

Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los siglos de oro

Spaces of memory in the Hispanic poetry of the Golden Age

LUCÍA TENA MORILLO¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: The link between memory and *loci*, coming from classical mnemonic techniques, develops in the lyrical field in interesting spatial metaphors. In this paper we analyse poems belonging to the Hispanic poetry of the Golden Age in which memory and forgetting manifest some of the main considerations of the arts of memory, although in this context memory and forgetting constitute themes and not resources. The aim of this study is to propose a succinct inventory of the locative metaphors in which memory crystallises in Hispanic golden poetry.

Keywords: memory; metaphor; oblivion; lyric poetry; Golden Age; space.

1. Introducción

La presencia de la dicotomía “memoria” y “olvido” es notable en la lírica hispánica de los Siglos de Oro, si bien es cierto que tal división se halla igualmente en todo terreno artístico, ya que constituye en múltiples ocasiones el hilo conductor de temas y asuntos considerados universales como el amor, la muerte o el paso del tiempo.

Su inserción en la lírica puede manifestarse ya como núcleo de determinada obra, ya como apoyo temático en el tratamiento de cualquier otra materia. La forma retórica y figurada que toman la memoria y el olvido en la lírica hispánica áurea arroja todo un conjunto de metáforas e imágenes de muy diversa naturaleza. Sin embargo, dadas la multiplicidad de concreciones metafóricas y la extensión de la lírica de los Siglos de Oro, limitamos este trabajo a la dimensión espacial de la que algunos autores como Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, Hernando de Acuña, Garcilaso de la Vega, Fray

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 15.05.2022.

¹ luciatm@unex.es. La autora de este trabajo cuenta con una beca predoctoral FPI de la Junta de Extremadura y el Fondo Social Europeo; también forma parte del grupo regional de investigación “Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento” (GR15081), del proyecto nacional “Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI” (FFI2017-82101-P) y del Instituto Universitario de Investigación de Lingüística y Lenguas Aplicadas de la Universidad de Extremadura.

Luis de León o Sor Juana Inés de la Cruz se valieron para dar forma a los conceptos de memoria y olvido en sus composiciones.

Entiéndanse aquí estos conceptos en su plano más poético, es decir, a través de las nociones de recuerdo, ausencia, pérdida, fama, gloria, etcétera, todas ellas ideas muy apreciadas en la poesía renacentista y barroca, y ajenas *a priori* al ámbito puramente mnemónico, aunque constataremos que el origen de las imágenes que nos ocupan tiene que ver, y más de lo que parece, con esta última disciplina a pesar del aparente divorcio entre el pragmatismo de la mnemotecnica y lo contemplativo de la literatura.

De entre todos los tipos de imágenes de la memoria aquellas que se sirven de la fórmula espacial o locativa resultan de gran interés no solo por su potente carácter visual, sino también, y especialmente, por el rasgo reflexivo sobre el que se fundan: analizamos las imágenes de la memoria al mismo tiempo que somos conscientes de su naturaleza espacial, la cual inauguró y definió su estudio práctico como conjunto de técnicas para organizar el discurso y conservar información a buen recaudo.

Las diversas metáforas espaciales de la memoria y la aparente novedad que erróneamente podemos creer vertida en ellas por los poetas responden, pues, a una tradición de índole práctica, a la manipulación de la memoria por medio, precisamente, de recursos que radican en el procedimiento *per locos et imagines*, ya enunciado en las artes de la memoria.

Veamos ahora, a partir del criterio espacial, el vínculo existente entre las imágenes de la memoria empleadas por los poetas áureos y las que ya aparecían en los tratados clásicos.

2. La metáfora de la memoria y su secular dimensión espacial

El proceso metafórico que se ejecuta sobre el asunto de la memoria y el olvido en los poemas seleccionados tiene una íntima relación paradójica con las conocidas artes de la memoria, pues es en el seno de este adiestramiento de la capacidad memorística donde adquieren un papel principal las imágenes y los lugares, que establecen un método de índole local para registrar la información eficazmente además de organizar y ordenar el discurso. La metáfora de la memoria que analizamos se sirve del espacio y se apoya al mismo tiempo en la tradición locativa ya presente desde las artes de la memoria. Se trata, pues,

de una vuelta nostálgica e indirecta a esos manuales de la memoria, pero esta vez desde una perspectiva poética y desprovista del pragmatismo que en principio caracterizó a tales compendios.

Ya desde la *Rhetorica ad Herennium* y la conocida anécdota de Simónides de Ceos trasladada por Cicerón en *De oratore* la disposición ordenada de las cosas en determinados lugares era principal precepto de la mnemotecnica, y así seguiría siéndolo en el largo periplo de las artes de la memoria y la retórica, disciplina que a su vez acogía la memoria como uno de sus constituyentes². La lectura de la teoría expuesta por los clásicos demuestra un fuerte vínculo con el análisis de carácter local de los poemas seleccionados. Veremos, por ejemplo, que la importancia de la luminosidad continúa en cierto modo en las composiciones elegidas; el par brillo/oscuridad es considerado de la siguiente manera por Yates, a propósito de la *Rhetorica ad Herennium*: “No han de estar iluminados demasiado brillantemente (los *loci*), pues entonces las imágenes alojadas en ellos deslumbrarán y ofuscarán; ni han de ser demasiado sombríos, de suerte que las sombras oscurezcan las imágenes”³. En efecto, conviene un término medio en la luminosidad proyectada hacia las imágenes, que a su vez se disponen en los distintos *loci*, ya que, del mismo modo en que la sombra oscurece la imagen o el recuerdo —el olvido lleva aparejados semas de oscuridad, sombra y hondura— el excesivo brillo puede llegar a ofuscar y a resultar contraproducente para la memorización. La vasta trayectoria de estas indicaciones es acogida, a pesar de estar desgajada de su motivación práctica, en el corpus de este trabajo.

En este punto conviene atender a las definiciones de “ofuscar” que se registran en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua. Con sentido pronominal “ofuscar” significa “deslumbrar, turbar la vista”, pero otras dos acepciones matizan tal generalidad; la segunda define la palabra como “oscurecer y hacer sombra” y la tercera apunta “trastornar, conturbar o confundir las ideas, alucinar”. Así, la oscuridad y el brillo excesivo convergen en detrimento de la memoria⁴.

² YATES (2005) 18.

³ YATES (2005) 24.

⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. URL actualizada:
<https://dle.rae.es/ofuscar?m=form>

A este juego de luces se suman las distintas localizaciones concretas con que los poetas identifican el recuerdo y el olvido. Como cabía esperar, en la lírica se adoptan nuevas variantes del espacio para remitir a la memoria, pues el carácter poético permite explorar nuevas concreciones en pos de la originalidad, pero su base principal, su fuente primigenia, bebe, sin duda, de las artes de la memoria, en que ya se inventariaban imágenes como el tesoro, el almacén, la casa, regiones, terrenos, etcétera⁵.

Nos hallamos ante dos palabras cuyas definiciones continúan dando quebraderos de cabeza a los eruditos: memoria y metáfora. Ambas han recibido una atención desmedida desde el terreno crítico, pero los resultados que secularmente se han ido proponiendo no han alcanzado una solución definitiva ni universal para ninguna de estas dos nociones.

En la historia de los estudios sobre la metáfora conviven múltiples perspectivas, posiciones antagónicas, como las teorías nominales frente a las predicativas, las tesis de la sustitución *versus* las de la interacción, diversas consideraciones como la de impertinencia y la del ornato hechas a la metáfora, etcétera, y en este maremágnum de posturas, enfoques y propuestas resulta realmente complejo decidirse por una definición válida, aun sabiendo que nunca será universal ni plenamente compartida. Tato Espada atribuía este caos teórico a la “aversión” de la lingüística moderna para formular y proponer definiciones concluyentes⁶; y lo cierto es que en este contexto predominan las tipologías y las sistematizaciones en menoscabo de la definición, que se pliega, en la mayoría de los casos, al elemento considerado como núcleo o clave por el autor que la formula. Por ejemplo, los que se adhieren a la tradicional concepción de la metáfora a partir de la sustitución de palabras y semas insisten en el principio de la analogía, mientras que quienes se proclaman partidarios de la teoría de la interacción centran sus estudios en el proceso meramente interactivo, en que los campos semánticos implicados en la metáfora intercambian y hacen recíprocos sus rasgos. Y entre estos dos grandes bloques se mueven los eruditos de la metáfora, que no siempre se

⁵ En la *Rhetorica ad Herennium* se define la memoria como “tesoro de las ideas que proporciona la invención y guardián de todas las partes de la retórica” (RHE, 3.28).

⁶ TATO ESPADA (1975) 29.

sitúan totalmente en una u otra postura, sino que hacen pulular nociones de aquí para allá con mayor o menor rigidez⁷.

No obstante, dados el embrollo terminológico y conceptual y el escaso consenso que aún hoy se cierne sobre los estudios de la metáfora, es preciso aclarar la definición a la que nos acogemos en este trabajo cuando hablamos de metáforas e imágenes. Para ello partimos principalmente de las contribuciones hechas por tres autores, a saber, el lingüista húngaro Ullmann y los estudiosos españoles Bobes Naves y Pozuelo Yvancos. El primero de ellos reitera dos aspectos fundamentales: el principio de acumulación de la metáfora, según el cual los términos de esta última admiten la suma de nuevos sentidos sin suprimir los suyos de manera permanente, y la visión estereoscópica, que incluye la interacción e ilustra la metáfora como la convergencia de dos o más campos en un nuevo espacio semántico⁸. Por su parte, tanto Pozuelo Yvancos como Bobes Naves proponen la combinación de la teoría sustitutiva con el traslado o la interacción de rasgos y semas⁹.

En este trabajo aunamos las definiciones de los autores hispánicos y asumimos el carácter acumulativo de la metáfora; asimismo concebimos esta última como un desafío dirigido al lector y preparado minuciosamente por el artífice. Adoptamos aquí la glosa que hace Masid Blanco acerca de la impertinencia que en tantas ocasiones se le ha atribuido a la metáfora de manera peyorativa:

La impertinencia es una violación del código del habla que se sitúa en el plano sintagmático; y la metáfora es una violación del código de la lengua que se sitúa en el

⁷ BLACK (1966) 39, por ejemplo, toma la analogía, elemento central de la teoría sustitutiva, y la coloca no como medio y causa por los que tiene lugar el proceso metafórico, sino como fin del procedimiento de la metáfora: la metáfora no se funda en una analogía, más bien es ella la que establece la semejanza. Por su parte, RICHARDS (1936) 93 insiste en la interacción a partir de los conceptos de “tenor” y “vehículo”, y WEINRICH (1981) 396 prepondera el papel que desempeña el contexto, del que depende la interpretación. Estos son solo unos ejemplos de la intrincada teoría de la metáfora, que a su vez se llena de conceptos y nociones conectadas con otras disciplinas y que metafóricamente pretenden acercarse a este procedimiento tan presente y espinoso. Umberto ECO (1983) 217-218 advertía lo poco nuevo y original que se ha añadido a la teoría de la metáfora desde las bases propuestas por el Estagirita.

⁸ ULLMANN *apud* RICOEUR (2001) 158.

⁹ POZUELO YVANCOS (1992) 187, BOBES NAVES (2004) 117.

*plano paradigmático, es decir, en primer lugar se plantea la desviación y se percibe la impertinencia del enunciado para, a continuación, reducir la desviación al concebirse como metáfora*¹⁰.

Más cercanas a nuestros intereses son las investigaciones de Harald Weinrich, quien ya en 1976 propuso una clasificación de las metáforas de la memoria¹¹. El erudito alemán distinguía las imágenes del almacén y de la tablilla de cera, luego la memoria adquiriría en todo caso una dimensión espacial; o bien en ella se guardaba y atesoraba el recuerdo o bien en ella este se registraba por escrito. Pero también aborda la otra cara de la moneda, esto es, el olvido. En *Leteo. Arte y crítica del olvido* (1995) Weinrich toma la tradición mitológica del río Leteo para concretar el espacio que corresponde al olvido. Asimismo, los semas asociados a este revelan por contraposición los que se vinculan a la memoria no solo ya en el juego de oscuridad y luz, sino también en aspectos como la profundidad o lo sinuoso del camino, en definitiva, rasgos asociados al espacio.

Draaisma repasa el recorrido de las imágenes de la memoria, y en esa revisión da cuenta de la simbiosis que tiene lugar en toda época registrada entre la ciencia, la filosofía y la cultura con respecto a la forma figurada que adopta, en este caso, el concepto de memoria¹². En efecto, en los poemas que analizamos aquí cobran importancia las metáforas relacionadas con la teoría del conocimiento, que sitúan la memoria como espacio seguro y superior al corazón para atesorar el recuerdo, pero también se incurre en imágenes vinculadas al amor cortés, a la teoría platónica y al destierro. Por su parte, Bachelard reseña en *La poética del espacio* esa capacidad contenida en la metáfora espacial para adoptar el concepto de recuerdo o memoria:

*La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen*¹³.

¹⁰ MASID BLANCO (2019) 39.

¹¹ En este trabajo manejamos la edición traducida de 1981.

¹² DRAAISMA (1998).

¹³ BACHELARD (2000) 29.

Y entronca, si bien no hace explícito el vínculo evidente, con los fundamentos de los tratados de memoria: “Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados”. Y continúa: “Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria¹⁴”; con esta cita Bachelard pondera el papel del espacio en la configuración metafórica del recuerdo. Es cierto que la memoria tiene que ver con el tiempo, pues sus consecuencias precisan de este, pero será el criterio espacial el que dé forma figurada y permita atesorar los conceptos de memoria y reminiscencia.

3. Lugares de la memoria en la poesía española áurea

La metaforización espacial de la memoria acoge múltiples variantes: los ejemplos abarcan desde la consciencia de que la memoria está dividida en partes hasta el recorrido por distintos lugares con el fin de rememorar, pero también la concepción de la memoria como un espacio interior (e inherente al sujeto lírico) provisto de puerta, un espacio del que se puede desterrar por medio del olvido (*damnatio memoriae*), un territorio gobernado por la luz de la amada, un templo, un tesoro, un lugar restringido o un espacio engañoso y ambivalente. Frente a estos espacios se halla el olvido, cuyas imágenes destacan por la profundidad y la falta de luz.

Con los ejemplos del corpus esbozado pretendemos demostrar la recepción de las artes de la memoria en el terreno poético de los Siglos de Oro, pues, ya sea de manera consciente o inconsciente, las imágenes de la memoria continúan adoptando la dimensión espacial inauguradora de las principales normas de los tratados mnemónicos. Por supuesto, las metáforas admiten imágenes en su complicidad con otras tradiciones, como la clásica (el río Leteo para ilustrar el concepto de olvido), la neoplatónica (en su teoría del conocimiento para aprehender y fijar el recuerdo de la amada con el traslado de la imagen desde el corazón hacia el alma) y la cortesana (siguiendo los consejos amorosos de *El cortesano* (1528) de Castiglione).

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) funda sobre el juego del retruécano un par de sonetos de rimas paralelas, esto es, establece un diálogo a

¹⁴ BACHELARD (2000) 31.

partir de dos voces, interpretadas por Clori y Celio, que emplean los mismos consonantes en sus respectivos sonetos, de tal forma que se produce un efecto ecoico entre ellos¹⁵. El asunto amoroso escolla hacia el despecho; Clori pretende mostrar la insignificancia que supone Celio para ella por medio de la ausencia de este en la memoria. Según Clori, Celio no se presenta como olvidado en su mente porque ni siquiera ha tenido “alguna parte” en ese espacio que llamamos memoria.

180

*Dices que yo te olvido, Celio, y mientes
en decir que me acuerdo de olvidarte,
pues no hay en mi memoria alguna parte
en que, aun como olvidado, te presentes.*

*Mis pensamientos son tan diferentes
y en todo tan ajenos de tratarte,
que ni saben si pueden agraviarte,
ni, si te olvidan, saben si lo sientes.*

*Si tú fueras capaz de ser querido,
fueras capaz de olvido; y ya era gloria,
al menos, la potencia de haber sido;*

*mas tan lejos estás de esa victoria,
que aqueste no acordarme no es olvido,
sino una negación de la memoria.*

Sobresale, pues, la memoria como un espacio (“no hay en mi memoria alguna parte/ en que, aun como olvidado, te presentes”) en que la imagen del amado puede aparecer en las distintas partes en que está dividida la memoria. Tal representación de la imagen depende de los pensamientos, los cuales — señala Clori— son tan diferentes y ajenos que no reparan en Celio, en si lo agravian recordándolo u olvidándolo. Es más, el recuerdo y el olvido, insiste Clori, implican que el amado sea querido; solo de esa manera se puede recordar y olvidar: “si tú fueras capaz de ser querido,/ fueras capaz de olvido”. La glosa o paráfrasis del terceto final insiste en el control que muestra la voluntad sobre las partes de la memoria; podríamos parafrasearlo de este modo: “pero estás tan lejos de ser considerado por mí, de que yo te tenga en cuenta,

¹⁵ Para leer sobre la rima en eco y otros efectos sonoros del verso vid. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (2016) 127-129 y TENA MORILLO (2021) 120-129.

que el hecho de que no me acuerde de ti no es porque te haya olvidado, sino porque jamás estuviste en mi memoria". Por su parte, Celio pretende rebatir la postura de Clori sirviéndose de argumentos lingüísticos: ese "no acordarse" pronunciado por Clori solo puede explicarse —piensa el amante— a partir de la memoria, ya que uno no puede olvidar algo si no lo ha retenido antes en la mente. Sea cual sea el vencedor de esta disputa, cuyo resultado pasa a un segundo plano, pues lo interesante es el juego dialéctico y el artificio de las rimas paralelas, en el soneto declamado por Celio reaparece la concepción espacial de la memoria:

*Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes
en decir que te olvidas de olvidarte,
pues das ya en tu memoria alguna parte
en que, por olvidado, me presentes (181, vv. 1-4).*

La memoria es entendida como un lugar dividido en partes, tal y como los autores clásicos promulgaban en sus artes de la memoria.

Por su parte, Baltasar del Alcázar (1530-1606) trata la ambivalencia de la memoria a partir de uno de los temas más frecuentes en la lírica renacentista: la privación de la amada. En un apóstrofe a la ausencia, el sujeto lírico le pide ayuda para poder combatir el dolor que esta le causa. En sucesivas respuestas la ausencia le propone dos opciones para enfrentarse al sufrimiento, pero ninguna de ellas es considerada por el amante. En primer lugar, le aconseja refrenar su deseo amoroso por medio de la resistencia a la "cruel memoria", tarea a la que el amante se niega, pues no quiere "cerrar la puerta" al recuerdo. A pesar de la insistente recomendación de la ausencia, el sujeto reitera su incapacidad. La segunda alternativa propuesta es, precisamente, trabar enemistad con el origen del que mana el daño, esto es, con la amada, pero es este "consejo sospechoso" para el amante, quien prefiere sufrir el daño provocado por la ausencia y el recuerdo antes que dejar de amar.

56

— ¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?
— Reprimir el furor de tu deseo.
— ¿Cómo, creciendo el fuego en que me veo?
— Bien se podrá apagar si hay diligencia.
— Y ésa, ¿cuál ha de ser? — La resistencia
a la cruel memoria. — Es caso feo
cerrar la puerta al bien. — Haz nuevo empleo.

—No me quedó caudal, ni esa licencia.
 —Pues forma enemistad con tu enemigo.
 —¿Quién es? — Quien fue la causa que yo fuese:
 que yo causada soy; no causadora.
 —Sospechoso consejo, ausencia, es éste;
 más tolerable cosa es tu castigo
 que aborrecer el alma lo que adora.

La memoria combina, pues, elementos aparentemente antitéticos (es “cruel”, pero el recuerdo es “el bien”) que no restan coherencia a la composición, sino que demuestran por medio de la técnica dialogal la percepción ambivalente de la memoria: esta es cruel porque produce dolor y sufrimiento a quien recuerda desde la ausencia, de ahí que el primer consejo sea “la resistencia a la cruel memoria”. Sin embargo, inmediatamente se identifica esta última con algo beneficioso; a partir de la expresión “cerrar la puerta al bien” el amante equipara la memoria con su faceta más positiva y aliviadora; se sitúa, por tanto, la memoria en el interior del poeta, cuya entidad adquiere una dimensión espacial y evocadora de los ejemplos arquitectónicos propuestos en las artes de la memoria. El sujeto lírico no está dispuesto a “cerrar la puerta” al bien, al recuerdo, aun sabiendo que dejarlo pasar a su interior y a su memoria conlleva padecimiento y pena.

A propósito del elemento de la puerta, en el contexto de la poética del espacio, Bachelard plantea los siguientes interrogantes en relación con la memoria:

¿Quién no conserva en su memoria un gabinete de Barba Azul que no hubiera debido abrir ni entreabrir? O —lo que es igual para una filosofía que profesa la primacía de la imaginación — una puerta que no debería haberse imaginado abierta, susceptible de entreabrirse?

¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir.¹⁶

La memoria puede ser asimismo un lugar o territorio desde el cual se destierra al sujeto lírico, que es condenado a sufrir la ausencia de la amada, y

¹⁶ BACHELARD (2000) 194.

el olvido es expulsado del espacio ocupado por la memoria. Sin duda la imagen recuerda, valga la redundancia, al conocido castigo de la *damnatio memoriae*.

En el siguiente soneto de Fernando de Herrera (1534-1597) la memoria responde a dos ejes, a saber, el recuerdo, que causa dolor, y el destierro del sujeto lírico respecto a su bien. En ese camino (en la estela del vasto tópico del *iter vitae*) en que el amante es hostigado por los pensamientos —entiéndanse aquí como recuerdos— la esperanza se va cerrando, pues el desdichado abandona la memoria y se adentra en el olvido, y va de una “ardua cumbre” a un “cerro”, transitando por un camino escabroso y complejo.

Jauralde Pou advierte la predilección de Herrera por el asunto que tratamos y apostilla en nota a pie de página que los sonetos herrerianos en que se acomete el asunto de la soledad viran hacia el tema de la memoria, “que es, paradójicamente, la que alimenta su dolor”¹⁷.

Soneto XII

*Yo voi por esta solitaria tierra,
d'antiguos pensamientos molestad,
huyendo el resplandor del Sol dorado
que de sus puros rayos me destierra.*

*El paso a la esperanza se me cierra;
d'un ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
con los ojos bolviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.*

*Tanto bien representa la memoria,
i tanto mal encuentra la presencia,
que me desmaya el corazón vencido.*

*¡O crueles despojos de mi gloria,
desconfianza, olvido, celo, ausencia!
¿por qué cansáis a un mísero rendido?*

El sujeto lírico mira hacia atrás, hacia “el apartado lugar”, donde se gestó su guerra, su conflicto, es decir, recuerda. Se produce así, en esta senda de huida hacia adelante, el contraste entre la memoria, el recuerdo, y lo que ahora posee el amante: “tanto bien representa la memoria, y tanto mal en-

¹⁷ JAURALDE POU (1999) 137.

cuentra la presencia". Finalmente, el sujeto lírico se lamenta por los despojos de su gloria, lo que queda del bien pasado ("desconfianza, olvido, celo, ausencia"), que no tienen piedad de él en su intrincado camino hacia el olvido.

La misma metáfora del olvido como destierro de la memoria aparece en la lírica de Hernando de Acuña (1518-1580), quien aborda el asunto de la ausencia y sigue las indicaciones dadas por Castiglione en *El cortesano* para combatir el sufrimiento de la separación de la amada. En la composición XVII aparece de este modo la imagen del exilio:

[...]
*Porque tan aceto ha sido
 en el alma este cuidado,
 que fue, en habiéndoos mirado,
 de mi memoria el olvido
 para siempre desterrado;* (vv. 61-65)

A partir del sentido de la vista, que es el primero en percibir la presencia de la amada, su imagen es depositada en el alma, de tal forma que el olvido sufre el exilio de esta región. Vemos aquí un destierro positivo e inverso al anterior: la presencia de la amada hace desterrar al olvido de la memoria del amante.

Frente a estos espacios de la memoria se hallan los lugares vinculados específicamente al olvido, muchos de ellos caracterizados por la profundidad y la escasez de luz. Por ejemplo, en estos versos de Fernando de Herrera el olvido es un espacio hondo, una sima, un abismo:

*Si a mi triste memoria en hondo olvido
 desierta sepultase sombra oscura,
 jamás yo ausente en mísera figura
 lamentaría el daño no debido* (XXXI, vv. 1-4)

Una posible paráfrasis de la composición es: si la "sombra oscura", es decir, la muerte sepultase desierta a mi triste memoria en hondo olvido, yo, ausente en mísera figura, jamás lamentaría el daño no debido o que no debí cometer. El sujeto lírico, que sigue una disposición cercana al concepto de "estructura mnemónica", en terminología de Senabre, inspirada en el célebre soneto garcilasiano ("¡Oh dulces prendas...!"), quiere deshacerse de la memoria torturadora, pero sabe que solo la muerte es capaz de sepultar la memoria en

“hondo olvido”, un lugar profundo del que la memoria no puede resurgir¹⁸. También es “hondo y ciego” el olvido en otros versos suyos:

*Alma bella, qu'en este oscuro velo
cubriste un tiempo tu vigor luciente,
y en hondo y ciego olvido, gravemente,
fuiste ascondida sin alzar el vuelo (LXXVI, vv. 1-4)*

La formulación de “sepultar en el olvido” resulta muy frecuente en los poetas áureos; Hernando de Acuña la enuncia así:

*Tenga sosiego ya mi pensamiento,
sepúltese en olvido mi memoria,
y en él ni en ella se renueve el cuento
en bien ni mal de la pasada historia (vv. 1-4).*

El sujeto lírico ansía que el pensamiento obtenga la quietud, que la memoria se sepulse en olvido y que de ese modo no “se renueve el cuento” del pasado. Acuña, que recurre a la expresión “renovar el cuento” para ilustrar el proceso de recordar, coincide con sus congéneres y con una vasta tradición en atribuir al olvido los ya comentados semas de profundidad y hondura.

También se inserta en una dilatada tradición el vínculo entre el olvido y el río Leteo, cuya trayectoria es estudiada minuciosamente por Weinrich¹⁹. Lope de Vega (1562-1635) se sirve de ella junto con el conocido mito de Tántalo para dibujar el endeble arrepentimiento del amante:

Soneto 50 (28)*

*Marcio, yo amé y arrepentirme amando
de ver mal empleado el amor mío,
quise olvidar y del olvido el río
huyóme como a Tántalo en llegando.*

*Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío,
y el sol nunca mis lágrimas secando.*

*Marcio, ausenteme, y en ausencia un día
miráronme unos ojos y mirelos;
no sé si fue su estrella o fue la mía.*

¹⁸ SENABRE (1978).

¹⁹ WEINRICH (1999).

*Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz, su color celos.*

El sujeto lírico cuenta a su interlocutor, Marcio, que quiso escarmentar tras haber sufrido por amor; para ello intentó olvidar dirigiéndose al Leteo, pero el río del olvido le huyó de la misma manera en que todo huía y se alejaba de Tántalo, de tal forma que volvió a caer en la trampa amorosa.

De entre los espacios vinculados al olvido se halla la “oscura región”, en contraste con las luces que gobiernan la memoria; por ejemplo, en Garcilaso de la Vega (1503-1536):

Soneto XXXVIII

*Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con sospiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;*

*que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguïros,
si me quiero tornar para hüïros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;*

*y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;*

*sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.*

El soneto acomete el asunto de la indecisión del amante por medio del tópico de la *peregrinatio amoris*: el sujeto lírico no sabe si perseverar en su empresa amorosa o si desistir; en todo caso, le falta la esperanza que antes le guiaba cuando vagaba por “la oscura región del olvido” impuesta por la amada. Memoria y olvido se conciben metafóricamente como terrenos, lugares, regiones, en concreto, el olvido como una región “oscura”, exenta de la luz de la esperanza.

Por su parte, Fray Luis de León (1527-1591) cifra en su “Oda III” dedicada al músico Francisco de Salinas la correspondencia de la disposición

metafórica espacial, según la cual el movimiento hacia abajo se corresponde con el olvido, en contraposición con la memoria, que recobra “el tino”:

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida (vv. 1-10).*

Y en la “Oda VIII” reitera la imagen del hundimiento metafórico en que se halla el olvido:

*Cuando contemplo el cielo,
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado, (vv. 1-5)*

Pero volvamos a los espacios de la memoria, en concreto a una imagen en que se entremezcla el concepto de luminosidad con la tradición platónica (la amada ilumina al amante); en este contexto la memoria es un terreno alumbrado por la luz de la amada. En su “Fábula de Narciso” Hernando de Acuña emplea esta metáfora para ilustrar la memoria y la dependencia del pensamiento con respecto a la amada, pues es la luz de esta la que rige la voluntad del amante:

*[...]
Así, por ser en esto tan notoria
la poca fuerza del ingenio humano,
en vuestro nombre trataré una historia
cuyo sujeto no se finge en vano.
Y vos, que sola estáis en mi memoria,
desde ella alumbraréis mi ingenio y mano
con aquel resplandor y luz que distes
al siglo venturoso en que nacistes (vv. 25-32).*

Otro espacio de la memoria es el que el sujeto lírico erige para conservar el recuerdo de la amada. La “Canción V” de Francisco de Figueroa

(1530-1588) trata del traslado que el amante hace de la imagen de su amada desde el corazón (“esfera sensitiva”) al alma (“esfera intelectual”). La mudanza del corazón al alma proviene en este contexto de un proceso filosófico complejo que a su vez parte del entendimiento del alma para poder apreciar el valor de la amada. Esta tesis explicada por Hebreo se cumple en el poema de Figueroa²⁰. El estribillo, que repite la mudanza, da paso a la ponderación de la dama y a la glosa del traslado; desde la concepción neoplatónica la amada es la “diosa de la hermosura”, de ahí que su contemplación le procure el levantamiento de un templo, trasunto, en este caso, de la memoria:

V

*Desde el corazón al alma
quiero, señora, mudaros
para jamás olvidaros.
Diosa de la hermosura,
de valor ilustre ejemplo,
edificar quiero un templo
do celebre la figura
en quien yo siempre contemplo.
Y para lo edificar
que todas os den la palma,
hay escogido lugar,
pero téngoos de mudar
desde el corazón al alma.
Habrá donde vos estéis,
cual vuestro merecimiento,
en el alma aposento
y el corazón dejaréis
por pieza el cumplimiento (vv. 1-15).*

De este modo el alma es el almacén y “posada” de la memoria poética, en que se albergan las imágenes y los recuerdos:

*El alma os será posada
que nunca se ha de acabar,
donde vos podéis estar
como diosa coronada,
que es lo que se os puede dar.
Y dejar el corazón*

²⁰ HEBREO *apud* FIGUEROA (1989) 347-348.

*no tiene porqué enfadaros,
que el hacer tal división
es por tener ocasión
para jamás olvidaros (vv. 21-30, V).*

Asimismo, la memoria puede operar como tesoro o espacio restringido al que solo tienen acceso algunos privilegiados²¹. Por otro lado, en el celeberrimo soneto de Garcilaso de la Vega el autor se ocupa de la memoria dolorosa y de la concepción ambivalente del recuerdo a partir de la metáfora locativa. En el “Soneto X” tiene lugar la combinación de una memoria que *a priori* resulta positiva (los recuerdos se identifican con las “dulces prendas”) con otra adversa, pues hiere al sujeto lírico. En la composición permanece el sentido espacial por medio de marcas y verbos (“juntas estáis”, “entre memorias tristes”):

*¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que’n tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por término me distes,
lleváme junto el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.*

Las “dulces prendas” que descansan ahora en la memoria infligen la muerte “de amor” al amante haciéndole recordar la pérdida de todo bien pasado: el yo lírico experimenta dolor y tortura, y en su apóstrofe a Dios, pues solo a través de él puede cesar la vida, le ruega que termine con su agonía; de lo contrario pensará que Él solo le otorgó tantos bienes para lastimarlo hasta el último momento. Los recuerdos se localizan en la memoria, sita a su vez

²¹ Recordemos que la metáfora del tesoro procede de la *Rhetorica ad Herennium*, en que, como ya hemos comentado, se define la memoria como “tesoro de las ideas que proporciona la invención”. *RHE*, X, XI, 18.

en el sujeto, quien se encuentra acorralado y cercado por las “memorias tristes”.

En una estancia de Hernando de Acuña, el poeta aborda el asunto del estilo poético y con él el tema de la fama y la memoria, que describe como un lugar limitado y superior al olvido. Si bien es cierto que el concepto de memoria referido en este poema no es exactamente el del recuerdo del bien pasado desde el enfoque amoroso o del paso del tiempo, sino que más bien se trata de lo que hoy llamamos fama o popularidad, resulta clarificador que la memoria (con el sentido de fama) se sitúe en un lugar alto y elevado, coincidiendo así con el esquema espacial comentado a lo largo de este trabajo y que Fray Luis cifró en su “Oda III”. Hernando de Acuña lo esboza de este modo:

[...]
*Mas, de vos ayudado, él esperaba
 con vuestro nombre levantarse un día
 hasta el lugar, pocos concedido,
 donde el tiempo no alcanza ni el olvido (vv. 141-144).*

La memoria puede constituir un espacio ilusorio; en el “Soneto VIII” de Garcilaso de la Vega la memoria aparece como un sitio donde el amante imagina e intenta recordar a la amada, pero también como un lugar engañoso, ya que en él se producen espejismos e ilusiones:

*De aquella vista pura y excelente
 salen espirtus vivos y encendidos,
 y siendo por mis ojos recibidos,
 me pasan hasta donde el mal se siente;
 éntanse en el camino fácilmente
 por do los míos, con tal calor movidos,
 salen fuera de mí como perdidos,
 llamados d’aquel bien que ‘stá presente.
 Ausente, en la memoria la imagino;
 mis espirtus, pensando que la vían,
 se mueven y se encienden sin medida;
 mas no hallando fácil el camino
 que los suyos entrando derretían
 revientan por salir por do no hay salida.*

El poeta se vale de la medicina y la filosofía antiguas cuyos conceptos ya seguían los integrantes del *dolce stil nuovo*: los espíritus del amante se alteran y no hallan la salida al representarse la imagen de la amada; el sujeto

lirico pretende tal representación en la memoria (“ausente, en la memoria la imagino”), y dentro de esta los espíritus se agitan engañados, pues creen que realmente ven a la amada, a pesar de que su recuerdo es tan solo un espejismo representado en la memoria. Además, a diferencia de los espíritus de la amada (las imágenes representadas), que encontraron fácil entrada en la memoria, los espíritus del amante terminan por estallar y buscar salida por donde no la hay²². La desesperación vivida por los espíritus turbados en la memoria sigue la descripción dada por Castiglione en *El cortesano*:

Y de tal manera los mueve, que andan por estender y enviar a su gozo los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfian quanto más pueden por salir y, así encerrados no hacen sino dar mil espaldas al alma, y con sus agujones desasosiéganla y apasionanla gravemente, como acaece a los niños cuando les empiezan a salir los dientes. Y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas, y los tormentos de los enamorados²³.

La memoria es un espacio en que, una vez recibidos los espíritus (recuerdo-imagen) de la amada, estos son representados de manera ilusoria, de tal forma que los espíritus del amante que padece el recuerdo se agitan y terminan por reventar dentro de la capciosa memoria.

Veamos, por último, el soneto LXXI de Francisco de Figueroa, quien vuelve sobre el origen espacial de la memoria; el amante, que se afana por recordar a su querida Fili, recorre y nombra tres lugares y elementos que eran frecuentados por la amada y que se asocian a esta: el prado, las flores y la fuente. A cada espacio u objeto le corresponde una acción o un atributo de la bella Fili: al prado se asocia la presencia de la amada, pues allí moraba la causante de su dolor; las flores están vinculadas a su cabello de oro; la fuente al lugar donde la amada se contemplaba:

LXXI[A]

*¿Es éste el prado do morar solía
Fili, y do yo con la memoria moro?
¿Son estas flores de quien yo tejía
bella guirnalda a sus cabellos de oro?
¿Es esta fuente en cuyas aguas vía
de Natura y de Amor junto el tesoro?*

²² VEGA (1995) 22.

²³ CASTIGLIONE (1994) 526.

*¿Es éste el dulce y venturoso día
 que ha tanto ya que amargamente lloro?
 ¡Ay triste!, éste es el día, ésta es la fuente,
 éstas las flores son, éste es el prado,
 mas yo no soy aquel que entonces era.
 ¡Ay Fili desleal!, tú me has mudado
 pagándome con fe falsa y ligera,
 la fe leal del corazón ardiente.*

El itinerario seguido por el sujeto lírico bebe de las artes de la memoria, pues en él el amado evoca el recuerdo a partir de los lugares y los objetos vinculados a la imagen de la amada. En tal recorrido se hallan algunos procedimientos y figuras retóricas como la antítesis (“dulce y venturoso día” frente a “amargamente lloro”) o la correlación diseminativa recolectiva: los elementos relacionados con la dama (“prado”, “flores”, “fuente”, “día”) luego son enumerados por un amante que ya no se reconoce en el espacio de la memoria, de modo que el contraste descrito entre el bien pasado y la situación actual se recrudece.

4. Conclusiones

Las imágenes de la memoria que aparecen en los ejemplos comentados rezuman todavía la esencia espacial de las primeras artes de la memoria que debemos a los clásicos. Si bien es verdad que la metáfora aglutina múltiples variantes, dada su naturaleza ecléctica y exploradora, la concepción de la facultad mnemónica como un espacio dividido en partes, que dispone de entrada o que puede estar dominado por un gobernante (en nuestros textos por la luz de la amada) revela la estrecha relación existente entre un arte consagrado *a priori* a la utilidad, que con el tiempo se volvió hermético y paradójicamente enrevesado, y un arte del deleite como es la lírica de la poesía hispánica áurea.

Las composiciones seleccionadas ilustran la concepción de la memoria no como técnica o recurso, sino como asunto o tema, independientemente de su relevancia, en un contexto específico (la ausencia, la separación de los amantes o la muerte) e insertado en una tradición conocida (desde el neoplatonismo y la teoría del conocimiento seguidos en la poesía hispánica áurea hasta los tópicos habituales), pero también incurre en nociones teóricas y pragmáticas de la memoria: Sor Juana Inés reconoce su división en partes, y Francisco de

Figueroa hace recorrer al amante los lugares frecuentados por la amada para así evocar su recuerdo.

Por supuesto, el campo de estudio es susceptible de ampliarse hacia otros enfoques de la metáfora de la memoria, pero es precisamente el criterio espacial el vínculo más perceptible existente entre las metáforas de la memoria pergeñadas por los poetas áureos y las imágenes ya utilizadas por los clásicos en las artes de la memoria.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ACUÑA, H. DE (1984), *Varias poesías*. Edición de L. F. de DÍAZ LARIOS. Madrid, Cátedra.
- ALCÁZAR, B. DEL (2001), *Obra poética*. Edición de V. NÚÑEZ RIVERA. Madrid, Cátedra.
- CRUZ, J. I. DE LA (1995) [1951-1957], *Obras completas. Volumen I. Lírica personal*. Edición de A. MÉNDEZ PLANCARTE. México, Fondo de Cultura Económica.
- FIGUEROA, F. DE (1989), *Poesía*. Edición de M. LÓPEZ SUÁREZ. Madrid, Cátedra.
- HERRERA, F. DE (1985), *Poesía castellana original completa*. Edición de C. CUEVAS. Madrid, Cátedra.
- JURALDE POU, P. (1999), *Antología de la poesía española de los siglos de oro (siglos XVI-XVII)*. Barcelona, Espasa.
- LEÓN, F. L. (2005), *Poesía*. Edición de J. F. ALCINA. Madrid, Cátedra.
- VEGA, G. (1995), *Obra poética y textos en prosa*. Edición de B. MORROS. Barcelona, Crítica.

Fuentes secundarias

- BACHELARD, G. (2000) [1957], *La poética del espacio*. Traducción de E. de CHAMPOURCÍN. México, Fondo de Cultura Económica.
- BLACK, M. (1966), *Modelos y metáforas*. Traducción de V. SÁNCHEZ DE ZAVALA. Madrid, Editorial Tecnos.
- BOBES NAVES, C. (2004), *La metáfora*. Madrid, Gredos.
- CASTIGLIONE, B. (1994), *El cortesano*. Edición de M. POZZI y traducción de J. BOSCÁN. Madrid, Cátedra.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2016), *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza editorial.

- DRAAISMA, D. (1998), *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Madrid, Alianza Editorial.
- ECO, U. (1983), "The Scandal of Metaphor": *Poetics Today* 4-2 (1983) 217-257.
- MASID BLANCO, O. (2019), *La metáfora. Cuadernos de Lengua Española* 141. Madrid, Arco Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1992), *Teoría del lenguaje poético*. Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>
- RHETORICA AD HERENNIVM, (1997). Introducción, traducción y notas de S. NÚÑEZ. Madrid, Gredos.
- RICHARDS, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (2001), *La metáfora viva*. Traducción de A. NEIRA. Madrid, Editorial Trotta.
- SENABRE, R. (1978), "Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda": *Revista de estudios extremeños*, 34 2 (1978) 289-304.
- TATO G. & ESPADA, J. L. (1975), *Semántica de la metáfora*. Instituto de estudios alicantinos, Diputación provincial de Alicante.
- TENA MORILLO, L. (2021), *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*. Servicio de publicaciones, Universidad de Extremadura.
- WEINRICH, H. (1981) [1976], *Lenguaje en textos*. Traducción de F. MENO BLANCO. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 312. Madrid, Gredos.
- WEINRICH, H. (1999) [1997], *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Traducción de C. FORTEA. Madrid, Ediciones Siruela.
- YATES, F. A. (2005), *El arte de la memoria*. Traducción de I. GÓMEZ DE LIAÑO. Madrid, Ediciones Siruela.

.....

Resumo: A ligação entre memória e os *loci*, oriunda de técnicas mnemónicas clássicas, deriva no campo lírico em interessantes metáforas espaciais. Neste artigo analisamos poemas pertencentes à poesia hispânica dos *Siglos de Oro* em que a memória e o esquecimento manifestam algumas das principais considerações das artes da memória, ainda que, neste contexto, memória e esquecimento constituam temas e não recursos. O objetivo deste estudo é propor um inventário sucinto que dê conta das metáforas locativas em que a memória se cristaliza na lírica hispânica áurea.

Palavras-chave: memória; metáfora; esquecimento; lírica; *Siglos de Oro*; espaço.

Resumen: El vínculo de la memoria y los *loci*, procedente de las técnicas mnemónicas clásicas, deriva en el terreno lírico en interesantes metáforas espaciales. En este trabajo analizamos poemas pertenecientes a la poesía hispánica de los Siglos de Oro en que la memoria y el olvido manifiestan algunas de las principales consideraciones de las artes de la memoria, si bien en este contexto memoria y olvido constituyen temas y no recursos. El objetivo de este estudio es proponer un sucinto inventario que dé cuenta de las metáforas locativas en que cristaliza la memoria en la lírica hispánica áurea.

Palabras clave: memoria; metáfora; olvido; lírica; Siglos de Oro; espacio.

Resumé : Le lien entre la mémoire et les *loci*, à l'origine des techniques mnémoniques classiques, débouche sur d'intéressantes métaphores spatiales, dans le champ lyrique. Cette étude analyse des poèmes appartenant à la poésie hispanique du Siècle d'or, où la mémoire et l'oubli manifestent quelques-unes des principales considérations des arts de la mémoire, bien que, dans ce contexte, la mémoire et l'oubli constituent des thèmes et non des ressources. L'objectif de ce travail est de proposer un inventaire succinct qui rende compte des métaphores locatives, dans lesquelles la mémoire se cristallise à l'âge d'or de la lyrique hispanique.

Mots-clefs : mémoire ; métaphore ; oubli ; lyrique ; Siècle d'or ; espace.