor de algunos instrumentos quirúrgicos clásicos–, Hampton explica que los renacentistas creían que el alma y el cuerpo se movían al unísono. La materia del cuerpo cambiaba por los efectos del calor natural y esto impactaba en el balance de los cuatro humores. Cualquier tipo de alteración en el empaque del individuo equivalía a la pérdida de balance o equilibrio (277). La intensificación del fuego –temperatura del cuerpo– llevaba a una corrupción o alteración de la psiquis. En la tesis de Hampton, inspirada en poetas renacentistas franceses, las pasiones se interpretaban como una especie de alteración o corrupción. Lo contrario a un estado pasional o de alteración se produciría en una persona que logra mantenerse por encima de las perturbaciones, que no se mueve y se sostiene en su lugar (279). Hampton hace mención de dos imágenes relacionadas con las pasiones, el cuerpo y la psiquis: el fuego y la sed. En el contexto de

la medicina de Galeno, la sed producida por el exceso de calor o fuego representa el deseo (279). Siguiendo las ideas del filósofo neoplatónico italiano Marcello Ficino, ese deseo representa no solamente el abrazo momentáneo del cuerpo amado, porque también necesita buscar la belleza hasta que el deseo logre acercarse a lo divino. El deseo va más allá de lo puramente físico: “In the process, the desiring soul is purified of its earthliness and transformed into a pure lover of the divine”, según lo expresa Hampton (279). El amor y la pasión transforman al que sufre, como veremos en los sonetos de Arguijo. El cuerpo sufre el deseo y el alma busca la transformación llevada por ese deseo. Aunque este modelo dinámico de la pasión le sirve a Hampton para aplicarlo a la poesía del renacimiento francés, lo que más nos interesa de él es la manera en que explica las relaciones entre cuerpo, alma y mundo exterior. La ‘dinámica de la alteración’ intenta explicar la interacción entre el que sufre las pasiones, el yo, y el mundo exterior. En el acto de amar o de sufrir por otro, el yo se purifica y se transforma. Ese modelo donde el ‘yo’ advierte el cambio en su estado y se afianza o equilibra, se asemeja al efecto que Arguijo describe en varios de sus sonetos.

Las pasiones en los poemas de Arguijo

La fuerza dinámica, cambiante, tan propia de las pasiones, es uno de los aspectos más interesantes del modelo descrito arriba cuando lo confrontamos con la poesía de Juan de Arguijo. La frecuencia con que en sus poemas se encuentran alusiones al fuego y la transformación de las energías destructivas que encarna la pasión, indica el interés de este poeta en trazar los síntomas que caracterizan estos fenómenos, y la manera en que transmutan la experiencia interior. Arguijo despliega una temática que privilegia el arte y la belleza como fuerzas significativas que calman o afectan esas transformaciones provocadas por efectos físicos y mentales en el que las padece. Desde el primer soneto de la secuencia, la imagen del fuego como fuerza transformadora, que recuerda los vapores y la sed mencionados por Galeno, se utilizará para contrastarla con la armonía y belleza de lo artístico. Este movimiento no se despliega siempre en la misma dirección, hacia afuera, como vemos en el soneto XII, «A Dafne», donde el amante ciego –que no puede ver la belleza de la ninfa– hace con su persecución obsesionada que la belleza se transforme en corteza de árbol, que sirve para avivar el fuego de Apolo, el perseguidor (Arguijo 71). En vez de alcanzar una forma de control del yo, arrebatándose a las pasiones, como aduce Timothy Hampton en su análisis de la poesía renacentista francesa, el yo sufriente en la poesía de Arguijo se transforma a través del efecto que tiene la belleza contemplada, externa al sujeto que sufre. Esta transformación tiene lugar gracias al efecto que le proporciona la percepción de algo exterior, un elemento del arte, el cual representan la perfección y la armonía.

Esta interpretación que privilegia el efecto de lo exterior en lo interior se puede demostrar

a través de los efectos contrarios provocados por el reflejo percibido del yo en una superficie transparente como la del agua, que funge de espejo. Arguijo emplea la figura de Narciso para mostrar el efecto negativo de la belleza cuando el cuerpo contemplado pertenece al mismo yo que lo contempla. En el poema «A Narciso» se describe la manera desarticulada de sus reacciones y la total falta de balance en las emociones que sufre Narciso a causa de su tendencia a contemplarse y admirarse, aunque sin reconocerse todavía. Aunque el yo tenga que encontrar un balance en el exterior, la imagen que se le devuelve no puede ser la misma. En caso contrario, el disfrute de armonía y belleza en la figura exterior lo lleva a una pasión intensificada y, finalmente, a la locura. El paso al estado de admiración del amor puro no se actualiza, al contrario, en esa disposición se exagera la furia del deseo. El agua incrementa el fuego que sale de sus pupilas, en vez de calmar su sed. Hay que notar la insistencia en la acción de “ver” en los dos cuartetos del comienzo, porque la visión significa el acto de trascender el yo, pero en Narciso se multiplica una sola imagen, la misma que representa su yo, y el ardor no se satisface nunca:

Crece el insano ardor, crece el engaño
del que en las aguas vio su imagen bella;
y él, sola causa en su mortal querella,
busca el remedio y acrecienta el daño.

Vuelve a verse en la fuente ¡caso extraño!:
del’agua sale el fuego; mas en ella
templarlo piensa, y la enemiga estrella
sus ojos cierra al fácil desengaño.

Fallecieron las fuerzas y el sentido
al ciego amante amado; que a su suerte
la belleza fatal cayó rendida:

Y ahora, en flor purpúrea convertido,
l’agua, que fue principio de su muerte,
hace que crezca, y prueba a darle vida. (67)

Se menciona la repetición –vuelve a *verse*– y el mismo sujeto puede contemplar los efectos de la pasión en sus ojos, que no pueden reconocer la semejanza entre su mirada y la que se refleja

en la fuente. Quisiera “templar” el fuego, y el remedio empeora la situación. El desconcierto interior no corresponde a la “imagen bella” del exterior pero esta falta de correspondencia es producto de un “engaño”, una ilusión de la que el mismo Narciso es la causa. En el poema, Arguijo implica que la belleza tiene que permanecer externa al yo, que el efecto en la transformación de la pasión debe venir de afuera. Por eso, llama a Narciso “ciego amante amado”. No poder distinguir el interior del exterior es uno de los síntomas del individuo apasionado que se deja llevar por sus impulsos y deseos. El poema sí menciona la transformación, ya vigente en el mito poetizado por Ovidio, pero el énfasis lo coloca Arguijo en el papel del agua, que representa el deseo. Narciso siente sed y bebe para saciar el deseo al final, pero lo hace después de haber pasado al estado vegetal de la flor: “Y ahora, en flor purpúrea convertido, / l’agua, que fue principio de su muerte, / hace que crezca, y prueba a darle vida” (67). El agua no le está entrando por los ojos sino a través de sus raíces, para crecer. El agua lo mató al engañarle por la vista, pero le da vida después, cuando no puede ver, y, como a una planta, lo va levantando hacia lo alto, con la misma imagen que Marcello Ficino usaba para el amor. En Narciso, sin embargo, la misma naturaleza de planta le imposibilita reflexionar o reconocerse, aunque otros sí podrán admirar su belleza. Se ha convertido en un objeto de admiración y prueba del arte en la naturaleza. A partir de “costosa beldad” se convierte en “flor purpúrea”, todavía en su color recordando la fuerza de lo pasional, de la sangre. El final del poema parece indicar que la sed de Narciso no se ha extinguido, pero ahora su pasión se ha transformado en belleza para que otros la puedan disfrutar. En el fondo, la planta sigue alimentándose del agua y de ella dependerá para vivir.

El papel del arte en la transformación de las pasiones

La preocupación de Arguijo con el arte, como ya dijimos arriba, plantea la necesidad de que hagamos una lectura de su poesía en la que se exploren aquellos temas vinculados con la transformación de las pasiones y su elevación a un nivel más elevado e intelectual en la cadena del ser. Además, al tener lugar esta transformación, el poema también se propone como ejemplo mismo de ese esfuerzo de dejar atrás las emociones o utilizarlas para alcanzar un nivel caracterizado por la armonía y otras cualidades racionales. Si el deseo dirigido al yo es destructivo, el que se dirige hacia el exterior debe concretarse algo que encarne en una figura o una imagen preñada de significado. En muchos de los sonetos las imágenes mitológicas que se emplean dramatizan estados anímicos intensos, efectos de luchas y conflictos. Un aspecto interesante de esta poesía se manifiesta en su propósito de llevar el proceso de la pasión a un momento de transformación paralelo a la expresión artística. Extendiéndose más allá del momento puramente didáctico, relacionado con el horacianismo que algunos adscriben a su poesía (Garrote Bernal «Una reciente» 204), Arguijo

orienta y desarrolla sus representaciones poéticas de la pasión por el camino de lo artístico, hacia el ángulo de lo espiritual. Si en un número notable de los sonetos, la impresión que se conjura a través del poema tiende a insistir en el *pathos*, aunque a primera vista estos poemas tiendan a impresionar al lector con su mensaje abiertamente didáctico y moralista, la interpretación que se ofrece en este trabajo subraya otra dimensión de gran importancia en la poesía y en la vida de Arguijo, la expresión artística.

El soneto que encabeza la colección, titulado «A los gigantes que combatieron el cielo», apunta precisamente a esa escala del ser, de lo inferior a lo superior, que coincidirá con la vía que busca trascender lo físico y emocional para proyectarse en una expresión inteligible a la razón. Estas dualidades opuestas, lo movible e inestable y lo estático y armónico, no se mantienen en tensión permanente, sino que llegan a fundirse en la etapa final del poema, cuando todo vuelve a su estado original de calma. Sin dejar aparte el aspecto moralizador del poema, las imágenes y organización del texto, que abiertamente recrean la inestabilidad y violencia de las pasiones, sugieren el papel de este soneto como planteamiento del tema que reaparecerá en otras composiciones. En este soneto se trata de conocer, describir y delimitar el significado y efecto de la pasión. La soberbia de los gigantes, que en el poema incorpora un acento moralista, se describe por medio de unos movimientos y conflictos afines al lenguaje de la pasión. En comparación, en el mismo Libro Tercero del *Tratado del alma*, Vives subraya la similitud con los elementos para describir las pasiones, detallando en las más fuertes un zarandeo y unas sacudidas que derriban el alma del trono de la razón, “constituyendo verdaderas perturbaciones y tumultos invencibles, como si el alma ya no tuviera dominio de sí” (1246). También vemos este paralelo en el juego de imágenes con el que se construye el poema, donde se recurre a movimientos y sacudidas de carácter tectónico llevadas a un nivel de significación que, inversamente, remeda las pasiones humanas. Éstas aparecen articuladas como crispaciones de lo material, irregularidades que chocan contra una jerarquía establecida por los dioses, en este caso Júpiter, el más alto de todos. Las circunstancias de Encélado y Tifón, presionados bajo el monte Etna, muestran un estado activo pero también retenido o sujeto, siempre con la propensión a abrirse o a escapar. La jerarquía, a la que su posición inferior en la escala del ser sujeta las pasiones, sometidas a las reglas de las expresiones más articuladas, no implica que lo artístico pueda ignorar su fuerza y furor. A partir de lo peligroso y amenazante surge también la armonía. La paradoja en que se basa el arte barroco, donde las emociones sustentan las bases de la expresión artística, adquiere en Arguijo una posición privilegiada, como se observa en este poema (reproducido más adelante).

La pasión oprimida se representa por medio de dos gigantes. Tifón, uno de ellos, tenía atributos relacionados con la vista y la voz, facultades físicas asociadas con lo pictórico y con la

música, los cuales podría decirse proveen el medio de la expresión de los sentimientos. El gigante abrasaba con la mirada y echaba fuego por la boca, ambos efectos calcinantes, y que también remedan la manera en que se expresa la pasión, con la mirada encendida y amenazante y las palabras de insulto o agresión. El movimiento de sus alas, al igual que un cuerpo dominado por impulsos pasionales, provocaba huracanes en su proximidad, imágenes que fácilmente se pueden equiparar con el impacto de las pasiones en el que las sufre y también en los que las observan. Esa fuerza constituye una ímpetu autodestructivo que choca con el orden divino. El poema destaca los resultados de la rebelión de los gigantes contra Júpiter. El término “oprime”, que encabeza el poema, destaca una impresión con la que se articulan las pasiones; por su misma fuerza se deben manifestar hacia afuera y su propia existencia en sí es una manifestación externa, ya sea en los gestos, la mirada o las palabras. Por otra parte, la expresión misma de las pasiones se percibe como algo atemorizante, por no someterse al control del sujeto:

Oprime el Etna ardiente a los osados
Encélado y Titón, qu’el claro asiento
de Júpiter con vano atrevimiento
conquistar intentaron confiados;

Donde tus pensamientos castigados
con pena digna de tan loco intento,
en las cavernas yacen, por violento
rayo de l’alta cumbre derribados.

Vio el cielo l’ambición que impetuosa
cual fuego a lo más alto se avecina,
y con el fuego castigarla quiso

Porque la tierra advierta temerosa
como de la soberbia en su ruina
no resta sino el humo por aviso. (47)

Las alusiones a la razón y al entendimiento aparecen en la descripción del “claro asiento / de Júpiter”, que encaja con la noción de razón y de “asiento”, una posición específica, y reposada, dentro del orden divino equivalente a la armonía del universo. “Tener asiento” significa no dejarse

llevar por los impulsos o los caprichos. La descripción del ímpetu fogoso de los titanes se compara con el fuego que se eleva cual llamarada para alcanzar la cumbre. El fuego se castiga con fuego, y al que se eleva lo contraataca el del rayo. La referencia a la locura también proclama una potencia irracional. La pasión de la soberbia implica un deseo de ser preferido por otros, de pertenecer a un grupo especial y no someterse a las reglas que obligan la conducta en común. El espejo de la soberbia, fuego opuesto al fuego, llama contra llama, termina en humo, sin forma ni color, solamente flotando como una oscuridad que confunde y no deja ver. Podría decirse que en este primer soneto de la serie se nos muestran las peores circunstancias, cuando la furia de las pasiones de elementos encontrados lleva a la total destrucción. Es como una especie de ejemplo negativo. Las pasiones en este soneto no pasan a otro tipo de expresión más armónica, sino que se mantienen en un mismo nivel, pero ahora se asemejan al temor, un movimiento que lleva al cuerpo en dirección contraria al anterior. El choque entre dos fuertes impulsos no crea arte, sino otro impulso en sentido contrario. Este primer soneto describe el peor de todos los desenlaces, el de una pasión que pasa a convertirse en otra al intensificarse, proceso que correspondería a un mundo inestable, de fuerzas oprimidas y que se mueven en distintas direcciones. Sin embargo, esto sólo es el principio de la secuencia, ya que en varios sonetos que le siguen se sugiere algo *nuevo*, una manera de transformar y calmar esas fuerzas destructivas. Del caos tectónico que es pura fuerza natural, se ascenderá a niveles de orden y belleza.

Para Arguijo, intérprete de música de vihuela de cierta fama en su época, en el arte de la música coincidían la expresión de los sentimientos más intensos. Como arte, la música también ocupaba un lugar reconocido en sus poemas. En el soneto III [«A Baco»], la música se describe en un ambiente casi ritual, de celebración. El poema describe a Baco con ciertos reflejos que lo acercan a Orfeo. Se le llama “domador de Oriente”. Sus movimientos se caracterizan por ser blandos y se menciona su habilidad para “templar” la fuerza, que aquí podría referirse a la música –templar el plectro– y también al acto de contener o moderar. Aunque sus acciones son decisivas, también su disposición se dice “dulce”, accesible; aparece ante la gente “regalado”. Sin ignorar la posible alusión en esta imagen a la monarquía española, como explica Steven Orso, que coincide con ciertos aspectos de la descripción de la deidad –se mencionan corona y coronado– de la escena, en el poema se bosqueja la relación entre el concepto de monarquía –orden– y la necesidad del control de las pasiones. La comparación al final entre el Tíber, río del Imperio Romano, y el río “hispalio”, Guadalquivir, por donde entraban las riquezas traídas de América a la península, subraya el paralelo entre los dos imperios, aunque la intención del poema se inclina a favor del orden hispánico, encabezado por el monarca/Dios:

A ti, de alegres vides coronado,
Baco, gran padre, domador de Oriente,
he de cantar; a ti que blandamente
tiemplas la fuerza del mayor cuidado.

Ora castigues a Licurgo airado
o a Penteo en tus aras insolente,
ora te mire la festiva gente
en sus convites dulce y regalado.

O ya de tu Ariadna al alto asiento
subas ufano la inmortal corona,
ven fácil, ven humano al canto mío;

Que si no desmerezco el sacro aliento
mi voz penetrará la opuesta zona,
y el Tibre envidiará al hispalio río. (81)

La voz del poema se inspira en el canto de Baco, que también significa el orden del imperio, la armonía de la gente que celebra y la justicia. El dios y su inspiración divina también se pueden regalar como don al cantor del poema. Aunque sacro, el poema nos dice de un amante que comparte con los suyos en la celebración y el regalo del descanso. En vez del viento o la furia de la tormenta y el rayo, el poema insiste en la calidad del aliento, el soplo suave, que hace posible la abundancia –en relación con este poema, Vranich menciona, en su introducción a la obra de Arguijo, el atributo de la fertilidad (50), aunque aquí el soneto parece enfocarse en la inspiración poética, que en sí tiene que ver con lo fértil de la creación del poema. También se sugiere que el poema se elevará por encima de los otros. Pero el aliento también insinúa el beber, que siempre trae consigo la alteración fisiológica y espiritual –de airado en la segunda estrofa se pasa a aliento en la cuarta–, la impresión de firmeza y cuidado retienen el eco de la mano del artista con el pincel o del músico con su instrumento. Donde el poema dice “fácil” se registra una especie de revelación; el dios baja de las alturas y se manifiesta en la voz poética que se vuelve poderosa (“penetrará”) y alcanzará otras dimensiones.

La transformación de las pasiones en expresión artística representa una cristalización que se apega al acto de crear como visión o comprensión de las circunstancias y de los sentimientos

propios, comprensión solamente posible después que aquel que sufre ha vivido las distintas faces del dolor. El soneto «A Venus y Adonis» (81) abre la descripción de Adonis justo en el momento climático del relato mitológico, cuando Venus llora por la muerte violenta de su amante. El propósito de la escena se propone mostrarnos la reacción de Venus, su cuerpo y rostro atenazados por el dolor incontrolable. El primer cuarteto logra acoplar sus varias reacciones, el llanto, los gritos y la tristeza, todo mezclado en un gesto de dolor. Se trata ya de un momento de transición: “Después qu’en tierno llanto desordena / Citerea la voz por el violento / fin de su Adonis, y con triste acento / el bosque Idalio a su dolor resuena”. No solamente escuchamos el llanto provocado por la violenta muerte del joven, sino que también ese llanto se expande y resuena a través del bosque, de los árboles que parecen estremecerse y contribuir al eco con el que repercuten los gritos de la mujer. Las pasiones son contagiosas y se expanden como ondas en movimiento. El “después” con que comienza el poema marca una dirección, un cambio. El fin de Adonis marca la separación absoluta. Adonis muere, y el llanto y los gritos también se atenúan.

El segundo cuarteto provee el momento central del cambio. Se trata de la transformación de Adonis en flor. Esta transformación tiene el efecto de moderar “el grave sentimiento” de Venus, ya que “el ímpetu a sus lágrimas enfrena”. Tenemos dos efectos paralelos, moderar, calmar, y poner un freno, con la imagen con que Platón comparaba las pasiones y los caballos. La sangre de Adonis “trueca”, cambia el color de sangre –el de la pasión– al de la blancura. Aquí también se menciona el acanto, una planta espinosa cuya estructura fue asimilada a las columnas. El diccionario de la RAE lo asocia al estilo corintio de las columnas griegas. Ambas referencias, la del color y la de la forma, coinciden en el aspecto artístico de lo que se contempla. Parece como si Venus hubiera fijado la mirada en una columna griega, que asemeja una flor, pero que también representa una figura artística, en el estilo llamado corintio. Al mirar, el ímpetu que la arrastraba sin control en las lágrimas pierde fuerza, como si el acto de concentrarse con la visión la trajera a su centro. El primer cuarteto insiste en el efecto de la figura artística en la diosa. Ahora en su propio rostro se refleja el efecto de la transformación de Adonis. En el rostro de la misma Venus se van a conjurar la armonía y la belleza en una especie de comunicación de efectos: “Y no hallando en su tristeza medio, / vuelve al usado ornato, y reflorece / del ya sereno rostro la luz pura.” (versos 9-11) La frase parece sugerir un acto de liberación del dolor por medio de la contemplación de la belleza. Aunque en el último terceto se menciona la razón, ésta se acompaña con una paradoja –desesperado el bien– y la cura se logra por la falta de remedio o de cura misma. No curar es curar, parece decir. Al recurrir al ornato, a la composición de belleza, se logra una renovación, un volver a la vida –“reflorece”– al igual que reflorecen las plantas, pero en este caso se trata de la misma Venus, la diosa del amor. Al igual que Adonis, ella se convierte en flor o vuelve a florecer. En los tercetos se describe el

estado de calma, la belleza y la armonía. La flor semeja una columna, delineada y erecta y al contemplarla, las pasiones de Venus no sólo se aplacan sino que se transforman en luz: “reflorece / del ya sereno rostro la luz pura” (versos 10-11). No hay que pasar por alto que sea precisamente la luz –elemento fundamental del arte pictórico– el signo que muestra la evolución del estado anterior de angustia al de tranquilidad, sereno y sin cambio.

En una nota al calzo, Vranich cita los versos 241-244 de la «Elegía I» de Garcilaso de la Vega: “Con discurso y razón, que’s tan prevista, / con fortaleza y ser, que en ti contemplo, / a la flaca tristeza se resista”, como posible fuente del terceto de Arguijo, pero Garcilaso menciona específicamente el medio del lenguaje, el discurso, mientras que en el poema de Arguijo se habla de volver “al usado ornato”, concurrente con lo artístico (81). No se trata únicamente de oponer pasiones y razón, sino de perfilar la dirección que toman esas pasiones, su transformación en algo bello. El bien “se desespera” porque no encuentra una explicación al sufrimiento, pero el sufrimiento puede transformarse en algo bello. Al no tener remedio, la energía del sufrimiento no desaparece. Al contrario, alcanza un nivel a la par de lo bello o lo sublime. El segundo cuarteto y el primer terceto son los que marcan la transformación. La sangre del Adonis se trueca en flor y ese cambio modera el sentimiento de Venus. Las dos imágenes forman una cadena que insiste en la casi simultaneidad del proceso. Las lágrimas se convierten en luz en el rostro de Venus y la serenidad de la luz equivale a la calma interior que experimenta la diosa. El sentimiento de calma sigue a la contemplación de la belleza. Algo similar a esto ocurre cuando un espectador contempla un cuadro que representa una escena terrible, de violencia, destrucción o gran patetismo. La reacción inmediata sería de horror pero, al seguir con la vista las secciones del cuadro, el espectador pasa a admirar su hechura y su calidad artística. Al horror sigue la contemplación del cuadro como obra acabada en su armonía. En la primera parte del soneto se trata de sonidos: llanto y gritos que resuenan. La segunda estrofa equivale a una descripción de la escena del crimen, con Adonis destrozado por su enemigo animal, y la tercera estrofa se refiere al acto de contemplación y sus efectos en la expresión del rostro. El estado borrascoso de los sufrimientos que se expresa en los sonidos se modera cuando los ojos reconocen unas formas puras.

Si Arguijo se adhirió a esta interpretación del proceso de las pasiones, entonces no nos sorprende que escogiera mitos con un similar contenido para otros poemas. Ése es el caso del soneto XVIII de la serie, titulado «A Artemisa y Mausolo». Algunos, como Garrote y Bernal, han querido ver en este soneto un eco de Horacio cuando cantaba a su propia fama: “Seguro se sentía de que la eternidad quedaba reservada, más que para el bronce o las pirámides, para su arte” («Estampas» 52). Sin duda, el poema se basa en una anécdota peculiar, también con una mujer como personaje principal, que llora la muerte de su amado. Vranich dice que Artemisa “no se contentó con construir

un suntuoso sepulcro que por su magnificencia se contara entre las siete maravillas del mundo, sino que buscó mejor lugar [para] las cenizas de su esposo: se las bebió” (82). Sin duda, se trata de un mito que encadena los dos asuntos que ya hemos señalado: sufrimiento o pasión y arte o perfección. Artemisa se entrega a su tarea de labrar el mausoleo arrastrada por la sed del amor: se bebe las cenizas de su marido “con inmortal deseo”. La imagen de la sed representa el estado pasional; no habría pasión más avasalladora que aquella que insiste en ‘canibalizar’ al amado, hacerlo parte del propio cuerpo. Siguiendo ese acto de asimilación, el pecho se convierte en “bronce y mármol”, como la escultura de una tumba:

Labra Artemisa el grande mausoleo,
que los altos pirámides afrenta
d’el Egipcio soberbio, y no contenta,
busca a su ilustre fe mayor trofeo.

Del tierno y casto pecho en nuevo empleo
hacer sepulcro al muerto esposo intenta,
cuyas cenizas, de su amor sedienta,
bebe con ansias de inmortal deseo.

“En vano”, dice, pretendió la muerte
de ti, dulce Mausolo, dividirme,
y en largo olvido sepultar tu gloria,

“Que de tu injuria puede defenderte
mi pecho más que el bronce y mármol firme,
y eternizar mi amor y tu memoria”. (83)

Un signo de la transformación se manifiesta en el pecho mismo de Artemisa, lugar del corazón y también –en el consenso popular– del sentimiento de ternura, una cualidad contraria a la dureza del mármol en que se convertirá su pecho cuando se trague las cenizas de Mausolo. Al beberlas, Artemisa intenta calmar la sed que la tortura, símbolo del padecimiento amoroso. El gesto de tragarse las cenizas representa un momento en el que Artemisa prácticamente ha perdido el control, detalle relacionado con las pasiones. El último verso de este cuarteto insiste en el estado pasional de Artemisa: “Bebe con ansias de inmortal deseo”. Según Sebastián de Covarrubias,

‘ansias’ significa “congoja y apretamiento del corazón” (96), estado fisiológico correspondiente a una persona que sufre presión en el pecho, como si el corazón no le cupiera. El elemento corporal de las pasiones asume un lugar privilegiado, como si Artemisa estuviera atravesando un proceso de mutación. El mismo pecho tembloroso y acongojado se convertirá en un monumento de bronce y mármol, una obra de arte para conservar la memoria de su esposo Mausolo. Al eternizarse, la pasión se endurece, se detiene en una forma precisa, y se enfría como el mármol. Al final, como monumento, se convierte en un pedazo de piedra que también es monumento a la pasión, fuego convertido en piedra.

A través de los sonetos estudiados, he expuesto una versión de los poemas que nos serviría para entender cómo Arguijo utilizó el tema de las pasiones para representar diferentes aspectos del sufrimiento y la violencia interior y, también, para indicar cómo el arte, en su expresión de la belleza y la armonía, podía sublimar y transformar esos paroxismos, calmar esos espasmos destructivos. Partiendo del concepto de alteración expuesto por Timothy Hampton en relación con la poesía francesa del siglo XVI, se ha demostrado que nuestro poeta sevillano también se apoya en la idea de alteración o cambio en el yo del poema pero, al mismo tiempo, insiste en el papel del arte como fuerza que, viniendo del exterior, logra transformar la violencia en armonía por la influencia de la perfección externa que se opone a la inestabilidad interior. Además de proyectar una intención didáctica y moral, se puede decir que esta poesía le otorga un papel central al arte como medio constructivo para calmar las pasiones. Sin duda, en sus poemas Arguijo trató de poner en práctica su admiración hacia la expresión artística como reflejo de la perfección de la naturaleza, y de la capacidad de perfección del ser humano.

Obras citadas

Arguijo, Juan. *Obra Poética*. Stanko B. Vranich, ed. Castalia, 1971.

Brown, Jonathan. *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.

Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición de Felipe C.R. Maldonado y revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1995.

Cristóbal, Vicente. «Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo». En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos 4*. Madrid: Editorial Complutense, 1993. 257-266.

- Descartes, René. *The Passions of the Soul*. Trad. Stephen H. Voss. Indianapolis : Hackett Pub. Co., 1989.
- Garrote Bernal, Gaspar. «Una reciente edición contrahecha de Arguijo». *I AnalectaMalasitana Electrónica* 28 (2010). Internet.
- . «Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos». *Lectura y Signo* 1 (2006): 41-60.
- Hampton, Timothy. «Strange Alteration: Physiology and Psychology from Galen to Rabelais». En *Reading the Early Modern Passions*. Gail Kern Paster, Katherine Rowe y Mary Floyd-Wilson, editores. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 272-293.
- Orso, Steven. *Velázquez, 'Los Borrachos' and Painting in the Court of Philip IV*. Cambridge: Cambridge University, 1993.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Vives, Juan Luis. *Tratado del alma*. Obras Completas II. Traducción al castellano de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948.