

## Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora

Joaquín ROSES LOZANO  
(Brown University)

### 1.- Pretextos clásicos

Aunque fue Horacio el primero en articular teóricamente la dualidad *ingenium-ars*, ésta se remonta a autores como Homero, Demócrito y, sobre todo, Platón (1). La teoría clásica de la antigua Roma y sus tratadistas aportan una dimensión retórica a la dualidad (2). En la Edad Media, el debate se mueve entre el eclecticismo y la repetición, excepción hecha del Pseudo-Longino en *De lo Sublime* (3). Con el tiempo, los conceptos de "inspiración" y "furor" se entremezclan con la idea del origen divino de la creación poética. En esta línea, la primera defensa de la poesía utilizando el argumento divinizante la encontramos en Albertino Mussato (siglo XIV), y percibimos el asentamiento de esta noción en Boccaccio, de quien dice Vilanova: "el primer escritor renacentista

---

(1) Para Homero, el poeta era un ser inspirado por su ingenio. Hesiodo poseía un elevado concepto de la sacralización del poeta. Píndaro, por su parte, llega a la cristalización del tópico mediante su disputa con Baquilides. Demócrito busca un respaldo racionalista a esta cuestión en la física atomista. Pero será con Platón cuando el problema del ingenio adquiere una dimensión polémica: admite la inspiración, aunque no acepta el innato talento del poeta (Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (1). La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 243-244). La concepción del poeta como ser divino, enajenado y dirigido por las musas, tiene su origen en los diálogos platónicos, especialmente en el *Fedro* y el *Ion*. Pero no fue Platón el único en defender el talento natural del poeta en la producción artística. El mismo Horacio, según las conclusiones de García Berrio, opta por un equilibrio entre el "ingenio" y el "arte"; e incluso Aristóteles posee algunas páginas, perdidas la mayoría, dedicadas a la cuestión. Consúltense los conocidos repertorios generales sobre la Poética en la antigüedad, y para el caso concreto que examinamos el libro de conjunto de Luis Gil, *Los antiguos y la "inspiración" poética*, Madrid, Guadarrama, 1967.

(2) Los tratadistas latinos de Retórica demuestran interés por la doctrina del "furor". Cicerón es el primero en plantear abiertamente el problema, señalando los inconvenientes de las reglas y la importancia de la *natura* en su *De Oratore*. Quintiliano, en *Institutio Oratoria*, afirma que las reglas han de ser interpretadas en cada momento concreto, con lo que justifica el *ingenium* como "elemento discriminante activo" (García Berrio, 1977, pp. 247-249).

(3) Pseudo-Longino, *De lo Sublime*, Paris, Les Belles Lettres, 1965; (García Berrio, 1977, pp. 249-251).

que recaba para la creación poética, no sólo un origen divino, y una esencia celeste y eterna, sino la expresión esotérica de conceptos y pensamientos sublimes" (4). También es significativo el testimonio de Petrarca, quien, citando a Cicerón, piensa que la poesía es "*divino quodam spiritu afflari*" (5). La evolución del concepto pasa, pues, obligatoriamente, por los italianos del primer Renacimiento. Es a partir del siglo XVI cuando se reinterpretan las vagas teorías derivadas de la antigüedad clásica y se diversifican los términos. Conviene por ello, a fin de facilitar la exposición teórica, señalar unas breves precisiones sobre el alcance de la terminología (6).

## 2.- Pretextos terminológicos

En la *Epistola ad Pisones*, se aceptaba la sinonimia entre *ingenium* y *natura*, definiendo ambos términos como talento o capacidad natural no adquirida. En el desarrollo posterior de la *Epistola*, la oposición entre *ingenium*, *natura* y *ars*, se complementa con la contraposición entre el último de los elementos arriba mencionados y "furor" o "inspiración". En las dos categorías anteriores, existen relaciones con instancias externas al poeta que obligan a un intento de distinción neta entre dos conceptos muy parecidos: "ingenio" y "furor". A mediados del XVI, Francesco Patrizi ensaya la delimitación de ambos términos:

*ingegno propriamente si dice, una attitudine, & una prontezza della nostra mente, all'imparare, & al ritrovare... In un'altro modo ancora, si prende l'ingegno, per una certa affettione & inclinatione, che tal'ora si trova in alcun'huomo, che lo fa ad una cosa piu che ad un'altra inchinato... Il furore... secondo che Platone ci insegna nel Fedro, è ò naturale, ò soprannaturale, ò vogliamo dire, humano, & divino... il divino, descende da Cielo, & sopra all'esser humano ci inalza, & quasi semiangeli ci rende. (7)*

Para el desarrollo de las ideas estéticas desde la Antigüedad Clásica sigue siendo útil la introducción histórica de Menéndez Pelayo, pp. 13-192. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948, delimita las coordenadas temporales en que se desarrolla el concepto de inspiración: "Si volvemos la mirada a la Edad Media, podremos ver que la teoría de la 'locura del poeta', la interpretación platónica de la doctrina de la inspiración y el entusiasmo, se mantuvo en todo el milenio que va desde la conquista de Roma por los godos hasta la de Constantinopla por los turcos. 'Mantenerse' es quizá expresión demasiado exigente; la Edad Media conoció esta creación del espíritu griego, como tantas otras, a través de la literatura romana tardía; la conservó, repitiéndola al pie de la letra, hasta que el *eros* creador volvió a dar espíritu a esa letra en el Renacimiento italiano." Cito por la traducción española de Margit Frenk y Antonio Alatorre: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, p. 668.

(4) Antonio Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, tomo 3, p. 589.

(5) La referencia está tomada de Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, p. 30, que documenta la cita de Petrarca en *Invectivarum contra medicum quendam libri quattuor*, y los conceptos de Cicerón en *Pro Archia Poeta*.

(6) Sobre la terminología crítica puede consultarse el artículo de Riccardo Scrivano, *Intorno al linguaggio della critica del Cinquecento*, en *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Florencia, Sansoni, 1971, pp. 467-498.

(7) Francesco Patrizi, *Discorso Della Diversità de' Furori Poetici*, publicado por Giovan Griffio, 1553; citado por Bernard Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. 1, p. 272, nota. Sobre la definición de Patrizi son perspicaces los comentarios de García Berrio:

Ingenio, pues, quedaba exaltado como cualidad natural del hombre, entendimiento agente capaz de efectuar la búsqueda selectiva de conceptos en los depósitos de materiales de la *inventio* que son los *loci*, tras de haber recorrido las oportunas vías propuestas al talento natural, también éstas radicadas en el mismo ámbito de la *inventio*.

Con el advenimiento de la mentalidad renacentista, los conceptos de "inspiración" y "furor" son sustituidos progresivamente por el de "ingenio", que se constituye en explicación racional de los lastres míticos de la teoría antigua. En esta época, *ingenium* se opone a *ars*, poseyendo este último término la acepción de repertorio preceptivo, "conjunto de normas aprendibles por el escritor", para la realización de las operaciones de formación del mensaje literario (8). Pero lo más significativo del segundo vocablo de la dualidad tópica es su creciente identificación con *imitatio*, lo que contrasta y opone, tácitamente, "ingenio" y *mimesis*, con las implicaciones que veremos en el caso de Góngora y la poética barroca. En casi toda la teoría literaria italiana del XVI, hallaremos un proceso creciente de exaltación del "ingenio", así como una exégesis de la doctrina del "furor", mediante la moderna reinterpretación de sus postulados (9).

### 3.- Pretextos renacentistas

En el caso de España, los tratados de Retórica del Renacimiento revelan, de modo general, la reincidencia en los planteamientos adocenados del problema del "ingenio" (10). Juan Luis Vives (11) será el primero que señale la primacía del talento natural en la dualidad horaciana (12); sus teorías suponen una actualización, desde el racionalismo y las circunstancias históricas, de las ideas clásicas sobre el "ingenio". Por otra parte, Antonio Lull, consciente de la inoperancia de los argumentos del "furor", intenta llevar a cabo la elaboración de un modelo de reglas que reduzcan las operaciones de la creación al plano del "arte". La *reductio ad absurdum* de dicho propósito rescata, si bien tímidamente, la defensa del *ingenium* nutrida, eso sí, en el argumento ciceroniano. A mediados de siglo, Miguel de Salinas (13) y A. García Matamoros (14) reconocen el valor del "ingenio", aunque acaban destacando como componente primordial el "arte". Por su parte, Fadrique Furió Ceriol (15) señala la necesidad del *ingenium* en un buen orador. En una obra de distinto signo, la de Fox Morcillo (16) dedicada a la "imitación", resulta sorprendente encontrar destacadas referencias al "natural". Este autor afirma que el primer requisito para la "imitación" consiste en la

---

Furor es sobre todo inspiración, auxilio externo y sobrenatural a las propias luces. Por tanto, lo incommovible en cualquier sistema era *ingenium*; el crédito a la inspiración o furor estaba claramente en función de la pugna que la efectiva sumisión al providencialismo cristiano —invocado rectamente por el platonismo renacentista como substitutivo del hábito inspirador de la divinidad pagana— o la dosis siempre variable de idealismo trascendentalista de cada autor entablara con los testimonios del espíritu de inmediatez, que tan férreamente acercaba en la época las dos tendencias más activas en la descripción del mecanismo psicossomático del hombre: la "doctrina de los humores" y "el examen de ingenios". (1977, pp. 240-241).

(8) García Berrio, 1977, pp. 241-242.

(9) La monografía fundamental para este periodo es la citada de Weinberg. El texto de García Berrio es muy exhaustivo en estas cuestiones. Remito a las páginas 252 a 276 para los análisis sobre Castelvetro, Luisini, Grifoli, Giacomini, Scaligero, Frachetta, y tantos otros teóricos italianos de los tópicos platónicos.

(10) En la siguiente síntesis histórica seguimos muy de cerca la exposición de García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980, pp. 337-350.

(11) *De ratione dicendi*, lib. III, en *Opera omnia*, ed. de Gregorio Mayans, Valencia, 1782.

(12) *De Oratone Libri Septem*, Basilea, s.a.

(13) *Retórica en lengua castellana* (1541), en *La Retórica en España*, edición de Elena Casas, Madrid, Editora Nacional, 1980.

(14) *De Ratione Dicendi*, 1548.

(15) *Institutionum Rhetoricarum libri tres*, Lovaina, 1554.

(16) *De imitatione seu de informandi Styli ratione*, Amberes, 1554.

igualdad de "natural" entre el imitador y el imitado, y recurre a los "humores físicos" y sus implicaciones psicológicas para explicar tales relaciones. El destinatario de la famosa *Epístola* de Aldana, Benito Arias Montano (17), destaca la primacía del "ingenio" en la Retórica, y en cuanto a la Poesía, se nos muestra como uno de los autores más platónicos en sus concepciones estéticas. Por último, Fray Luis de Granada (18) transcribe la doctrina ciceroniana sobre el "arte" como complemento del "natural", llegando a exponer la progresión acumulativa siguiente: "arte que supone naturaleza" es superior a "naturaleza sin arte" (19).

Si tuviéramos que articular una cadena de influencias en el desarrollo del concepto de *inspiración en España*, habría que acudir indefectiblemente a la obra de Huarte de San Juan (20). Desde las primeras páginas de su sagaz tratado, Huarte ataca la explicación providencialista de los hechos, con lo que sus ideas recogen —según García Berrio— la "urgencia, sentida desde distintas esferas, de acomodar a las necesidades y al nivel científico de los tiempos los mitos y las vagas formulaciones sobre la peculiar naturaleza psicológica del poeta y el artista geniales" (21). En el conjunto de argumentaciones sobre la naturaleza humana y su acomodación a las distintas actividades, Huarte explica el carácter poético mediante la teoría de los "humores"; en este ámbito, su defensa del "ingenio" llega a la formulación de un rasgo diferencial de la Poesía, tal vez no enunciado con anterioridad: lo que diferencia a aquélla de otras disciplinas no es que el "ingenio" resulte imprescindible para la utilización del *ars*, como afirmaba Cicerón, sino que en una obra poética el "arte" puede ser, sencillamente, un elemento superfluo. Con todo, la penetración sutil de Huarte en el espíritu de su época se manifiesta en la gran perspicacia teórica al distinguir entre tres tipos de disciplinas: las intelectuales, las de la memoria y las de la imaginación o fantasía. El autor circunscribe la Poesía a la última de ellas, inclusión que se reflejará en las páginas de uno de los tratados vinculados de modo más claro a la poética de la *inspiratio*: el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (22).

A partir de la representativa fecha de 1580, en que Herrera publica sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso*, los tratados de Poética de herencia renacentista comienzan a proliferar en España, coincidiendo, tal vez, con la quiebra de los esquemas artísticos del Renacimiento. El "Divino", cuya creación se inserta en las coordenadas neoplatónicas, expresa certeramente el proceso de inspiración poética:

(17) *Rhetoricorum*, Amberes, 1569.

(18) *Rhetorica ecclesiastica*, Valencia, 1570.

(19) Véase sobre estos aspectos la densísima exposición histórica de Menéndez Pelayo, pp. 485-681.

(20) Existen dos ediciones recientes sobre la obra: la de Esteban de Torre, Barcelona, PPU, 1988, basada en su edición anterior del mismo texto, Madrid, Editora Nacional, 1976; y la de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989. A ellas remito para una bibliografía actualizada de Huarte.

(21) García Berrio, 1980, p. 351. Sobre Huarte de San Juan, pp. 351-356.

(22) Otro de los grandes aciertos del texto de Huarte consiste en la separación tajante entre poesía y ciencia. Las conclusiones de García Berrio a este respecto no por extensas deben dejar de citarse: "El nuevo planteamiento suponía la quiebra definitiva de la concepción preponderante en la estética clásica oficializada de la poesía y su semántica lógico-racional, como estuche o guante de artificiosa hermosura para el endulzamiento de la actuación moral o de la información científica. En lo referente al artífice traducía la imagen moderna del poeta como fantástico creador de complejos deleitosos, dotados de finalidad práctica precisamente en función de las vertientes intelectuales y sentimentales cubiertas por el deleite formalista y el regalo imaginativo; no tratando de imponerse como un mero doblete a los procesos intelectuales de comunicación de verdad. Era, definitivamente, el destierro del poeta-sabio, sustituido por la imagen del fantaseador artístico que ha dominado hasta nuestros días como axioma sólo superficialmente alterado en la teoría del arte." (1980, p. 356).

No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico. Es él quien se ofrece a los genios divinos y se mete dentro, para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. Y sucede muchas veces que, resfriándose después aquel calor celeste en los escritores, ellos mismos, o admiren o no conoscan sus mismas cosas, i alguna vez no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas dél. (23)

Obsérvese, en este fragmento, el acertado intento de fusión de la tradición platónica y la aristotélica. Según García Berrio, Herrera no se hace eco explícito de la singularidad del "ingenio" innato. Pensamos, no obstante, que sus ideas poéticas y, en concreto, el párrafo anterior conectan al sevillano de manera clara con la doctrina del "furor", aun cuando circunstancias temperamentales e ideológicas no permitan en este autor la posterior racionalización de aquélla en los cauces del *ingenium*. En el mismo año que las *Anotaciones* herrerianas, aparece el *Arte poética* de Sánchez de Lima (24), tratado en el que las referencias al "ingenio" son mínimas, aunque significativas, enmarcadas todas ellas en la defensa apasionada de la poesía. Posterior es la obra de Díaz Rengifo (25), cuya indecisión en el problema que debatimos la hace menos destacada; en ella, su autor reitera los argumentos que valoran el "ingenio" desde el testimonio ciceroniano (26).

En 1596, se publica en España la obra más sólida y sobresaliente, entre las de su condición, del Siglo de Oro: la *Philosophia Antigua Poetica*, del también médico, como Huarte, Alonso López Pinciano (27). En las páginas de este texto, se precisa el problema del "furor" abundando en la explicación fisiológico-racional de los "humores", ya señalada por Huarte. López Pinciano reconoce implícitamente la prioridad del "ingenio".

Como hemos tenido ocasión de comprobar, los tratados poéticos mencionados reincidenten en una serie de tópicos sobre la dualidad *ingenium-ars* que arrancan del respeto distante a la autoridad de Platón, continúan con la defensa ciceroniana del primero de los términos para el caso de la oratoria, y se redefinen en los teóricos italianos del XVI. Ninguno de ellos se aleja del frondoso árbol aristotélico, ni se aventuran a reinterpretar la dualidad tópica bajo la panorámica revolucionaria que las realizaciones poéticas del momento dejaban intuir. Una voz arriesgada y original intentará desasirse de la rama más favorecida —el *ars*— en la explicación del origen de la Poesía.

#### 4.- Pretexto a la inspiración

En 1602, Luis Alfonso de Carvallo ilustrará, tal vez inconscientemente, mediante la sólida configuración de la teoría de la "inspiración" o "furor divino" (28), un fenómeno que se avecinaba:

(23) *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580), ed. facsimilar con prólogo de Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973. Cito por la edición de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 318.

(24) Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en Romance Castellano* (1580), ed. de Rafael Balbín, Madrid, CSIC, 1974.

(25) Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española* (1592), edición facsimilar de la de 1606, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

(26) Sobre todos estos tratados sistemáticos de Poética, García Berrio, 1980, pp. 360-372.

(27) Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

(28) Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958. La obra se publicó en 1602. Desgraciadamente, ésta es la única edición moderna de que disponemos. Las citas aparecerán en nuestro texto con el número de tomo y de página entre paréntesis. Sobre el *Cisne de Apolo* son clásicas las páginas que Vilanova le dedica (pp. 615-620) en su capítulo citado sobre preceptistas. Para la relación de Carvallo con las ideas platónicas consúltense: C. O. Nallim, *El "Cisne*

la naturaleza individual del creador artístico (29). Su obra está escrita en diálogos, a la manera de la de Platón y siguiendo toda una tradición humanística. De los cuatro diálogos en que divide su texto nos interesa especialmente el cuarto. También resulta oportuno para nuestro objeto detenemos en el párrafo V del diálogo primero. No menos destacables son algunas opiniones vertidas por el autor en la advertencia y en la dedicatoria.

En esta última, dirigida a don Henrique Pimentel de Quiñones, declara el autor: "Intitulandose este libro Cisne de Apolo, necessariamente se deuia dedicar a quien con tanta luz de *ingenio*, letras, y virtud, respla[n]deciese, que pudiesse conuenir el nombre de Apolo." (I, 13) (30). Resulta significativo que sea el "ingenio" la primera cualidad que se destaque en el elogio al personaje. Pero más relevante que la "Dedicatoria" es la "Advertencia a los discretos Poetas"; el comienzo nos proporciona una clave preciosa para comprender el propósito de Carvallo y sus concepciones estéticas: "Soberuia fuera grande mía —explica el autor— querer sujetar los *delicadissimos ingenios* de Vs. mercedes a reglas y preceptos mios, queriendo poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras, que *tanto a toda arte exceden*." (I, 23). Con estas palabras, el tratadista reconoce claramente la soberanía del creador sobre las reglas del *ars*. A pesar de ello, su tratado tiene la finalidad, como explica posteriormente, de sacar al vulgo del engaño en que se encuentra, al pensar que la poesía es actividad de locos, sin orden ni normas. Este mensaje, por supuesto, no afecta a los poetas discretos, cuyo "ingenio" garantiza la sublimidad de sus creaciones.

Al adentrarnos en la obra, debemos detenemos, en primer lugar, en el párrafo V del diálogo primero, titulado: "Porque los Poetas tomaron aue por insignia. El ingenio y complexion que han de tener y la primera parte de la Poesia, que es la Inuencion." (I, 65). En el primer parlamento extenso del interlocutor que encarna a la "Lectura" (31), la palabra "ingenio" aparece citada media docena de veces; en todas ellas, su reciprocidad con "buen poeta" es moneda común: "Dixe, que el Cisne era aue, porq[ue] este es su ser, co[n] el qual se declara el del Poeta. Porque sie[m]pre por las aues, por sus alas y buelo, fue significado y entendido el *alto ingenio* y contemplación subida." (I, 66). Unas líneas más adelante, aparece confirmada la necesidad absoluta del "ingenio" para el desarrollo afortunado de la actividad artística: "Sabido, pues, este principio, sabed que al Poeta le ha[n] dado aue por insignia, queriendo con esto dar a entender el *grande y delicado ingenio que para este arte es menester*." (I, 67). Establecida la primacía del *ingenium* sobre las normas, el parlamento concluye reiterando la misma idea: "Assi que el que no tuuiere este *delicado ingenio*, no podra preciarse de tan ho[n]rosa insignia como es el Cisne." (I, 67).

---

*de Apolo*" de Carvallo y la inspiración poética, en *Revista de Literaturas Modernas*, 4, 1965, pp. 71-85, y David M. Kirsner, *Platón en el Pinciano* y "*Cisne de Apolo*", en *Boletín de Filología Española*, 50-58, 1974-75, pp. 27-34. Otro enfoque propone J. M. González, *Manierismo y Contrarreforma en "Cisne de Apolo"*, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61, 1985, pp. 97-148.

(29) Como fuente de datos sobre los tratados del XVII, es de utilidad Menéndez Pelayo, pp. 683-837.

(30) El énfasis en los textos de Carvallo es nuestro, salvo indicación contraria.

(31) Como sabemos, los diálogos del *Cisne de Apolo* se desarrollan sobre la base de tres interlocutores: la "Lectura", que simboliza y expone los planteamientos estéticos de la Antigüedad, aun cuando, en ocasiones, recoge en sus parlamentos las originales ideas del propio Carvallo; "Zoylo", representante del vulgo, tal y como éste se entendía en las concepciones literarias del Renacimiento tardío; por último, un homónimo del autor: "Carvallo", que cumple la función de discípulo en el discurso mayéutico que en el *Cisne de Apolo* se desarrolla, y que, por tanto, va dando pie a las declaraciones de la "Lectura". Recuérdese a este respecto que la obra es un compendio de los preceptos que Luis Alfonso de Carvallo enseñaba en su villa de Cangas.

Después de haber escuchado las opiniones anteriores, "Carvalho" interpela a la "Lectura" sobre "si todos los que tienen *bue[n] entendimiento*, han de ser forçosamente Poetas." (I, 69). En la formulación del interrogante, al convertir a "ingenio" en sinónimo de "buen entendimiento", se hallan implícitos semas que complementan su definición. La respuesta de la "Lectura" a la cuestión planteada por el homónimo del tratadista asturiano es de carácter negativo: no todos los que tienen "ingenio" pueden ser poetas, el ejemplo más notorio fue el de Cicerón. "Carvalho" inquiera sobre la razón de este hecho, pero la "Lectura" demora su respuesta —pues se tratarán dichos temas en el diálogo cuarto— y apunta la tesis de Huarte sobre los "humores": "no todo ingenio es aplicado a vna ciencia," (I, 69), con lo que comienza a destacarse la influencia del médico en el maestro de latín. Este último desarrolla sus ideas, y relaciona la actividad poética con una de las partes del "ingenio" señaladas por Huarte: la "imaginativa". De ahí al sorprendente planteamiento de Carvalho que relaciona el "ingenio" con la *inventio* no hay más que un paso, el que nuestro autor da poniendo en boca de la "Lectura" las siguientes palabras:

Muy cierto es que la materia, es parte sustancial de la arte, sin la qual no podía constar ningún compuesto, ni hazerse ninguna obra. La materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas, ò fingidas, las quales ha de hallar y buscar la inuencion primera parte de la poesia, y esto con la imaginativa, y no solo inuentarlas, pero el disponerlas en la forma conueniente, y ordenarlas a su fin, es todo obra de la ymaginativa y de diferente officio, que tiene el entendimiento, y assi el que le faltare ymaginativa, le falta potencia para obrar en este arte elegantemente, aunque sepa sus preceptos, como hizo Tulio... (I, 73-74)

El arriesgado salto de Carvalho no es un casual soplo del burro en la flauta: la cadena racional que lleva, en una lógica de inclusión, de la *inventio* a la "imaginativa", y de esta última al *ingenium*, aparece reforzada como conclusión de la "Lectura" al párrafo que venimos glosando, al señalar que la *inventio* "pertenece como dixere a la *imaginativa*, *ingenio sutil*, y *delicado*, significado por el Cisne." (I, 74-75).

En el diálogo cuarto se presenta extensamente la teoría de la "vena" poética. Los párrafos IX y X están dedicados a la exposición general sobre la cuestión. Los párrafos XI al XIV recogen la división cuatripartita del furor: amoroso (§ XI), religioso (§ XII), profético (§ XIII) y poético (§ XIV) (32).

Al comienzo del párrafo IX, "Carvalho" interroga a la "Lectura" sobre el hecho de que el cisne, siguiendo el testimonio de Angelo Poliziano, no cante sino cuando sopla el Céforo (33). Dicha pregunta permite al autor exponer su más conocida paráfrasis sobre la inspiración:

vn afflato y espíritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinación, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesia, ni la armonia de sus ca[n]tos recreará nuestros animos. (II, 184)

(32) La división del "furor" en cuatro tipos arranca de la interpretación que de la doctrina platónica expuso Marsilio Ficino en su *De Amore* (1594). Existe traducción al español de Rocío de la Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1986.

(33) La declaración de Poliziano aparece documentada en Covarrubias: "Angelo Policiano, en una de sus epístolas, lib. 7, dize así: *Cygnus poeta similis, uterque candidus, uterque canorus, uterque fluvios amans, uterque Phaebus gratus. Sed negatur canere cygnus, nisi cum zephirus spirat. Quid igitur mirum; si taceo tuus poeta, cum tu tamdiu non spires meus zephirus.*" *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), edición facsímil, Madrid, Turner, 1979, 425-426.

"Carvalho" demanda a la "Lectura" si aquello es acaso lo que llaman "vena", a lo que esta última responde: "Si es y de tanta importancia para el Poeta, que sin ella tengo por imposible poder serlo, aunque te[n]ga excelente *ingenio* y estudie todo el *arte*," (II, 185). La importancia de esta manifestación radica, fundamentalmente, en que nos permite distinguir la concepción diversa de tres términos que venimos estudiando: se establece, por una parte, la diferencia entre "ingenio" y "vena" ("furor", "inspiración") y, por otra, entre éstas y el "arte". Ensayando una clasificación podríamos decir que, siendo "ingenio" y "vena" dos categorías "naturales", la distinción entre ellas se basa en el carácter esencial, innato, del primero, frente a la calidad accidental de la segunda; ambos son procesos naturales opuestos a la artificialidad de los preceptos, pero mientras el "ingenio" describe un estado permanente, la "vena", "furor" o "inspiración" remiten a un estado transitorio. Lo inmutable, por tanto, sigue siendo el "ingenio", auspiciado en la creación por el misterioso momento en que las palabras fluyen, dictadas por un yo que, tal vez, no nos pertenece.

Carvalho, tras estas premisas, se dispone a formular la supremacía absoluta del "ingenio", identificado frecuentemente con la "naturaleza". Afirma nuestro autor que, si para determinados estudios son necesarios preceptos, doctrina y arte, para la actividad poética, "naturaleza" e "inspiración" son suficientes. De este modo, termina enunciando la máxima defensa del *ingenium*: "Mas vezes vale sin doctrina la naturaleza, que la (*sic*) sin naturaleza la doctrina." (II, 187). La reacción de "Zoylo" es esperable cuando interpela a la "Lectura" en los siguientes términos: "Pues para que nos aueys molido las entrañas hasta agora con tan superflua doctrina." (II, 187). Carvalho recurre al tópico de que, siendo primordial el "ingenio", el "arte" ayuda a la "naturaleza" ("*[a]rs naturam adiuuat.*") (II, 187) (34). Nuestro autor acaba concluyendo que, aunque la vida del hombre es corta y éste debe auxiliarse del arte, en la disciplina poética, al contrario de otras, "tiene la naturaleza el primo lugar." (II, 189).

El párrafo X está consagrado a determinar si la "vena" de los poetas es locura. Carvalho afirma que dicha opinión es propia del vulgo (II, 191); con todo, lo más importante es la interpretación de las palabras de Platón sobre la enajenación poética, que pretende situar su autoridad secular en un justo medio, exonerándola de añadidos posteriores. La enajenación platónica será interpretada como elevación hacia lo sublime, con lo que el pensamiento de Carvalho se conecta con determinadas premisas del neoplatonismo vigente en obras como la de Herrera, entre otros (II, 192-193).

Del párrafo XI, dedicado al "furor amoroso", nos interesa destacar tan sólo las siguientes palabras de la "Lectura":

El Poeta como tiene sutil *imaginatiua*, conoce la *belleza* y hermosura, opuesta antes que la *ame*, porque, prius est noscere quam amare, mas despues quanto mayor *conocimiento* tuuo dela hermosa *por ser de agudo y delicado ingenio*, ta[n]to la viene a *amar* mas, en vehemente manera y con mayor *efficacia*... (II, 204-205)

Interesantísimo fragmento cargado de implicaciones artísticas. Por una parte, encontramos la consideración del hecho creativo como acto amoroso; en ese contexto, el "ingenio" funciona como instrumento capaz de llegar al conocimiento del objeto; además, en un determinado momento, el

(34) Resultan destacables las deudas de Carvalho con los *Emblemas* de Alciato, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985. El "mote" de uno de ellos, el XCVIII, reza: *Ars Naturam Adiuuat*. Como el mismo autor reconoce, el título de su tratado se deriva del emblema CLXXXIII: *Insignia poetarum*, y gran parte de la obra está destinada a explicar la divisa y a establecer relaciones entre la figura del cisne y la del poeta.

poeta —como el amante— no sólo conoce el objeto sino que se identifica, se hace el objeto, *es* el objeto. Esta idea ofrece, como veremos al final de este estudio, enormes posibilidades de aplicación a las manifestaciones estéticas del barroco gongorino, en las que el poema no pretende reflejar el mundo, sino *ser* el mundo mismo.

Dejemos de lado los párrafos que exponen el "furor místico" y "profético" y detengámonos, para terminar, en el párrafo XIV, destinado a la reflexión sobre el "furor poético":

El vltimo furor con que el Poeta haze sus obras consiste en el conuento, sonido, proporción y correspondencia, co[n]que las cosas se trauan, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonia, lo qual aprehendiendo el Poeta con su imaginatiua, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamacion, y ardiente furor, casi desasido del espiritu, y como fuera de si, viene a traçar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil inuenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporcion. (II, 216)

"Zoylo" considera que no siempre son armónicos los logros del poeta, "porque aunque los versos y coplas tienen en sí esa armonía, lo que dicen va tan fuera de tino, que no ay entendella." (II, 216). La intuición de Carvallo es, en este caso, sorprendente: en las palabras anteriores está ni más ni menos que el problema filosófico de la forma y la materia, cuyas derivaciones estéticas alcanzarán su apogeo en la época barroca, con el advenimiento de la proclamación creativa de *verba* sobre *res*.

Más adelante, la "Lectura" vuelve a insistir sobre la necesidad del "ingenio": "Y esto baste de la vena y furor poético, para saber como *sin el serà en vano estudiar la arte, y la gran locura* de los que por tal lo juzgan." (II, 218). Los argumentos de uno y otro bando en la polémica —defensores y detractores del *ars*— han sufrido un giro insospechado: el loco no es ahora el poeta inspirado, sino los apologistas de los preceptos como panacea estética.

La última demanda de "Carvallo" a la "Lectura" ilustrará, de nuevo, las deudas de nuestro autor con la doctrina de los "humores". "Carvallo" pregunta si el "furor" es permanente o transeúnte, la respuesta es:

que la alma siempre tiene essa aptitud y potencia, para obrar cada ora y en cada tiempo, que quiera. Mas como está organizada en este cuerpo de barro sujeto a tantas influencias, passiones y mudanças, por su causa y disposición, viene a estar vnas veces mas apta y prompta para obrar, que otras, y mas en esta arte, que con el calor del cuerpo, y su inflamacion, viene a obrarse en tanto grado, que si vno naturalmente no fuesse Poeta con el calor que le procediesse de la ira, y colera, vendria a hazer versos... (II, 218-219)

A partir de estas palabras, es completamente desproporcionado seguir considerando el *Cisne de Apolo* como una poética meramente platónica; aun reconociendo las raíces platónicas de la doctrina del "furor", aquí, los términos se han revestido de una envoltura racionalista, que los hace derivar más del doctor Huarte de San Juan y de la época renacentista, que del maestro de Aristóteles. La relación de la "vena" con las ideas fisiológicas del Renacimiento sitúa nuestro texto en una tradición muy diversa de la que se limita a parafrasear, sin plantearse renovaciones, los postulados de la antigüedad clásica. En Luis Alfonso de Carvallo hallamos, no sólo al original defensor del *ingenium* en la producción de la obra artística, sino, como tendremos ocasión de comprobar seguidamente, a un perspicaz observador de las manifestaciones poéticas de su tiempo. Su conciencia o inconsciencia al respecto es lo de menos: el hombre, al fin y a la postre, no sigue siendo sino un espejo, cuando la luz de sus ojos se ha desvanecido para siempre.

### 5.- Textos

Según el manuscrito Chacón, los primeros poemas que conservamos de Góngora pueden fecharse en 1580, cuando el poeta cuenta con 19 años de edad. La confluencia es relevante: a partir de esta fecha, como hemos comprobado con anterioridad, los tratados de poética proliferan en España; en ellos, y especialmente en el *Cisne de Apolo*, hemos intentado rastrear la evolución de un concepto literario, el del "ingenio", y sus relaciones con la idea platónica de la "inspiración" o el "furor". Se trata ahora de documentar en la obra de Góngora la aparición de dichos conceptos. El nivel autoreferencial de la poesía gongorina resulta más interesante de lo que pueden hacernos ver los estudios clásicos realizados hasta la fecha. La mayor parte de éstos se han detenido en el examen de la "Carta en respuesta", con que Góngora contesta a las acusaciones que recibe tras la difusión de sus *Soledades* (35). Si bien este documento posee profundos registros para desentrañar determinados aspectos de la creación gongorina, su carácter de comunicación directa lo convierte en pariente lejano, por la forma, de las oscuras alusiones al trabajo artístico esparcidas en la obra de Góngora, donde funcionan insertas en un código y en un contexto distinto. De todas las referencias de este último tipo, conviene centrarse, dados los límites de este estudio, en las relativas al fenómeno de la "inspiración"; la selección y el análisis de vocablos como "dictar", "inspirar", "musas", "ingenio", nos servirán a tal efecto.

En un soneto temprano (1583), que empieza "[Y]a que con más regalo el campo mira" (*Millé* p. 448, comp. 230), encontramos por vez primera la exposición más nítida de la cuestión que venimos examinando:

templa, noble garzón, la noble lira,  
honren tu dulce plectro y mano aguda  
lo que al son torpe de mi avena ruda  
me *dicta* Amor, Calíope me *inspira*. (Vv. 5-8) (36)

Lo sorprendente del último verso citado es el empleo conjunto de dos palabras clave que se repetirán con marcada funcionalidad en la producción gongorina, y que son fundamentales en la idea poética que investigamos: "dictar" e "inspirar". Como veremos posteriormente, el uso de estos vocablos en las *Soledades* dará pie a una bizantina discusión entre dos eruditos del XVII. Dejemos de lado, por el momento, este aspecto, que será dilucidado en las páginas siguientes, e intentemos delimitar los usos concretos de cada uno de los verbos en el soneto que nos ocupa. "Dictar" se relaciona aquí con Amor; "inspirar" con las Musas, concretamente con Calíope, musa de la poesía heroica. Amor y Musas son en ambos casos sujetos de dos acciones que, aparentemente, poseen características similares.

En otro soneto del mismo año, el que comienza "Culto Jurado, si mi bella dama," (*Millé* p. 450, comp. 234), dedicado al poeta Juan Rufo, encontramos el segundo de los términos ("inspirar") como predicado del sujeto "Musa": "Tu Musa *inspira*, vivirá tu fama" (v. 5). En este ejemplo, además de consolidarse la relación que observábamos en el soneto anterior, el sustantivo adquiere un nuevo sentido, el del ingenio propio y particular de cada poeta, el de Rufo en este caso.

(35) "Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron", en *Obras completas* de Luis de Góngora, edición de Juan e Isabel Millé y Giménez, sexta edición, primera reimpression, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 894-898. De aquí en adelante *Millé*, número de página, número de composición. Aunque existen buenas ediciones sobre las obras parciales de Góngora, en este trabajo, todas las referencias remiten a la edición de Millé.

(36) Salvo indicación contraria, el énfasis en los textos de Góngora es nuestro.

Siguiendo la cadena léxico-semántica que venimos trazando, llegamos a un romance de 1590 de importantes implicaciones: "¡Qué necio que era yo antaño," (*Millé* pp. 114-116, comp. 33). En él, Góngora ensaya una autobiografía de sus años mozos en Córdoba. A partir del verso 53 leemos:

Cuando ha de echarme la *Musa*  
alguna ayuda de Apolo,  
desatácase el *ingenio*,  
y algunos papeles *borro*... (Vv. 53-56)

La musa vale aquí tanto como "inspiración"; pero lo interesante es la consecuencia del proceso: tras la "inspiración", el "ingenio" se suelta, se desata y el poeta "borra" algunos papeles. Góngora confiere, en estos versos, una nueva perspectiva a la delimitación clásica entre "ingenio" e "inspiración". La "inspiración" sigue siendo una categoría externa y transitoria, y el "ingenio" continúa considerándose interno, personal y permanente. Pero, ese "desatácase el ingenio" nos indica, por un lado, que éste también presenta estados y, por otra parte, necesita del auxilio externo para adquirir el concreto estado de libertad o fluidez imprescindibles para la creación artística. Dicha interpretación se complementa con el verbo del verso 56: si seguimos la definición de Alemany y Selfá, borrar significa: "Emborronar o llenar algún papel escribiendo en él de prisa y con poca meditación." (37), lo que nos conduce a un dato no sin importancia sobre las características del proceso de creación en Góngora. Por otra parte, habría que matizar la referencia que, parcialmente, no debe entenderse fuera del tono burlesco en que está escrito el romance; por ello, y aun cuando el par "inspiración"- "ingenio" esté sólidamente trabado, conviene poner, de momento, entre unos débiles interrogantes la actividad furiosa del poeta expresada en el último de los versos citados.

Hasta aquí hemos podido observar la existencia de dos binomios sintáctico-semánticos: "Musa-inspira", "Amor-dicta". En 1612, un año antes de la difusión de los grandes poemas gongorinos (*Polifemo* y *Soledades*), Góngora va a iniciarnos en la ceremonia de la confusión. En la "Loa que recitó un sobrino..." (*Millé* pp. 185-187, comp. 67) (38) hallamos el siguiente verso: "musa hoy culta me dicte" (v. 19). En este caso, se quiebran los binomios anteriores, y surge un nuevo par: "musa"- "dicta". Aparentemente, el cultismo "dictar", tiene aquí el sentido de 'inspirar', 'sugerir'.

En el "Panegírico al duque de Lerma" (*Millé* pp. 689-706), compuesto en 1617, hallamos intensificada la nueva pareja de términos:

Si *arrebatado* merecí algún día  
tu *dictamen*, Euterpe, soberano...

Aquí, aparte del binomio "musa"- "dictar" ("dictamen") encontramos el predicativo "arrebatado", y esto en una composición de tono absolutamente serio. "Arrebatado" significa enajenado, poseído de furor; para Alemany, en la misma línea, significa "hallarse poseído del estro poético" (39).

(37) Bernardo Alemany y Selfá, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1930, p. 151.

(38) El título completo del romance es "Loa que recitó un sobrino de don fray Domingo de Mardones, obispo de Córdoba, en una comedia que le representaron él y otros caballeros estudiantes", y comienza: "No vengo a pedir silencio,".

(39) Alemany, p. 103.

En 1620, Góngora vuelve a utilizar en un romance (*Millé* pp. 229-231, comp. 83) la pareja léxica que observábamos en el primer soneto de 1583:

en un laúd va escribiendo  
lo que Amor le va *dictando*. (Vv. 31-32)

En estos versos, aparte de la bella sinestesia, se está jugando, sobre todo, con el doble significado, recto y figurado, del verbo "dictar".

Un año más tarde, en el soneto que comienza "Los rayos que a tu padre son cabello," (*Millé* pp. 518-519, comp. 361), se asocia de nuevo el verbo "dictar" con el nombre de una musa. Si antes habían sido Calíope y Euterpe las elegidas, ahora le toca el turno a Clío: "*Dicte* números Clío para ello" (v. 4). Clío es la musa de la Historia; pero lo que supone un dato importante para nuestro propósito es que en latín representa la vena o inspiración poética.

Esta espiga de ejemplos está recolectada en la obra de Góngora anterior y posterior a la significativa fecha de 1613. Con todo, será en el *Polifemo* y en las *Soledades* donde nuestro poeta fuerce la tensión entre el sentido de los dos vocablos ("dictar" e "inspirar"), hasta el extremo de hacernos dudar de la pretendida sinonimia del eje léxico. Ello dará lugar a una discusión local entre eruditos del XVII que se plasmará en un documento muy poco conocido de la polémica gongorina y que analizaremos más adelante. Detengámonos ahora en los dos grandes poemas. Abrimos el *Polifemo* (*Millé* pp. 619-632, comp. 416), leemos el principio, y encontramos:

Estas que me *dictó*, rimas sonoras,  
cultas sí, aunque bucólica, Talía... (Vv. 1-2)

Otra musa aparece en juego y, siguiendo la evolución gongorina rastreada por esta época, entra en relación directa con el verbo "dictar". Ya Salcedo Coronel, uno de los más constantes anotadores de Góngora, apuntaba en sus comentarios al *Polifemo*: "Imitó a Ovidio en la epístola 2: *Ingenium nobis molle Thalia dedit*." (40), lo cual nos indica nuevamente la trabazón con el "ingenio".

Para Vilanova (41), como ya había anotado Pellicer, "dictar" significa lo mismo que "inspirar". El binomio "Amor-dicta", que hemos observado en algunos poemas de Góngora, hunde sus raíces en Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Bembo y Tasso, entre los italianos; Cetina y Barahona de Soto entre los españoles. El par "musa-dicta" se documenta primero en Ovidio, luego, en los italianos como Lorenzo de Médicis, donde —es importante destacar esto— "aparece embebido de reminiscencias platónicas" (42). En la tradición española el que la musa dicte se remonta a Gil Polo, más tarde aparece en Virués y en Juan de la Cueva. Según Vilanova, "[E]ste uso de invocar la inspiración de la musa para que le dicte sus versos predomina casi totalmente en la poesía gongorina, y en este postrer periodo de una manera muy acusada" (43). Éste es el punto cuyo desarrollo merece la pena y nuestro interés. El hecho de que el cultismo "dictar" por "inspirar"

(40) García de Salcedo Coronel, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Iuan González, 1629.

(41) Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del "Polifemo"*, Madrid, CSIC, 1957. Dedicó las páginas 75 a 89 del tomo 1 al análisis de este punto e intenta poner algo de orden en los usos del verbo "dictar" en la poesía de Góngora, señalando las fuentes clásicas, italianas y españolas de la expresión gongorina.

(42) Vilanova, 1957, p. 79.

(43) Vilanova, 1957, p. 82.

hubiera aparecido en autores anteriores a Góngora resulta útil para la investigación de esta imagen, pero de nada nos sirve detenemos ahí. Es necesario preguntarse por qué Góngora decide emplearlo con tanta frecuencia, asociado con "musa", y, sobre todo, cuál es la función que desempeña en los cimientos poéticos de su creación. Que "dictar" signifique lo mismo que "inspirar" no quiere decir que la selección de uno de los dos vocablos carezca de fundamento estético. Aparte de que no está nada claro el que los dos términos sean idénticos en la percepción de los lectores del XVII, como demuestran algunos testimonios coetáneos que analizaremos posteriormente.

En las *Soledades* (Millé pp. 633-689, comp. 417), va a presentárenos en tensión barroca el binomio de esa aparente sinonimia ("dictar"="inspirar") en los versos iniciales dedicados al Duque de Béjar:

Pasos de un peregrino son, errante,  
cuantos me *dictó*, versos, dulce Musa:  
en soledad confusa  
perdidos unos, otros *inspirados*.

Muchos quebraderos de cabeza han causado a los críticos estos cuatro versos. En nuestra época destaca el análisis que sobre ellos realiza Mauricio Molho (44). Pero no hay que esperar al siglo XX para encontrar una construcción crítica sobre estos versos. En 1627, año de la muerte de Góngora, una discusión erudita entre dos lectores del poeta nos legará un peregrino manuscrito. El origen de la discusión hay que situarlo en estos cuatro primeros versos de las *Soledades*; sus conclusiones escritas asientan por primera vez en la crítica gongorina la relación existente entre "dictar" e "inspirar", los dos verbos en juego.

## 6.- Postexto a la inspiración

A principios del siglo XVII, Góngora decidió emprender en solitario la renovación de los códigos poéticos vigentes. Con una ciega confianza en su proyecto y desdén las enseñanzas del desgraciado Faetón, colocó los signos al borde de un precipicio, condenados a la visión de sus propias *Soledades*. Absortos y desconcertados por lo indescifrable, los críticos coetáneos al poeta oscilaban entre la defensa incondicional y los vituperios irracionales; algunos optaron por la interpretación desde parámetros eruditos y convencionales; otros intentaron explicar lo inexplicable hablando, de nuevo, de la locura clásica del poeta.

Como muestra más relevante del análisis que venimos desarrollando sobre el fenómeno de la "inspiración", encontramos la *Apología en favor de don Luis de Góngora*, de Francisco Martínez Portichuelo, manuscrito inédito —casi desconocido—; es a la vez, jálón y resumen de una de las innumerables polémicas que se produjeron tras el alarde poético de Góngora. Su autor es uno de esos desvaídos personajes del XVII del que poco o nada sabemos; hombre que mantuvo relaciones con el círculo cordobés que apreciaba al poeta de las *Soledades* y que participó, con sus conocimientos de la tradición clásica y renacentista, en la defensa de su maestro, a quien denomina incansablemente a lo largo y ancho de su *Apología* con el título encomiástico de "archipoeta espa-

(44) La importancia de estos cuatro primeros versos para la comprensión del poema gongorino ha sido señalada especialmente por Mauricio Molho, *Soledades*, en *Bulletin Hispanique*, 62, 1960, pp. 249-285; publicado posteriormente en *Sémanique et poétique. A propos des "Solitudes" de Góngora*, Burdeos, 1969; existe traducción al español, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Madrid, Crítica, 1977, pp. 39-81.

ñol". El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Provincial de Córdoba y en su folio 1r. aparece la siguiente portada:

Apología / en fauor de Don luys de gongora / Archipoeta español / contra el Licenciado francisco De / Nauarrete / Dirígida a Don Pedro de Cardenas y / Angulo / Caballero del Habito de santíago y / Beynt' y quatro de Cordoba / A<sup>o</sup> 1627 (45)

El enfrentamiento intelectual de Navarrete y Portichuelo, según nos relata este último, comenzó del siguiente modo:

Dixo el Archipoeta español en la introducción a sus soledades  
 Passos de un peregrino son errante  
 quantos me dicto versos dulce Musa  
 en soledad confusa  
 perdidos unos, otros inspirados.

El licen<sup>do</sup>. fran<sup>co</sup>. de nauarrete propuso esta dificultad en una glossa al margen, *si dictauit quomodo inspirauit*. Yo le respondí con otra debaxo de la suya. *dictando inspirauit et inspirando dictauit* (Fol. 3r.)

Como vemos, la polémica comienza mediante glosas al margen de la dedicatoria, en algún manuscrito de las *Soledades* que los dos contendientes manejaban. A la glosa de Portichuelo replica Navarrete en un "papel en forma", que constituye su "primer escrito". Nuestro autor responde a las objeciones del licenciado con otro papel. Posteriormente, Navarrete envía un segundo papel (46), al que Portichuelo responde con su *Apología*. En ella resume muy detalladamente todo este intercambio de escritos, y pretende refutar de un modo concluyente las razones de Navarrete.

La *Apología en favor de Don Luis de Góngora*, más que por la defensa del poeta cordobés, debe ser tenida en cuenta por su esencialidad estético-poética. El texto de Martínez Portichuelo es, sin duda, una de las obras que más extensamente exponen, documentan y aplican la teoría platónica del "furor"; y esto, en una época en que las razones de la "inspiración" se constituyen, a menudo, en explicación de fenómenos poéticos nuevos. Su importancia en este sentido es radical: como documento y como prueba de tendencias estéticas. Junto al *Cisne de Apolo* (1602), del que recibe influencias directas, aparece como el texto dedicado de un modo más exclusivo a plantear la defensa de la "vena" en la España del XVII. Habrá que esperar a tratados de fin de siglo para encontrar los planteamientos de la "inspiración" y las autoridades sagradas —clásicas y contemporáneas— utilizadas con la abundancia y reiteración con que aparecen en la *Apología*. Navarrete y Portichuelo discuten la pertinencia semántica del uso por parte de Góngora de los verbos "dictar" e "inspirar" en los primeros versos de sus *Soledades*. Francisco de Navarrete afirma que el verbo "inspirar" tiene distinta significación que "dictar". Portichuelo, por el contrario, señala la sinonimia de los dos términos y, partiendo de dicha consideración, va desatando toda una serie de opiniones poéticas acerca de la "inspiración", las musas y, en definitiva, lo que en la estética de raíz platónica se conoce con la expresión "furor" poético.

(45) Francisco Martínez de Portichuelo, *Apología en favor de Don Luis de Góngora*, Córdoba, 1627. Manuscrito número 52 de la Biblioteca Provincial de Córdoba. En 4<sup>o</sup>; 55 hojas numeradas. Preparo una edición que aparecerá en un próximo número de esta revista.

(46) No existe constancia de estos documentos. Posteriores investigaciones podrían exhumar algún que otro texto.

Navarrete viene a decirnos en su primer papel que en el "dictar", el poeta es instrumento de las musas; mientras que en el "inspirar", es sujeto, es causa principal de su creación poética. Por lo tanto, no se puede inspirar dictando y, en consecuencia, Góngora utilizó mal los verbos (fol. 3r-3v.).

Portichuelo, en respuesta a este planteamiento, se dispone a probar, en su primer papel y en la *Apología*, dos cosas: la primera, que el verbo "inspirar" no significa moción interna sino externa; la segunda, que si significara moción interna, el poeta no sería nunca causa principal sino instrumento de las musas (fol. 4v.). En el fondo de la cuestión no se halla un puro juego semántico, sino la concepción diversa del fenómeno creativo: la proyección platónica es evidente en las ideas de Portichuelo.

Para mostrar la adscripción de Portichuelo, no sólo a la doctrina, sino a la división de los furores que Carvallo —siguiendo a otros comentaristas platónicos— realiza, conviene reproducir aquí sus palabras, en las que la cuatripartición de los furores queda, además, documentada con una autoridad —la de Landino— no citada por el autor del *Cisne de Apolo*, aunque profusamente empleada por Ficino: "Demos con Landino otro passito mas, que siguiendo a Platon en lo de republica, pone quatro causas del Divino furor, y una de ellas dice que es el poetico" (fol. 21r.)

Carvallo, como hemos visto antes, nos expone una de las más famosas definiciones de "inspiración" (II, 184). Al igual que en el *Cisne de Apolo*, los vocablos "afflato", "espíritu", "divino furor" son empleados hasta la saciedad en la *Apología*. Las relaciones entre un texto y otro hallan una prueba más en el tratamiento de un tema clásico de las discusiones neoplatónicas: el de las "gracias gratis dadas". Baste para demostrarlo el cotejo de los siguientes párrafos:

*Cisne*: Y aunque es verdad, que este diuino furor diffiere mucho del poetico, porque al fin es por gracia diuina, dado a los amigos de Dios, y este otro gracias gratis data, que Dios da comunmente a buenos, y a malos, a Gentiles, y Christianos. (II,202)

*Apología*: [¿]que tiene que uer esto con las graçias gratis dadas, que sin mirar a meritos o demeritos las reparte Dios a quien quiere, y con la medida que quiere y assi aconçe que una misma graçia gratis dada la tiene el moro, el judio, el gentil y el cristiano, el borracho y el hombre sobrio[?] (Fol. 12r.)

Por otra parte, resulta significativo que los dos tratadistas recurran a la misma cita para ilustrar la teoría del "furor". Carvallo nos dice: "bien claramente confessò este casi diuino furor Ouidio diziendo. Est Deus in nobis agitante calescimur illo"(II, 199). Portichuelo le hace el eco: "y esto es lo quiso decir Obidío claramente en este primer verso. est Deus in nobis agitante calescimur illo." (fol. 20v.) (47)

Portichuelo, como queda demostrado, conocía con toda seguridad la obra de Carvallo y la seguía fielmente en sus planteamientos. Dos párrafos más, en los que se describe la enajenación poética, podrían ratificar las relaciones existentes entre el *Cisne* y la *Apología*:

---

(47) La cita de Ovidio (*Fastos*, VI, 5) es utilizada también, en un contexto más amplio, por el Abad de Rute en su "Parecer acerca de las *Soledades*": "et sacri vates et Divum cura vocamur / Sunt etiam qui nos numen habere putent. / Est Deus in nobis, agitante calescimur illo." Este documento fue dado a conocer por Emilio Orozco, *Elogio y censura del gongorismo. Un "parecer" inédito del Abad de Rute sobre las "Soledades"*, *Clavileño*, 2. 11, 1951, pp. 12-15. El texto de Fernández de Córdoba lo recoge Orozco en su *En torno a las "Soledades"*, Granada, Universidad, 1969, pp. 130-145, de donde tomo la cita (p. 131).

[...] en bano procura ser Poeta, el que no saliere de si, esto es el ordinario juyzio, y no se transportare en otro mas delicado seso del que antes tenia, sacandole este furor como de si, y transformandole en otro más noble sutil, y delicado pensamiento, eleuandose y embelesandose en el, de tal suerte, q[ue] pueda dezir, q[ue] esta fuera de si, y no sabe de si, como dizen los Philosophos alegados. (II, 192-193)

Portichuelo nos expone el proceso de la "inspiración" con las siguientes palabras:

[...] el poeta mediante la inspiración y furor de su Musa, que lo ilustran excitando y mueven, elevado sobre sí, y como fuera de sí, excediéndose a sí mismo en su Virtud natural, viene a ser instrumento solo de sus mismos versos y de lo que hablare discurriré o pensare como poeta. (Fols. 23v.-24r.)

Con el fin de reiterar las razones platónicas en Martínez de Portichuelo, resulta interesante considerar la relación de este último con el círculo de poetas en torno a Lope de Vega, ya señalada por Dámaso Alonso, pues según establece Vilanova: "un resumen de estas doctrinas del Fedro platónico, [...] aparece en *La Dorotea* de Lope, enconado antagonista de los preceptistas aristotélicos" (48). El calificativo aplicado a Lope podría hacerse extensivo al autor de la *Apología*.

La polémica sobre "dictar" e "inspirar" ocupa la mayor parte de nuestro manuscrito. Portichuelo aduce incansablemente autoridad tras autoridad apoyando sus planteamientos. Con todo, es la reflexión sobre los presupuestos platónicos aplicados a las *Soledades*, y su vigencia entre los apologistas gongorinos, la faceta más productiva para un análisis de la obra de Góngora. La *Apología* nos demuestra, una vez más, la vigencia del debate sobre la "inspiración" en las obras del "archipoeta español".

## 7.- Explicación de textos

Muchos estudios se han dedicado a Góngora. Durante su época y estando aún vivo el poeta, sus textos fueron ya comentados profusamente. Tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, hacia 1613, no fue sólo una polémica enconada sobre la poesía gongorina lo que comenzó en España, sino que, con moderno gesto, el genio de la creación puso por vez primera en un brete al gusano de la erudición. El acto y el modo de escribir gongorinos transforman las tormentillas en estrecho tintero de las poéticas al uso, en ruptura de vidrios y naufragios de papel y tinta. No podía ser de otra forma, desde el punto y hora en que Góngora —abierto al soplo de su musa, consciente del mundo infinito que lo rodea— emprende la huida del paraíso cerrado de la letra, integra la voz dentro de una realidad que es a la vez natural y artística, le lanza el guante al lector que acuna su pereza. Contra esto, los estudios más clásicos sobre Góngora nos quieren hacer ver al poeta encerrado en su edén artificial; la paradoja está servida en la mesa de los críticos desde el momento en que "el andaluz envejecido" (49) subvierte poéticas y teorías sobre la creación, teje códigos, destila conceptos, dibuja lectores, sale fuera.

En 1580, como hemos observado anteriormente, comienza en España —con retraso habitual respecto a la gran época renacentista y con grandes reminiscencias italianas— el periodo dorado de

(48) Vilanova 620. Sobre la influencia platónica en la obra de Lope, puede verse el artículo de Alan S. Trueblood, *Plato's "Symposium" and Ficino's Commentary in Lope de Vega's "Dorotea"*, en *Modern Language Notes*, 73, 1958, pp. 506-514.

(49) Así lo llama otro andaluz, Luis Cernuda, en su poema "Góngora" del libro *Como quien espera el alba* (1941-1944).

las preceptivas. Ya hemos señalado cómo por las mismas fechas un Góngora joven comienza a componer sus primeros poemas. Serán dos líneas histórico-estéticas —poética y poesía, reflexión y creación— que se entrelazarán a lo largo de décadas, y que encontrarán su máximo punto de divergencia hacia 1613. La poesía de Góngora —comentada en vida— no puede ser estudiada correctamente sin la reconstrucción de su lectura coetánea, la que nos facilitan especialmente sus comentaristas —apologistas y detractores. Este apasionante edificio intelectual —que hemos esbozado en la desconocida figura de Martínez Portichuelo y su *Apología*— junto al sólido armazón de la teoría poética renacentista y barroca —que ejemplifica para el caso de Góngora la obra de Carvallo—, nos descifra una obra a la que se puede acceder desde diversos enfoques metodológicos. Algunos de estos, no desarrollados sino recientemente, ya estaban prefigurados en el fenómeno gongorino, ya estaban en las *Soledades* la teoría de la recepción, la interpretación filosófica, simbólica y estética, la moderna teoría semántica, y tal vez lo más importante: el germen —posteriormente abortado— de la revolución romántica, con su propuesta de libertad artística y su defensa de la originalidad.

García Berrio, tras el estudio de la polémica gongorina, llega a la conclusión de que casi todos los defensores del poeta cordobés parten de posiciones críticas de raíz platónica, y utilizan el criterio del "ingenio", opuesto al del "arte", como argumento decisivo en la contienda intelectual (50). Por otro lado, tanto R. O. Jones como A. A. Parker, han señalado los elementos neoplatónicos presentes en la poesía de Góngora (51). Ambas posturas han sido recientemente criticadas por David H. Darst (52),

La polémica en este sentido posee una actualidad evidente. Nosotros, sin haber estudiado en toda su profundidad el problema, debemos decir que no estamos de acuerdo con las tesis de Darst. Los "llanos" no reclaman o defienden la "vena" por razones de mensaje, sino, como intentaremos mostrar más adelante, por el deseo de reclamar una creación original, desde el embrionario yo y no desde la tradición de la *mimesis*. Por otra parte, no es menos cierto que no se puede reducir la poesía cultista a mera forma exterior. Por si fuera poco, las relaciones entre los argumentos poéti-

(50) Antonio García Berrio, "La imagen del poeta en las polémicas sobre el gongorismo y en otros documentos críticos barrocos", en 1980, pp. 389-405. El crítico señala lo curioso que resulta el hecho de que ninguno de los defensores de Góngora recurriera al equilibrio entre "arte" e "ingenio" para justificar el alarde poético del cordobés. Díaz de Ribas, Martín de Angulo y, sobre todo, Vázquez Siruela, se inclinan por el "ingenio", asociado al "furor", como justificante de las creaciones gongorinas.

(51) R. O. Jones, *Neoplatonism and the "Soledades"*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 1-16, *Góngora and Neoplatonism again*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1966, pp. 117-120. Alexander A. Parker, *Polyphemus and Galatea*, Austin, University of Texas Press, 1977; traducción al español en Madrid, Cátedra, 1987. Los estudios de Jones y Parker, aun cuando relacionan a Góngora con el Neoplatonismo, lo hacen en un plano que no puede considerarse estrictamente de teoría poética. Sus análisis se centran en motivos temáticos relacionados con una visión filosófica del mundo que parece neoplatónica. A pesar de ello, la relación inicial establecida por los críticos ingleses resulta de suma utilidad como iniciadora de una nueva corriente de análisis, que puede derivar —y así ha ocurrido últimamente— en la revisión de presupuestos poéticos, en el acoso a la imaginación de Góngora.

(52) David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985; nos dice en la página 80: "[...]la asociación de una vena, o furor poéticos, con la teoría del cultismo es errónea. En efecto, lo opuesto parece reflejar mejor las opiniones de los teóricos y poetas, porque los que alegan la necesidad de una vena son los mismos que requieren un estilo llano.

Las influencias platónicas —que se asocian a menudo con la vena— y el cultismo son también antitéticos, puesto que el neoplatonismo se basa en la expresión de una realidad superior más allá de la superficie, y el cultismo pone el énfasis en la superficie únicamente."

cos de la oscuridad y la doctrina del "furor" están siendo señaladas recientemente desde distintas perspectivas críticas, sobre todo por Aurora Egido (53). Desde nuestro conocimiento de los argumentos platónicos del "furor" analizados con anterioridad no podemos sino coincidir plenamente con sus agudas observaciones, precedidas en gran medida por la labor de Jones, Parker y García Berrio. No nos resistimos a dejar de consignar aquí cómo el propio Carvallo, asociado plenamente a los criterios platónicos y relacionado frecuentemente con los "claros", conjuga, desde su perspectiva de coetáneo, divinidad y oscuridad:

Porque en las diuinas letras, con alguna dificultad se halla la verdad, y esto por ordenación diuina, como dize Syluestro en estas palabras, vbi supra, cap. 2. Deus ad nostram vtilitate[m] statuit, vt veritas nobis per scripturam cum aliqua difficultati innotescat. Y esto por algunas razones que dichas quedan, y porque no era licito que los altos mysterios fuessen entendidos facilme[n]te, de los que acaso podrian burlar dellos, y porque lo sancto no se diesse a los perros, ni las margaritas a los puercos, ni lo inculpable y tan justo se pusiesse en las comunes manos de los detractores y maldizientes, y guarde Dios lo que he dicho de las de Zoylo, que por huyrle me voy siempre acogie[n]do a sagrado. (I, 121)

La oposición entre "Zoylo" —portador en los diálogos de los criterios del vulgo— y la belleza —relacionada con lo oscuro y sagrado—, muestra hasta qué punto son desacertados los juicios de Darst. Urge, por tanto, revisar, en próximos asedios a la obra gongorina, la poética de la oscuridad desde los postulados del *ingenium* y la *inspiratio*.

## 8.- Transtexto

Si analizamos la selección realizada en el texto de Carvallo y en el de Martínez Portichuelo —máximos expositores de la teoría del "furor"—, partiendo de la problemática del "ingenio", no es difícil percibir que, tras los planteamientos diversos de la polémica durante el Renacimiento, se esconde realmente el deseo crítico de determinar quién es el emisor del mensaje artístico. Durante los diversos períodos literarios, el sujeto de la Poesía, evidentemente, ha variado, se ha ido transformando: el autor del *Libro de Buen Amor* no es el mismo que el del "Canto a Teresa", como el sujeto literario de la Edad Media es distinto al del Romanticismo. La dualidad *ingenium-ars* ha recogido teóricamente tal problemática. Por todo ello, debemos preguntarnos qué significa la quiebra del "arte" frente al "ingenio" en una época en que determinados valores literarios —Góngora es un ejemplo perfecto— están en un proceso de continua transformación. Si consideramos la literatura como una convención, un juego de influencias, no existe ningún inconveniente en admitir que, desde la perspectiva de la teoría poética, en el Renacimiento, el autor del mensaje artístico recurre a los parámetros tradicionales del "arte" y de la "imitación"; todo ello nos lleva a destacar que la naturaleza del emisor, en esa época, no es singular, sino plural: es el Arte, la colectividad estética, quien escribe en el Renacimiento. Frente a tal estado de cosas, el artista barro-

(53) En esta línea parece situarse Aurora Egido, *La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco*, en *Edad de Oro*, 6, 1986, pp. 79-113, cuando afirma refiriéndose al tema del "furor" poético: "El asunto tiene además otras implicaciones, las que apoyan la poesía velada o enigmática que se esconde en la oscuridad para luego ser desentrañada por la labor de unos pocos." (p. 84). Líneas más abajo, se muestra más categórica aún, y sugiere ya toda una nueva propuesta: "La defensa de la oscuridad tenía su base en el concepto divino de la poesía. Que los misterios ocultos fueran sólo discernibles por unos pocos es asunto que ayuda a plantear desde una perspectiva diferente el hermetismo de la poesía gongorina, sin excluir las razones retóricas y de otro tipo con las que se ha venido argumentando al respecto." (p. 87).

co proclama —augurando el Romanticismo— la libertad absoluta ante los preceptos, que es tanto como reclamar la individualidad en el proceso de elaboración de lo literario. Desde la atalaya fría y racional de la preceptiva, la defensa del *ingenium* engloba tales planteamientos de un modo perfecto. El texto ya no debe imitar al mundo, sino que, partiendo del "ingenio", de la libertad del yo frente a la tradición, se constituye en objeto creado y no en objeto reflejo. La *mimesis* es sustituida por la "natural inclinación". El referente no es ya lo artificial —la autoridad—, sino el yo: la coronación de la propiedad reflexiva. De este modo, la *poiesis* reemplaza a la *mimesis*: el texto literario no se plantea copiar la naturaleza o imitar el arte, sino crearse. De ahí la importancia concedida a la *inventio*, que Carvallo relaciona con el *ingenium*. La pasión del yo "inventa" lo que la razón "descubre". De esa forma el Arte no comprende, sino que crea el mundo: es el mundo mismo: es Arte y Naturaleza a un tiempo. En Góngora, la paradoja es enunciada mediante la palabra libre: el jardín monótono, imitativo del arte, acoge una fiera verbal que destroza sus claveles y arriates hasta convertirlo en solitaria selva del hombre desengañado, perdido: hombre al fin nacido de la nada natural, aunque vivo en la realidad material y palpable de sus artificios. Desde ese momento, contra los propios deseos de su autor, contra su propio desdén, ningún paraíso es coto vedado, pues fluye la vida del mundo y del lector por las oscuras sombras de su laberinto de palabras.

ROSES LOZANO, Joaquín. *Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora*. En *Criticón* (Toulouse), 49, 1990, pp. 31-49.

**Resumen.** Las ideas de raíz platónica en las poéticas de la Edad de Oro.- El "ingenio" en el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo.- "Dictar" e "inspirar" en Góngora.- La "inspiración" en la *Apología en favor de don Luis de Góngora* (1627) de Francisco Martínez de Portichuelo.- "Furor" y "oscuridad" en las interpretaciones sobre la poesía gongorina.

**Résumé.** Les idées d'origine platonicienne dans les poétiques du Siècle d'Or.- *Ingenio* dans le *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo.- *Dictar et inspirar* chez Góngora.- *Inspiración* dans l'*Apología en favor de don Luis de Góngora* (1627) de Francisco Martínez de Portichuelo.- *Furor et oscuridad* dans les interprétations de la poésie gongorine.

**Summary.** Platonic theory in the Golden Age treatises on poetics.- *Ingenio* in Luis Alfonso de Carvallo's *Cisne de Apolo* (1602).- *Dictar* and *inspirar* in Góngora.- *Inspiración* in Francisco Martínez de Portichuelo's *Apología en favor de don Luis de Góngora* (1627).- *Furor* and *oscuridad* in interpretations of Góngora's poetry.

**Palabras clave.** Ingenio. Inspiración. Carvallo. Góngora. Martínez de Portichuelo.

MARÍA ALICIA AMADEI-PULICE

# CALDERÓN Y EL BARROCO

Exaltación y engaño de los sentidos

## Índice del contenido

Lista de ilustraciones .....	ix
Testimonios de gratitud .....	xi
1. Comedia y <i>comedia de teatro</i> .....	1
2. Efectos sonoros del <i>stile rappresentativo</i> .....	43
3. El valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco .....	109
Conclusiones .....	169
Notas .....	183
Bibliografía .....	213
Ilustraciones .....	223

JOHN BENJAMINS PUBLISHING COMPANY  
Amsterdam/Philadelphia

1990