

Entre la preceptiva áurea y la estética moderna:
el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora

Amanda Pedraza Rodríguez

TESI DOCTORAL UPF / 2014

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. José María Micó Juan

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



*A la memoria de mis abuelos,
Carlos y Leonor*

Con el apoyo de la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya* (ref. 2010FI B 00088) y el *Proyecto de Investigación « Todo Góngora II »* (I+D+I FFI2010-17349) de la Universitat Pompeu Fabra

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi director de tesis, el Dr. José María Micó Juan, por haber demostrado, a lo largo de este proceso de investigación, plena confianza en mi trabajo, así como por su paciencia y comprensión durante el mismo. Agradezco también a la profesora Giulia Poggi por su orientación y total disposición durante el transcurso de mi estancia en Pisa.

De igual manera doy las gracias a los profesores Begoña López Bueno, Antonio Pérez Lasheras, Juan Manuel Daza y Edgardo Dobry por su interés en compartir conmigo material bibliográfico indispensable para la elaboración de esta tesis. Quiero, asimismo, agradecer a mis compañeros del proyecto de investigación, Cèlia Nadal y Antonio Rojas, por su apoyo y constante interés por el desarrollo de este trabajo, así como por sus oportunas sugerencias bibliográficas.

También me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a Saúl Moya, Enrique Alsina, David Jiménez y Daniela Velázquez por permitirme compartir con ellos este texto y aprovechar sus valiosos comentarios. Gracias especiales a David Jiménez, profesor emérito de la Universidad Nacional de Colombia, no sólo por sus afortunadas recomendaciones sino, principalmente, por ser quien despertó en mí el interés por la poesía y su crítica.

A mi familia, en la distancia, mi agradecimiento siempre. A Saúl, gracias infinitas.

Resumen

Esta tesis indaga cómo el tópico de la *defensa de la poesía*, tema fundamental de la teoría y la crítica literaria del Siglo de Oro español, puede implicar, además de una significativa toma de conciencia frente al fenómeno poético, una reflexión sobre la esencia de la poesía que representa un antecedente importante del concepto moderno de autonomía estética. Para la consecución de este objetivo se han reunido, examinado y relacionado los textos áureos de carácter teórico identificables con un principio de independencia poética. El análisis se ha desarrollado desde tres perspectivas diferentes: la de los preceptistas, por una parte; la de los escritores, por otra; y, finalmente, la derivada del debate de carácter estético que la publicación de las obras mayores de Luis de Góngora suscitaría. Se hacía imprescindible considerar, de otro lado, el referente moderno bajo el cual podían sustentarse tales supuestos. Por esta razón se ofrece, asimismo, una aproximación al concepto de autonomía estética subyacente en los principios básicos de la poética moderna, concretamente en los planteamientos formulados por la tradición simbolista y por el movimiento de la poesía pura.

Abstract

This dissertation explores how the *defense of poetry*, as a literary topos and as an important subject of literary theory and criticism during the Spanish “Golden Age”, involves a meaningful attempt to define the essence of poetry and represents a precedent for the modern notion of aesthetic autonomy. In the attainment of this goal, it was necessary to gather, examine and correlate texts of a theoretical nature, selected in terms of a common concern about the principle of poetic independence. The search has been accomplished from three different perspectives: first, the Spanish preceptists; second, the writers and poets of the age; third, the texts appeared as a result of the debates around Luis de Gongora’s major poems. Reflections about modern poetics were considered imperative as a point of comparative analysis, specifically in what relates to the symbolist tradition, the doctrine of pure poetry and the notion of aesthetic autonomy.

PRÓLOGO

La concepción moderna de la poesía como un fin en sí mismo, y no como un medio para servir a otros propósitos, ha supuesto la mayor reivindicación de la autonomía poética hasta ahora conocida. Eso es indiscutible. Como lo es también el hecho de que la reflexión sobre la especificidad de la poesía no ha sido una preocupación exclusiva de la modernidad. Pues bien, de esa constatación nace la premisa fundamental de esta tesis doctoral: en la defensa de la poesía emprendida por los preceptistas y escritores del Siglo de Oro español se adivina ya una significativa toma de conciencia frente al fenómeno poético, una reflexión sobre la esencia de la poesía que representa, en buena medida, un antecedente importante del concepto moderno de autonomía poética. Defender la poesía en el Barroco, como se intenta demostrar en el presente estudio, era tanto como proclamar su autonomía.

La primera parte de esta investigación se ha enfocado manifiestamente en este sentido: destacar la novedad y modernidad de algunas de las exposiciones teóricas surgidas de los debates desarrollados en los siglos XVI y XVII en torno a la esencia de la poesía. Para ello, el análisis de conceptos como la especificidad del lenguaje poético, la invención, el furor poético, la imitación, el fin de la poesía, entre otros, resultó fundamental. Sin embargo, el eventual aporte de este trabajo no podía reducirse a la posibilidad de reunir, sopesar y relacionar los textos áureos de carácter teórico identificables con un principio de independencia poética, se hacía imprescindible considerar, por otra parte, el referente moderno bajo el cual podían sustentarse tales supuestos. Es esta la razón por la cual se hizo necesario trazar, en una segunda parte, la línea directriz que desde el romanticismo dominó el movimiento poético hasta mediados del siglo XX, y que, como afirmara Marcel Raymond, podría definirse como la gran ambición de los poetas modernos de captar la poesía en su esencia.

Bien definidas las dos partes fundamentales que conforman la presente tesis, queda ahora por describir su contenido. La primera parte, que, como se ha dicho, está dedicada a la teoría poética del Siglo de Oro, se encuentra dividida en tres capítulos que, a nuestro parecer, permiten ilustrar de manera clara las reflexiones en torno a lo esencial poético desde tres perspectivas particulares: la de los preceptistas, por un lado; la de los

escritores, por otro; y, finalmente, la derivada del debate de carácter estético que la publicación de las obras mayores de Luis de Góngora suscitaría.

A través del primero de estos capítulos se pretende ofrecer un análisis —en la medida de lo posible detallado— de las distintas teorías estéticas que, fundadas en su mayoría en la tradición greco-latina —principalmente en las poéticas de Platón, Aristóteles y Horacio—, impregnaron el ambiente poético del Siglo de Oro español. Hablamos de poéticas oficiales comprendidas entre las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII; testimonios importantes sobre el valor de la poesía que se bifurcan en dos líneas expositivas claramente diferenciadas: el argumento platónico divinizante y el criterio racionalista derivado de la doctrina aristotélica. Dentro del denso y heterogéneo corpus documental de textos comprendidos entre los siglos XVI y XVII que tratan sobre teoría y crítica literaria, se han considerado esenciales para el propósito de esta investigación los que, evidenciando una clara finalidad prescriptiva, propusieron un modelo ideal de poesía.

Por supuesto, y antes de continuar, se ha de reconocer la existencia de trabajos fundamentales sobre las teorías poéticas del Siglo de Oro en su conjunto, algunos pioneros en la materia, como el de Menéndez Pelayo —incluido en su *Historia de las ideas estéticas en España*—; otros oportunamente revalorizadores, como el de Antonio Vilanova; actualizaciones importantes como las llevadas a cabo por Antonio Martí, Antonio García Berrio o Alberto Porqueras Mayo. Cabe destacar también, dentro de las publicaciones más recientes, los revitalizantes estudios de Aurora Egido, Pedro Ruiz Pérez y Begoña López Bueno, entre otros; así como las penetrantes investigaciones en torno a la polémica gongorina encabezadas por Emilio Orozco Díaz, Robert Jammes, Antonio Carreira, Mercedes Blanco, Joaquín Roses, Saiko Yoshida, María José Osuna, Xavier Tubau, Juan Manuel Daza, y tantos otros especialistas que se han esforzado por iluminar la interpretación de cada uno de los textos que intervinieron en el debate sobre teorías poéticas más productivo de la época. Lo que aquí se propone dista, por supuesto, de la envergadura de cualquiera de estos estudios a los que se hace referencia, sin embargo, puede representar algún interés frente a éstos el criterio de selección, anotado anteriormente, bajo el cual se han examinado y puesto en diálogo los distintos tratados.

Como se advirtió inicialmente, si el primero de los capítulos de esta tesis ofrece un recorrido por los diversos tratados del Siglo de Oro que hacen énfasis en la defensa y dignificación de la poesía, no es con el fin de hacer mención explícita de las semejanzas y diferencias respecto a la estética moderna —que saltarán, de todos modos, a la vista—, sino más bien con la intención de hacer manifiesta su relevancia en el proceso evolutivo de la especulación teórica sobre la poesía. Interesa resaltar no sólo lo que los distintos tratadistas *decían*, sino *cómo lo decían*, oírlos de primera voz, dejarlos que hablasen por sí mismos, y participar también de manera activa —por decirlo de algún modo— en los distintos debates planteados, contrastando la opinión de un preceptista con la del otro, reflejando en lo posible sus genialidades tanto como sus contradicciones. Asimismo, ha resultado primordial para los intereses de este estudio dirigirse de manera directa, y con relativa frecuencia, a las fuentes clásicas indicadas por los mismos teorizadores, ya que de esta manera se hacía aún más palpable la evolución de los distintos conceptos que este estudio se propone analizar.

Ahora bien, como ya se sugirió, la primera parte de esta tesis, dedicada a la poética del Siglo de Oro, no podía reducirse exclusivamente al análisis del material teórico extraído de la *moderna* preceptiva de la época; además de las aportaciones de los más productivos tratadistas, resultaba fundamental atender la opinión de los propios escritores, principalmente la de aquellos que no dudaron en hacer públicas declaraciones sobre asuntos que afectaban el desarrollo de su labor, ya fuera a través de documentos escritos con ese expreso interés o a través de sus obras creativas. Los autores, sin duda alguna, se veían obligados a tomar una postura determinante frente a la normativa impuesta: seguirla o no seguirla. En este sentido, es posible identificar en Lope de Vega y Miguel de Cervantes —posiblemente los dos escritores del periodo más interesados en plasmar sobre el papel sus inquietudes teóricas— una fuerte tensión entre la aceptación de una preceptiva de carácter tradicional y la exploración de nuevos principios creativos a partir de la práctica literaria, tensión que constituye el eje central del segundo capítulo al que hacemos referencia.

Valga decir que este rico panorama teórico prestaría la base fundamental para enfrentar a conciencia la polémica en torno a la *nueva poesía* y, en concreto, los discursos críticos

que la publicación de las obras mayores de don Luis de Góngora suscitaría, asunto sobre el que se discurre en el tercer y último capítulo de la primera parte. Es así como, en el marco de la polémica gongorina, se ha intentado ofrecer una lectura que trascienda el simple enunciado de los contenidos y sus fuentes, sirviéndonos para ello de la imprescindible exégesis que la actual crítica gongorista ofrece y su virtual correspondencia con los planteamientos modernos en torno a problemas fundamentales como la oscuridad poética. Este claro propósito ha llevado a revisar y ordenar las reacciones suscitadas, entre partidarios y detractores de Góngora, con el fin de armar un mapa más acabado de los criterios involucrados, para así poder establecer una comparación lo más provechosa posible con algunos de los postulados de la estética moderna. No resultaba suficiente señalar, por ejemplo, si los textos en defensa de la oscuridad estilística estaban vinculados a una determinada teoría estética; hacía falta también estimar las implicaciones que tenía en dicho contexto el citar determinados autores o pasajes, el aludir a una tradición particular, o el transmitir principios específicos sobre la creación literaria. Finalmente, se ha decidido cerrar el análisis de la polémica con la propia defensa del poeta cordobés, basada en la carta atribuida a su nombre, que si bien ha sido objeto de constantes cuestionamientos por parte de la crítica actual en relación a la originalidad de sus argumentos e, incluso, frente a su autenticidad, no deja de considerarse un verdadero manifiesto poético, de singular importancia para los intereses de este estudio.

Como se anunció ya, en la segunda parte de la tesis se intenta una aproximación al concepto de autonomía poética subyacente en los principios básicos de la estética moderna y, en concreto, en los planteamientos formulados por la tradición de arte que se extiende de Edgar Allan Poe a Paul Valéry. Con esta finalidad se han examinado, en un primer momento, los motivos de orden metafísico que impulsaron las altas ambiciones de la tradición simbolista francesa, y su transposición en el dominio estético. Juega aquí un papel fundamental, como se intentará demostrar, el análisis de los postulados románticos de raíz idealista bajo los cuales la experiencia poética pasó de ser concebida como un medio de comunicación con un mundo superior a aspirar a un único fin: la Belleza ideal, sustento de la declaración de independencia poética que caracterizaría los orígenes de la poesía moderna. Por otro lado, interesaba también resaltar, dentro de este

mismo marco teórico, la importancia de la doctrina de las correspondencias como núcleo del pensamiento filosófico de los poetas franceses y principio poético de primer orden, del que derivaría, entre otras tentativas, la voluntad de operar con el lenguaje poético como a través de fórmulas mágicas de encantamiento. Así pues, se hará evidente en la parte inicial de este capítulo un notable interés por identificar, desde una perspectiva moderna, las profundas inquietudes estéticas que, derivadas de una concepción mística de la poesía, abonarían el terreno de la especulación teórica en torno al problema de la autonomía. Sin embargo, el brote irracional que caracteriza dichas reflexiones, su clara orientación espiritual, no es el único puntal en el que se basa la revisión conceptual que aquí se propone. Se ha considerado igualmente importante destacar esa otra vertiente teórica menos preocupada por reanudar la antigua alianza que proclamara el neoplatonismo; aludir, en concreto, a la moderna concepción del arte que, sustentada en la teoría racional e histórica de la Belleza formulada por Baudelaire, se manifestaba abiertamente independiente de las doctrinas platónicas. Quedan expuestas de esta manera las dos estéticas, aparentemente inconciliables, que desde el campo literario del siglo XIX desarrollaron, quizá con mayor amplitud de miras, el principio de autonomía del arte.

Conviene advertir ahora que también en esta parte de la tesis se ha dado preeminencia a los textos de carácter teórico que los propios poetas han legado; fueron ellos mismos quienes, ejerciendo como críticos, establecieron entre otras preocupaciones la necesidad de purificar la poesía. Está claro, por ejemplo, que el panorama de la estética moderna que interesa analizar aquí se desarrolla en gran medida a partir de los espacios que Edgar Allan Poe contribuyó a abrir gracias a sus ensayos. Se sabe, asimismo, que es Baudelaire quien ofrece la primera concepción consciente y radicalmente estética de la modernidad, y que la formulación explícita de sus mejores ideas se encuentra en el contexto de sus numerosas contribuciones como crítico de arte y de literatura, mientras que escasamente se hallan expuestas implícitamente en su obra poética. No sobra aludir también a la vasta producción crítica en la que Mallarmé desarrolla los postulados teóricos de clara estirpe platónica bajo los cuales Baudelaire, y el propio Poe, fundarían su concepción de autonomía. De hecho, es Mallarmé quien desarrolla, en este sentido, las más valiosas disertaciones sobre asuntos como la forma y el lenguaje; es él quien

establece la necesidad de cierto aire de misterio en la expresión poética; quien participa a través de sus textos del anhelo de infinito; quien proclama el aislamiento del poeta en la sociedad.

Pues bien, luego de analizar la postura moderna ante las preocupaciones metafísicas de los románticos y, en concreto, la búsqueda de un cierto equilibrio entre espíritu y razón, esta aproximación teórica a la tradición fundada por Poe se dirige, en el segundo capítulo de esta segunda parte, hacia su toma de conciencia quizá más significativa frente al fenómeno poético: la concepción de la poesía pura. Surge así la posibilidad de contrastar esa perspectiva romántica, ya descrita, con el contexto estético en el que esta línea de poetas se posicionó tal vez con mayor firmeza: el de la doctrina del *art pour l'art*, terreno idóneo para abordar el ideal de poesía pura. En este sentido se han evaluado algunas de las “verdades” estéticas tomadas de Poe por Baudelaire —elevadas por Mallarmé a su máxima expresión y llevadas hasta sus últimas consecuencias por Valéry— que apuntaban a la necesidad de *producir* una poesía en cierto modo en estado puro, una poesía esencial, autónoma y absoluta, regida únicamente por la plena conciencia del poeta en el proceso de su elaboración. Además del correspondiente análisis de los principios básicos que caracterizaron dicha tendencia artística, resultó fundamental la valoración de su resonancia en España, para lo cual se dirigió la atención hacia su figura más representativa: Jorge Guillén, que si bien manifestó públicamente su distanciamiento frente a dicha doctrina, no deja de ser considerado el principal exponente español de la poesía pura desde la crítica y la práctica poética.

Finalmente, por tratarse de una de las claves de la moderna interpretación de la obra gongorina, asunto esencial dentro de los intereses de esta investigación, se ha querido culminar con un acercamiento, desde el ámbito de la creación, al debate crítico en torno al paralelo Luis de Góngora-Stéphane Mallarmé. Valga aclarar que no se pretende ofrecer aquí un replanteamiento del problema o una nueva vía de interpretación frente a una polémica que ha generado tan fecundas aportaciones. El propósito de este análisis es más modesto: representa ante todo un esfuerzo por describir algunos mecanismos del proceso creador asociados a las obras de Luis de Góngora, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, mecanismos que, bien señalados por la crítica contemporánea en el

caso de los franceses, y por los poetas del 27 en relación a la obra gongorina, revelan en buena medida la noción de realidad que impera en cada autor. Quedaría así establecido el fin último que este estudio se propone: dejar constancia de que una reflexión sobre la autonomía o “pureza” de la poesía en dos momentos cruciales de la historia literaria estaría incompleta si se redujera a determinados —aunque necesarios— aspectos de la teoría estética; que el empeño por dilucidar e intentar ilustrar las distintas vertientes en que puede desplegarse un concepto de tal complejidad sería infructuoso si se deja de lado la fuente vital de la que parte cualquier intento de independencia en poesía: la experiencia poética.

Índice

Agradecimientos.....	v
Resumen / Abstract.....	vii
Prólogo.....	ix
Índice.....	xix

PRIMERA PARTE: LA TEORÍA POÉTICA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

1. LOS PRECEPTISTAS Y SU DEFENSA DE LA POESÍA.....	2
1.1. Un lenguaje poético escogido.....	4
1.2. La doctrina de la erudición poética.....	16
1.3. De cómo el poeta <i>imita</i> a Dios: la invención.....	25
1.4. La doctrina de la inspiración y el furor divino.....	42
1.5. Entre la naturaleza y el arte: el origen de la creación poética.....	60
1.6. La solución ecléctica.....	70
2. LOS CREADORES Y SUS IDEAS ESTÉTICAS.....	83
2.1. La tensión entre norma y libertad.....	87
2.2. La autoridad de los poetas.....	98
2.3. Sobre la imitación y la invención poética.....	102
2.4. La novedad de los autores.....	106
3. LA POLÉMICA GONGORINA.....	111
3.1. La independencia ante los preceptos.....	115
3.2. Góngora, ¿un poeta inspirado?.....	119
3.3. Condena y defensa de la oscuridad.....	127
3.4. Una poética moderna.....	140

SEGUNDA PARTE: LA ESTÉTICA MODERNA Y EL IDEAL DE POESÍA PURA

4. DE LA METAFÍSICA DEL ARTE.....	147
4.1. El ideal de Belleza superior como principio de autonomía.....	150
4.2. Entre misticismo y poesía: la analogía universal.....	161
4.3. La magia poética o el lenguaje de lo incomprensible.....	177
4.4. El idealismo romántico y la modernidad estética.....	185

5. LA CONCIENCIA CRÍTICA DE LA POESÍA.....	201
5.1. Algunas consideraciones en torno al concepto de poesía pura.....	203
5.2. La poesía pura en España: Jorge Guillén.....	217
5.2.1. Exactitud y “desnudez” como ideales poéticos.....	219
5.2.2. Poesía pura, <i>ma non troppo</i>	228
6. LUIS DE GÓNGORA Y LA CREACIÓN POÉTICA MODERNA.....	239
6.1. La desvalorización de la realidad como principio poético.....	241
6.2. La imaginación analógica.....	270
6.3. Temas y formas de la analogía: las metáforas de la creación.....	283
6.3.1. El poema como microcosmos.....	284
6.3.2. El Libro de la Naturaleza.....	290
6.3.3. La música de las esferas.....	297
6.4. De la creación a la conciencia del artificio poético.....	307
Epílogo.....	315
Bibliografía.....	331

PRIMERA PARTE:

LA TEORÍA POÉTICA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

1. LOS PRECEPTISTAS Y SU DEFENSA DE LA POESÍA

El estudio detallado de las principales aportaciones teóricas del Siglo de Oro español hace posible reconocer un motivo esencial en el desarrollo de la mayoría de tratados: la justificación y defensa de la poesía, que deriva a su vez en la reflexión sobre la naturaleza de la misma e, incluso, sobre los requisitos constitutivos del poeta¹. La vertiente defensiva emprendida por los tratadistas impulsó el cultivo de una estética que idealizaba la poesía como un arte inspirado, destinado a una selecta minoría, dos condiciones de evidente motivación platónica. Este trasfondo clásico pervive en la teoría española a raíz de la divulgación de las doctrinas poéticas aristotélicas que llegaron de Italia. La *Poética* de Aristóteles era conocida por los eruditos italianos ya a principios del siglo XVI². Por esa misma época apenas se ofrecía en España una síntesis del pensamiento aristotélico a través del *Artis Rhetoricae Compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (Granada, 1515?), de Antonio de Nebrija. La ausencia de una sólida sistematización teórica fue la tendencia dominante hasta que surgió con Francesco Robortello la primera edición crítica importante de la *Poética*, *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes* (Florencia, 1548)³, edición que se constituyó en la primera tentativa moderna de interpretación de la estética aristotélica y que permitió se multiplicara significativamente la serie de tratados y comentarios que transformarían la crítica europea. Esta lectura renacentista de la obra de Aristóteles

¹ En general, los tratados de preceptiva poética de los siglos XVI y XVII atendían temas como las cualidades propias del poeta (causa eficiente), la finalidad de la poesía (causa final), la *imitatio* (causa formal), la elocución y el estilo (causa material), los sujetos o asuntos de la poesía, la versificación, entre otros.

² Se sabe que las teorías literarias contenidas en la *Poética*, así como las de Platón, fueron prácticamente ignoradas durante la Edad Media. De hecho, la obra escrita de Platón fue desconocida casi por completo durante este periodo. El conocimiento que se tenía del filósofo no se basaba en sus textos originales, sino en la simplificación que de éstos hicieron el neoplatonismo y el cristianismo. En el siglo IV, Calcidio tradujo y comentó el *Timeo*, y hasta el siglo XII no se conoció el *Fedón* y el *Menón*, traducidos por Enrique Aristipo. Por otra parte, también hacia mediados del siglo XII fueron conocidos en versión latina los principales escritos filosóficos de Aristóteles. En cuanto a la *Poética*, sólo un filósofo y médico andalusí, Averroes, tradujo muy libremente fragmentos del griego al árabe, y de allí, Hermann “el alemán”, traductor de la Escuela de Toledo, tradujo estos fragmentos al latín en 1256. Sin embargo, ambos contactos con la *Poética* fueron aislados, sin ninguna influencia en las ideas literarias medievales. En sus inicios, la filosofía medieval contó principalmente con la interpretación y transmisión que del pensamiento griego ofrecieron Macrobio, San Agustín, Pseudo Dionisio Areopagita —concedores de textos neoplatónicos de Plotino, Porfirio y Proclo, en particular— y Boecio, traductor de las *Categorías* y del *Peri hermeneias*, de Aristóteles, y de la *Isagoge*, de Porfirio. Cfr. Hirschberger, 2011; Reale y Antiseri, 2010; Heinzmann, 2002, pp. 108-234; Merino, 2001, pp. 97-134; Grlić, 1989, pp. 102-121.

³ La *Poética* se tradujo en su totalidad por primera vez al latín en 1498, por Giorgio Valla, en Italia. La primera edición crítica del texto griego la realizó Aldus Manuctius en Venecia, 1508. Siguen a ésta una serie de traducciones y comentarios, sin embargo, son dos las ediciones de la *Poética* más representativas en dicho periodo: la de Robortello (1548), que la tradujo y comentó en latín, y la de Castelvetro (1570), que la tradujo y comentó en italiano. Cfr. Orozco Díaz, 1988a, vol. I, pp. 68-72 y Porqueras Mayo, 2003, p. 24.

floreció con vitalidad a partir de la segunda mitad del siglo XVI, especialmente cuando hacia 1555 se asociaron sus principios a los de *Ars poetica* de Horacio⁴; en buena parte gracias a su declaración del arte y de la verdad poética, otro tipo de verdad que conseguiría se aceptasen las creaciones imaginativas, y particularmente la ficción poética, lo que supuso la expresa instauración del neoaristotelismo en la preceptiva castellana. Hasta ese momento se habían dado a conocer numerosas defensas de la poesía, todas muy apasionadas, quizá porque carecían de los argumentos realmente convincentes que llegó a proporcionar la obra de Aristóteles. La *Poética* devolvió a la ficción su antigua dignidad. No por ello cesaron las justificaciones y las defensas de la poesía, pero el tono de las mismas cambió a partir de entonces. La poesía tenía ahora unas bases sólidas en que apoyarse. Sin embargo, las doctrinas poéticas aristotélicas son mejor conocidas por dar origen a una preocupación crítica por los fines y los medios. Tal preocupación por conocer, analizar racionalmente y sistematizar el fenómeno literario evidenció la necesidad de establecer un conjunto orgánico de reglas que pudiese disciplinar la actividad de los escritores, desde los aspectos más simples de la forma hasta las cuestiones más complejas del significado. Esta influencia específica de la *Poética* —que por cuenta de don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar contaría con su primera traducción española bajo el título *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* (Madrid, 1626)— se encaminaría hacia la formulación de una estética literaria de índole intelectual, caracterizada por la aceptación de reglas, por el gusto del raciocinio exacto, de la claridad, y por la desconfianza frente a la inspiración, el *furor* y la fantasía desordenada. Pero será la filosofía estética neoplatónica, antigua y renacentista, basada expresamente en la idea de la imaginativa creación —que atribuye al arte un origen espiritual y que encuentra en la divina espontaneidad de la naturaleza creadora su suprema justificación—, la que estimule la especulación teórica de las artes, y particularmente de la poesía⁵, no sólo en la nueva estética barroca española sino también en poéticas posteriores. Antonio García Berrio da cuenta de este alcance:

⁴ Este fue precisamente el periodo en el que el impacto de la teoría crítica procedente de Italia se hizo sentir de manera más general entre los escritores y preceptistas españoles. Sobre la influencia particular de la *Poética* de Horacio en la preceptiva española de dicha época, véase García Berrio, 1977 y 1980 (libro primero); asimismo, remitimos al riguroso estudio de Menéndez Pelayo sobre Horacio y el caso español titulado *Horacio en España*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1885.

⁵ La poesía, en particular, aparecerá nuevamente vinculada a una energía espiritual, superior y divina, se reafirmará la naturaleza ideal de la creación poética y se popularizará la doctrina de la inspiración y del entusiasmo lírico. Esta divulgación evidenciará la necesidad de un examen crítico de los conceptos de

La incidencia del tópico [...], en la evolución de las polémicas sobre el arte nacional del período barroco, cuenta entre sus soportes teóricos más importantes con el de la novedosa ponderación de la imagen del creador artístico y de otros tópicos conexos con este tema central, como la libertad del *ingenio* frente a la condición imperativa de las *reglas* derivadas de la autoridad de Aristóteles. De todos es hecho ya bien conocido y aceptado, que con la imagen del poeta barroco acuñada en España, con la ponderación de su libertad de ingenio en las polémicas del teatro, con el elogio de su agudeza y su incontrolable capacidad para sorprender al oyente o lector a través de los recursos conceptuosos o las galas formales del culteranismo, se daban los primeros pasos decididos en la ruptura con el ideal del artista de taller, imperante durante el Renacimiento, y en la progresión hacia la imagen en rebeldía revolucionaria del artista romántico. De hecho nuestra poesía y nuestro teatro barrocos significaron un poderoso estímulo para algunos de los más granados intentos europeos en la literatura de la edad romántica⁶.

Estamos ante la oscilación de un extremo a otro de la dualidad arte y naturaleza, síntesis de la estética clásica y auténtica imagen del tránsito del Renacimiento al Barroco. De hecho, nada definiría con mayor justicia el carácter barroco que la lucha entre las fuerzas clásicas establecidas y las innovadoras llenas de dinamismo. El eje de tensión entre ambos polos, la disciplina aristotélica de las reglas frente a la libertad del ingenio, experimentó una perceptible inclinación del lado de uno de ellos reflejada en los debates estéticos desarrollados por los preceptistas del Siglo de Oro español, particularmente en torno a los principios literarios aplicables a la naturaleza y composición de la poesía, tendencia que trataremos de ilustrar a lo largo del presente apartado.

1.1 UN LENGUAJE POÉTICO ESCOGIDO

Comenzando por las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Sevilla, 1580), de Fernando de Herrera, la preocupación estética por desentrañar la esencia y las causas de la poesía, presente en un buen número de los documentos críticos españoles, se constituyó también en la defensa de la poética platónica que hacía hincapié en la “locura divina” del poeta. En clara oposición a los preceptos del arte aristotélico, a una disciplina de

genio, *fantasía*, lo *sublime*, etc., asuntos por los que el Manierismo mostrará un especial interés. Sobre cómo a partir de la recuperación del neoplatonismo la doctrina de las Ideas, considerada por primera vez con todas sus consecuencias lógicas, es puesta en el centro del pensamiento teórico artístico de la época, véase Panofsky, 2004; y sobre su influencia en la teoría poética del Renacimiento y Manierismo españoles, véase, a su vez, Porcheras Mayo, 1986.

⁶ García Berrio, 1980, p. 373.

sujeción formal a reglas regidas exclusivamente por la razón, llegó a evidenciarse cierta preferencia por la libertad de la imaginación poética. Ningún tratadista en la España del siglo XVI desarrolló un sistema literario y estético tan expresamente ligado a la poética platónica como lo hizo Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, al punto que todas sus teorías sobre el lenguaje y el estilo, la erudición, la oscuridad y la imitación, fueron supeditadas al ideal supremo de belleza poética, un hecho que, como veremos, marcó en buena medida la dirección que habría de seguir la teoría poética en España. Es así como, partiendo de las doctrinas platónicas del *Fedro* y el *Ion*, Herrera analiza la esencia de la poesía y las características del genio poético, valorando ante todo su carácter sobrenatural y divino. Para empezar, siguiendo a Platón en su concepción de la belleza como Idea o representación de una belleza superior —lo que hace de la belleza física un mero paso, aunque necesario, para alcanzar esa otra superior—, Herrera declara que la perfección del poema descansa en su carácter de unidad armónica de bellezas, lo cual se hace posible si el poeta tiende a imitar lo perfecto ideal —al igual que el escultor pretende reflejar en su obra la hermosura esencial— que habita dentro de sí:

Sabemos que en los simulacros de Fidias, que en aquel género fueron los más ecelentes i acabados de la antigüedad, pudieron, los que vinieron después, imaginar más hermosas cosas i más perfetas, assí devemos buscar en la elocución poética, no satisfaciéndonos con lo estremado que vemos i admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos i llenos de hermosura. I como aquel grande artífice, quando labró la figura de Iúpiter o la de Minerva, no contemplava otro de quien imitasse i traxesse la semejança, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosíssima de hermosura, en quien mirando atento endereçava la mano i el artificio a la semejança d' ella, assí conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar d' ella lo más hermoso i ecelente⁷.

Esta versión del ideal artístico expuesta por Herrera, en la que se apoya el principio básico de su estética, había sido ya extendida por los teóricos neoplatónicos, que, como explica M. H. Abrams, “tendieron a asignar una doble sede a las ideas: además de la región de su subsistencia trascendental, les asignaban una ubicación secundaria dentro de la misma mente humana”. Así pues, siguiendo una tradición claramente diferenciada, la estética platonizante ubicaba habitualmente las *Ideas* dentro y fuera de la mente⁸. Ya en su momento había declarado Plotino, el nombre más significativo del movimiento neoplatónico antiguo, que las artes “no imitan sin más el modelo visible, sino que

⁷ Herrera, 2001, p. 563.

⁸ Abrams, 1975, pp. 80-81.

recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza”; habla, sin embargo, de formas esenciales que se hallan en el alma del artista. Al esculpir una estatua, asegura, ya sea ésta de un hombre o de un dios, la forma *ideal* se encuentra en la mente del artista, y es de ahí de donde pasa a la materia, en este caso a la piedra: “En efecto, el mismo Fidias la poseía, pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente”⁹. En otras palabras, lo que Fidias tenía en la mente era la esencia del propio Zeus. Mucho antes que Plotino, destaca Abrams, había expuesto Cicerón, en un pasaje memorable, el antecedente quizá más importante de dicho concepto, de donde posiblemente fue extraído por Herrera. Según afirma el orador romano, lo bello en el arte no se genera a partir de la contemplación de la belleza del mundo por parte del artista, sino gracias a una idea mental de perfección que guía su mano en el momento de la ejecución de la obra de arte¹⁰. Refiriéndose a Fidias, Cicerón escribió: “Y por eso aquel artífice, cuando hacía la estatua de Jove o de Minerva, no contemplaba ningún modelo del cual tomase la semejanza, sino que habitaba en su mente un admirable dechado de perfección, a cuya semejanza, y sin apartar de ella los ojos, dirigía su arte y su mano”¹¹. También Séneca aludiría a la doble morada de las Ideas al referirse a las cinco causas de toda obra de arte según Platón:

⁹ Plotino, *Enéadas* [V, 8, 1].

¹⁰ Como expone Emilio Orozco en su *Introducción al Barroco*, esta concepción de la Idea interior llega a ser determinante en la teoría artística manierista, influida, a su vez, por la estética idealista del neoplatonismo florentino. Recuerda, en relación a esto, las esclarecedoras palabras de Anthony Blunt: “Para los artistas del Manierismo la belleza era algo que de la mente de Dios fue infundido directamente en la mente del hombre, y existe allí independientemente de toda impresión de los sentidos. La idea en la mente del artista era la fuente de toda la belleza en las obras que él crea y su habilidad para dar una imagen del mundo exterior no tenía importancia, excepto en el caso de que ello le ayudara a dar expresión visible a su idea” (Orozco Díaz, 1988a, vol. I, p. 80).

¹¹ Cicerón, *El orador (a Marco Bruto)*, [II, 8-9], 1991, p. 22. Según Erwin Panofsky, la modificación planteada por Cicerón no representa una progresión sino más bien un distanciamiento respecto a la teoría platónica original. De alguna manera, como afirma el crítico, su pretensión no fue otra que usar la doctrina de las Ideas como arma frente a la teoría del arte que el mismo Platón expuso en la *República*. Por esta razón el artista descrito en *Sobre el orador* no es ya un imitador de la realidad fenoménica “sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de la belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior; y aunque no pueda transferirse a la obra creada toda la perfección de esa imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una *realidad* atractiva”. Por otra parte, según el mismo Panofsky, el planteamiento de Cicerón constituye también un diálogo entre Platón y Aristóteles, no sólo por la referencia a una absoluta perfección de la cual el artista participa sino por la existencia de una forma que preexiste en él. No hay que olvidar que en su transformación de la *Idea* platónica Aristóteles formuló la doble posibilidad de una forma universal o general y otra particular o íntima, esta última, afirma el filósofo, habita en el alma del artista, siendo después recreada a través de la materia. Cfr. Panofsky, 2004, pp. 18-22.

A éstas Platón añade una quinta, el ejemplar, que él denomina “idea”; ésta es el modelo que el escultor tiene ante la vista para realizar lo que se proponía. Pero nada importa que él tenga fuera de sí este ejemplar, al que dirigir la mirada, o bien dentro de sí, imaginado y constituido por él mismo. Estos ejemplares de todas las cosas un dios los tiene dentro de sí: con su mente abarcó las proporciones numéricas y las medidas de todo cuanto había de crear; está lleno de estas figuras que Platón llama ideas, inmortales, inmutables, infatigables. Así es que los hombres perecen, pero la idea de humanidad, conforme a la cual es modelado el hombre, subsiste y, mientras los hombres se afanan y fenecen, ella no sufre detrimento¹².

En congruencia con la teoría neoplatónica de la Idea interior y, en particular, con las teorías lingüísticas de la imitación que aparecen en el *Crátilo*, de Platón¹³, Herrera expone su teoría del lenguaje poético —bastante cercana a la noción del lenguaje ideal que estableciera Platón¹⁴—, de donde se identifica una expresa voluntad: “Assí del considerado escogimiento de voces para esplicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) procede aquella suave hermosura que suspende i arrebatá nuestros ánimos con maravillosa violencia”¹⁵. La filiación con la concepción platónica de los nombres como una imitación esencial de las cosas resulta notable, por lo menos frente al planteamiento que el propio Sócrates establece cuando afirma: “Es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza”, ante lo cual corresponde cuestionarse si “los nombres [...] captan el ser por medio de letras y sílabas hasta el punto de imitar su esencia”¹⁶. En este mismo sentido, el diálogo de Platón impone la exigencia socrática de una definición rigurosa, plantea la necesidad de purificarse de las inexactitudes, ambigüedades y contradicciones del lenguaje cotidiano que impiden la posibilidad de alcanzar un lenguaje ideal en el que los términos expresen la esencia fija e inmutable de las cosas nombradas. Dicho de otro modo, es el hecho de dirigir la mirada hacia las esencias lo que permite depurar el

¹² Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, VII, epístola 65 [7].

¹³ Primer ensayo sistemático sobre el origen y el sentido de las palabras, sobre el ser del lenguaje, base de la doctrina de la mimesis aristotélica: “Los nombres son imitaciones y, por otra parte, la voz es, de todos nuestros órganos, el más adecuado a la imitación”. Aristóteles, *Retórica* [1404a, 22-23]. Huelga recordar que en el concepto de *imitación* basa Aristóteles la mayor parte de sus teorizaciones.

¹⁴ El diálogo platónico se centra en el debate de si el lenguaje es por naturaleza, como sostiene Crátilo, o por convención, como mantiene Hermógenes. Pero es Sócrates quien, estableciendo una mediación entre las dos posturas, plantea si el lenguaje es tan sólo un instrumento para la comunicación entre los hombres o si, además, es un modo de conocimiento. Sobre la concepción idealista del lenguaje expuesta en el *Crátilo*, véase Lledó, 2008, pp. 24-30.

¹⁵ Herrera, 2001, p. 562.

¹⁶ Platón, *Crátilo* [386e, 424b].

lenguaje de términos inapropiados. Y Herrera parece así advertirlo al demandar la elección de palabras *propriamente* poéticas frente a la pobreza que ofrece el lenguaje común: “Que parezca que nacieron en las cosas que sinifican i crecieron en ellas”¹⁷. Precisamente, la exactitud del nombre consiste, según Platón —o Sócrates, si se prefiere—, en que éste revele la esencia de la cosa, lo que hace del lenguaje un arte imitativo, un retrato, algo *distinto* de la cosa, no una adherencia o un duplicado de ella, como sostiene el naturalismo de Crátilo, basado en la creencia irracional en una relación natural y mágica del nombre con la cosa: “El que conoce los nombres, conoce también las cosas”¹⁸.

Según aquella concepción del lenguaje como una imitación ideal —postura, como vemos, típicamente socrática—, los nombres manifiestan también la esencia del universo en el sentido en que éste se mueve, circula y fluye¹⁹; es decir, todos los nombres son coherentes con la idea de un universo en continuo movimiento. Idea de flujo universal a la que también parece acogerse Fernando de Herrera al afirmar que la lengua poética no es un producto estático de formas muertas, sino un organismo viviente dotado de una energía creadora que fluye, que lo somete a una evolución incesante: “En tanto que vive la lengua i se trata, no se puede dezir que á hecho curso, porque siempre se alienta a passar i dexar atrás lo que antes era estimado”²⁰. Esta visión de la lengua como algo vivo que se transforma con el tiempo y que puede perfeccionarse con el esfuerzo de los entendidos, abriría el camino a la propuesta herreriana de enriquecer con nuevos vocablos la locución poética:

¹⁷ Herrera, 2001, p. 561.

¹⁸ Platón, *Crátilo* [435d]. Paul de Man, recordando las palabras de Roland Barthes, advierte el alcance estético de la concepción platónica del lenguaje a la que, como hemos visto, se acoge Herrera: “[...] Este realismo (en el sentido escolástico del término), que concibe los nombres como “copia” de las ideas, ha tomado, en Proust, una forma radical. Pero bien se puede uno preguntar si esto no está más o menos conscientemente presente en toda la escritura y si es posible ser escritor sin algún tipo de creencia en la relación natural entre los nombres y las esencias. La función poética, en el sentido más amplio del término, sería así definida por una conciencia crítica cratiliana del signo, y el escritor sería el encargado de transportar este mito secular que quiere que el lenguaje imite a la idea y que, en contra de las enseñanzas de la ciencia lingüística, cree que los signos son motivados”. En la medida en que el cratilisimo supone una convergencia de los aspectos fenomenales del lenguaje, como el sonido, con su función signifiante como referente, es una concepción orientada estéticamente. De hecho, y sin distorsión, se podría considerar la teoría estética, incluyendo su formulación más sistemática con Hegel, como el despliegue completo de modelo del cual la concepción cratiliana del lenguaje es una versión. La referencia algo críptica de Hegel a Platón en la *Estética* bien puede ser interpretada en este sentido” (De Man, 1990, pp. 20-21).

¹⁹ *Ibíd.*, [436e].

²⁰ Herrera, 2001, p. 563.

I no piense alguno que está el lenguaje español en su última perfección i que ya no se puede hallar más ornato de elocución i variedad [...]. Porque ninguna cosa deve procurar tanto el que dessea alcançar nombre con las fuerças de la elocución i artificio como la limpieza i escogimiento i ornato de la lengua [...]. Mas el uso de los vocablos es vario i no constante, i assí no tienen más estimación que la que les da el tiempo, que los admite como la moneda corriente²¹.

Idéntica preocupación idiomática advirtió Jorge Guillén en Góngora: “El gongorismo amplía el lenguaje poético mediante la incorporación de voces insólitas, peregrinas — también exactas, y al cabo, sabrosas; y muchas, después de años, populares. No mengua, pues, el tesoro ya existente: la lengua viva”²². No dejaba de ser éste el fundamento de la “invención” como criterio básico del buen estilo, aún más estimado que el ideal de “selección” que dominaría la lengua del primer Renacimiento. En este agotamiento de los modelos del Renacimiento inicial y los correspondientes esfuerzos de renovación e innovación basaría su preceptiva el poeta y crítico sevillano. Dejar atrás lo que antes era estimado, como decía Herrera, ofrecía también la posibilidad de que los poetas se saliesen de los cauces marcados por los modelos, rebasando sus conceptos sobre el ornato, la admiración y la imitación poéticas. En este caso, las posibilidades innovadoras del ornato barroco quedaban abiertas²³. Por eso, en pos de la elegancia del estilo, Herrera defendería el uso de las figuras y de un vocabulario rico que incluyera palabras extranjeras y neologismos.

En términos generales, la poética herreriana vuelca toda su atención en las “dos principales partes de la elocución”, como se afirma en las *Anotaciones*. Por un lado atiende, como ya anotamos, a “la elección de las voces”, o a su invención; por otro, a “la composición, o conveniente colocación d’ ellas”, ya que, finalmente, “casi toda la alabanza consiste en la contestura i en los conjuntos que ligan i enlazan unas diciones con otras”²⁴. En suma, lo que importa es elegir bien los materiales del edificio verbal, disponerlos artísticamente y adornarlos de forma adecuada. Se vislumbra a partir de aquí una actitud consciente del poder del artificio que hace pensar en un Herrera esta

²¹ *Ibíd.*, pp. 562, 533-534.

²² Guillén, 2002, p. 183.

²³ Sobre el proyecto de renovación de la lengua poética castellana, en el que Fernando de Herrera tuvo una influencia fundamental, véase Ruiz Pérez, 1987, específicamente, pp. 35-43.

²⁴ Herrera, 2001, p. 562.

vez más influenciado por los preceptos aristotélicos, una autoconsciencia poética dirigida hacia la práctica creativa acorde a su ya evidenciada oposición al principio naturalista de la expresión poética, al arcádico espejismo del arte natural; una postura, sin embargo, netamente platónica. De ahí que Herrera rechace por igual la *hinchazón* de las sentencias y la excesiva llaneza del habla común, aconsejando al poeta servirse de un vocabulario que, superando el criterio de “selección y naturalidad” propio de la generación anterior a él²⁵, avance hacia un léxico más culto y expresivo, compuesto de palabras “altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes i sonantes”²⁶. Un buen ejemplo de tal postura lo encontramos en su cuestionamiento a la elección del término *ruiseñor* por parte de Garcilaso en su “Égloga I”. Al respecto, Herrera afirma: “Yo escribo *russeñol*, i no *ruiseñor*, por no ser esta voz bien compuesta”, en contraste con la voz *russeñol*, “que es más suave i blanda i propia”²⁷, disculpándose de paso por lo que pueda haber en ello de osadía. Así, potenciando el artificio frente al ímpetu natural de la espontaneidad, exige reiteradamente para la poesía un vocabulario muy distinto del prosaico. En esta oposición a la lengua coloquial desde el artificio radica, según Herrera, la verdadera esencia de la poesía, lo cual no deja de ser un reflejo aristotélico de la imposición del ideal del arte. De alguna manera, lo que Herrera ha encontrado en Aristóteles son los medios del arte dirigidos hacia un único fin platónico: reaccionar contra la naturalidad, y, en concreto, contra la llaneza en el lenguaje. Es esta clara voluntad herreriana la que desembocará en la doctrina del estilo proclamada por el culteranismo. Sin duda, los culteranos encontraron en el estilo la máxima expresión artística del lenguaje, otorgándole la enorme trascendencia de ser equiparable a la expresión de la lengua clásica en su platónica aspiración a la belleza absoluta. En Herrera, la exigencia del estilo, en claro acuerdo con la mística platónica de la forma ideal, conlleva el postular la perfección inaccesible como horizonte de la obra de arte. Este deseo de perfección a través de la forma será bien descrito por Mercedes Blanco, quien no duda en ligarlo con uno de los principios fundamentales de la estética moderna:

²⁵ De hecho, norma lingüística de Garcilaso, tal como él mismo la expresa en su epístola a doña Gerónima Palova de Almogavar, y que Herrera no duda en reafirmar: “Porque Garci Lasso no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético, que su ingenio lo levantó a mayor grandeza i espíritu que lo que se podía esperar en aquella sazón” (Herrera, 2001, pp. 496-497).

²⁶ Herrera, 2001, p.561.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 731-732.

El ideal de la perfección estilística, del acabado impecable, del texto intocable, no es algo que Herrera se encuentre al azar de sus lecturas y que incluya en su texto para enriquecerlo con despojos ajenos, sino un artículo de fe al que asiente con fervor, que trata como cosa propia. De ahí deriva no sólo su manera de leer a Garcilaso, su conciencia de lector de versos ajenos sino también su conciencia en tanto que hacedor de versos, su labor de composición y de lima [...]. De la incorporación de las retóricas del helenismo al acervo mental de los literatos del quinientos deriva pues entre otras cosas una modalidad de platonismo según la cual el estilo real queda siempre por debajo del estilo ideal. El texto deseado, conforme a la “perfecta idea”, a la alta esencia de la poesía y sus formas, se sitúa en una cumbre inaccesible, de modo que la potencia del “retórico frasis”, de la elocución retórica con sus técnicas y figuras, se desvía fatalmente de esta idea, por ser el “estilo humano”, el “lenguaje y numeroso canto” instrumentos demasiados toscos. Observamos aquí un primer brote del descrédito de la retórica en el terreno estético (y ya no epistemológico y ético como en Platón), que será tan característico de la literatura moderna. La elaboración progresiva de este complejo ideológico en el Quinientos desemboca, ya entrado el siglo XVII, en la aparición de un arquetipo “moderno”, el del escritor atormentado, del hombre que considera al lenguaje no como una herramienta más o menos dócil, sino como a un enemigo con el que debe medirse, o como un límite que debe superar. Con este arquetipo [...] parece surgir en el mundo el personaje del asceta del arte, del obsesionado por la lancinante búsqueda del “mot juste”, del que Flaubert será, mucho más cerca de nosotros, la encarnación más extremista y famosa²⁸.

Escribir poesía significa para Herrera, en definitiva, cultivar estéticamente la palabra, confiriendo a ésta una auténtica fuerza creadora, una energía que eleva el mundo aparente: “I sin duda alguna es mui difícil dezir nueva i ornadamente las cosas comunes, i assí la mayor fuerça de la elocución consiste en hazer nuevo lo que no es”²⁹. En el fondo de esta idea pervive la antigua creencia en el poder de las palabras. La concepción del lenguaje poético como creación, a partir de la imitación, reafirma el idealismo de Herrera, quien, en opinión de Antonio Vilanova, “ha definido la esencia formal y metafísica de la creación poética de acuerdo con las más puras doctrinas de la estética platónica”³⁰. Este claro propósito es el que le llevaría no sólo a convertirse en un introductor de nuevas voces, sino a defender con insistencia la necesidad de crear un lenguaje exclusivamente poético, nutrido de palabras cultas y numerosas como condición esencial: “Es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan”³¹. A esta última condición del lenguaje poético, la altura o gravedad de esas palabras escogidas y dispuestas con buen juicio, que nunca

²⁸ Blanco, 2005, pp. 20-22.

²⁹ Herrera, 2001, p. 560.

³⁰ Vilanova, 1967, p. 580.

³¹ Herrera, 2001, p. 561.

deben apartarse del uso de los cultos, dedicará también una especial atención el preceptista y poeta cordobés Luis Carrillo y Sotomayor, el más directo precursor de la obra de Góngora desde el punto de vista doctrinal y estético.

La exposición de Carrillo, para quien Fernando de Herrera es un precedente fundamental, tiene una clara intención polémica, patente ya desde su título latino: *Liber unus de Eruditione Poetica, seu tela Musarum, in exules indoctos a sui patrocinio numinis: Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad* (Madrid, 1611). Y efectivamente, este breve tratado hace evidente, bajo una apasionada refutación, la principal pretensión de Carrillo: situar la poesía en el elevado lugar que le corresponde, lo que obliga, como primera medida, a apartar su instrumento de expresión, el lenguaje, de otros usos posibles. Esta valoración del lenguaje poético, que impone el distinguirlo de los demás lenguajes, es la que lleva ineludiblemente a considerar la existencia de un lenguaje propio para la poesía: “Lícito le fue al soldado y cortesano un género de hablar diferente y no compañero al del hortelano y labrador; lícito le será al poeta, y todo diferente género de lenguaje que el ordinario y común, aunque cortesano y limado; no en las palabras diferente, en la disposición dellas, digo en su escogimiento”³². Razonamientos como éste revelan hasta qué punto lo que Carrillo propugnaba era, “ni más ni menos, —como afirmara Antonio Pérez Lasheras— la independencia del lenguaje poético, su autonomía con respecto a la función ‘comunicativa’”³³.

Una idea esencial soporta, entonces, la arquitectura de esta preceptiva teórica: la necesidad de elaborar para la poesía un lenguaje específico; para lo cual Carrillo se apoya en la triple distinción clásica de la actividad intelectual: oratoria, historia y poesía. Propone para esta última un lenguaje diferenciado no sólo del habla común, sino también del estilo de la historia y de la oratoria: “Diferente es el estilo del historiador al del poeta en cuanto al hablar; en él sólo se diferencian estos dos diversos géneros de elocuencia: historia con fábulas es el argumento del poeta; historia lo es el del historiador”³⁴. La oratoria, por su parte, está necesitada “de más llano estilo” que la

³² Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 359.

³³ Pérez Lasheras, 1995, p. 62.

³⁴ *Ibíd.*, pp. 328-329.

poesía, y está más cerca del “ordinario género de hablar”³⁵. Esta tripartición de disciplinas y de estilos resultaba atractiva para quienes sostenían una concepción elitista de la poesía, como analizaremos más adelante.

No es suficiente, por lo visto, la sola diferenciación entre el lenguaje poético y el “ordinario género de hablar”, hay que marcar límites entre expresiones lingüísticas en cierto modo similares. Sin embargo, Herrera llega a afirmar en este sentido: “Lo mismo se puede juzgar en los poetas que en los oradores”³⁶, lo cual contradice las palabras de Aristóteles en el tercero de los retóricos, donde se asegura que el lenguaje del orador es uno, y otro el del poeta³⁷, dictamen también presente en algunos lugares de Cicerón. Paradójicamente, es el mismo Herrera, como señala Jorge Guillén —a propósito de la concepción de la poesía como enigma por parte de Góngora—, quien en otro momento rescata esta célebre separación entre poesía y oratoria:

“Porque, como dice Tulio”, recordaba Herrera, “los poetas hablan en otra lengua, ni son las mismas cosas que trata el poeta que las que el orador, ni unas mismas las leyes y observaciones [...] y por todas estas y otras cosas los llama Aristóteles tiranos de las diciones, porque es la poesía abundantísima y exuberante, y rica en todo, libre y de su derecho y jurisdicción sola, sin sujeción alguna”. Góngora emplea la designación “lenguaje heroico”, y añade “que ha de ser diferente de la prosa y digno de personas capaces de entendelle [...]”³⁸.

La distinción aristotélica entre el lenguaje del orador y el del poeta es también el punto de partida en el que se basa Alonso López Pinciano, el más aristotélico de los preceptistas³⁹, para tratar la cuestión de la especificidad del lenguaje poético como principio incuestionable de la creación poética⁴⁰; planteamiento relevante, como analizaremos en otro momento, en los pronunciamientos y debates literarios en torno a la innovación gongorina. En su *Philosophía Antigua Poética* (Madrid, 1596), y particularmente en la sexta epístola, titulada “Del poético lenguaje”, Pinciano ofrece un riguroso estudio de los componentes del lenguaje poético, que atraviesa desde la materialidad de los sonidos hasta el empleo del concepto. Inicia su examen abordando la

³⁵ *Ibíd.*, p. 362.

³⁶ Herrera, 2001, p. 562.

³⁷ Aristóteles, *Retórica* [1404a, 26-38].

³⁸ Guillén, 1999, pp. 311-312.

³⁹ Aunque la obra preceptiva de Pinciano está fuertemente ligada a los esquemas aristotélicos, se ha de reconocer que mantiene un constante diálogo con las corrientes platónicas.

⁴⁰ López Pinciano, 1998, p. 226.

teoría platónica de los nombres según la cual el vocablo debe ser *imagen y semejanza* de la cosa que significa⁴¹; esto con el mismo fin que Fernando de Herrera, para ilustrar el necesario desplazamiento del ideal de naturalidad al de artificio:

Digo que las letras y sílabas significan muy grande pedazo, como lo verá el que leyere a Platón en el *Cratilo* o *De la buena razón de nombres*. Y ¿por qué pensáis que los poetas añaden, quitan y mudan sílabas y letras?

—Ya yo sé —dijo el Pinciano—, que no lo hacen por el metro, sino por usar lenguaje nuevo y peregrino, que así lo oí decir antes de agora.

—Bien está —dijo Fadrique—; mas ni por solo eso, sino también por dar al vocablo el sonido que les parece convenir a lo que dicen y hacer más perfecta imagen de la cosa para mofar y escarnecer.

—Yo lo he visto en Marcial.

Dijo Ugo.

—Para magnificar y engrandecer, yo, en Virgilio⁴².

Resaltando en su exposición teórica sobre el artificio el principio de armonía que debe imperar en la composición del verso para producir el efecto deseado en el lector, Pinciano llega al convencimiento de que el lenguaje poético no es natural, sino artificial, hasta el extremo de no servir más que para un solo fin: la poesía, cuyo embellecimiento desfigura la oratoria. Esto le obliga a revisar la dicotomía del vocablo, la distancia entre el vocablo propio y, su contrario, el peregrino. Según él, mientras el primero conserva la escritura, pronunciación y significado común a todos, con el segundo se hace referencia a las palabras fuera de uso. La poesía, en este sentido, se distingue del lenguaje normal por el empleo de esas palabras poco corrientes, vocablos peregrinos que,

o son hechos o son traídos de otra lengua; hechos se dicen aquellos que inventó el poeta de su cabeza, al cual más que a otro alguno toca el inventar el vocablo, como también la invención de la cosa y, por lo uno como por lo otro, es dicho poeta. *Para esta invención es menester mucha autoridad [...]*⁴³.

No se dice específicamente que el lenguaje necesite un vocabulario más rico, pero la posibilidad de enriquecerlo mediante la importación o la invención es, al parecer, un procedimiento necesario a la composición lingüística, que Pinciano no sólo sitúa en el centro de la creación poética, sino que a la vez le caracteriza por su elevación. Es así

⁴¹ *Ibíd.*, p. 236.

⁴² *Ibíd.*, pp. 236-237.

⁴³ *Ibíd.*, p. 235 (énfasis nuestro). En este pasaje la influencia platónica es evidente, particularmente respecto a la idea del poeta como un inventor de vocablos. Dicha concepción es referida por Platón casi en los mismos términos en que lo hace Pinciano, cfr. Platón, *Cratilo* [391].

como apela a la capacidad del “poético lenguaje” y a su altura para abarcar los más diversos registros, razón por la que, siguiendo a Aristóteles en su *Poética*, demanda: “Debe la poética tener alto lenguaje y peregrino”, lo cual es posible con “la novedad y alteración del vocablo”⁴⁴. Esto le exige a Pinciano un extenso análisis de las figuras retóricas con las que se hace “peregrino” el lenguaje, el cual introduce con estas palabras:

Deja un vocablo su significación propia y pasa en otra por siete tropos o modos metaphóricos, los cuales hermocean a la oración y la dan luz de la manera que un velo sutilísimo a una imagen y una vedriera a una candela. Son, pues, los tropos metaphóricos en doctrina del Philosopho: metaphora, sinédoche, metonymia, catachresis, metalepsis, ironía, hypérbole⁴⁵.

En suma, según Pinciano, la naturaleza misma de la poesía exige el empleo de un “lenguaje peregrino”, el cual, sin duda alguna, se relaciona directamente con la “grandeza”. Sólo queda por anotar, llegados a este punto, que el estudio de las cualidades esenciales del lenguaje poético emprendido por los distintos tratadistas aquí presentados, y, en particular, la convicción de su especificidad, evidencia un adelanto de lo más característico de la estética moderna. Como afirmara José María Pozuelo: “Hablar de lengua literaria es hablar de una preocupación actual. De hecho, sí constituyen una constante en nuestro siglo los intentos de definición de la lengua literaria como fenómeno en gran parte autónomo”⁴⁶.

Vale la pena subrayar ahora el énfasis puesto por Pinciano en la necesaria condición del poeta para llegar a la grandeza a través de la alteración de los vocablos: por una parte exige “arte y industria (sic)”; por otra, “mucha autoridad”. Además del ejercicio del arte, Pinciano se refiere al ideal renacentista del poeta “científico”, entonces en boga. Tal exigencia se justifica, según el preceptista, en el hecho de que la ficción poética —ligada al concepto ideal de imitación, como analizaremos más adelante— se sirve de todas las ramas del saber: “La poesía comprehende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación y, por el consiguiente, todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 264-265.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 238.

⁴⁶ Pozuelo Yvancos, 1992, p. 11.

effectivas”⁴⁷. Así, el poeta estaba obligado a tratar cualquier tema con todo el rigor “científico” posible. A esa demanda de erudición, de dominio sobre todas —o casi todas— las disciplinas, acudirá la gran mayoría de nuestros preceptistas.

1.2 LA DOCTRINA DE LA ERUDICIÓN POÉTICA

Para perfeccionar su talento natural por medio del arte, el poeta no sólo debía conocer todas las reglas y artificios propios de su oficio, sino que también debía poseer una buena información general acerca de toda clase de materias. El ideal era que fuese un hombre realmente culto; en teoría, sus posibles conocimientos no tenían límites. Esta tentativa, este ideal de “poeta sabio” se fundaba en el prestigio y la autoridad de que gozaban los antiguos escritores griegos y latinos, así como en la doctrina de la imitación de los modelos, que, al ser considerada una forma de gimnasia literaria destinada a reforzar la inspiración, hacía del estudio un requisito esencial para el poeta. Fue el contenido aparentemente científico de algunos pasajes de la literatura antigua y, particularmente, la tradicional imagen de Homero como el maestro de todas las ciencias, como un “océano de saberes”, divulgada por Platón, lo que estrechó la conexión entre la literatura y la ciencia a partir del Renacimiento. Asimismo, la agudeza de observación de Aristóteles, su incansable curiosidad e interés, despertaban el deseo de seguir sus huellas. Era la amplitud enciclopédica de su obra la que daba a menudo la única palabra en muchos campos de investigación; además proporcionaba un método de observación en un nivel naturalista que conducía a la originalidad y a la libertad de pensamiento, especialmente cuando se leía sin la tradicional aplicación de su obra a la teología. En este sentido, el interés renacentista por los clásicos de la Antigüedad era al mismo tiempo un interés literario y científico. Casi cualquier obra clásica de la literatura revelaba erudición poética, del mismo modo que las antiguas obras científicas poseían valor literario.

La erudición poética respondía, además, a la antigua creencia en la función educadora de la poesía; pero, sobre todo, a la creencia en la nobleza inherente a la poesía, lo que

⁴⁷ López Pinciano, 1998, p. 121.

significaba que ésta debía apartarse del lugar común y de lo vulgar, en otras palabras, debía estar lo más lejos posible de la multitud. Ya en Píndaro encontramos una alusión a esa cualidad no natural, no propia del sujeto como lo es el talento, la destreza o la habilidad; en su lugar, apunta el poeta hacia algo objetivo y, a la vez, trascendente: una sabiduría ética e intelectual inaccesible al vulgo. De manera similar, para Platón —quien reconocía en el arte, en la obra misma, sólo un valor útil en cuanto imitación de la belleza moral— lo bello era lo que agradaba a los varones rectos y templados, o a uno solo de ellos si valía más que todos, no lo que complacía al vulgo indocto, cuyo aplauso corrompía a los poetas⁴⁸. A este mismo asunto aludiría Horacio con su famosa máxima: “*odi prophanum vulgus et arceo*”. De hecho, ya los autores latinos escribían para un público culto y restringido, dirigían sus obras a un selecto lector. Asimismo, por influencia horaciana, el prejuicio renacentista contra los iletrados —representado en gran medida por Escalígero— haría que muchos de sus poetas y críticos excluyeran el gusto popular y dedicaran sus esfuerzos a los cultos. Pero, ante todo, la erudición poética estaba justificada frente a los peligros que podía representar una perspectiva del arte sujeta a los condicionantes de la época y del público consumidor. De ahí la asociación del concepto de vulgarización con el ensanchamiento de los márgenes estéticos impuesto por el destinatario de la obra. En este sentido, los hombres doctos y prudentes estaban legitimados para cambiar, añadir o suprimir lo que consideraran conveniente respecto a las reglas del arte.

Esta vieja concepción del poeta como sabio o filósofo, y de la poesía como compendio de todas las disciplinas, heredada de la Antigüedad, tendrá también una influencia fundamental en la teoría y en la práctica literaria del Siglo de Oro español⁴⁹. En la práctica, el gusto por el mundo culto del saber terminará utilizando las alusiones a los más distintos conocimientos —sobre todo los que refieren a la Antigüedad clásica y especialmente a la mitológica— como una forma de embellecer la expresión. Sin embargo, la exigencia de erudición no se centraba sólo en el asiduo contacto con los

⁴⁸ Esta imagen del vulgo estará presente en los debates teóricos de los siglos XVI y XVII en España. Para un análisis del tema, véase “El concepto vulgo en la Edad de Oro”, del libro *Temas y formas de la literatura española* (Porqueras Mayo, 1972, pp. 114-127).

⁴⁹ Para un estudio detallado de la poética de la erudición en el Siglo de Oro, remitimos a la rigurosa revisión teórico-crítica que ofrece Begoña López Bueno en *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Cfr. López Bueno, 2000, pp. 24-32).

grandes maestros antiguos, se estimaba también necesaria la búsqueda de fuentes más variadas y modernas:

Por erudición o doctrina, nociones muy cercanas y casi equivalentes, se entiende ante todo un conocimiento extenso y profundo de los clásicos [...]. Pero también se exige que el docto y erudito esté en posesión de un saber moderno, que conozca por ejemplo las regiones apartadas del mundo, ignotas a los antiguos, mediante fuentes recientes y de primera mano⁵⁰.

En cuanto a la teoría, el apego a la erudición revelará aún más ambiciosas y complejas tentativas. En el clérigo asturiano Luis Alfonso de Carvallo, por ejemplo, tan preocupado por establecer una preceptiva de raíz teológica, la exigencia de erudición poética respondía a la necesidad de reconciliar al hombre culto con su Creador a través de la palabra. Sin embargo, al igual que Juan Díaz de Rengifo⁵¹, si Carvallo exigía que el poeta tuviese algunos conocimientos de las demás artes, ciencias y profesiones, no pedía en modo alguno que fuera un experto en ellas: “De que es necesario saber el Poeta algo de cada profesión, no hay duda. Y que en cuanto supiere de las ajenas será en la propia más aventajado, es muy llano. Porque el principio y fuente de escribir es el saber, dice Horacio”⁵². Precisamente, en el prólogo de su obra *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), exponente singular del Manierismo español en su vertiente teórica, advierte que su intención no es impartir reglas a los poetas —o lo que es igual, considerando su perfil claramente platónico, “poner trabas” a los ingenios creadores, que por sus inclinaciones naturales no necesitan preceptos— sino defenderlos del ignorante vulgo con quien tan mal acreditados estaban⁵³. Esto explica el hecho de que en su exposición teórica, escrita en forma de diálogo, intervengan la Lectura, el propio Carvallo y Zoylo, como personificación del vulgo.

Pero son dos los preceptistas españoles que mayor interés generan respecto al tema de la erudición poética: Fernando de Herrera y Luis Carrillo y Sotomayor. Herrera, quien evidencia la misma aversión a lo vulgar, y tal vez a lo popular, que profesaran los antiguos, no duda en afirmar: “Ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que

⁵⁰ Blanco, 2012b, p. 61.

⁵¹ Seudónimo del jesuita abulense Diego García Rengifo.

⁵² Carvallo, 1997, p. 102.

⁵³ *Ibíd.*, p. 58.

fuese fácil a todos y no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de cosas”⁵⁴, y refiriéndose al caso particular de Garcilaso: “El natural donaire i viveza de sus versos lo desvían, como tengo dicho, del vulgo de la poesía común”⁵⁵. Sin embargo, no se trata simplemente de una voluntad de distinción social, de un querer apartarse del lenguaje plebeyo y vulgar. En Herrera, la exigencia de erudición está enfocada hacia un fin particular: la selección de palabras poéticas, ante lo cual sólo es criterio válido el dictamen de los doctos. A esta alta responsabilidad otorgada al poeta había apuntado Platón en el *Crátilo*, de donde se extrae la idea del poeta como legislador del verbo, onomaturgo, o fabricante de nombres, según la expresión del propio filósofo. Según este diálogo, los poetas penetran en mundos vedados al común de los hombres y aciertan a dar a las cosas sus nombres verdaderos, deviniendo insuperables maestros del lenguaje⁵⁶. La teorización herreriana de la imagen platónica del *vate* como un especialista en vocablos, comprensible en quien exige de la poesía una perfección acabada, será referida por Cristóbal Cuevas:

Herrera postula para la poesía una lengua de perfil culto, forjada con gran libertad, sólo limitada por motivos de decoro, eufonía, pureza, etc. Su aspiración última, inconfundiblemente platónica, es que el poema refleje en palabra armónica la belleza arquetípica: “Sea mi dichoso y noble canto / muestra de la divina hermosura”⁵⁷.

Se establece, así, un criterio de excelencia que afecta de manera sustancial el sustrato lingüístico, y que no deja, por tanto, margen para el error: “Aquella maravilla —sostiene Herrera— que quieren los antiguos maestros de escrever bien que tenga la poesía; que si no es ecelente, no la puede engendrar”⁵⁸. Esto no significa, sin embargo, que se desprecien los contenidos: “Las palabras son imágenes de los pensamientos”, y no hay “cosa más importuna i molesta que el sonido i juntura de palabras cultas i numerossas sin que resplandezca en ellas algún pensamiento grave o agudo o alguna lumbre de erudición”⁵⁹. En este punto cobra sentido su concepción de la oscuridad poética, que no duda en aprobar expresamente sólo si ésta proviene de la dificultad del tema tratado y no de la expresión:

⁵⁴ Herrera, 1998, p. 120.

⁵⁵ *Ibíd.*, 2001, p. 280.

⁵⁶ Cfr. Platón, *Crátilo* [391].

⁵⁷ Cuevas, 1997, p. 160.

⁵⁸ Herrera, 2001., p. 564.

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 351, 344.

La oscuridad, que procede de las cosas i de la doctrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas. Cáusase la clareza de la puridad i elegancia. La elegancia es modo que trae claridad a todos los modos de la oración; la puridad, de sí mesma, es clara i abierta; mas la elegancia está en la grandeza i manificencia del dezir, i es como el sol, que deshaze la oscuridad⁶⁰.

En el caso de Carrillo —quien mejor ilustra la tendencia de la época a considerar la literatura propiedad de la aristocracia— será también la búsqueda de la pureza poética, ligada a la persecución de un lenguaje específico separado de la lengua común, la que vuelque su interés en la “dificultad docta” y alimente su constante trato despectivo hacia el vulgo:

¿De cuándo acá el indocto presumió de entender al poeta [...]? Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo [...]. Mal se atreverá el indocto a mirar las obras del que no lo es [porque] no le es dado al vulgo juzgar derechamente de la virtud perfecta de una cosa, y todo aquello que fuere perfecto será sumo, y él eso ignora [...]. El orador cuelga de la aprobación del pueblo; sus buenas o malas razones son los buenos o malos discursos [...]. De sí el poeta se cuelga, y se es el oyente, él es el juez en su misma causa⁶¹.

“No puede darse —asegura Antonio Vilanova— una afirmación más tajante de independencia artística y de soberbia intelectual que la que encierran las palabras de Carrillo, verdadera profesión de fe de un arte para minorías”⁶². Y efectivamente, a los ojos de Carrillo la verdadera poesía, dada su elevada condición, está velada a los ignorantes; sólo una minoría culta y preparada puede tener acceso a ella. Sin embargo, aunque el preceptista propugna una poesía inaccesible al lector ignorante, no culpa de este hecho al poeta: “Los poetas de la común manera de hablar y costumbre del vulgo se apartan [...]. Quien no está acostumbrado a oír estas licencias, ni esta nueva disposición de palabras ¿por qué será el pecado del poeta no entenderlo? ¿No será más justo de su flojedad y de su ignorancia?”⁶³. Sin duda, en el tratado de Carrillo se hace evidente, más que en cualquier otro de su tiempo, un propósito literario e intelectual dirigido a un ideal de poesía erudita, forjada con estudio; de ahí su insistencia no sólo en la necesidad de una separación del lenguaje vulgar, sino en la exigencia de la dificultad docta como signo de la expresión poética. Pero su concepto de dificultad encierra aún más altas

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 351.

⁶¹ Carrillo y Sotomayor, 1990, pp. 333-375.

⁶² Vilanova, 1967, p. 645.

⁶³ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 360.

aspiraciones. Uno de los planteamientos definitivos de su propuesta poética será el reconocer en la dificultad la fuente principal del placer estético, postulado que ha llegado a asociarse al valor moderno de la poesía pura⁶⁴. Se establece así la necesidad de una poesía difícil, escrita en una lengua distinta de la del vulgo, que ofrezca, incluso para los doctos, una cierta dificultad para ser entendida. La clave, sin embargo, no radica tanto en la consecución de un lenguaje poético singular, sino en que éste sea bello y perfecto por el hecho de ser *difficile*. La dificultad sustenta, entonces, la clave de la belleza y la perfección. Es en este complejo mecanismo comunicativo en el que encuentra sentido el concepto de erudición expuesto por Carrillo —no olvidemos que la defensa de una poesía erudita se sitúa en el mismo título de su tratado: es una defensa de las musas contra los incultos, a quienes ellas les niegan protección— y en el que hay que buscar la esencia del carácter culterano propio del Barroco español. Porque Carrillo no sólo hace de la doctrina de la erudición la teoría de la poesía quizá mejor fundamentada del momento, elevándola a principio estético de primer orden; la rigurosidad de su exposición teórica y sus efectos en poetas ilustres de su tiempo han sido motivos suficientes para que el tratado de la erudición poética sea considerado —a pesar de no haberse divulgado más allá de círculos restringidos— el manifiesto del culteranismo, corriente literaria de la que se desprendería una máxima: “Si la claridad significa hacerse entender por los semicultos, es un vicio y no una virtud. Cuanto más difícil y hermético es un poema, tanto mayor placer dará a una mente lo bastante culta y aguda para desentrañar su significado”⁶⁵. El culteranismo propugna una poesía que ofrezca dificultad no sólo para los ignorantes —para éstos resultará prácticamente

⁶⁴ Nos referimos a la tentativa moderna de una separación neta, al menos en principio, entre la función expresiva y la función creadora de las palabras. Se proponía, en este sentido, un verdadero *arte del lenguaje* que a través de la intuición recuperara el valor y el contenido poético de los vocablos. Era preciso, entonces, evitar un sentido único, indiscutible, impuesto desde la certidumbre, para así dar en el poema espacio a la alusión. En “el juego” de la alusión y, más aún, en la adivinación gradual de la verdadera naturaleza de un objeto se escondía, según Mallarmé, el placer del poema: “Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croquer qu’ils créent. Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements”. Y refiriéndose expresamente a la oscuridad en poesía, afirmará: “C’est, en effet, également dangereux [...] soit que l’obscurité vienne de l’insuffisance du lecteur, ou de celle du poète... mais c’est tricher que d’éluder ce travail. Que si un être d’une intelligence moyenne, et d’une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature, —il n’y en a pas d’autres— d’évoquer les objets” (Mallarmé, 2003, vol. II, p. 700).

⁶⁵ Parker, 1996, p. 29.

imposible entenderla—, sino también para aquellos que sí “conocen letras”; con lo cual, sólo una restringida minoría sería capaz de deleitarse con aquel “dificultar algo las cosas”⁶⁶. En este sentido, como señala Alexander A. Parker, la poesía no sólo debe deleitar el oído, sino también la mente, “y a ésta se le debe dar el estímulo de lo difícil si se la quiere satisfacer”⁶⁷, y ello no a juicio de la plebe, sino de los entendidos, sobre todo si éstos son también poetas. Es, de alguna manera, la respuesta que Góngora daría posteriormente —suponiendo que sea el autor de la famosa *Carta en respuesta de la que le escribieron* (Córdoba, 1613)— a quienes le acusaron de ser ininteligible: “Hase de confessar que tiene vtilidad auuiar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta. Esso mismo hallará vuesa merced en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteça y descubrir lo misterioso que encubren”⁶⁸. Sin duda, el culto refinado y minoritario de la erudición poética caracterizaría la estética culterana del poeta cordobés; esto, por lo menos, parecen evidenciar sus propias palabras: “De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lanze forçoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina”⁶⁹. De hecho, fue la revalorización de la obra gongorina la que hizo volver los ojos a la exposición teórica de Carrillo. Antonio Vilanova, por ejemplo, es enfático al asegurar que en el tratado de Carrillo, como en ningún otro, queda “formulada de manera tajante la licitud de una lengua poética distinta del hablar común, doctrina procedente de las teorías herrerianas puesta en práctica por el genio de Góngora”; de ahí que insista en su trascendencia: “No sólo puede considerarse como el verdadero manifiesto del culteranismo naciente, sino como la primera poética española del Barroco exclusivamente inspirada en los principios minoritarios de obscuridad, erudición y hermetismo profesados por la escuela poética de Góngora”⁷⁰. En concreto, el tratado de Carrillo es la apología y exposición

⁶⁶ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 364.

⁶⁷ Parker, 1996, p. 29.

⁶⁸ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Antonio Carreira (ed.), 1998, p. 256. Aunque no se tiene constancia del autor de la carta dirigida a Góngora —fechada en Madrid, el 13 de septiembre de 1613, y titulada “Carta de un amigo de Don Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus *Soledades*”—, se ha señalado por parte de la crítica la posibilidad de que fuera Lope de Vega quien de manera encubierta y con intencionado sarcasmo escribiera dicha misiva ridiculizando las *Soledades*. Para un estudio detallado de las relaciones entre Lope y Góngora, remitimos a Orozco Díaz, 1973. Sobre la cuestionada autenticidad de la carta en respuesta por parte de Góngora, véase Robert Jammes (ed.), *Soledades*, 1994, pp. 614-616 y Carreira, 1998, pp. 260-266.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁷⁰ Vilanova, 1967, pp. 643, 646.

doctrinal del estilo culto; pero representa a su vez la proclamación del culteranismo, uno de los sistemas estéticos más emblemáticos del Siglo de Oro español. Así lo hace notar José Manuel Rico García en un trabajo reciente sobre la preceptiva literaria en este periodo artístico:

El *Libro de la erudición poética* [...] concebido como una de las numerosas defensas de la poesía que proliferaron en el XVI y XVII, constituye un manifiesto en favor de la docta dificultad, construido sobre las ideas aristotélicas pasadas por el filtro de Escalígero y Torcuato Tasso. La obra de Carrillo representa un hito en el derrotero que fue tomando la poética del XVII, que consagró, a pesar de sus muchas resistencias, un ideal de poesía aristocrático, elitista, que comenzó a fraguarse en el último cuarto del siglo XVI con Herrera y se materializó con Góngora⁷¹.

El *Libro de la erudición poética* representa asimismo la base teórica de la poesía culterana en su exigencia tanto de un lenguaje culto como de una materia culta. Si por un lado —afirma Carrillo— el lenguaje poético debe elevarse por encima del lenguaje ordinario, por otro lado, la poesía debe implicar también dificultad a causa del recóndito pensamiento que expresa. Así pues, la teoría de la *dificultad docta* afecta tanto el fondo como la forma, lo que evidencia la relativa hermandad entre culteranismo y conceptismo, como bien ilustra Parker: “Tanto la sutileza conceptual como la erudición poética son el sello del más alto arte: ambas aspiran a lo profundo a causa del placer intelectual especial producido por su elucidación [...]. *Culteranismo y conceptismo*, por lo tanto, son dos vías estrechamente aliadas a fin de alcanzar una única meta estético-intelectual”⁷². La expresión cuidada era, sin duda, un requisito necesario para que produjeran efecto las ideas ingeniosas. Sin embargo, es objetivamente más visible e indiscutible que el Barroco literario se caracterizó por las tensiones estilísticas extremas en el dominio del contenido y de la forma, conceptismo y culteranismo, respectivamente, al servicio de un ideal estético de *oscuridad*. De ahí que este ideal común de oscuridad, por su carácter enigmático y, en su expresión más extrema, ininteligible, no fuera censurado de igual manera en el contexto general de los debates literarios del Siglo de Oro y, particularmente, en torno a la polémica gongorina: mientras la oscuridad de las “palabras” —como parte de la *elocutio*—, al ser considerada un vicio por su abuso de los recursos elocutivos, fue objeto de los más

⁷¹ Rico García, 2010, p. 105.

⁷² Parker, 1996, p. 29.

duros ataques provenientes de los detractores de Góngora; la oscuridad ante la que comúnmente se le enfrentaba, la de las “sentencias” —perteneciente a la *inventio*—, derivada de la naturaleza misma de los contenidos, de su propia complejidad, se hacía legítima ante los mismos jueces.

Resulta incuestionable a esta altura la deuda que contrae el tratado de Carrillo con la tradición poética clásica. En una apología de la poesía culta, hermética y difícil, en la que se defiende la necesidad de utilizar un lenguaje poético apartado de lo vulgar, la influencia de la teoría platónica se hace patente. El preceptista toma de ésta el concepto de poesía, la idea de su finalidad, la actitud ante el lenguaje poético —particularmente, la justificación del carácter excepcional y complejo de la expresión poética— y el componente minoritario y elitista que sostiene su poética. No se puede desconocer que Carrillo comulgaba asimismo con la doctrina aristotélica, básicamente en lo que refiere a su preferencia por el raciocinio y el esfuerzo intelectual antes que por la inspiración poética. Dicha influencia reforzará su exigencia de un lenguaje específico para la poesía, ajeno al común modo de hablar, un lenguaje poético que respondiera a una disciplina de carácter intelectual. El preceptista, como Aristóteles, concebía el poema como el objeto de un arte, de una técnica, consideraba el poema el producto de un hacer racional, una artesanía para hombres doctos, delicada y exigente, de la que debía resultar un objeto bien hecho, adaptado a sus fines.

Como afirmara Parker, es evidente que la defensa de la poesía culta constituía un eje fundamental de la estética del periodo; y que, en tales circunstancias, difícilmente un poeta obtendría algún reconocimiento si no demostraba antes ser suficientemente erudito. En la erudición se encontraba no sólo el instrumento idóneo para el logro de un lenguaje poético elevado, sino también un excelente medio para dar validez al tipo de poesía aristocrática, minoritaria y hermética que rehuía la comprensión del vulgo, una poesía escrita para ser entendida sólo por los doctos —aunque en ocasiones ni siquiera por ellos mismos. Así pues, en virtud de la mentalidad aristocrática dominante, la poesía

debía reservarse para unos pocos en posesión de un saber y un discernimiento superiores⁷³.

1.3 DE CÓMO EL POETA *IMITA* A DIOS: LA INVENCIÓN

Está claro que según las distintas preceptivas estéticas comentadas hasta ahora la especificidad del lenguaje poético proviene, sobre todo, de la peculiaridad de la poesía en cuanto a su finalidad. La finalidad de la poesía es un tema al que Alonso López Pinciano y Luis Alfonso de Carvallo dedicaron suficiente atención, centrando su exposición en torno al deleite, aunque sin dejar de considerar la utilidad de la doctrina. El fin de la poesía no podía ser otro, según ellos, que enseñar deleitando (*docere delectando*); teoría horaciana que Pinciano ilustra a través de numerosos ejemplos y que Carvallo intenta probar con largas citas de la *Poética* de Horacio⁷⁴. Paradójicamente, los fines horacianos de la utilidad y el deleite (*prodesse y delectare*) eran percibidos, por lo general, tan propios de la poesía como de la oratoria, básicamente porque el texto de Horacio se leía, ordenaba e interpretaba en clave retórica. Hay también un tercer propósito, novedoso en su momento, al que llegaría Pinciano en medio de una larga disertación sobre el estrecho vínculo entre poesía y música: la quietación y la perturbación del ánimo, que sería asociado, de alguna manera, al carácter catártico de la

⁷³ Motivaciones similares identificará Anna Balakian entre los poetas simbolistas: “Hermético, sucinto y críptico, el poeta quiere [...] establecer relación con determinada categoría de lectores [...]. Por otra parte, el poeta simbolista está muy lejos de volver al papel de “bardo”. El poeta simbolista persiste en considerarse “sabio”, postura que se deriva de la definición dada por Baudelaire de la imaginación como la más alta cualidad de la inteligencia [...]. Los recipiendarios del legado simbolista parecen haberse orientado claramente en esta dirección: desde Valéry hasta Sitwells, la poesía significó una serie de estrategias intelectuales para el poeta; y para el lector, un enigma que ponía a prueba sus facultades de discernimiento. Este concepto de la poesía como supremo acto intelectual lleva a tal grado el carácter hermético de la orientación simbolista que en Italia las palabras “hermetismo” y “simbolismo” llegaron a ser sinónimas, y la “dificultad” se convirtió en un atributo del poeta [...]. Cuando el poeta llena su poema con todo tipo de alusiones literarias y legendarias, suele hacerlo como anzuelo para el lector, como un desafío a su intelecto” (Balakian, 1969, p. 197).

⁷⁴ Según las palabras del propio Horacio: “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae” / “Los poetas o se proponen instruir, o deleitar, / o decir al mismo tiempo cosas agradables / y apropiadas a la vida”. Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones* [vv. 333-346]. El tema será tratado en la epístola tercera de *Philosophía Antigua Poética*, de Pinciano, y en el diálogo segundo del *Cisne de Apolo*, de Carvallo.

poesía, ya fuera éste considerado una expurgación o una moderación de las pasiones⁷⁵. En el caso de Luis Carrillo y Sotomayor, sin embargo, nos encontramos con una postura distante respecto a las opiniones de sus contemporáneos. Afirma el preceptista que si la poesía se encuentra, por una parte, totalmente ajena a la evidencia sin pretensiones del habla común, por otra, no procura convencer o ilustrar, como es el caso de la oratoria o el de la historia. La poesía guarda, en palabras de Carrillo, una finalidad que le es propia, lo que obliga a romper la dicotomía horaciana. Según él, si los fines de la historia y de la oratoria estriban respectivamente en la utilidad y en la persuasión, el fin de la poesía no puede ser otro que el logro del deleite⁷⁶. Estas reflexiones alrededor de los fines resultaron, sin duda, fundamentales en la progresiva adquisición de autonomía por parte de la poesía: el interés ya no se centraba sólo en las lecciones que ésta ofrecía sino en sus calidades estéticas.

Pronto se reconocen en esta variante en torno a la división de fines, las ideas que el propio Aristóteles expuso en la *Poética*, interpretadas por Escalígero y convertidas en lugar común por algunos tratadistas del Siglo de Oro. La propuesta de fines esencialmente estéticos para la poesía era asociada a la doctrina aristotélica, llegando a convertirse en uno de los puntos de permanente controversia. Los argumentos

⁷⁵ López Pinciano, 1998, pp. 426-427. Además de la correspondiente referencia aristotélica, Pinciano alude a la afección involuntaria que produce la música en su unión con la poesía: “La música mueve afectos en la lírica, porque yo entendía que los quietaba y sosegaba, poniendo paz entre el hombre y sus pasiones”. Hay aquí un remoto antecedente de la propuesta mallarmeana —compartida por Valéry— de captar a través del poema, y, concretamente, a través de un uso reflexivo de los recursos musicales de la lengua, todas las facultades de atención del lector; en otras palabras, suspender su actividad normal sirviéndose de la musicalidad del poema como quien se sirve de una fórmula de encantamiento. Sobre las preocupaciones musicales de los simbolistas, véase Raymond, 2002, pp. 43-45. Según un estudio llevado a cabo por María José Vega Ramos, la reflexión moderna sobre los efectos subjetivos del sonido verbal encuentra su primer antecedente en el diálogo *Actius* de Giovanni Pontano, escrito en la última década del siglo XV. La investigadora centra su análisis en el término latino *allitteratio*, acuñado por Pontano a partir de las doctrinas griegas del estilo que apuntaban al sonido verbal procedente de los contactos y recurrencias de elementos, nombre que le daban los griegos a los fonemas. Cfr. Vega Ramos, 1992, específicamente pp. 38-42.

⁷⁶ Cfr. Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 330. Es posible encontrar en tales planteamientos un antecedente del concepto moderno de “poesía pura” expresado por poetas como Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, principalmente, quienes negaron fines didácticos o morales a la poesía, reconociendo sólo un fin en sí misma. Sin embargo, en el Siglo de Oro la idea del *gusto* elaborada desde el discurso teórico se orientó hacia un destino ajeno a la autonomía estética *del arte por el arte* que pretendieron los modernos. Así, mientras Baudelaire expresaba que “la poésie [...], n’a pas d’autre but qu’elle-même; elle ne peut pas en avoir d’autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d’écrire un poème” (Baudelaire, 1990, vol. II, p. 333); en la época de Góngora, como afirma Mercedes Blanco, “el deleite de la poesía consistiría no sólo en la fascinación intuitiva ante la palabra del poeta sino en el descubrimiento y la contemplación morosa de su fundamento histórico, filológico y filosófico” (Blanco, 2012b, p. 61).

discutidos adquirieron, sin duda, vital importancia como sustento de la autonomía poética. Es desde este contexto, particularmente desde la contraposición entre el fin de la poesía y el de la historia, desde el que es interpretada la máxima aristotélica que da al poeta la libertad de crear la realidad, razón suficiente para aducir que la poesía es más elevada que la historia: “El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”⁷⁷. El historiador está atado a la verdad, mientras que el poeta puede andar libremente, siempre que no atente contra la verosimilitud, que en el sentir de Aristóteles es lo más intrínseco de la imitación. Bajo tales argumentos queda fuera de toda duda la superioridad de la verdad poética sobre la histórica, por lo cual no resulta extraño que Pinciano se sirviera del mismo referente para enaltecer la poesía:

[...] se ha tratado la materia de que trata [la poética] y falta la principal, que es la materia acerca de que se ocupa, por otro nombre, el objeto. De quien, dejadas opiniones aparte, digo que el objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto al verisímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es una arte superior a la metaphísica, porque comprehende más mucho y *se extiende a lo que es y no es* [...] porque el poeta trata más la universalidad, dice el Philósofo, en sus *Poéticos*, que mucho más excelente es la poética que la historia; y yo añado que, porque *el poeta es inventor de lo que nadie imaginó* y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito⁷⁸.

Huelga decir que con la alusión a lo universal —de la que Pinciano hace mención en este pasaje—, Aristóteles se refería a la eliminación de lo transitorio y accidental en favor de lo permanente y esencial, otra de las razones por las cuales, según él, la poesía es más elevada que la historia: es de importancia más grave porque es más filosófica. La poesía, dice Aristóteles, cuenta preferentemente lo universal, sus manifestaciones son más bien de la naturaleza de lo eterno; mientras la historia cuenta lo particular,

⁷⁷ Aristóteles, *Poética* [1451b, 1-5].

⁷⁸ López Pinciano, 1998, pp. 123, 148 (énfasis nuestro). La postura de Pinciano muestra ya un evidente distanciamiento frente a los preceptistas del siglo XVI que escribieron antes de la divulgación de la *Poética* de Aristóteles, en quienes se puede descubrir la incómoda sensación de que la ficción poética está en desventaja respecto a la realidad histórica. Sobre este asunto resulta suficientemente ilustrativo el libro de Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, que recoge en un conjunto orgánico textos de teoría poética que van desde el *Cancionero*, de Juan Alfonso de Baena (1430), hasta el prólogo del licenciado Enrique Duarte a *Versos de Fernando de Herrera* (1619), incluyendo extensos fragmentos de las poéticas oficiales (Herrera, Sánchez de Lima, Díaz Rengifo, Pinciano, Carvallo, Carrillo, Cascales, etc.), además de las doctrinas expuestas por escritores como Cervantes, Lope de Vega, Suárez de Figueroa, entre otros. Cfr. Porqueras Mayo, 1986.

manifestaciones que conforman lo múltiple. Lo universal, afirma el filósofo, es aquello que, según la verosimilitud o la necesidad, dirá o hará cierto hombre; esto es lo que aspira a presentar la poesía, aunque atribuya nombres a los personajes. Lo particular es lo que hizo Alcibíades o lo que le aconteció⁷⁹. Como se desprende de esta afirmación, el poeta, a diferencia del historiador, no representa los hechos o situaciones particulares, el poeta crea un mundo coherente en el que los acontecimientos son representados en su universalidad, según la ley de la probabilidad o de la necesidad. El objetivo de la poesía no es lo real concreto, lo verdadero, lo que de hecho aconteció, sino lo verosímil, lo que puede acontecer, considerado en su universalidad. Por eso no debe sorprender que Pinciano —insistimos, el más aristotélico de los preceptistas españoles—, con la frase “inventor de lo que nadie imaginó”, asiente la identidad poeta-creador, común defensa y justificación de la poesía, apoyada tanto en la alianza mística y estética que fundaran los diálogos platónicos, como en las especulaciones judeo-cristianas de carácter teológico, especulaciones de origen bíblico fundidas con la tradición antigua. Esta idea de que el poeta imita a Dios en sus obras, o al demiurgo, el modelo del creador en el estricto sentido dado por Platón⁸⁰, además de ser el núcleo de la teoría que unifica la perspectiva cristiana y pagana, será, como veremos, la esencia metafísica de la creación poética, situada ahora más allá de la restricción a las acciones humanas, así como el sustento de la *inventio* barroca, que quitaría terreno a la teoría renacentista de la imitación de los modelos. La creación poética se fundamenta así de manera metafísica, en tanto que el poeta sustenta, como Dios, la capacidad de crear un nuevo cosmos inteligible, capaz de competir con la propia naturaleza⁸¹. Es así como se concibe la correspondencia entre la

⁷⁹ Aristóteles, *Poética* [1451b, 5-11].

⁸⁰ Según el concepto platónico, el demiurgo produce fijando previamente su mirada en un modelo, su punto de referencia, que no es otro que el modelo de lo inteligible e inmutable. Su creación consiste en la realización de dicho modelo en lo sensible. Se ha de considerar, sin embargo, que aunque la pretensión del demiurgo sea la reproducción exacta del modelo eterno, la obra resultante no deja por esto de ser imperfecta. La figura del demiurgo como dios creador —causa eficiente de la creación del mundo— implica también la del mediador supremo que pone en relación el mundo de las Ideas con el mundo sensible. Cfr. Platón, *Timeo* [28a-29a].

⁸¹ En el clásico estudio teórico sobre la influencia latina en la literatura europea del medioevo, Ernst R. Curtius indaga sobre el origen de la identificación poeta-creador, encontrando su primera expresión explícita en los comentarios del neoplatónico Macrobio a propósito de la obra de Virgilio. Al respecto, afirma: “Sus observaciones desembocan en una analogía entre el proceso creador de Virgilio, por una parte, y el de la ‘madre Naturaleza’ (*Natura parens*) y del divino hacedor del universo, por la otra”. Curiosamente, en su revisión de esta concepción poética, Curtius alude a un significativo vacío temporal que va desde el ocaso de la Antigüedad hasta el prerromanticismo alemán, pasando por alto el evidente interés por el tema demostrado durante el Siglo de Oro en España, presente tanto en preceptistas como en autores. Según sostiene Curtius, la asimilación de la obra poética a la divina “es ya para nosotros una cosa

creación del mundo por parte de Dios y la creación poética, lo que de alguna manera buscaba sustituir la doctrina que propugnaba la imitación sistemática de los antiguos como modelo ejemplar no superado, la *imitatio auctoris* o *imitatio* retórica, por la *mimesis*, el concepto ideal de la imitación aristotélica⁸². O por lo menos así lo expresaba Pinciano:

El autor que remeda a la naturaleza es como retratador y el que remeda al que remedió a la naturaleza, es simple pintor. Así que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remedió al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréis de cuánto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda⁸³.

Hay que decir, sin embargo, que la importancia sistemática dada al término “imitación” difería grandemente de crítico a crítico; aquellos objetos del universo que el arte imita o debería imitar eran concebidos, diversamente, como reales o en cierto sentido ideales. Precisamente, en lo que se refiere a la temática de la poesía, Pinciano sigue a Aristóteles, como a algunos de sus propios predecesores, en la asignación de una materia prácticamente ilimitada, que trate sobre los seres reales y sobre los posibles: “Pues yo leí, en Aristóteles, que el poeta escribe la cosa, o como pudo acontecer o como, en la verdad, aconteció”, lo que eleva la propia condición de poeta, “y esto da a entender el Philósofo diciendo que el poeta más lo es por la fábula y imitación que no

natural; sin embargo, la idea apareció apenas en el siglo XVIII, en casos aislados, y fue Goethe quien la formuló de manera más perfecta [...]. Esta idea resplandece como mística lamparilla en la noche de un mundo que envejecía; permaneció apagada cerca de mil quinientos años, para volver a encenderse con los matinales fuegos de la juventud de Goethe” (Curtius, 1999, pp. 568, 574).

⁸² Resulta necesario aclarar en este punto que el término retórico *imitatio* se usa a menudo durante los siglos XVI y XVII con muy poca o ninguna diferencia respecto a los términos *inventio*, *fictio* y *fábula*, asunto que trataremos más adelante. Véase particularmente el sentido semejante que respecto a las palabras imitación e invención ofrecen Fernando de Herrera y Alonso López Pinciano en sus obras preceptivas. Para un estudio detallado de las diversas acepciones del término imitación a partir del Renacimiento, cfr. García Galiano, 1988, pp. 28-52 y Pineda, 1994, pp. 17-19.

⁸³ López Pinciano, 1998, p. 111. La alusión de Pinciano apunta al hecho de que en la teoría poética del Renacimiento, como en la Antigüedad, la imitación de los modelos literarios tenía casi la misma importancia que la imitación de la naturaleza. Se atribuye a Aristóteles el origen de la doctrina de la imitación de los modelos, a Cicerón su difusión (*De oratore*, II, 22) y a Horacio el aplicar sus principios a la poesía —lo que dejó una indeleble estela entre los tratadistas italianos del Renacimiento—, pero fue Escalígero, principalmente, quien a través de sus *Poetices Libri Septem* (1561) la situó en el mismo orden de la imitación de la naturaleza. Como comenta Emilio Orozco: “Para Escalígero, en Virgilio se podía encontrar todo; en forma que consideraba inútil el acudir a la imitación de naturaleza. El intentar añadir o cambiar algo a Virgilio sería cosa de locos e imprudentes. La fe en las reglas —y con ello en la sujeción al modelo y el tecnicismo— llevará hasta hacer creer que con el saber teórico, aun sin gran elevación de la mente, basta para lograr el éxito en la creación literaria” (Orozco Díaz, 1988b, p. 162).

por el metro”⁸⁴. Aristóteles, en efecto, al tratar los modos de la imitación alude al carácter superior de la poesía en cuanto ésta no sólo atañe e incluye todas las cosas, sino que además las sobrepasa: “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”⁸⁵. La única cualidad o condición impuesta sobre esta amplitud de tema es la verosimilitud, cualidad que debe imperar en toda expresión artística que utilice la palabra como medio:

La fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acacimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad. Ha de ser, digo, imitación de obra y no ha de ser la obra misma; por esta causa Lucrecio, y Lucano, y otros así, que no contienen fábulas, no son poetas; digo, porque no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben a la cosa como ella fue, o es, o será⁸⁶.

Ya que la invención no significa dejarse llevar por la fantasía desbordada, en más de una ocasión pondría Pinciano de manifiesto que la perfección poética se consigue fundamentalmente mediante la imitación y la verosimilitud⁸⁷, estableciendo que la imitación poética es la misma fábula. Conviene aclarar que en el contexto del Siglo de Oro se entendía por fábula la “ficción inventada” o el argumento básico. Imitar, entonces, significará tanto como inventar. Es así como al exponer el principio aristotélico de la mimesis, que interpreta en su sentido ideal y trascendente, Pinciano obliga al poeta a recorrer toda la naturaleza, animada o inanimada, tanto como a crear un mundo nuevo, con lo cual la obra en sí misma se convierte en microcosmos y su alcance se hace ilimitado. Esta idea de que todas las cosas del universo podían ser materia de poesía es la razón por la cual no duda en cifrar en la imitación y, por ende, en la invención, la superioridad del poeta sobre el historiador: “El poeta escribe lo que

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 117, 173.

⁸⁵ Aristóteles, *Poética* [1460b, 8-11]. Según Aristóteles, ya Sófocles había dicho que él representaba a los hombres como debían de ser; mientras Eurípides, por el contrario, como son realmente, *Poética* [1460b, 33-35]. A este mismo asunto se referiría unas cuantas líneas antes al expresar que las figuras de Polignoto y los caracteres de Homero “son mejores que nosotros mismos”, *Poética* [1448a, 5-15].

⁸⁶ López Pinciano, 1998, pp. 172-173.

⁸⁷ Pinciano añade que si además de la imitación y la verosimilitud el poeta hace uso de la alegoría, compuesta de ficciones fantásticas, da a su obra un valor esencialmente filosófico. Afirma que combinar la imitación —es decir, la imitación que posee verosimilitud— con la alegoría es “miel sobre hojuelas”, y que en eso reside la verdadera perfección del arte. Cfr. López Pinciano, 1998, p. 208.

inventa y el historiador se lo halla guisado”⁸⁸. Pero, ante todo, es en la invención en donde encuentra la esencia poética: “La ánima de la poesía es la fábula”⁸⁹. Dicha postura invita a Menéndez Pelayo a declarar de manera tajante: “El Pinciano es idealista decidido, como otros muchos partidarios de la mimesis, que entendían ellos de un modo tan opuesto al del naturalismo, aunque arranquen ambos sistemas de un mismo principio”⁹⁰. Efectivamente, si en la actualidad los términos “imitación” e “invención” pueden llegar a tener un significado casi opuesto, en la teoría de los siglos XVI y XVII no parecía existir mayor diferencia entre éstos. Torquato Tasso lo evidenciaría con las siguientes palabras: “L’imitazione e l’invenzione sono una cosa stessa quanto a la favola”⁹¹. La imitación de la naturaleza, en este sentido, fiel a la estética clásica, no se identifica con una copia servil, con la representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad. No debe entenderse, pues, como una copia de la naturaleza, sino como una reproducción que puede ser refundición, o bien una nueva configuración. No es, entonces, la reproducción realista y minuciosamente exacta lo que interesa, sino la escogencia y acentuación de los aspectos característicos y esenciales del modelo —la *electio*—, y, por ende, la eliminación de los rasgos accidentales y transitorios, desprovistos de significado en el dominio de lo universal poético, como expresaba Aristóteles. En esta disposición de la naturaleza a voluntad del poeta residirá el

⁸⁸ López Pinciano, 1998, p. 173.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 115.

⁹⁰ Menéndez Pelayo, 1974, p. 705.

⁹¹ Citado por Riley, 1989, p. 101. Torquato Tasso escribe el poema la *Gerusalemme liberata* (1579) amparado en las teorías de Aristóteles, particularmente en la idea de que la poesía no necesita imitar las cosas tal como fueron, sino como debieron o pudieron ser. Asimismo, en sus doctrinas teóricas sobre la creación literaria, *Discorsi dell’arte poetica* y *Discorsi del poema eroico*, sigue muy de cerca los preceptos de Aristóteles, resaltando el valor de lo verosímil y de lo universal como específicos de la poesía. Afirma, incluso, siguiendo fielmente al autor de la *Poética*, que un poeta y un historiador pueden tratar el mismo tema, y que, sin embargo, el enfoque será distinto: el historiador *narra* las cosas como *verdaderas*, y el poeta las *imita* como *verosímiles*. En *Discorsi del poema eroico* (1594), al principio del segundo discurso, escribe: “Ma perché quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall’istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale, che alla verità de’ particolari” (Tasso, 1964, p. 17). Valga mencionar aquí que a imitación de Tasso escribió Lope de Vega la *Jerusalén conquistada* (1609), siguiendo, además de las teorías de Aristóteles, las del propio Tasso. Dando un carácter nacional a su obra, Lope pretende demostrar que el rey español Alfonso VIII estuvo en las Cruzadas. Como no lo consigue con evidencia histórica —porque es falso—, recurre a la teoría de lo verosímil: si no estuvo, pudo haber estado. Para un estudio de las relaciones entre los dos poemas, el de Tasso y el de Lope, véase Gariolo, 2005. Sobre las distintas motivaciones teóricas que rodearon la composición del poema de Lope, así como la influencia que sobre éste ejerciera la doctrina aristotélica y la obra de Tasso, véase Lapesa, 1946. Respecto a este tema en concreto resulta también suficientemente ilustrativo el análisis detallado que ofrece Xavier Tubau en el marco de las polémicas literarias en torno a Lope (Tubau, 2008, pp. 107-139; en particular, pp. 111-124).

embellecimiento de la realidad o su deformación, sentido bajo el cual debe interpretarse la máxima “el arte supera la naturaleza”. Desde este punto de vista, la universalidad aristotélica sustituye el concepto platónico de *Idea*, se muestra como una visión filosófica que reposa sobre la convicción de que hay algo permanente y esencial detrás de la mudanza y del accidente, de que esa esencia permanente, esa “sustancia”, en el sentido etimológico de la palabra, tiene más valor para el artista que lo pasajero y lo relativo.

Es la poesía, en definitiva, el medio por el cual se revelan las características universales y permanentes de la vida. Herrera, por citar a uno de los primeros preceptistas españoles que hacen alusión a la exigencia aristotélica, afirma: “Porque la poesía trata las cosas que son i las que no son como si fuesen i las representa como pueden o deven ser”⁹². Juan Díaz de Rengifo, en su *Arte poética española* (Salamanca, 1592), uno de los tratados de teoría literaria de más envergadura del siglo XVI, considera que “la materia del arte Poetica son todas las cosas, que tienen ser, y las que no le tienen, sino es el que del mismo Poeta reciben”⁹³. Esta interpretación será también tenida en cuenta por Carrillo, quien así lo anota:

La poesía llamaron porque no sólo con voces declaraba las cosas que hubiesen acontecido, sino también las que no acontecieron, imitando como si fueran, como si pudieran ser, o como debieran forzosamente o con semejanza a verdad, como Aristóteles. [...] Filósofos fueron los poetas antiguos y despreciando animosamente después las cosas naturales, emprendieron a las que la misma naturaleza no se atreve⁹⁴.

Como observa Sanford Shepard, con Carrillo se plantea ya la idea de que “la literatura no imita la naturaleza física, sino una segunda naturaleza en la que reina más lo posible que lo auténtico”⁹⁵. Pinciano, por su parte, insiste en la carencia de límites de la poesía gracias a su poder de invención: “No atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas y acerca dellas obra de mil maneras: unas veces las finge simples; otras, las compone”⁹⁶. El poeta goza de la libertad de crear un segundo mundo

⁹² Herrera, 2001, p. 608.

⁹³ Díaz Rengifo, 1977, Fol. 3.

⁹⁴ Carrillo y Sotomayor, 1990, pp. 330-331.

⁹⁵ Shepard, 1970, p. 190.

⁹⁶ López Pinciano, 1998, p. 34. Quintiliano hablará de “fingir, no sólo cosas falsas, sino algunas cosas increíbles”, cita reproducida por Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 361.

cuyos detalles están subordinados a su propio cosmos ficticio. Esta idea será ampliada en relación al concepto de imitación, en donde se puntualiza, sin embargo, la exigencia de verosimilitud:

Así que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verosimilitud, serán poemas; y no lo serán, si de imitación carecen; que el que describiese a Aranjuez o al Escorial así como están, en metro, no haría poema, sino escribir una historia en metro y así no sería hazaña mucha, porque *la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a razón*⁹⁷.

Lo verosímil es el concepto de verdad poética basado en aquellas cosas que no son ciertas pero que son posibles, y que sin haber sucedido pudieron acontecer. Lo verosímil no corresponde forzosamente a lo que ha sido —esto proviene de la historia—, ni a lo que debe ser —que proviene de la ciencia—, sino sencillamente a lo que el espíritu de los hombres cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. La verosimilitud apunta, entonces, hacia lo posible ideal. Así lo expresa el propio Aristóteles, para quien la tarea del poeta no es más que hacer verosímiles los datos de la fábula y el mito: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”⁹⁸. La poesía, por tanto, no es ni un mero traspaso de lo natural ni pura fantasía, no acepta la simple incorporación racional de la realidad, como tampoco el dominio de la especulación mítica condicionado sólo por un poder confuso e instintivo. Con lo cual, aunque el universo ficticio creado por el poeta no encuentre más restricción en los detalles que la impuesta por la imaginación de su autor, debe estar gobernado por los mismos principios del mundo real. De esta manera, la verosimilitud se hace condición esencial de la imitación, como argumentará Shepard, uno de los más destacados estudiosos de la obra de Pinciano:

Según Pinciano, imitación es la del proceso natural y, por lo tanto, la imitación de un edificio es poema si el poeta es también el arquitecto —es decir, si describe un edificio que no existe, sino que ha sido erigido verbalmente según un plan que no contradiga la razón—. Verosimilitud es el desarrollo racional de todas las posibilidades del universo, latentes tan sólo en el ámbito de lo posible. La descripción de El Escorial no puede ser tema de una poesía, puesto que se trata de una estructura del mundo real, sujeta a contingencias que frustran su expresión ideal. La

⁹⁷ López Pinciano, 1998, p. 148 (énfasis nuestro).

⁹⁸ Aristóteles, *Poética* [1451a, 36-38].

manifestación de Pinciano de que la poesía “se extiende a lo que es y no es”, debe interpretarse por lo que está subordinado a la razón y a lo que es implícitamente lógico en la situación estética⁹⁹.

Sin duda, la palabra *imitación* se toma aquí en el estricto sentido dado por Pinciano, en el sentido de *creación poética*. Si como dejó escrito Aristóteles, “el arte imita la naturaleza”, el mejor poeta será aquel que más se acerque a la naturaleza creadora. Es decir, la imitación de la naturaleza es poema si el poeta es también el creador, si describe una naturaleza que no existe, una naturaleza “hecha” verbalmente, aunque verosímil: “Así que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo y por tanto le dieron el nombre griego que, en castellano, quiere decir “hacedora”; como poeta, “hacedor”, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos”¹⁰⁰. En este sentido, el poema no sólo es una realidad verbal, también es un acto. El poeta dice y, al decir, *hace*, al punto que su papel en este cosmos ficticio equivale al de Dios en el universo físico —el artista, de simple artesano, famosa metáfora estética proveniente de Platón, se convertirá en creador, en el demiurgo platónico—, lo cual no quiere decir que cree de nuevo el mundo, sino que, como Dios, crea un mundo nuevo. En síntesis, el poeta es como un creador divino y su campo de acción es ilimitado, con lo cual el poema no puede ser otra cosa que un mundo en miniatura. No existe nada, entonces, que el poeta no pueda describir libremente. He aquí la auténtica defensa de la poesía basada en la capacidad de invención del poeta y en su libertad para tratar sobre cualquier materia de las existentes bajo el cielo, o sobre el cielo, algo a lo que parecía apuntar Federico García Lorca a propósito de la poesía de Góngora: “Los chopos, rosas, zagalas y mares del espiritual cordobés son creados, son nuevos [...]. Los elementos obran en sus paisajes como si fueran dioses de poder ilimitado y de los que el hombre no tiene noticia. Les da oído y sentimiento. Los crea”¹⁰¹.

Precisamente, si en el Barroco se busca la rareza y la novedad, *poesía nueva* era la poesía de Góngora para sus contemporáneos. En el poeta cordobés —que se vanagloriaba de haber dado comienzo a algo nuevo con sus *Soledades*— se daba sin duda la más clara muestra del predominio de la invención apoyado en el carácter

⁹⁹ Shepard, 1970, p. 50.

¹⁰⁰ López Pinciano, 1998, p. 174.

¹⁰¹ García Lorca, 2006, pp. 41, 47.

individualista del ingenio. Sobre el valor de la novedad, el ingenio y la invención se expresará también Pinciano:

[...] cuando es de cosa no oída ni vista, admira mucho más y deleita. Y así soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso, porque la cosa nueva deleita, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuviere ingenio furioso harto y inventivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma¹⁰².

Posiblemente ninguna reflexión teórica de la época en que la ficción ocupe un lugar predominante, ilustra de manera tan eficaz la categoría creadora —*poiesis*— derivada de la imitación —*mimesis*—, que envuelve el principio de ficcionalidad, como lo hace la obra de Alonso López Pinciano. De ahí que Antonio Vilanova no dude en considerarle el más grande intérprete de la *Poética* de Aristóteles, no sólo en la España del siglo XVI, sino en toda la Europa del Renacimiento:

Su concepción de la teoría poética como una ciencia que toca a la sobrenatural, llamada Filosofía prima o metafísica, explica el valor trascendente que otorga a las doctrinas aristotélicas y la profundidad de su interpretación, que intenta desentrañar, no el sentido literal, sino sus principios de valor universal y metafísico [...]. Por su exclusión rigurosa del puro artificio métrico de la versificación como verdadero fin del arte poética, y por su interés exclusivo en los valores esenciales de la poesía, crea la moderna estética literaria [...]. Su ortodoxia aristotélica, matizada por una profunda comprensión de los verdaderos fines del arte, se limita a la esencia de la creación artística sin descender a los dogmas formales de la retórica. Es por esto que su estética del orden, yace en el fondo de las más osadas creaciones del aparente desorden barroco, desde el *Persiles* de Cervantes hasta las *Soledades* de Góngora¹⁰³.

Efectivamente, las consideraciones de Pinciano sobre la imitación evidencian un claro distanciamiento frente a la concepción de la poesía y las artes en general como una imitación de la realidad, idea extendida por traductores y comentaristas de la *Poética* durante gran parte del periodo renacentista¹⁰⁴. Esta postura por parte de Pinciano puede

¹⁰² López Pinciano, 1998, p. 198.

¹⁰³ Vilanova, 1967, p. 614.

¹⁰⁴ Al respecto, Ernst R. Curtius comenta: “A fuerza de ingenio interpretativo, hay quienes han querido ver en el asendereado texto de Aristóteles el concepto de la ‘visión creadora’. ¿Corresponde este sentido a la intención del filósofo? No lo sabemos; lo que sí es seguro es que ningún crítico antiguo lo entendió en esa forma; y el aristotelismo del *Cinquecento* pudo dar vueltas y más vueltas a los conceptos básicos de la *Poética*, pero la imitación seguía siendo imitación, y Aristóteles, Aristóteles” (Curtius, 1999, p. 570). Según el crítico alemán, esta ambigüedad respecto a la teoría de la imitación se debió a su divulgación a partir de 1550 —en gran parte por la influencia que ya había ejercido el neoplatonismo en la teoría del arte—, desde la cual no quedó claro si el artista debía aspirar a la representación fiel de lo real o bien a un procedimiento ecléctico e idealizador. Władysław Tatarkiewicz nos presenta, sin embargo, otro planteamiento frente al mismo asunto. Para el teórico polaco, las dos variantes de la teoría de la imitación

corresponder con el hecho de que a lo largo del siglo XVI la *Poética* de Aristóteles fue releída con frecuencia desde perspectivas no aristotélicas, en un contexto neoplatónico. Es por esta razón que en la España del Siglo de Oro se aceptaba ya el concepto de mimesis no sólo como la representación en el arte de los fenómenos de la naturaleza —*natura naturata*—, sino también como la imitación por el arte del proceso creador que da lugar a la misma naturaleza, la cual es, a su vez, también creadora —*natura naturans*. Sin duda, es a partir de esta moderna actitud preceptiva, a la que apunta Vilanova, que la expresión aristotélica “el arte imita a la naturaleza”, lejos de interpretarse como una invitación a la simple copia del objeto o a la recreación de lo imitado, empieza a estimarse como el reconocimiento en el arte de una fuerza creadora aplicada a una nueva existencia. De este modo la mimesis se plantea más allá, incluso, del principio de representación estilizada de la realidad, se reorienta hacia la invención de la misma. Es este sentido ideal y metafísico de la imitación el que eleva, indiscutiblemente, la concepción de la creación poética en la preceptiva áurea.

Está claro, entonces, que para comprender a cabalidad la teoría de la mimesis atribuida a Aristóteles, y su interpretación durante el Siglo de Oro, se hace necesario analizar el proceso de la creación tal como lo planteaba Platón, básicamente la idea de la creación del mundo como una auténtica creación artística. Dicho asunto será desarrollado

se originaron en los propios filósofos, Platón y Aristóteles, pero fue la errónea interpretación de los críticos antiguos —griegos y romanos— la que provocó la asignación de un único concepto. Así nos lo explica: “El hecho de que Platón y Aristóteles aceptaran esta teoría [de la imitación] fue igualmente importante: gracias a ellos se convirtió durante siglos en la principal teoría de las artes. Cada uno asignó, sin embargo, un sentido diferente a la teoría y, consecuentemente, se originaron dos variantes de la teoría, o más bien dos teorías, bajo el mismo nombre [...]. En un principio, el uso que hizo Platón del término “imitación” fue inconsistente [...]. Posteriormente a partir del libro X de *La República*, su concepción del arte como imitación de la realidad se hizo muy extrema: pensó que se trataba de una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior [...]. Aristóteles, aparentemente fiel a Platón, transformó su concepto y su teoría de la imitación; sostenía que la imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también puede presentarlas como podrían o deberían ser: puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales (*Poética* 1448a 1; 1451b 27; 1460b 13). Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal [...]. Posteriores teóricos del arte, confundiendo ambos conceptos, hicieron referencia más a menudo a Aristóteles, pero se inclinaron más por el concepto más sencillo y primitivo de Platón [...]. Para Aristóteles, la “imitación” fue, en primer lugar, la imitación de las actividades *humanas*; sin embargo, fue convirtiéndose gradualmente en la imitación de la naturaleza, de la que se suponía que derivaba su perfección [...]. El concepto platónico (copia de la realidad), y el aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza) [...] demostraron ser conceptos básicos y duraderos en arte; se fusionaron a menudo, perdiéndose frecuentemente la conciencia de que eran conceptos diferentes” (Tatarkiewicz, 2002, pp. 302-303).

extensamente en el *Timeo*, pieza fundamental para el neoplatonismo antiguo —el de Plotino y sus discípulos— y con la que sería identificada la doctrina platónica durante la Alta Edad Media y principios del Renacimiento. Afirma Platón en este diálogo que el demiurgo en su elaboración de la naturaleza imitó directamente el mundo superior, el mundo de las Ideas que tenía ante sí; por lo cual el artista humano, en un plano inferior, debe imitar al demiurgo, haciendo que sus obras imiten la naturaleza en lo que ésta tiene de esencial. Valga advertir, sin embargo, que la concepción de la creación divina como obra de arte y la del arte como una mimesis esencial de la naturaleza, son anteriores a Platón, son una constante en las culturas dominadas por lo mítico. Lo que se introduce con el demiurgo platónico es la idea adyacente del artista situado en un nivel superior, que no puede imitar la naturaleza porque ésta es ya su obra de creación. De ahí que la creación del cosmos por cuenta del demiurgo sea considerada un proceso de creación artística modélica. Esta interpretación será reelaborada por Plotino, primero en adjudicar al artista, en su más alto destino, el papel de un segundo dios, de un creador de la belleza espiritual¹⁰⁵. Así tenemos, entonces, que la primera mimesis artística fue la del demiurgo, lo que hace de éste el modelo del artista humano. En este punto fundamental se basa toda la teoría griega de la creación artística y, en consecuencia, la concepción clásica del arte. He aquí el pasaje del *Timeo* que mejor lo sintetiza:

En cuanto al universo, que llamamos cielo o mundo o con cualquiera otro nombre, lo primero que debemos averiguar es aquello, por lo que, según hemos dicho, debe comenzarse en todos los casos, a saber: si ha existido siempre, no habiendo tenido principio; o si, habiendo tenido principio, no ha existido siempre. El mundo ha tenido principio. En efecto, el mundo es visible, tangible, corporal; todo lo que tiene estas cualidades es sensible: y todo lo que es sensible y está sometido a la opinión acompañada de la sensación, ya lo sabemos, nace y es engendrado.

¹⁰⁵ Si bien, según exponía Curtius, la primera referencia explícita a la semejanza de la invención del poeta con la actividad del creador del universo se encuentra en Macrobio y, particularmente, en su comentario sobre la obra de Virgilio, a ésta le sucedería, a finales del siglo XV, la de Cristoforo Landino, miembro de la Academia Platónica florentina, quien en su *Comentario sobre Dante* se sirve también de la amalgama de ideas paganas y judeo-cristianas sobre el acto de creación de Dios para afirmar: “Y los griegos dicen poeta, del verbo *poiein*, que está a medio camino entre ‘crear’ que es peculiar a Dios cuando de la nada da el ser a algo, y ‘hacer’ que se aplica a los hombres cuando componen con materia y forma en cualquier arte. Es por esta razón que, aunque las ficciones del poeta no salgan absolutamente de la nada, se apartan, no obstante, del hacer y llegan muy cerca del crear. *Y Dios es el supremo poeta y el mundo es Su poema*” (citado por Abrams, 1975, pp. 482-483). Sobre los primeros antecedentes del concepto neoplatónico de la invención poética, véase Tatarkiewicz, 2004, pp. 79-96. Llama la atención que, como expone Abrams, varios siglos después Percy Bysshe Shelley, en su *Defence of Poetry*, hiciera alusión al mismo concepto refiriéndose a “the bold and true words of Tasso —‘Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta’ ” (Shelley, 2009, p. 704). Aunque la cita no corresponde exactamente con las palabras de Tasso, si puede encontrarse la expresión de dicha idea en el libro III de sus *Discorsi del poema eroico*, donde el italiano asegura que sólo el poeta de excelencia, asemejándose al supremo Artífice, es capaz de convertir un poema “quasi in un picciolo mondo”, cfr. Tasso, 1964, p. 36.

Además decimos, que todo lo que nace procede de una causa necesariamente. ¿Cuál es en este caso el autor y el padre de este universo? Es difícil encontrarle; y, cuando se le ha encontrado, es imposible hacerle conocer a la multitud. En segundo lugar, es preciso examinar conforme a qué modelo el arquitecto del universo lo ha construido; si ha sido según un modelo inmutable y siempre el mismo, o si ha sido según un modelo que ha comenzado a existir. Si el mundo es bello y si su autor es excelente, es claro que tuvo fijos sus ojos en el modelo eterno; si, por el contrario, no lo son, lo que no es permitido decir, entonces se ha servido de un modelo perecible. Pero es evidente que el imitado ha sido el modelo eterno. En efecto, el mundo es la más bella de todas las cosas creadas; su autor la mejor de las causas. El universo engendrado de esta manera ha sido formado según el modelo de la razón, de la sabiduría y de la esencia inmutable, de donde se desprende, como consecuencia necesaria, que el universo es una copia¹⁰⁶.

Por pasajes como éste, el *Timeo*, junto con la *Poética* de Aristóteles y los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio, se convirtió durante el Renacimiento en una de las tres fuentes fundamentales para el conocimiento de la teoría del arte de la Antigüedad. Vale la pena también sacar a colación, a propósito del concepto de imitación en Platón, las tres categorías bajo las cuales Sócrates considera la creación mimética, expuestas en el famoso pasaje del libro X de la *República*, con las que, sin embargo, se niega el valor que el mismo Platón dio al artista en otros diálogos. “La primera —nos explica Abrams— es la de las Ideas eternas e inmutables; la segunda, que refleja a aquélla, es el mundo de los sentidos, natural o artificial; y la tercera, que a la vez refleja a la segunda, comprende cosas tales como las sombras, las imágenes en el agua y los espejos, y las bellas artes”¹⁰⁷. El ejemplo utilizado por Sócrates para demostrar estos tres estadios en los que se basa la creación mimética nace a partir de un objeto cotidiano, una cama, e inicia con la *Idea* de cama. Conforme a sus palabras, resultan tres clases de camas: “Una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios [...]. Otra, la que hace el carpintero [...]. Y la tercera, la que hace el pintor”¹⁰⁸. Según la reflexión platónica respecto a estos tres grados de creación, el primero y supremo corresponde a la divinidad, creadora del verdadero ser de la cama, con lo cual la divinidad es la auténtica creadora de la naturaleza en cuanto tal. En cuanto a la segunda cama, la del carpintero o *dēmiourgós* —en su sentido original de supremo artesano—, no deja de ser otra cosa que una copia o imitación de la *Idea* de cama, que es la que existe verdaderamente en la naturaleza. Al ser esta cama física una reproducción de la realidad —“una cosa que es real sin serlo”—, Platón le da un

¹⁰⁶ Platón, *Timeo* [28a-29a].

¹⁰⁷ Abrams, 1975, p. 22.

¹⁰⁸ Platón, *República* [X, 597b].

importante valor al papel del carpintero. No duda el filósofo en reconocer que el artesano imita, puesto que no crea la Idea de lo que fabrica, y tiene que tenerla presente para llevar a cabo su producción, sin embargo, lo importante aquí es que imita conforme a un ejemplar, fabrica conforme a una Idea. El pintor, por su parte, es el simple imitador de aquellas cosas de las que los otros son artesanos. A partir de ahí se pone en cuestión lo que hace el pintor, que no es un auténtico creador, un *hacedor* en el sentido estricto dado por Platón —ni siquiera de la manera en que puede serlo el artesano—, y, por tanto, su función, ya que un cuadro de la cama es una reproducción secundaria de la realidad. Platón enaltece, pues, más al artesano, al carpintero, aunque no construya una cama ideal, que al artista y su modo particular de crear, ya que las cosas que éste crea no son sino puras apariencias, en absoluto realidades en sí mismas, con lo cual la realidad que ofrece es un engaño¹⁰⁹. Esto tiene que ver con otra crítica que hace Platón a los artistas, al afirmar que éstos carecen de un conocimiento verdadero de lo que están haciendo. Es a partir de esta compleja dialéctica de Platón y, particularmente, de la discusión en torno al arte como una imitación del mundo de las apariencias y no del de las esencias, de la que se sigue —como apunta Abrams— que “el arte está dos escalones distante de la verdad”, por lo que se le asigna a la obra de arte “un rango inferior en el orden de las cosas existentes”¹¹⁰. Así lo expone el mismo Platón: “Todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano y verdadero”¹¹¹. Esta crítica será fundamental para que Aristóteles —quien, como se dijo, había sustituido el mundo de las Ideas-arquetipos, particularmente la noción de *Idea* como concepto con existencia propia e independiente de la realidad sensible, por la del Universal, como abstracción extraída a partir del mundo cognoscible—, desarrolle el concepto y la teoría

¹⁰⁹ He aquí el motivo exacto por el cual Platón atacó a la poesía en la *República*. Según él, la poesía se aparta de la verdad porque es imitación de lo que en realidad ya es imitación. La poesía imita lo sensible, y lo sensible, según Platón, es ya imitación de lo inteligible. En otras palabras: la poesía imita la realidad, pero esa realidad que imita, y que a nosotros nos parece realidad, no es más que una imitación de la realidad existente en el mundo superior de las Ideas, por tanto, es imitación de imitación.

¹¹⁰ Abrams, 1975, p. 23.

¹¹¹ Platón, *República* [X, 603a-b]. Si bien esta fue una de las razones por las que Platón acusó a los poetas de falsos educadores, lo que llevaría a su expulsión del Estado ideal en la *República*, no hay que dejar de considerar, sin embargo, que el filósofo expresó una opinión completamente opuesta en otros diálogos. Es así como en el *Banquete* se llega a afirmar que corresponde al alma concebir y dar a luz “el conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores”, *Banquete* [209a]. En otro momento, los poetas serán para Platón “padres de nuestro saber”, *Lisis* [214a].

de la mimesis con mayor amplitud de miras. De hecho, es Aristóteles quien eleva y dignifica el concepto de imitación, al punto que su interpretación de dicho procedimiento desempeñará un papel cardinal tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. A la concepción idealista de la imitación, atribuida a Aristóteles, aludirá con justa precisión Menéndez Pelayo:

El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una *representación ideal*. En cuanto a la imitación de las formas individuales todo el sentido de la doctrina de Aristóteles declara que puede ser un medio, pero nunca el fin del arte, cuya materia propia es lo universal, y cuyas obras perfeccionan y completan las de la naturaleza. Es, pues, aquí, como en todo, un evidente idealismo el de Aristóteles, sólo diverso del ideal abstracto de Platón en su carácter de actividad progresiva y en estar concretado y traducido en las cosas reales¹¹².

En definitiva, imitar consistiría a partir de Aristóteles en presentar las cosas como podrían o deberían ser, lo que le permite al crítico sugerir que el Estagirita no es ni un adversario ni un émulo de Platón, sino su fidelísimo discípulo. De la misma manera, será más tarde Plotino, de marcado espiritualismo y desprecio por la materia, quien, conservando el armazón del cosmos de Platón, recupere la dignidad del arte anteponiendo la imitación de las *Ideas* a la del mundo sensible en el proceso creador. Así lo expone en el famoso pasaje de la *Enéada V* (libro VIII): “Es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los *inventan* por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza”¹¹³. Está claro que frente al ataque platónico que imputaba a las artes el delito de retener la mirada interior de los hombres en las representaciones sensibles, la defensa plotiniana les atribuía una visión superior, más allá de las imágenes sensibles, una visión directa del mundo de las Ideas. “Mediante esa estratagema —dice Abrams—, la obra de arte es concebida como algo que refleja el ideal más exactamente que la imperfecta

¹¹² Menéndez Pelayo, 1974, p. 73. A pesar de la antigüedad de la exposición de Menéndez Pelayo (1884), consideramos su interpretación de valor fundamental y de gran ayuda para una aproximación a la filosofía estética antigua en general, y para un estudio de la poética española del Siglo de Oro en particular; por otra parte, es Menéndez Pelayo quien primero conecta explícitamente a Aristóteles, desde la teoría hispánica, con la tradición estética platónica, asunto esencial para los intereses de esta investigación. Sobre la particular influencia platónica en el concepto y la teoría de la imitación expresados por Aristóteles, véase Tartarkiewicz, 2008, pp. 302- 303.

¹¹³ Plotino, *Enéadas* [V, 8, 1], (énfasis nuestro).

naturaleza”¹¹⁴, de ahí el idealismo al que se asocia el concepto de imitación difundido durante el Renacimiento y la validez que adquiriría en dicho periodo la expresión “el arte supera la naturaleza”. Y es bajo esta concepción del arte, elevado a creación de naturaleza espiritual —en estrecha conexión con las Ideas—, que se hace comprensible el resurgimiento de los argumentos divinizantes e inspirados de la poesía, y, en particular, el estudio y la valoración del furor poético entre los preceptistas españoles del Siglo de Oro. A este vínculo entre el concepto de imitación y el de furor poético también apuntará Menéndez Pelayo a propósito del proceso de la creación artística según la doctrina platónica:

La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación*, y no imitación de la idea pura, sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan. En el modo libre y fácil de filosofar de Platón, no es del todo llano conciliar esta doctrina con la de la inspiración y el furor divino, que convierten al poeta, aunque sin ciencia ni voluntad propia, en *spiráculo* del dios. Caben, sin embargo, dos interpretaciones: primera, el furor divino se aplica a los poetas sagrados y ditirámicos, es decir, a los líricos, y no a los épicos y trágicos, que son los que proceden por vía de imitación, y en quienes el filósofo descarga sus iras; segunda, y más racional y probable: en la creación artística intervienen dos elementos: el del entusiasmo o furor, que es de especie alta y divina, y el de la imitación o los medios de ella, única cosa de que es responsable el poeta, y que le rebaja al grado de imitador de las obras del demiurgo, como éste lo es de los eternos *tipos*¹¹⁵.

No hace mención el crítico, sin embargo, de la distinción fundamental, desde el punto de vista platónico, entre los dos conceptos, que vendría a ser la siguiente: mientras la imitación se constituye en un medio inadecuado para alcanzar la verdad, el furor poético participa directamente de ésta. Así, manteniéndonos en los terrenos de Platón, nos adentramos en la doctrina de la inspiración y del entusiasmo, la misma con la que se pretende explicar el saber intuitivo de los poetas, y, en concreto, su proceder irreflexivo, en términos del propio filósofo. También denominada teoría de la inconsciencia artística, y en su versión vulgar la “locura del poeta”, esta interpretación de la inspiración funda sus bases en la antigua conciencia esotérica del origen divino de la poesía, a la cual se debe la mítica imagen del poeta como el elegido de los dioses.

¹¹⁴ Abrams, 1975, p. 79.

¹¹⁵ Menéndez Pelayo, 1974, p. 44.

1.4 LA DOCTRINA DE LA INSPIRACIÓN Y EL FUROR DIVINO

El que hace poesía —manifiesta Platón en *Ion*—, al penetrar en la armonía y el ritmo queda en un estado similar al endiosamiento, a la posesión con la que los dioses colman a sus protegidos. Dicha afirmación pone al poeta, sin duda, en el círculo de los “hombres divinos”, al lado de los héroes, los sacerdotes y los videntes. Los poetas eran divinos porque estaban por encima del nivel humano, eran favoritos de los dioses y mediadores entre ellos y los hombres. En este sentido, la inspiración —superior a la mimesis como procedimiento poético, a juicio de Platón— es una revelación, porque es la manifestación de los poderes divinos; y si es verdad que el poeta está inspirado por la divinidad, eso lo convierte en algo sagrado. Esta entrada del componente divino excluye, sin embargo, la presencia simultánea del *nous* personal, de la inteligencia consciente. El poeta endiosado está fuera de sí, está anulada su voluntad, porque su conciencia se ha convertido en *médium*; no puede fiarse de su arte y sus conocimientos sino que debe esperar el soplo divino y la pérdida de su sana razón. A partir de aquí la pasividad, concebida como práctica o forma de escribir, se exaltará como valor de doctrina poética; determinación con la que estaría en desacuerdo Aristóteles, para quien, como se sabe, la poesía era mimesis también en el sentido de “imitación de hombres actuantes”¹¹⁶. Según comenta Luis Gil, se atribuye a Demócrito, el único de los filósofos presocráticos —a excepción de Empédocles— en prestar atención al fenómeno de la creación poética, el haber introducido en la teoría literaria esta imagen del poeta poseso que crea en éxtasis una poesía desconocedora de los límites y de los atributos de la razón: “El acto de la creación poética exigiría, según el, un estado especial de intensidad anímica, una alteración de las condiciones normales de la mente”¹¹⁷. Es, pues, con Demócrito que queda formulada por primera vez la teoría de la inspiración. En consecuencia, lo que hace al poeta llamarse como tal no es un conjunto transmisible de conocimientos —una *epistéme*—, sino un talento especial, una *areté* que le constituye en un ser único y superior a los que, sin esas cualidades, se ven obligados a seguir los

¹¹⁶ Aristóteles, *Poética* [1448 a 1].

¹¹⁷ Gil, 1967, p. 34.

dictados de la mera *sofrosine*, del sentido común¹¹⁸. Tal estado de delirio y éxtasis no es compatible con la sabiduría auténtica, es decir, el poeta no crea el poema recurriendo a un saber idéntico o comparable al del sabio; otra de las razones de las que, paradójicamente, se serviría el propio Platón para reprobar y condenar la poesía en el libro X de la *República*, motivo por el cual excluyó a los poetas del Estado ideal. La absoluta inconsciencia del artista, manifestada en el *Ion*, el *Fedón* y, en menor medida, en el *Fedro*, por boca de Sócrates, y particularmente el comportamiento irracional del poeta inspirado por ciertas divinidades, es asociada también con el don de la adivinación —ya no sólo exclusivo del profeta—, otorgado a los hombres con el fin de que puedan participar en la verdad:

Es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar [...]. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla¹¹⁹.

Es así como en el *Ion* tenemos la primera y más extensa interpretación de la poesía como fruto de un proceso irracional, de donde se deduce que un numen habla y suplanta al hombre; con lo cual, ya sea sagrada o profana, épica o lírica, la poesía es una gracia, algo exterior que desciende sobre el poeta. Menéndez Pelayo lo resume de esta manera: “De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, a que inconscientemente obedece, no de otro modo que el hierofante o la pitonisa, que poseídos y llenos del dios (*entusiasmados*), pronuncian o declaran los sagrados arcanos. Sin este divino furor o inspiración no hay poesía ni arte posible”¹²⁰. En ese hablar de los dioses por boca humana consiste el misterio de la creación poética según Platón. Este asunto aparecerá de nuevo en el *Fedón*, aunque de manera menos categórica. Allí Sócrates explica a Cebes por qué ha puesto en verso algunos temas propios de las fábulas de Esopo. Según comenta, había oído en sueños una voz que le invitaba a cultivar la música, pero al ser la filosofía la música más elevada, consideró inútil dicha petición. Confiesa, sin embargo, que por no desobedecer aquel mandato divino hizo

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 53, 65-70. Sobre este mismo asunto, véase también Lledó, 2010, pp. 101-107.

¹¹⁹ Platón, *Ion* [534b].

¹²⁰ Menéndez Pelayo, 1974, p. 44.

finalmente poemas. Y añade que quien quiera ser un poeta verdadero ha de pensar en inventar ficciones antes que en componer discursos en verso, ha de componer mitos y no razonamientos¹²¹.

Tiempo más tarde, y en relación directa con este pensamiento, surgirá la idea del genio artístico derivada de la filosofía neoplatónica. Plotino, siguiendo a Platón, ve en lo bello un rasgo esencial de lo divino; según su metafísica, sólo mediante la belleza y las formas del arte los fragmentos de la realidad recobran aquella totalidad que han perdido como consecuencia de su alejamiento de la divinidad¹²². A dicha doctrina, y particularmente a su difusión durante el Renacimiento, deberá el artista la recuperación de su prestigio. El artista volvía a ser iluminado por el resplandor de la profecía y del divino entusiasmo que rodeaba su figura en la Antigüedad; aparecía de nuevo como poseído por la divinidad, como hombre carismático que conoce cosas secretas, de la misma manera que en los primeros tiempos de la magia. El acto de la creación artística adquiere así los caracteres de la unión mística. De ahí que se deba al neoplatonismo florentino, en particular, la mayor exaltación del artista como demiurgo platónico, paralelo que no sólo acentuaba significativamente el elemento creador de la obra del artista, sino que servía además como defensa ante los ataques del propio Platón, en la *República*, a propósito de los tres grados de la creación mimética. Esta posibilidad de una explicación oculta o sobrenatural en torno a la creación poética será el tema al que Luis Alfonso de Carvallo dedique, con un característico tono religioso, gran parte de su trabajo preceptivo en el *Cisne de Apolo*, considerado por un buen sector de la crítica como la primera defensa española auténticamente moderna del furor poético; no en vano Antonio Vilanova caracterizará a Carvallo como “el primero de nuestros preceptistas que, no sólo se aparta de la autoridad dogmática de Aristóteles, sino que formula en su integridad una poética platónica”¹²³.

¹²¹ Platón, *Fedón* [60e- 61b]. Según Platón, los mitos tienen un encanto propio, y pueden admitirse así, como un hechizo seductor, y aceptarse como una forma de encantamiento. En general, la conciencia clásica admitía la idea de que el material mítico era transmitido a los poetas mediante intervención divina. Cfr. *Fedón* [114d].

¹²² Plotino, *Enéadas* [V, 8].

¹²³ Vilanova, 1967, p. 616.

Para empezar, Carvallo centra la materia, forma y fin de la poesía en la invención, disposición y elocución: “Con la invención buscamos la materia, con la disposición se ordena la forma, con la locución se alcanza el fin de que forzoso ha de constar cualquier compuesto”¹²⁴. Aquí, a diferencia de las anteriores poéticas estudiadas, se determina que la forma en que se escribe corresponde exclusivamente a la disposición, sin considerar la invención en ella. Sin embargo, coincidiendo con Pinciano, Carvallo equipara la “imaginativa”, una de las partes del ingenio sin la cual no se puede ser poeta por buen entendimiento que se tenga¹²⁵, a la capacidad de invención; lo que le permitirá identificar, a su vez, la imagen del poeta —que hace ficción y argumento de la nada— con la del Creador:

Muy cierto es que la materia es parte sustancial de la arte, sin la cual no podía constar ningún compuesto ni hacerse ninguna obra. La materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía, y esto con la imaginativa; y no sólo inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin es todo obra de la imaginativa, y de diferente oficio que tiene el entendimiento; y así, el que le faltare imaginativa le falta potencia para obrar en este arte [...]. Y cuanto mejor y más sutil imaginativa tuviere, será más excelente Poeta, porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables.

Crio Dios todas las cosas de nada, sólo con su palabra y con tal orden y concierto las dispuso, que ninguna cosa faltase ni sobrase, por lo cual es llamado Criador. Pues el poeta de lo que nunca fue sucedido hace un argumento y ficción, que parece haber subcedido haciendo algo de lo que era nada, con la orden y disposición que en su lugar dijimos: por lo cual le llaman Criador, que lo propio quier decir *poeta* en griego, y en el símbolo de los apóstoles en aquella lengua, como ya dije *poetam*, dicen, donde nos decimos *creatorem*¹²⁶.

¹²⁴ Carvallo, 1997, p. 81.

¹²⁵ *Ibid.*, 97. Como reconoce el mismo Carvallo, en esta apreciación sigue casi literalmente a Juan Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* (1573), y así mismo lo hará en distintas ocasiones, especialmente para explicar la noción de imaginativa y el valor profético que proporciona el furor. La doctrina de Huarte de San Juan se caracteriza por explicar el carácter poético mediante la teoría de los “humores”, ámbito en el que la defensa del ingenio llega a la formulación de un rasgo diferencial de la poesía no enunciado con anterioridad. De dicha teoría no sólo se deduce que el ingenio resulta imprescindible en la tarea poética, sino, además, que el arte en ésta puede resultar un elemento superfluo. Con todo, la penetración sutil de Huarte en el espíritu de su época se manifiesta en su 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 notablemente en la obra de Luis Alfonso de Carvallo.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 100, 378. Al igual que Pinciano, Carvallo incluye todas las cosas, sean éstas verdaderas o fingidas, como materia propia del poeta. Y puesto que el caballo de batalla está en las fingidas, insiste en éstas, dividiéndolas a su vez en dos clases: verosímiles y fabulosas. En las verosímiles se concentrará su mayor interés, lo que demuestra cómo las doctrinas aristotélicas impregnaron también el punto de vista del más fiel seguidor de Platón entre los preceptistas españoles. Así expone, en una casi transcripción de las palabras de Aristóteles, su definición de lo verosímil: “Las verosímiles son las que cuentan algo que, si no fue, pudo ser o podrá suceder, y éstas han de ser muy aparentes y semejantes a verdad, sin que se cuente en ellas cosas imposibles que repugnen el entendimiento y orden ordinario de sucesos ni a la naturaleza” (Carvallo, 1997, p. 104).

La fuerza creadora del poeta queda aquí identificada con la potencia que actuó sobre la gran naturaleza. Como vemos, apoyándose en los códigos de la retórica clásica que apuntaban al proceso de composición, específicamente a la concepción y elaboración de un texto escrito —la *inventio*, o el hallazgo de material para la obra; y la *dispositio*, la selección y organización de dicho material—, Carvallo fundamenta su defensa de la poesía por motivos religiosos, reconociendo en el poeta el reflejo de la fuerza creadora del mismo Dios; al fin y al cabo el poeta nace, es inspirado por Dios y se parece a Él. De hecho, en varias ocasiones pregona que el poeta imita a Dios, y es ésta la base de toda su concepción poética, derivada, por otra parte, de las especulaciones teológicas judeo-cristianas de antiguos pensadores, así como del neoplatonismo florentino encabezado por Marsilio Ficino, nombre inevitablemente asociado a la tendencia a cristianizar el furor que caracterizaría buena parte de la preceptiva española. No hay que olvidar que el espíritu artístico había llegado ya en el Renacimiento a la conciencia de su naturaleza creadora, dando impulso a un concepto fundamental para la teoría del arte: la *Idea* artística como manifestación de lo divino en el alma del artista. Valga decir que con Ficino se plantea por primera vez la cuestión del origen del arte y su contenido de verdad, el problema de si la idea del arte procede o no de la naturaleza. Según el florentino, la respuesta radica en que las formas verdaderas de las cosas surgen en el alma del artista como consecuencia de una participación inmediata en el espíritu divino. El criterio de certeza lo forman las ideas innatas o impresas por Dios en el alma humana; más aún, Dios crea una coincidencia entre la naturaleza que produce las cosas reales y el hombre que crea las cosas artísticas¹²⁷. Por la afluencia de ideas análogas contenidas en la Biblia, la estética platónica, y en particular su teoría divinizante, es puesta ahora a los pies de la iglesia católica; el mito de la musa es sustituido por el Dios cristiano, de cuyo seno proviene la inspiración del poeta. Esta estima por la inspiración y la creación poética como dones de un poder trascendente es la razón por la cual el *Cisne de Apolo* llega a ser considerada una obra representativa de la denominada por Ernst R. Curtius poética teológica, propia del Siglo de Oro español, basada en la conciliación de las tradiciones pagana y cristiana¹²⁸. El tema sobresale a lo largo de toda

¹²⁷ Cfr. Panofsky, 2004, pp. 35-49.

¹²⁸ Esta postura cuenta entre sus primeros antecedentes con la figura de Justino Mártir, de la escuela de los apologistas, con quien se inicia, hacia mediados del siglo II, la especulación teológica sobre la poesía,

la obra, pero particularmente en el cuarto diálogo, donde su autor se ocupa de la vena y el furor poéticos. Es precisamente de la doctrina platónica de los furores y de la explicación religiosa de la inspiración de donde nace la defensa divinizante de la poesía entre los preceptistas del Barroco, evidenciada notablemente en la obra de Luis Alfonso de Carvallo, como analizaremos a continuación.

El primer argumento en el que se basa Carvallo para resaltar la dignidad de la poesía es, al igual que en Pinciano, la etimología teológica de la voz *poeta*¹²⁹, que recoge del *In Publum Terentium Praenotamenta*, de Badius Ascensius, humanista flamenco empapado del saber poético medieval y prerrenacentista, de quien Carvallo aprovecha diversas fuentes clásicas —Cicerón, Horacio, Ovidio—, y, particularmente, un compendio de teorías platónicas:

Poeta es nombre griego, es lo mesmo que en latín *factor* y en el español *hacedor*, o *criador*, porque viene del verbo griego *poieo*, que significa *hacer*. Y así donde los latinos tienen en el símbolo de los apóstoles *factorem caeli, et terrae*, y los españoles *Criador*, tienen los griegos *Poetam*, que significa lo proprio, como en Ascensio habrás leído. Esta es la fuerza y significación del vocablo. Mas su definición da el mismo autor, por estas palabras trasladadas del latín: “Poeta aquel se llama propiamente, que dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio”. De todo lo cual consta la excelencia deste nombre y su cierta definición¹³⁰.

influenciada por el judaísmo helenizante de Filón de Alejandría y Flavio Josefo, quienes un siglo antes conciliaron la tradición metafísica con la bíblica. Los primeros tratadistas españoles, representantes de lo que Ernest R. Curtius no duda en llamar el “elogio de la poesía” en España, se remiten ya a Filón, a Josefo y, particularmente, a Justino, como es el caso del Marqués de Santillana y Juan del Encina. Un periodo posterior de esta teología poética se nutre del cristianismo helenizado de la Antigüedad tardía representado, entre otros, por Orígenes, quien, al igual que Justino, es citado por predecesores de Carvallo, por él mismo y por algunos de sus contemporáneos, Cristóbal Suárez de Figueroa entre ellos. Sobre la transición de la poética bíblica de la literatura cristiana antigua y medieval a la poética teológica, universal y armonizadora de la preceptiva española del Siglo de Oro, véase Curtius, 1999, excursus XXII. Véase, asimismo, Porqueras Mayo, 1986.

¹²⁹ En el marco de la polémica gongorina, Diego de Colmenares, en su segunda “Respuesta” a Lope de Vega, propone una definición de la poesía acompañada de dicha etimología, en la que recurre, además, a otra de larga tradición asociada a la idea de la poesía como ficción, el poeta como fingidor, como creador de ficciones: “Axioma es asentado que la sustancia (digámoslo así) de la poética es la ficción o fábula, y *poeta* en su origen etimológico es el que finge o fabrica por sí solo. Bien me atreviera yo a probar esto con muchos testimonios así profanos como sagrados, más contentémonos ahora con el de Sócrates, pues él solo basta, cuando tratando de los poemas que él había compuesto (que también Sócrates fue poeta), dijo: ‘meditatus sum poetam oportere, si poeta esse vellet, fabulas facere et non sermones’ / ‘pensé que el poeta debía, si quería ser poeta, componer ficciones y no razonamientos’. Y Aristóteles aún con más distinción diciendo: ‘Ex his igitur patet poetam fabularum magis quam carminum esse poetam’ / ‘Así es manifiesto que el poeta es poeta más por las fábulas que por los versos’. Siendo pues la esencia de la poética la ficción [...]” (Tubau, 2007, p. 209).

¹³⁰ Carvallo, 1997, pp. 76-77.

Una vez establecida la primera conexión divinizante, Carvallo describe esa especie de éxtasis poético, de posesión, de enajenación, el estado de trance al que se ve sujeto el poeta cuando se propone hacer poesía. Acerca su experiencia, la creación poética, a la de una revelación mística, tanto como al “estar fuera de sí” del que hablaron Demócrito, Platón y el mismo Aristóteles. “Desvarío” le llamará Pinciano, basándose también en las propias palabras con las que Platón describió la irracionalidad de la poesía: “Una alienación en la cual el entendimiento se aparta de la carrera ordinaria”¹³¹. Para el vulgo, que no alcanzaba a comprender este raptó del poeta, según Carvallo, delirio e inspiración se transformaron en sinónimos de enfermedad y locura, un estado incluso condenable. De esta manera se asienta en el *Cisne de Apolo* la doctrina platónica del furor, de la inspiración, ese auxilio externo y sobrenatural a las propias luces conocido también como enajenación poética:

En vano procura ser Poeta el que no saliere de sí, esto es el ordinario juicio, y no se levantara a otro más alto juicio, y no se transportare en otro más delicado seso del que antes tenía, sacándole este furor como de sí, y transformándole en otro más noble, sutil y delicado pensamiento, elevándose y embelesándose en él, de tal suerte que pueda decir que está fuera de sí, y no sabe de sí¹³².

Mucho antes que Carvallo, Miguel Sánchez de Lima, autor de la primera poética castellana renacentista del siglo XVI, en el pequeño volumen titulado *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, 1580), ensalzaba esa locura que invade a los poetas, al punto de considerarle —siguiendo a Platón— el don supremo que posibilita la inmortalidad a través de las letras. Ya en su definición de la poesía como inspiración de origen divino se hace evidente la influencia platónica: “Esta no haze habitación en pechos baxos, porque su oficio es hazer levantar muy altos los pensamientos, y a los que en ella se exercitan, les enciende un divino furor, de suerte, que sus obras son más divinas que humanas”¹³³.

Como comentamos al inicio del presente apartado, la concepción del poeta como ser divino, enajenado y dirigido por los dioses —por las musas, específicamente—, se hizo

¹³¹ Pinciano, 1998, p. 124.

¹³² Carvallo, 1997, p. 358.

¹³³ Sánchez de Lima, 1944, p. 40.

popular en gran parte gracias a los diálogos platónicos, al *Ion* y al *Fedro* en particular. Sin embargo, resulta necesario distinguir la diferencia de sentido que sobre el mismo concepto de furor poético se desprende de los dos diálogos. En el primero de éstos, Platón narra la manera como Sócrates entendía la inspiración poética que mueve a los artistas y a los poetas: una fuerza semejante a la producida por una cadena de anillos imantados, algo capaz de comunicarse mecánicamente, de la misma manera que se comunica el magnetismo a través de los cuerpos sobre los que influye. Así, por ejemplo, le responde Sócrates a Ion sobre las habilidades de este último para recitar a Homero y a otros poetas:

La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros [...]. Y cada poeta depende de su Musa respectiva. Nosotros expresamos esto, diciendo que está poseído, o lo que es lo mismo que está dominado. De estos primeros anillos que son los poetas, penden a su vez otros que participan en este entusiasmo, unos por Orfeo, otros por Museo, la mayoría, sin embargo, están poseídos y dominados por Homero. Tú perteneces a éstos, oh Ion, que están poseídos por Homero; por eso cuando alguien canta a algún otro poeta, te duermes y no tienes nada que decir, pero si se deja oír un canto de tu poeta, te despiertas inmediatamente, brinca tu alma y se te ocurren muchas cosas; porque no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión, y lo mismo que aquellos que, presos en el tumulto de los coribantes, no tienen el oído presto sino para aquel canto que procede del dios que les posee, y les siguen con abundancia de gestos y palabras y no se preocupan de ningún otro, de la misma manera, tú, oh Ion, cuando alguien saca a relucir a Homero, te sobran cosas que decir, mientras que si se trata de otro poeta te ocurre lo contrario. La causa, pues, de esto que me preguntabas, de por qué no tienes la misma facilidad al hablar de Homero que al hablar de los otros poetas, te diré que es porque tú no ensalzas a Homero en virtud de una técnica, sino de un don divino¹³⁴.

Como vemos, la leyenda de Homero se identifica casi completamente con el mito del poeta considerado figura semidivina, poseedor de un poder mágico¹³⁵; mito que aparece de modo más palpable en la figura de Orfeo, el cantor que recibió su lira de Apolo y su iniciación en el arte del canto directamente de las musas. De esta manera caracteriza Platón el estado del poeta durante el acto creador: el poeta es un poseído y un *médium*, su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión y la revelación. No es el arte, entonces, lo que guía al poeta: sus obras y sus poesías son impulsos de un aliento y soplo divino; es el instinto sagrado, es la fuerza divina de la inspiración lo que le mueve, del mismo modo que el flujo magnético del imán atrae los anillos de hierro. Y

¹³⁴ Platón, *Ion* [536a].

¹³⁵ Paradójicamente, por muy poeta divino que fuera, a Homero se le expulsaría de una ciudad bien gobernada, según el libro X de la *República* platónica.

es gracias a este arrebato, a este entusiasmo encadenado, explicado como un fenómeno de magnetismo, que los poetas se empapan de la armonía y del ritmo propios del universo. “Un dios saca de seso a los poetas y los convierte en oráculos y adivinos suyos. No hemos de creer, pues, que hablan ellos, sino que habla el dios por su boca”¹³⁶, afirmaba Marcelino Menéndez Pelayo refiriéndose a ese divino furor, a ese estado de entusiasmo, de exaltación y locura descrito en la obra de Platón, esa especie de predisposición divina por la cual los poetas expresan todo aquello que los dioses les comunican. Esta corriente, sin embargo, era ya común en tiempos de Homero. Éste mismo estaba convencido de que la creación poética implica un don de Apolo o de las musas, su propia figura conservaba los rasgos del profeta inspirado y la conciencia de su relación sagrada y misteriosa con la musa. Homero aseguraba haber comenzado sus dos grandes epopeyas con una repetida invocación, plena de confianza, a la diosa que podía inspirarle. La misma fe en las musas está presente en Hesíodo, en los versos iniciales de su *Teogonía*, donde manifiesta explícitamente su gratitud a las musas heliconias, pues decía haber recibido de ellas la inspiración poética¹³⁷. Es el furor, entonces, algo externo y superior al hombre, lo que convierte al poeta en una especie de *médium*, en un mero portavoz, y a los dioses en los verdaderos autores de los poemas; son ellos la fuente de la poesía. Así es como Platón niega tajantemente al poeta la paternidad de sus obras más hermosas: “La divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine”¹³⁸. En consecuencia, los poetas no son creadores originales, sino intérpretes de la deidad por la que cada uno está poseído. Al poeta inspirado le correspondería, así, transmitir a los hombres el mensaje divino, para que después los más capacitados hagan la exégesis de sus oscuras palabras. De hecho, Platón insiste en que el poeta no sabe si lo que dice es verdadero o falso, que no comprende siquiera los fundamentos de su arte, lo cual le hace parecerse más al profeta y vidente que al verdadero filósofo. Esta idea del poeta como un simple mensajero de los dioses es el planteamiento fundamental del *Ion* platónico.

¹³⁶ Menéndez Pelayo, 1974, p. 19.

¹³⁷ Gil, 1967, pp. 19, 21-26.

¹³⁸ Platón, *Ion* [534e].

El *Fedro*, por su parte, no sólo contradice dicha definición, sino que además revela un concepto de la poesía más evolucionado. Es verdad que si bien en el *Ion* no hay una reprobación directa de la poesía como en el caso de la *República*, sí se cuestiona de alguna manera su valor positivo, negándole el conocimiento de lo universal, atribuyéndole una total irracionalidad, motivo por el cual el poeta no sabe nunca dar razón de su poesía. En el *Fedro*, por el contrario, la poesía se constituye en un método de conocimiento, capaz no sólo de superar el saber que comunica la técnica sino de llegar hasta las verdades abstractas y, en definitiva, hasta las *Ideas*, tarea asignada exclusivamente al filósofo¹³⁹. En el conocimiento, posesión y goce de la belleza perfecta, suprema e ideal, radicará el mayor logro del poeta, según Platón¹⁴⁰. Precisamente, a propósito del *Fedro*, de las teorías que sobre la belleza expresa Sócrates en dicho diálogo, Menéndez Pelayo expone dicha concepción platónica en la que se concibe la poesía, el furor poético particularmente, como un medio de acceso y comunión con lo divino, razón por la cual Platón identificaría esa especie de locura con el origen de la sabiduría filosófica:

Las mejores obras humanas (dice Platón) se hacen por cierto furor, *manía* o delirio que los dioses nos infunden. *Manía* es el arte que predice lo futuro [...] y *manía* también la inspiración poética que instruye a los venideros de los hazañosos acaecimientos de los pasados. Quien sin este furor se acerca al umbral de las Musas, fiado en que el arte le hará poeta, verá frustrados sus anhelos, y

¹³⁹ Lo que Platón dice en el *Fedro* respecto al furor poético, debe verse, sin embargo, como una ampliación de su teoría de la inconsciencia artística. Como bien plantean algunos de sus comentaristas, “Platón no tenía por costumbre reconciliar lo que dice en una obra con lo que había dicho previamente en otra, por lo que muchas veces es difícil decidir si ha cambiado de opinión o si está expresando aspectos diferentes del mismo problema”, Martínez Hernández (ed.), 2001, p. 258, n. 108.

¹⁴⁰ Veamos cómo esta cualidad del poeta está directamente relacionada con la concepción platónica del filósofo, también presente en el *Fedro*, y cómo esta imagen del filósofo se asemeja, sin duda, a la del ser alado con la que Platón suele referirse al poeta inspirado: “Por eso, es justo que sólo la mente del filósofo sea alada, ya que, en su memoria y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que, por tenerlo delante, el dios sea divino. Apartado, así de humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es “entusiasmado”. Y aquí es, precisamente, donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de “entusiasmo”, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica”, *Fedro* [249c-e]. Por otra parte, resulta significativa la valoración positiva de la poesía que caracteriza el *Fedro* si consideramos que posiblemente la redacción de dicho diálogo fue posterior a la de la *República*, en donde se le juzga tan duramente. Sobre el lugar que ocupa el *Fedro* en la cronología de la obra platónica, remitimos al estudio introductorio a dicho diálogo a cargo de Emilio Lledó. Cfr. Lledó, 2001, pp. 292-293.

comprenderá cuán inferior es su poesía, dictada por la prudencia, a la que procede del furor vaticinante, concedido a nosotros por los dioses inmortales para nuestra mayor felicidad¹⁴¹.

Así pues, la poética del *Fedro* da cabida a una concepción más amplia de la influencia de lo divino sobre el poeta que la planteada en el *Ion*. El poeta deja de ser aquí el pasivo receptor, el instrumento a través del cual se expresa la divinidad inspiradora, pasa, en cambio, a convertirse en elemento activo de la creación poética, aunque conservando el impulso y estímulo de la divina fuerza que potencia al máximo sus aptitudes. Tal vez sea esta la razón que lleve a Carvallo a seguir fielmente el *Fedro* de Platón —aunque alterando el riguroso orden original e interponiendo la lectura que de éste hace Badius Ascensius— al describir las cuatro clases de furor vinculadas con el oficio de poeta. Así las presenta el preceptista: “Uno que consiste en amor, otro en misterio y religión, el tercero en profecía, el cuarto en proporción y armonía, y aunque éste propiamente es el que pertenece al Poeta, de todos los más participaron algunos”¹⁴². El primer furor, el amoroso, procede del conocimiento de lo bello. Cuanto más conoce el hombre la belleza, tanto más se transportan sus sentidos, y habiendo aprehendido la belleza terrena la ama con más fuerza y de ésta se enajena hasta alcanzar la contemplación de la belleza divina. Como se sabe, este punto de vista trascendental de la belleza expuesto por Carvallo reposa en el principio capital de la estética platónica: lo bello en sí mismo, la esencia que debe subyacer a todas las cosas bellas para que sean bellas. Según esta teoría, la metafísica de lo bello discutida en el *Hippias Mayor*, la belleza es una *Idea* o realidad ontológica separada e independiente de las cosas bellas, y por cuya participación pueden llamarse bellas estas cosas. En otras palabras, todas las cosas bellas lo son en virtud de su participación en la Belleza universal, en la Belleza misma: todas las cosas que son bellas sólo son bellas si existe lo bello en sí mismo¹⁴³. La doctrina idealista de la belleza *en sí* fue la base de las especulaciones de los neoplatónicos de Alejandría. Para Plotino, que también distingue los dos grados de belleza expuestos en el *Hippias Mayor*, la percepción de la belleza no se reduce al ámbito de lo visible o audible —las condiciones corporales constituyen, de alguna manera, la frontera que mitiga la presencia directa y la participación en la Idea de belleza—, exige

¹⁴¹ Menéndez Pelayo, 1974, pp. 27-28.

¹⁴² Carvallo, 1997, p. 364.

¹⁴³ Platón, *Hippias Mayor* [287c – 288a].

la contemplación de la belleza sensible para una posterior ascensión a la suprasensible a través del conocimiento¹⁴⁴. Este transportarse de las cosas bellas terrenales a las divinas —el mismo proceso ascendente basado en la admiración y el conocimiento de la belleza planteado en el *Banquete* de Platón¹⁴⁵— se hace posible, según Carvallo, gracias al estímulo que el furor provoca en la imaginativa, ya que sólo a través de ésta puede el poeta *conocer* la verdadera belleza y hermosura: “Inflamado el Poeta con tanto calor viene a tener muy fuerte la imaginativa, la cual por serlo tanto recibe en sí las especies de la cosa hermosa”¹⁴⁶. Con esto reafirma el preceptista no sólo que el furor es concomitante con una intensa imaginativa, a través de la cual el poeta descubre la belleza, sino, además, que el “agudo ingenio” funciona como instrumento capaz de llegar al conocimiento esencial del objeto.

Continuando con la clasificación de los furores, se adentra Carvallo en la antigua creencia de una poesía dependiente de la religión y de la magia. Por una parte, explica el segundo de los furores, el religioso, como aquel que inflama el espíritu de tal suerte que éste, olvidando todas las bajezas del mundo, sólo anhela el conocimiento de Dios. El furor profético, por su parte, bien diferenciado del religioso, hace referencia a la experiencia mística que eleva al poeta a la categoría de vidente, en contacto directo con lo sagrado. Procede éste de un espíritu divino que permite adivinar el futuro, espíritu que poseían algunos poetas antiguos, sin que sea posible esclarecer, según Carvallo, si la causa de tal facultad se deba al azar, a la sabiduría o a una revelación:

También el Poeta participa de ese furor y espíritu, con que se hace profeta. Lect.- Bien sé que este furor no es propio del poeta, mas no ignoro que muchos profetas fueron Poetas y muchos Poetas fueron profetas. No me meto en la causa, pero estos efectos sabidos son [...]. Y si más quieres saber en qué frisan estos dos espíritus y gracias, sábete que con un propio premio gratificaban a profetas y Poetas los antiguos, que era con una corona de laurel. Tienen también común el nombre porque, *vates*, que se dice *avimentis* (*sic*), igual y comúnmente significa el profeta y al Poeta. Y los oráculos que eran las profecías de los gentiles en verso daban sus

¹⁴⁴ Plotino, *Enéadas* [I, 6]. En “Sobre la Belleza”, el tratado de Plotino más difundido, se puede advertir fácilmente la influencia del misticismo platónico expuesto en diálogos como *Hipias Mayor*, *Banquete*, *Fedón* y *Fedro*, básicamente en la identificación de la belleza sensible con un principio trascendente.

¹⁴⁵ Platón, *Banquete* [211d – 212a]. Vale la pena rescatar la bella interpretación que sobre dicho proceso de ascensión ofreciera Menéndez Pelayo: “Cuando domeñamos la parte ínfima y menos noble de nuestra naturaleza (simbolizada en el uno de los corceles que tiran del carro del alma), y sin pararnos en la corteza y superficie de la hermosura terrena, aprendemos a leer en ella los vestigios de la perfección soberana, y ascendiendo más, contemplamos la idea pura y *en sí*, el hombre se enaltece y se hace semejante a los dioses en plácida serenidad y beatitud” (Menéndez Pelayo, 1974, p. 44).

¹⁴⁶ Carvallo, 1997, p. 366.

respuestas, como dice Vida en su Poética. Y en la suya Horacio, *Dictae per carmina sortes*. Y don Juan Huarte dice que algunos Poetas ha habido que con el calor y furor desasido del espíritu casi del cuerpo dicen divinidades, y lo que está por venir¹⁴⁷.

No existe en griego relación semántica entre el vocabulario de la poesía y el de la religión, en realidad los términos griegos para designar a la poesía y al poeta tienen un sentido técnico, no metafísico ni religioso. Por el contrario, para nombrar al poeta y al adivino existía en latín arcaico un mismo término *vates*, término del que Carvallo se sirve desde el inicio de su tratado para designar al poeta: “Como el nombre latino *vates*, que quiere decir Poeta, lo significa, porque se dice destes nombres *vis*, que es la fuerza, y *mens*, que es el entendimiento, como si dijese fuerte de entendimiento, como lo prueba Covarrubias en su *Profecía*”¹⁴⁸. Sin embargo, no hay pueblo que haya sentido más profundamente que los griegos la divinidad de la poesía, compuesta desde sus primeros tiempos de fórmulas mágicas y sentencias de oráculo, de plegarias y oraciones. Numerosos indicios delatan la primitiva existencia en Grecia de esta vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos, el éxtasis y la profecía. Multitud de mitos y de leyendas, además, hacen intervenir a los dioses en el origen de la poesía. Bajo la

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 368-369.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 95. Como anota Alberto Porqueras Mayo en la edición citada del *Cisne de Apolo*, por lo que respecta a Roma, *vates* significaba adivino, y se refería inicialmente al hombre encargado de los oráculos, quien expresaba sus profecías a través de cantos. Después de incluir éste otros cantos religiosos no proféticos, *vates* pasó del sentido estricto de profeta a uno más amplio, el de poeta. Uno de los primeros testimonios de esta vertiente pagana en la defensa divinizante de la poesía en España lo encontramos en el *Arte de poesía castellana* (Salamanca, 1496), incluida en el Cancionero de Juan del Encina: “[...] el esordio y invención della fue referido a sus dioses, así como a Apolo, Mercurio y Baco y a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas [...]. Hallamos eso mismo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinaciones se daban en versos. Y de aquí vino los poetas llamarse *vates*, así como hombres que cantan las cosas divinas”, cita del texto reproducido por Porqueras Mayo en la antología *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, pp.79-80. Entre los contemporáneos de Carvallo que hicieron también referencia a la sinonimia poeta-profeta aparece Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en su *Plaza universal* (Madrid, 1615), traducción del texto de Tomaso Garzoni, *Piazza Universale* (Venecia, 1585), expresa: “El poeta se deriva no de *Pico*, como dice el Bocacio que significa *Formo*, o *Fingo*, sino de *Poetes*, antiquísimo vocablo griego, que suena en latín *Exquisita locutio*, porque es propio del poeta hablar exquisita y raramente. Así con justa causa fue llamado por los latinos *Vates*, de aquella fuerza de mente, que dice Marco Varrón se encierra en ellos. Porque según Platón, tienen en sí los poetas cierta deidad, que los mueve y calienta, incitando en los mismos un furor a quien llama divino, a diferencia del que sucede por falta de juicio, que se suele decir locura [...]. Aristóteles afirma ser la poesía cosa de ingenio práctico, y robado del furor. Orígenes dice ser cierta virtud espiritual que inspira al poeta, y le llena la mente con divina fuerza y vigor, que es sólo una purgación de ánimo, y una ilustración de imaginativa”, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, p. 370. Asimismo, Pedro Díaz de Rivas, amigo de Góngora, autor de los *Discursos apologeticos por el estilo del Polifemo y Soledades* (1616-1617), escribió: “Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron *Vates*, la qual voz significa los que el Griego llama *Prophetas*, y nosotros *Adivinos*. Y aun, antiguamente, quien era adivino solía ser Poeta” (Díaz de Rivas, 1960, p. 37).

invocación de Apolo, la profecía y la inspiración poética se revelaron como dos mundos próximos, cercanos en sus raíces extraordinarias. En relación similar con la poesía estaba Dionisio, el dios de la embriaguez, de la pasión frenética, de la catarsis colectiva. Pero eran las musas, las diosas tutelares de la creación poética, las que recibían las llamadas simbólicas de los poetas griegos¹⁴⁹. Todas estas complejas relaciones —que aquí necesariamente simplificamos— muestran ese fenómeno, tan común en la época helenística como romana, de reconocer en la poesía algo que rebasa la esfera de lo natural, como una región fronteriza que ha de permanecer en contacto con lo invisible y lo divino, con el misterio; por lo que el poeta, depositario del mismo conocimiento trascendente del sacerdote, el mago, el místico o el profeta, será también considerado un individuo carismático, dotado de potencias especiales, poderes sobrenaturales que lo hacen un ser superior a los demás mortales. Por algo Homero llamó al poeta “cantor divino”. Este elemento divino, ya se ha dicho, tenía su origen fuera, y por encima, del hombre, penetraba en él en forma de musa, de dios, de delirio, y lo henchía por completo. La dignidad metafísica de la poesía no provenía, pues, de la subjetividad del poeta sino de una fuerza sobrehumana.

Finalmente, el cuarto furor expuesto por Carvallo es el conocido como vena poética, el que manifestándose ante el poeta como una armonía, se apodera de su alma, le transporta y enajena del común pensamiento inspirándole sus versos. Precisamente, es en la proporción y en la armonía donde el poeta inflamado alcanza, según Carvallo, el logro de la creación artística:

El último furor con que el Poeta hace sus obras consiste en el conceso, sonido, proporción y correspondencia con que las cosas se traban, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonía, lo cual aprehendiendo el Poeta con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamación y ardiente furor, casi desasido del espíritu, como fuera de sí, viene a trazar y a componer tanta variedad, no sólo de versos y coplas pero mil invenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporción¹⁵⁰.

En este pasaje reside, en buena medida, la postura más moderna atribuida a Carvallo, que superando la tradicional imagen de la inspiración, plantea la del poeta como un ser

¹⁴⁹ Si Apolo representaba la luz de la Inteligencia divina, las musas —las nueve hijas de Mnemosine, la diosa Memoria—, por su parte, eran consideradas las únicas entidades capaces de guiar las artes y ciencias que permiten el despertar a esa Inteligencia. Cfr. Lledó, 2010, pp. 66 y ss.

¹⁵⁰ Carvallo, 1997, p. 371.

con especial aptitud para el conceso rítmico y la elección verbal. Por otra parte, aunque nuestro preceptista se sirve de los mismos términos en que se plantea el valor absoluto y trascendente de la inspiración poética en el *Ion* —cuando al intentar dar respuesta a la pregunta de la creación poética llega Platón a la solución del irracionalismo, de la posesión divina bajo la cual cae el poeta cuando entra en el campo de la “armonía y el ritmo”¹⁵¹—, introduce, sin embargo, un elemento, *la imaginativa*, puramente humana, acercándose así a Aristóteles, quien considera una causa natural de la poesía el instinto de la armonía y del ritmo, el mismo que guió a los hombres de más ingenio en la primitiva improvisación, en la que todos los géneros aparecían aún revueltos y confundidos¹⁵². Como ya lo había expresado Carvallo en el primer diálogo del *Cisne de Apolo*, la poesía, como todas las artes que consisten en proporción, armonía y figura, depende de la imaginativa, la cualidad más importante del poeta¹⁵³, porque de ésta, recordemos, depende también el conocimiento de lo bello y esa capacidad de la poesía, ya antes señalada, de tratar todas las materias: “La invención [...] pertenece, como dije, a la imaginativa, ingenio sutil y delicado, significado por el Cisne¹⁵⁴”.

Debido a su blancura, su dignidad y su inclinación a cantar en horas de tragedia, el cisne fue considerado desde la Antigüedad el símbolo de los poetas. En la mitología griega esta ave fue consagrada a Apolo, dios de la luz y de la claridad, representación del orden y de la pureza; dios también de la profecía, la música y la belleza. Para Carvallo, el poeta es un cisne inmaculado que canta como lo hace el ave de los lagos de Grecia, y es, como Apolo, un emisario de Zeus, un profeta y el genuino intérprete de la belleza artística. Así, gracias a la identificación del cisne con el poeta, se manifiesta no sólo el alto fin de este arte, “que es deleitar con la suavidad de sus versos a los hombres y con su dulzura persuadirles la virtud... [...], enajenar los pensamientos de los mortales, de

¹⁵¹ Platón, *Ion* [534a]. Según establece Platón, el poeta comienza a perder su razón cuando entra en los dominios de la armonía y el ritmo, éstos se apoderan de su ser y, como en las danzas báquicas, van privándole de la razón; ya no puede tener esa actitud serena que le permite ver la realidad, conocerla y expresarla.

¹⁵² Aristóteles, *Poética* [1448b, 20-25]. De hecho, nunca Carvallo se pareció tanto a Aristóteles como en los siguientes versos: “La poesía es arte y modo cierto / que con limitación enseña hablar / con orden, con ornato y gran concierto; / de tres partes forzoso ha de constar, / que son materia, forma y fin, y advierto / que éstas otras tres se han de sacar, / que son, según su orden, invención, / y la disposición, y locución” (Carvallo, 1997, p. 82).

¹⁵³ Cfr. Carvallo, 1997, p. 97.

¹⁵⁴ Carvallo, 1997, p. 100.

las cosas humildes y bajas, y levantarlos a virtuosas contemplaciones”¹⁵⁵, sino la divinidad misma de la profesión poética. Pero no sólo eso, Carvallo va aún más allá: “Dije que el Cisne era ave porque este es su ser, con el cual se declara el del Poeta. Porque siempre por las aves, por sus alas y vuelo, fue significado y entendido el alto ingenio y contemplación subida”¹⁵⁶. Con el cisne, con la metáfora de su vuelo, se enaltece la más preciada facultad del poeta, la imaginación, elevándose así la sola condición del poeta inspirado. Por eso el cisne no sólo es una imagen recurrente en el tratado de Carvallo, el título y la obra entera están basados en el emblema de esta ave: “Me pidieron algunos amigos que les declarase la insignia poética que es un blanco Cisne, en un escudo pintado, de que hace Alciato una emblema, y, comenzando por poco, vine a declaralla con la largueza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaración de esta insignia. Por lo cual la llama Cisne de Apolo”¹⁵⁷. He aquí el texto del emblema “*Insignia poetarum*”, de Andrea Alciato —mencionado por Carvallo—, que representa al cisne como escudo del poeta:

Entre los escudos gentiles, los hay que llevan
el ave de Júpiter, o sierpes, o un león, como
divisa; pero que estos crueles animales huyan
de las tablillas de los poetas y que sea el
hermoso cisne el que sostenga el escudo de
los doctos. Está éste consagrado a Febo, y es
habitante de nuestra región: rey antaño,
conserva sus viejos títulos todavía¹⁵⁸.

Del cisne como símbolo, tres significados nos interesan particularmente: la pureza, la inspiración y el misterio. Según José Antonio Pérez Rioja, “en el simbolismo cristiano, el cisne evoca la idea general de pureza (agua, catecúmenos, silencio, etc.)”¹⁵⁹. En Carvallo, la relación del cisne con la labor poética se fundará en este sentido principalmente, siempre reafirmando su profundo fervor religioso. La blancura,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 94. Sobre la figura del cisne en la obra de Carvallo, véase Alberto Porcheras Mayo, “Función del signo *cisne* en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvallo”, *Estudios sobre la vida y obra de Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635)*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1996, pp. 107-119; Roy L. Tanner, “La influencia de la emblemática en *El Cisne de Apolo*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 328, 1977, pp. 75-100; y José María González, “Manierismo y Contrarreforma en Cisne de Apolo, de Luis Alfonso de Carvallo (1602)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI, 1985, pp. 111-114.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁸ Alciato, 1993, p. 226.

¹⁵⁹ Pérez Rioja, 1971, pp. 130-131.

representación de la pureza, es la primera cualidad del cisne en la que Carvallo hace énfasis a la hora de establecer su conexión con la poesía:

Por la blancura de nuestro cisne se conoce y declara la limpieza, pureza y honestidad que el poeta debe tener en su persona, costumbres y poesías [...]. Que así el Poeta como el Cisne, tienen la blancura de la nieve, el uno es blanco en las alas y el otro en el pecho, esto es, en las costumbres y obras que dél proceden [...].

Al Poeta en ser blanco el Cisne enseña
honestidad, virtud, bondad, limpieza,
mas el que a rienda suelta se despeña
por las sucias materias y torpeza,
de aquesta pura insignia se desdeña,
y es lástima emplear en tal vileza
su talento el Poeta, y dar con todo,
ingenio, arte y trabajos en un lodo¹⁶⁰.

Sin embargo, el signo Cisne está también vinculado a la defensa de un elemento pagano: el furor poético, ese algo inefable llamado inspiración, y su presencia en el proceso creador; porque así como el cisne sin el céfiro no canta, sin el soplo de la inspiración no puede componer el poeta¹⁶¹. En Hesíodo aparece por primera vez —en relación a la poesía— esta noción de inspiración como un soplo exterior que infunde al que lo recibe una determinada potencia interna, la expresión poética, junto a la manifestación, también exterior, de la voz divina. En Homero ya los dioses insuflaban el coraje, la confianza e incluso el pensamiento. En Demócrito también aquéllos emitían un sagrado soplo que el alma del poeta particularmente sensible recibía, quedando, así, habitado por el dios y en un estado de especial entusiasmo, de fuerza, que, manifestándose como un ardor, le inflamaba, acercándolo a un estado próximo a la locura, provocando al máximo su capacidad creadora, su logos visionario¹⁶². Sobre la figura del cisne Platón afirmó:

En mi arte adivinatoria soy inferior a los cisnes, que en cuanto perciben que han de morir, aun cantando ya en su vida anterior, entonces entonan sus más intensos y bellos cantos, de contentos que están a punto de marcharse hacia el dios del que son servidores. Mas los humanos, por su

¹⁶⁰ Carvallo, 1997, pp. 374-375.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 352.

¹⁶² Gil, 1967, pp. 24-25, 35-36.

propio miedo ante la muerte, se engañan ahí a propósito de los cisnes, ya que dicen que éstos rompen a cantar en lamentos fúnebres de muerte por la pena, y no reflexionan que ninguna ave canta cuando siente hambre o frío o se duele de cualquier otro pesar, ni siquiera el ruiseñor o la golondrina o la abubilla, de quienes se afirma que cantan lamentándose de pena. Sin embargo, a mí no me parece que ellos canten al apenarse, ni tampoco los cisnes, sino que antes pienso que, como son de Apolo, son adivinos¹⁶³.

Por esta mítica creencia de que el cisne canta dulcemente poco antes de morir, tema frecuente en la poesía desde Esquilo, como explica con detalle Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*¹⁶⁴, Carvallo no duda en asociar la carga enigmática de la labor poética con la imagen del cisne misterioso y sugerente: “El Cisne está en blanco, al fin ya es pintura, y tal, que no de un famoso hecho es insignia, sino de muchísimos, y en sí encierra grandes misterios. Es como la enigma del Sfinge, que quien la entendía, ganaba la vida, y el que no la alcanzaba, quedaba perdido”, y, precisamente, “una de las cosas en que muestran su ingenio los poetas entre otras muchas es la enigma”¹⁶⁵. Marcada así la trayectoria del signo a lo largo de toda la obra, recurre el preceptista a sus propios versos para asentar, en los mismos términos platónicos, la mítica imagen del cisne:

El Cisne es ave a Febo consagrada;
amigo de agua, dulce es su garganta;
anda y vuela, también con esto nada,
y tiene hermandad entre sí tanta,
que suele, cuando vuelan en manada,
ayudarse. Sin Céfiro no canta,
es blanco, y si la muerte se avecina,
canta mejor, y dicen la adivina¹⁶⁶.

No hay nada en el cisne sin misterio, como todo es enigma en el poeta. Ésta parece ser la conclusión de Carvallo, la misma a la que llegarían, después de una larga meditación literaria, poetas modernos como Baudelaire, Mallarmé y Rubén Darío, quienes ven en la figura del cisne, en su cuello, el signo del misterio, el interrogante que enlaza el fundamento de la vida con una intuición de trascendencia. Así lo afirmaba Baudelaire, quien reconoce en sí mismo a ese enigmático ser “qui interroge, qui pleure, qui espère,

¹⁶³ Platón, *Fedón* [85a].

¹⁶⁴ Herrera, 2001, pp. 836-837.

¹⁶⁵ Carvallo, 1997, pp. 90, 301.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

et qui devine quelquefois”¹⁶⁷. El cisne es, pues, el símbolo de la poesía misma, del misterio de sus orígenes y de la naturaleza de sus formas expresivas y, de un modo especial, de ese algo inefable que suele llamarse “inspiración”. En síntesis, para Carvallo, como para los antiguos y los místicos poetas modernos, la poesía encerraba un misterio, y en su desciframiento se hallaba lo esencial poético.

1.5 ENTRE LA NATURALEZA Y EL ARTE: EL ORIGEN DE LA CREACIÓN POÉTICA

Relacionar la inspiración poética a un influjo de la divinidad, a un furor divino que enciende al poeta y le pone en comunicación con los dioses, hace parte de la doctrina platónica del origen divino de la creación poética difundida a través de Ovidio. La defensa de la poesía basada en el argumento divinizante fue una postura asentada ya en el Renacimiento, como sostiene Antonio Vilanova, quien además identifica a Boccaccio como “el primer escritor renacentista 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”¹⁶⁸. Buena referencia es, en este sentido, la invocación a Apolo con la que nos encontramos en la *Divina Commedia* (Paraíso, Canto I, vv. 13-36), invocación con la que Dante pide al dios le capacite en favor del laurel de los poetas:

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso
Come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar nell'aringo rimaso.

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
della vagina delle membra sue.

O divina virtù, se mi ti presti
Tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,

¹⁶⁷ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 139.

¹⁶⁸ Vilanova, 1967, p. 589.

venir vedra' mi al tuo dilecto legno,
e coronarmi allor di quelle foglie
che la matera e tu mi farai degno.

Sì rade volte, padre, se ne coglie
per trionfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna dell'umane voglie,

che parturir letizia in su la lieta
deifica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.

Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda¹⁶⁹.

Resulta también significativo el testimonio de Petrarca, quien, citando a Cicerón, comparte la idea de que la poesía es *divino quodam spiritu afflari*¹⁷⁰. La evolución del concepto de inspiración poética pasa, pues, obligatoriamente, por los italianos del primer Renacimiento. Pero es a partir del siglo XVI cuando se reinterpretan las vagas teorías derivadas de la Antigüedad clásica y se diversifican los términos. Es así como en el caso español, por ejemplo, Luis Alfonso de Carvallo, adhiriéndose inicialmente a una tradición ya establecida, define la vena poética como un estado espiritual y divino, y al mismo tiempo natural, que invade al poeta en el momento de la creación: “Significa un aflujo y espíritu, y como divino furor y una alentada gracia y natural inclinación que Dios y la naturaleza dan al poeta, como se dan otras gracias *gratis datas*”¹⁷¹. Alonso López Pinciano, en contraste con Carvallo, hace manifiesto un afán racionalista que le impulsa a ignorar las interpretaciones metafísicas o sobrenaturales derivadas de los principios platónicos y a apreciar la poesía como una actividad que surge exclusivamente de la naturaleza física del hombre, desconociendo cualquier posibilidad

¹⁶⁹ Dante, 1975, pp. 13-16. La identificación con la doctrina platónica del furor se hace evidente en el último terceto, particularmente con la idea del “entusiasmo” encadenado —expuesta con detalle en el *Ion* [536a]—, o lo que es igual, la influencia inspiradora que sólo los grandes poetas pueden transmitir sobre otros de manera similar al poder de atracción ejercido sobre una cadena de anillos imantados. Al principio del Purgatorio (Canto I, vv. 7-9) es a las musas a las que se invoca, con especial mención de Calíope, musa de la poesía épica: “Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Calliopè alquanto surga”. Y serán también ellas las invocadas al comienzo del viaje por el Infierno (Canto II, vv. 7-9): “O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate”. Por lo visto, si para describir su descenso por el inframundo y su ascensión a la montaña del Purgatorio le bastaba a Dante con pedir ayuda a las musas, a la hora de emprender el viaje celeste sólo podía confiar en la inspiración directa de Apolo.

¹⁷⁰ Citado por Porqueras Mayo, 1986, p. 30.

¹⁷¹ Carvallo, 1997, p. 352.

de una determinante extraterrena, pues, según él, en esta mitificación reside el desprestigio del “ingenio”. Así pues, siguiendo la doctrina aristotélica racionalizadora del furor, reduce a su mínima expresión el papel de lo sobrenatural en la creación poética: “Toda mi vida fui amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá bajo [...]. El [furor] poético se pudiera reducir más a la divinidad, pero ni tal quiero confesar, porque, si hallamos causas naturales y evidentes, ¿para qué habemos de ir a las sobrenaturales?”¹⁷². Unas líneas más adelante, acogiéndose a Aristóteles, en concreto a su definición del ingenio, no duda en afirmar que “arrebatamiento y elevación puede muy bien acontecer humanamente, sin ser invención de divino furor particular”¹⁷³. El ingenio, pues, quedaba exaltado como una cualidad natural del hombre. En otras palabras, es el genio natural, el mismo *entendimiento agente* aristotélico que efectúa la búsqueda selectiva de conceptos en los depósitos de materiales de la *inventio*. De ahí que con las expresiones “ingenio furioso” o “natural inventivo” se aluda también, en *Philosophía Antigua Poética*, a esa potencialidad humana, descrita por Aristóteles en su teoría del conocimiento —aunque en ocasiones el mismo filósofo la definiera como una capacidad inmortal y casi divina—, de abstraer la esencia de las cosas para la posterior elaboración de conceptos universales¹⁷⁴.

Tenemos, entonces, que Pinciano rechaza la posibilidad de que la poesía surja de una fuente enigmática, lo que le anima a definir el furor como una cualidad que el poeta recibe de la naturaleza para hacer bien y con facilidad versos que otros sólo podrían hacer mal, incluso con gran esfuerzo. Por eso no duda en defender esa condición natural del poeta: “El instrumento desta facultad [la imaginación] pide calor con sequedad, compañeros del furor, a cuya causa es un sentido muy conveniente para la poética”, rescatando la famosa sentencia —familiar a Platón, tanto como a Demócrito y a

¹⁷² López Pinciano, 1998, pp. 125-126.

¹⁷³ *Ibid.* Como bien explica Antonio Vilanova, es el escepticismo propio de un hombre de ciencia el que llevará a Pinciano al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, citado en numerosas ocasiones a lo largo de su tratado, particularmente a su explicación natural y fisiológica del carácter artístico: “Ingenio furioso es el del poeta, que es decir, un natural inventivo y maquinador, causado de alguna destemplanza caliente del cerebro. Tiene la cabeza del poeta mucho del elemento del fuego y así obra acciones inventivas y poéticas” (Citado por Vilanova, 1967, p. 608).

¹⁷⁴ Esta exaltación aristotélica de la facultad creadora, inseparable de la imitación esencial de la naturaleza, será fundamental desde el punto de vista de la teoría poética del Siglo de Oro, ya que justificará, de alguna manera, la imagen del poeta poseedor de un talento natural a través del cual crea cosas que superan considerablemente los hechos de la naturaleza. Sobre el desarrollo de la noción de ingenio en el terreno antes concedido al furor sobrenatural, véase García Berrio, 1980, pp. 337-373.

Cicerón— según la cual “ninguno puede ser poeta sin inflamación del ánimo y sin espíritu del furor”¹⁷⁵. Al tiempo que Pinciano reconoce en esta facultad mental el instrumento adecuado para la producción de la poesía, acepta las limitaciones de los preceptos, admitiendo que hay poetas sin poética y que se puede crear la belleza aun separándose de las reglas del arte¹⁷⁶. Del mismo estado de opinión es buena muestra el primitivo tratado de Sánchez de Lima, donde queda expreso que la defensa de la “vena” o furor merece, sin duda, prioridad:

Lo que el vulgo llama vena, no es otra cosa, sino un natural bueno e inclinado a la Poesía, y este natural tiene qual más, qual menos: y otros no tienen ninguno. Y a lo que algunos dizen, que la Poesía se adquiere con el estudio de las letras, y que de otra manera no puede ninguno ser poeta: a esso respondo, que Monte mayor fue hombre de grandísimo natural, porque todo lo que hizo fue sacado de allí, pues se sabe, que no fue letrado, ni más de Romancista¹⁷⁷.

Carvallo va aún más allá, asegurando que sin la vena y natural inclinación no se puede ser poeta, aunque se tenga excelente ingenio y se estudie todo el arte¹⁷⁸. No es suficiente, pues, según los preceptistas, conocer en un principio las leyes de la métrica y saberlas aplicar a la poesía para hacer versos; es necesario poseer la *vena*, el *furor*, el *entusiasmo*, la *inspiración*, el *fervor*, y esto sólo lo da la naturaleza: “Más veces vale sin doctrina la naturaleza, que la (*sic*) sin naturaleza la doctrina”¹⁷⁹. Se reafirma así una idea fundamental: aunque el hombre debe auxiliarse del arte, en la disciplina poética, al contrario de otras, “tiene la naturaleza el primo lugar”¹⁸⁰.

Hasta ahora tenemos que la poesía proviene de dos causas: una divina y la otra humana. La causa divina es el furor divino, que arrebató al poeta por encima de los mortales. La humana, a su vez, puede ser natural y artificiosa. La causa natural, el furor humano, por su parte, cuando no se rebaja al nivel de la locura, puede convertirse en el motivo

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 34, 125. Cicerón lo expresará de la siguiente manera: “Pues más de una vez he oído —y dicen que Demócrito y Platón lo dejaron en sus obras— que no puede darse ningún buen poeta sin que haya fuego en su interior y sin un cierto soplo de locura”, *Sobre el orador*, II [194]. Pueden encontrarse expresiones similares en: Cicerón, *Sobre la adivinación I* [80]; Horacio, *Arte poética* 296; Platón, *Fedro* 245a, *Menón* 99c, *Ion* 533e.

¹⁷⁶ López Pinciano, 1998, pp. 495-496. Posiblemente así también lo pensaría Séneca cuando al final de su epístola 55 dirigida a Lucilio afirmaba que la vida estaría en verdad restringida si hubiera barreras a nuestra imaginación. Cfr. Séneca, 2001, vol. I, p. 224.

¹⁷⁷ Sánchez de Lima, 1944, pp. 37-38.

¹⁷⁸ Carvallo, 1997, p. 352.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 354.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 356.

esencial de la poesía. Hay pues, también, dos tipos de poesía desde esta perspectiva humana: la del ingenio agitado y conmovido por algún vigor interior, también llamado furor, el cual —se dice— genera la máxima y más perfecta especie de poesía; y otra que actúa por ciencia, disciplina, arte y prudencia. “De todo lo cual se infiere —afirma Carvallo—, que aunque el arte es necesario saberse para la poesía, con todo eso sin fiel aflato natural no puede el Poeta ser agradable con su canto”¹⁸¹. Argumento suficiente para que el mismo Carvallo se extienda en la distinción, y consecuente valoración, entre esta “inflamación casi divina” y el ejercicio del arte, un intenso debate con profundas y reconocidas raíces clásicas.

“Naturaleza” y “Arte” son los dos polos en torno a los cuales ha girado la discusión sobre el origen o fundamento de la excelencia artística, y en particular de la excelencia poética. Se dice desde la Antigüedad que la obra de arte puede ser, por una parte, la consecuencia de un puro acto de inspiración, a través del cual el artista aparece como una especie de mensajero de los dioses, como el enviado de un poder superior que desempeña, sin embargo, un pasivo papel; por otra parte, la obra de arte también puede ser creada a base de un puro esfuerzo intelectual, de un quehacer empapado de lógica. Unos afirman que la poesía viene del exterior; otros, que el poeta se basta a sí mismo. Algunos lo llaman musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, conciencia, razón. De un lado, la divina inspiración; del otro, la técnica racionalizada. Es la vieja controversia entre la defensa de la concepción platónica del poeta furioso, inspirado por los dioses —o por Dios, si se quiere hablar en términos cristianos—, y el reconocimiento del poeta consciente, con oficio, dominador magistral del *ars* que practica y que aprendió por medio de reglas bien establecidas. Es la eterna antinomia entre inspiración y técnica que divide el concepto platónico de la enajenación y la teoría aristotélica de la imitación.

Está claro que para Platón la creación poética no depende de conocimientos o saberes adquiridos por el poeta, sino que surge de una intervención divina: se trata de un don gratuito que el poeta recibe. De ahí su insistencia en la concepción de un creador poético libre, independiente, no sujeto a normas, a ningún tipo de técnica, entendiendo

¹⁸¹ *Ibíd.*

por técnica un conjunto de reglas dadas por el hombre sobre la base de un conocimiento superficial y mecánico de la realidad; con lo cual, como se desprende ya del pasaje del *Ion* que asimila a los poetas a anillos imantados, comentado anteriormente, el divino filósofo había planteado e intentado resolver el pleito en favor de la naturaleza, si por naturaleza se entiende también la inspiración divina. No olvidemos que para los poetas del pasado la inspiración divina era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo. Partiendo de la comparación de la musa con la piedra imán, Platón insiste en que así como ésta comunica su fuerza al anillo de hierro que se pone en contacto con ella, del mismo modo la musa pone en trance de inspiración divina a algunos hombres, y por esto afirma categóricamente que los buenos poetas componen sus bellos poemas no por arte, no por una técnica artística, sino porque están inspirados por la divinidad y poseídos. En el *Fedro* reitera que la verdadera poesía no es la que brota de una técnica y la que obedece a unas normas racionales, sino la que está inspirada por la divinidad: “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos”¹⁸². Así pues, el impulso originario, la inspiración primera, dada su condición de elemento de carácter divino, lleva la supremacía sobre el oficio de poeta, oficio que sólo con el paso del tiempo permite adquirir la habilidad necesaria para conmovier a los demás hombres. Esta postura encuentra entre sus primeros antecedentes la figura de Píndaro, quien siendo consciente de su talento natural, de la posesión de un don innato, reconoce en la influencia de una potencia divina el mayor logro del poeta, algo que, según aseguraba, no puede suplir la habilidad adquirida por la práctica. También Demócrito participó en dicha polémica, alineándose con los partidarios de la naturaleza, aunque, en su caso, estimando el talento superior, las dotes personales, por encima del oficio en el poeta¹⁸³. A este planteamiento pareció acogerse Fernando de Herrera en su definición del *ingenio*:

Es aquella fuerza i potencia natural i aprehensión fácil i nativa por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas i a la noticia sutil de las cosas altas. Procede del buen temperamento del ánimo i del cuerpo. Sinifica propriamente aquella virtud del ánimo i natural abilidad, nacida

¹⁸² Platón, *Fedro* [245a]. Cfr. Lledó, 2010, pp. 101-107.

¹⁸³ Gil, 1966, pp. 30-34.

con nosotros mismos i no adquirida con arte o industria. Llaman los griegos i latinos *ingenio* a la naturaleza de cualquier cosa¹⁸⁴.

No muy lejos se posiciona Carvallo a la hora de definir qué es la poesía y señalar la superioridad del poeta sobre el orador, pretendiendo así justificar el tópico de la retórica latina, muy corriente en la teoría de la época, de que el poeta nace y no se hace:

Ésa [definición] sólo convendrá a los que se aprovechan de su ingenio y natural inclinación más que de la arte, preceptos y reglas [...] sólo se comprenderán los que por su natural y sin arte quisieron hacer versos, de los cuales hubo muchos, y aún hay en nuestra España, de donde vino a decir Demócrito que los oradores se hacen y los Poetas nacen, y a los tales agora dará esta difinición, que verdaderamente no es de la arte, sino de la natural inclinación, la cual, aunque nos inclina al arte, no por eso es arte [...]. Y no con menos cuidado que Tulio estudió Sócrates los preceptos todos desta arte, y jamás pudo hacer un solo verso, de donde vino a decir aquel tan común dicho: “los Poetas nacen y los oradores se hacen”; y Horacio confiesa que sin la rica vena el estudio aprovecha poco¹⁸⁵.

Esta insistencia en el famoso *dictum* “poeta nascitur non fit” —atribuido a Demócrito, Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón y Horacio, entre otros— será compartida por Pinciano, quien coincide en que el orador requiere arte y estudio, y el poeta, natural ingenio¹⁸⁶. Llegados a este punto, vale la pena precisar el concepto del arte que se tenía entre los preceptistas del momento, aunque éstos en sus textos tendieran —implícita o explícitamente— a identificar el arte con las reglas. Por una parte, el arte era comúnmente definido como el conjunto de operaciones con que el artista analizaba los materiales que procedían de la *inventio* y la sucesión de las etapas subsiguientes. De igual manera, se entendía por arte el conjunto de normas a seguir para llevar a término

¹⁸⁴ Herrera, 2001, p. 860.

¹⁸⁵ Carvallo, 1997, pp. 78-79, 352-353.

¹⁸⁶ López Pinciano, 1998, pp. 123-124. Como expusiera Arnold Hauser, aunque la oposición existente entre la sujeción y la libertad artística, basada en la estima de las reglas del arte o en la ausencia de éstas, era un tema ya debatido durante el Renacimiento, fue en plena época manierista que dicho antagonismo cobró mayor auge. Ilustra el crítico su afirmación con el ejemplo de Giordano Bruno, que en su diálogo *De gli eroici furori* ya proclamaba la liberación de la creación literaria de la férrea autoridad aristotélica: “La doctrina, surgida en el Renacimiento, del individualismo e irracionalismo de la creatividad artística, ante todo la tesis de que el arte no es aprendible ni enseñable y de que el artista nace, llega a su formulación más extremada en la época del manierismo, y precisamente en Giordano Bruno, que habla no sólo de la libertad de la creación artística, sino de su falta de reglas. ‘La poesía no nace de las reglas —dice—, sino que las reglas derivan de la poesía; y así, existen tantas normas cuantos son los buenos poetas’. Es ésta la doctrina estética de una época que aspira a unir la idea del artista inspirado por Dios con la del genio dueño de sí mismo” (Hauser, 2010, vol. I, p. 449). Si bien durante el Manierismo el interés se torna hacia lo irracional, lo que empieza a surgir, en palabras de Panofsky, es “una nueva racionalización de lo irracional” (Panofsky, 2004, p. 72).

dichas operaciones, así como la serie de recursos adquiridos por el poeta con el fin de hacer realidad su concepción de la obra artística. Bajo el primer sentido se aludía, por tanto, al entramado intelectual considerado en abstracto, sin el sustento de normas, con lo cual se pretendía caracterizar también el ingenio; mientras la dimensión normativa, asesora y correctora, al tiempo que practicable, se constituía en el sentido al que solía oponerse *ars a natura*. En últimas, lejos de reducirse a la facultad que prescribe reglas y preceptos, o al rigor y perfección alcanzado a través de la técnica poética, menos aún al simple artificio métrico de la versificación adoptado por la gramática medieval, el concepto del arte, ajeno a la distinción innato-adquirido, representaba la recuperación del pensamiento aristotélico, que en su negación del poeta-semidiós enaltecía la capacidad del entendimiento humano. Esto daría paso a la gradual introducción de un espíritu crítico basado en la razón y en una necesaria observación, lo que provocó que la inspiración comenzara a concebirse como una frase retórica o una figura literaria antes que como el motivo inicial de toda creación. Nadie habla por boca del poeta —se diría—, excepto su propia conciencia; el verdadero poeta no oye otra voz ni escribe al dictado, es un hombre despierto y dueño de sí mismo. El arte se basa en la propia condición del poeta, no puede ser, por tanto, un don gratuito de la naturaleza, sino que es fruto del estudio, en definitiva, la técnica que, como en otros oficios, permite distinguir a los maestros de los profanos. Así pues, la imposibilidad de encontrar una respuesta que explicase la creación poética se transformaría en una condenación de orden moral y estético; lo que, en resumidas cuentas, evidenciaría el conflicto entre el racionalismo aristotélico y la vena irracional de Platón, entre el conocimiento adquirido por estudio y la irreflexión inspirada por naturaleza. En este sentido, resulta suficientemente ilustrativa la definición con la que Pinciano opone el arte a la enajenación poética: “Arte es hábito de efectuar con razón verdadera y prudencia”¹⁸⁷. Rengifo amplía esta idea en su *Arte Poética*, parte de la concepción platónica de la poesía para evidenciar, sin embargo, el enriquecimiento que de ésta hiciera Aristóteles:

Arte Poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta, y le da reglas, y avisos para componer versos con facilidad. Esta arte, como todas las demás, tuvo principio de la naturaleza. Porque primero fueron los hombres poetas naturales, y hicieron rimas sin artificio, y las cantaron: y después haciendo reflexión sobre ellas, y observando y notando

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 48. Definición claramente ajustada a la que ofreciera León Hebreo en sus *Dialoghi d'amore*: “Arte es el hábito de las cosas que se hacen según la razón” (Hebreo, 2002, p. 65).

con el juicio del oído el número de las sílabas, la travazón de los vocablos, la energía de los epítetos, las consonancias de unos versos con otros, aprovechándose de la Aritmética, y música, a quien esta arte está subordinada, inventaron muchos géneros de versos, y dieron preceptos para mejor hacerlos¹⁸⁸.

Carvallo, resumiendo las palabras de Rengifo, aunque sin mencionarle, expresa:

Platón dice que la poesía es un hábito del entendimiento que rige el Poeta, y le da reglas para componer versos con facilidad [...]. Y así, lo que dice Platón se puede atribuir a la naturaleza y no a la arte. Porque la arte, según Aristóteles y Silvestre, es cierta razón de hacer cosas, la cual razón, aunque del entendimiento procede, para enseñarse a otros y obrar es menester salga a ponerse en práctica y dar para ello reglas y preceptos¹⁸⁹.

Bien sabido se tenía que al poeta dotado de un gran talento natural le solía resultar difícil contener y encauzar su caudal. Por esta razón —se argumentaba—, la fuerza de las facultades imaginativas debía ser controlada y canalizada de forma que sirviera a los fines de la expresión. Esa habilidad natural del poeta requería, entonces, un ejercicio adecuado y condiciones favorables en que prosperar, así como una labor de entrenamiento y depuración. La razón aparecía como el *buen sentido* que impedía la caída en los caprichos de la imaginación, en los absurdos de la fantasía; aparecía como la facultad crítica que esclarecía al poeta en la creación de la obra y guiaba al lector en la apreciación de las composiciones literarias. Si lo que se pretendía era evitar caer en la fantasía sin límites, desbordada, desconocedora de lo *posible*, y crear una obra atenta a la verosimilitud y condicionada a la unidad, era natural que se requiriera cierto ejercicio de discriminación intelectual. Las reglas representaban el fundamento de esa actitud intelectual en la que se concibe el acto creador como un esfuerzo lúcido, como un trabajo reflexivo y disciplinado, en contraste al rapto inconsciente de la inspiración y los impulsos del sentimiento. Horacio y Quintiliano, cuyos tratados eran considerados textos fundamentales, insistían sobre todo en esta labor de composición. En el caso de los preceptistas españoles del Siglo de Oro, podemos encontrar en Luis Carrillo y Sotomayor un buen ejemplo de esta idea de perfección poética íntimamente ligada a la exigencia de normas:

¹⁸⁸ Díaz Rengifo, 1977, Fol. 1. Rengifo señala las fuentes de sus primeras líneas: Platón, *I, Alcibíades* y San Agustín, lib. 1, *De ordine*. El *Alcibíades* ofrecía uno de los más claros planteamientos platónicos sobre el carácter enigmático de la poesía, de suma utilidad en la defensa de la oscuridad poética, principalmente en el marco de la polémica gongorina.

¹⁸⁹ Carvallo, 1997, pp. 78-79.

Según el sujeto, así ha de ser la materia; según el artificio, así el artífice; consecuencia será, pues, clara que según la materia ha de ser el sujeto, y según el artífice, el artificio (trato en términos de perfección). Luego si según el artificio ha de ser el artífice, el artificio, según el poeta y los versos. Luego forzosa consecuencia será que el poeta incapaz de lo que se requiere para los versos no sea buen poeta. Arriba se probó haber sido llamados versificadores los que sólo en medida fueron poetas, y por la misma razón los versos, estrechos a la capacidad del saber del Poeta; por la misma causa que no lo es bueno el artífice dellos, desigual a la grandeza que ellos requieren¹⁹⁰.

Es esta, de alguna manera, la postura que adquiere el clasicismo, una filosofía normativa sobre el arte, de clara actitud intelectualista y de carácter restringido, frente a la metafísica del arte de carácter especulativo que caracterizaría buena parte del Manierismo. Como comenta Emilio Orozco en su *Introducción al Barroco*, es de esta perspectiva clasicista —gestada desde el propio Manierismo— de donde surge el gusto por complicar artificiosamente, aunque sin llegar a romper con lo establecido, los recursos estilísticos:

Es en el período del Manierismo cuando el clasicismo, sobre todo con el imperio de la interpretación de Aristóteles, lleva a una estética normativa en todos los aspectos de la creación literaria [...]. La tendencia a la regla, al precepto, es pues algo característico de la época y esencial de la estética clasicista manierista. Ese carácter racional llevará a la complicación en la utilización de modelos y recursos; y a un buscar el secreto y porqué del Arte de los antiguos, en un progresivo distanciamiento de lo natural y de la vida como de quien se siente impulsado por lo externo de la norma y lo interno del razonar y se dirige en su creación al intelecto¹⁹¹.

Sin duda, Aristóteles es identificado con la esencia misma de la razón, de modo que la aceptación de sus preceptos equivale a la aceptación de las exigencias del entendimiento humano. Es él quien reelabora la doctrina de las Ideas en el sentido de una estética normativa, quien lleva a la cumbre la racionalización del mito de las musas¹⁹². En lugar de lo sobrenatural, de lo que arrebató al poeta y le hace salir fuera de sí, Aristóteles estima los requisitos humanos e intelectuales que se ajustan a su apuesta por la

¹⁹⁰ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 340.

¹⁹¹ Orozco Díaz, 1988a, vol. I, pp. 69-70.

¹⁹² Se ha señalado a este respecto la alternancia del tópico en su paso de la *Poética* a la *Retórica*, ya que en esta última apenas si aparece alguna mención en favor de la inspiración. La racionalización de la inspiración en Aristóteles, según se ha podido establecer, está íntimamente relacionada con la interpretación de las emociones catárticas. Sin embargo, es necesario apuntar que si bien a partir de Aristóteles la doctrina platónica del “raptó” poético fue singularmente cuestionada, gracias, en parte, a la transformación que de ésta hiciera el filósofo, dicha teoría persistió con gran fuerza a través de la Edad Media, dejando marcadas huellas durante el Renacimiento y el Barroco. Cfr. Luis Gil, 1967, pp. 77-78.

invención, por la ficción poética, siempre sujeta a reglas bien establecidas y no al influjo mágico e inexplicable, apoyada en una técnica capaz de despertar en el lector la ilusión artística. De hecho, todos sus principios, empezando por la teoría de lo verosímil, están profundamente impregnados de tal intelectualismo. Desde esta óptica, el poema adquiere el carácter de normatividad, debe expresar la “sublime necesidad” de demostrar que existen criterios y normas de validez general, incommovibles e intangibles, que en el mundo domina un sentido absoluto e invariable, y que este sentido se halla en posesión del hombre, si bien no de un hombre cualquiera. De acuerdo con estas ideas, las formas del arte tendrán que ser paradigmáticas, tendrán que operar de manera definitiva y perfecta, en congruencia con el orden imperante de la época. El arte, visto así, coloca la norma por encima de la libertad personal, confía en que la obediencia a ella es el más seguro camino de perfección.

Los principios sobre la poesía emanados de la *Poética* aristotélica ejercieron así una considerable influencia en la primera mitad del siglo XVII como fundamento, entre otras interpretaciones, del arte poético y, particularmente, como justificación de la necesidad de una lengua poética elevada. Pero lo que Aristóteles viene a representar, en términos generales, es la reivindicación del talento natural como algo propio y específico, como algo particular del poeta. En ese paso de la poética platónica, basada en la optimista fe en la influencia divina, a la poética aristotélica apoyada en el desencanto que sólo cree en el artificio, radicarán en gran medida la transición del Renacimiento al Barroco.

1.6 LA SOLUCIÓN ECLÉCTICA

Como hemos analizado hasta ahora, a pesar de la persistencia de la doctrina platónica, se insistía desde la preceptiva en el esfuerzo intelectual. Y será precisamente la autoridad de Platón, para quien la poesía se debe a la inspiración, revelación divina y soberana, y no al talento innato del poeta, menos aún a una ciencia adquirida con

humana diligencia y arte, como recuerda Carvallo¹⁹³, la que motivará una toma de posición casi generalizada por parte de los preceptistas y poetas españoles, que se negaban a compartir ciegamente la sustancial importancia que el filósofo conferiría a la influencia de los factores irracionales en el comportamiento poético. Es así como después de fijar con precisión los límites de la debatida cuestión, analizando entre la vena y el arte la causa eficiente de la poesía, consideran imprescindible la posesión del talento natural, aunque abogan, sin embargo, por un equilibrado balance entre éste y el aprendizaje del arte. De esta manera, el antiguo debate ya planteado en tiempos de Platón sobre si el poeta nace o se hace, obtenía como respuesta durante el Siglo de Oro: “ambas cosas a la vez”.

Se considera que en el caso de los poetas y preceptistas españoles este sincretismo estético responde, en gran parte, a la influencia misma de las ideas de Aristóteles, cuya postura equilibrada favorece al arte tanto como al ejercicio consciente de las facultades innatas. Así, sin hacer explícita la cuestión dentro de los términos del debate, el filósofo admite la doble posibilidad del poeta de ser “gracias al arte o gracias a la naturaleza”¹⁹⁴. Si bien se mira, aunque Aristóteles profesara regularmente su confianza ilimitada en el valor del arte y el poder didáctico del quehacer literario, en la explicación del fenómeno artístico; más aún, en su análisis filosófico del problema de la esencia de la poesía, desde la definición, origen y desarrollo de ésta, reconoce que la poesía nace de una inspiración¹⁹⁵. Por una parte, concibe la creación poética como una imitación esencial de la naturaleza; por otra, considera la naturaleza un todo animado, un organismo y un modelo viviente, con lo cual, la inspiración poética no brota de la nada ni la saca el poeta de sí mismo, es el fruto del encuentro, de la comunicación entre esa naturaleza animada, dueña de existencia propia, y el alma del poeta. Basándose en su innata capacidad imitativa y creadora, libre de cualquier acción extrahumana, Aristóteles acepta como fundamental la condición natural del poeta, en ocasiones invadido por el furor:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 361.

¹⁹⁴ Aristóteles, *Poética* [1451a, 24].

¹⁹⁵ *Ibíd.*, *Retórica* [1408b, 19].

en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación [...]. Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones [...] partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente¹⁹⁶.

En el fondo, Aristóteles parece considerar que el poeta ideal tendría que juntar el talento natural con el trabajo y la cultura artística. Pero en donde queda expuesta de manera tajante esta simbiosis aristotélica es en la confianza en que sólo a través del talento natural, y no el aprendizaje del arte, se revela la correspondencia entre las cosas: “Lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza”¹⁹⁷.

Se sabe que Horacio, haciendo eco del pensamiento aristotélico, además de aceptar en la parte final de la *Epístola ad Pisones* la sinonimia entre *ingenium* y *natura*, definiendo ambos términos como talento o capacidad natural no adquirida, articuló teóricamente por primera vez la dualidad *natura-ars*. Como declaran sus versos, los dos aspectos son necesarios: ingenio o vena y conocimiento del arte. La natural inclinación es indispensable, pero sin el arte y medida del intelecto no puede existir la poesía:

Natura fieret laudabile carmen an arte
quaesitum est. ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.

(¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte?
He aquí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el estudio
sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas
se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente)¹⁹⁸.

Esta adhesión a ambos principios, esta idea manifiesta de una doble causa eficiente de la poesía, basada en porciones iguales de naturaleza y de arte, estará muy presente entre

¹⁹⁶ *Ibíd.*, *Poética* [1448b, 1-25; 1455a, 30-35].

¹⁹⁷ *Ibíd.*, [1459a, 7-8].

¹⁹⁸ Horacio, *Epístola a los Pisones* [vv. 408-411]. Sobre la dualidad “ingenio-arte” en el sistema horaciano, véase García Berrio, 1977, pp. 237-244.

los preceptistas españoles; al fin y al cabo —pensarían— no se da con mucha frecuencia el tipo de creador puramente intuitivo ni el del rigurosamente lógico. Así, por ejemplo, adoptando una actitud ecléctica de pura estirpe horaciana, encontramos entre los primeros a Juan del Encina, quien formula directamente el asunto en cuestión:

Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse salvo el buen natural; y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas también afirmo polirse y alindarse mucho con las observaciones del arte, que si al buen ingenio no se juntasse el arte: sería como una tierra frutífera y no labrada¹⁹⁹.

Más tarde será Sánchez de Lima quien cifre su ideal estético en la suma de la vena y el arte, aunque reconociendo también la primordial importancia de la vena poética como don innato:

Porque puesto que lo natural se aventaje tanto a lo artificial, como se aventaja lo vivo a lo pintado, y que lo uno juntamente con lo otro, sería muy perfecto, no dexaría también (aunque no con tanta perfección) de ser Poeta el que de cualquiera de estas fuesse adornado: porque (como digo) arte no es otra cosa, sino un suplemento con que con artificio se adquiere lo que la naturaleza faltó para la perfección del arte²⁰⁰.

Y así, con un mayor énfasis en el arte, lo expone Rengifo:

Dira alguno que la naturaleza haze los Poetas, y no el arte: y traera aquel dicho tan celebrado entre los antiguos, *Los Poetas nacen, y los Oradores se hazen*: dando a entender, que para la elocuencia importa el arte, pero para la Poesía basta el buen natural. Yo confieso que hace mucho al caso para ser y no Poeta, y buen Poeta la inclinación natural, y aquella afición, y aplicación con que nacemos: pero no se puede negar, que a un buen natural perficiona grandemente el arte [...]. Necesaria es la vena, y si del todo faltase, por demas seria porfiar: pues (como dixo Tulio) ninguna cosa se ha de emprender contra el propio natural. Pero asi como un mediano ingenio, ayudandose de la doctrina, y enseñanza de los maestros, o de los libros, se haze eminente, y un ingenio eminente muchas vezes estribando en sus fuerzas se queda muy ratero: asi un Poeta de mediano natural, con el arte y exercicio se haze aventajado: y otro que parece nació, y se criò en el Parnaso entre las mismas Musas, saca versos muy humildes y baxos por falta de doctrina. Por eso dixo bien Horacio, que ni el arte sin la vena, ni la vena sin el arte aprovechan, sino que ambas a dos cosas se han de juntar y ayudar, para que uno salga Poeta [...]. El espiritu es por el qual a los Poetas llaman Divinos, y aunque mas es don de la naturaleza, que del arte (porque consiste en una imaginativa vehemente con que el Poeta concibe, finge y da vida a lo que escribe: y en un cierto furor con que sale como de si, y se remonta, y forma nuevas ideas, y en una agudeza de ingenio, con que adelgaza las cosas, y las mata, (como dize en el

¹⁹⁹ Citado por García Berrio, 1980, p. 23.

²⁰⁰ Sánchez de Lima, 1944, p.12.

ayre), todavía ayuda para esto la soledad, la quietud, el animo sosegado, el lugar ameno, el prado, el rio, la fuente, la floresta, el vergel, y la lecion y imitacion de buenos Poetas²⁰¹.

También en su tratado, Carrillo pide al poeta que se esfuerce. La inspiración, según él, llega tras la disciplina del intelecto, y se consigue con fatiga: “No sin trabajo se dejan ver las Musas. Lugar escogieron bien alto; trabajo apetecen y sudor”²⁰². De la misma manera se encuentran en *Cisne de Apolo* afirmaciones que revelan la conciencia del valor intelectual en la creación literaria, a pesar del manifiesto predominio de las ideas platónicas acerca de la vena poética y de la inspiración. Es así como, para Carvallo, la sacralización del poeta parece no excluir, sin embargo, la reflexión consciente ni el perfeccionamiento a través del arte: “El Poeta restriba en la propria naturaleza, y obra con las fuerzas de su entendimiento [...]. La obra que naturalmente se hace sin arte, si acierta a ser buena, es pocas veces [...]. Si alguna cosa se dice bien sin doctrina, ayudando la naturaleza, con todo eso, porque sucede acaso, no puede esto estar apercebido siempre”²⁰³. Con lo que recurre también al tópico de que siendo primordial la vena, el arte ayuda a la naturaleza: “Ars naturam adiuvat”²⁰⁴. Finalmente, optando por armonizar las dos tendencias estéticas —el furor inspirado y el *ars* elaborado y asimilado con reflexión y estudio—, asegura que nadie puede sobresalir como poeta o artista sin “ingenio”, que no es otra cosa, según él, que *inteligencia inspirada* por una creadora y sutil imaginativa. Así también lo declararán sus versos, en los que se reconoce una concepción del ingenio derivada de la doctrina platónica del furor:

Por el Cisne el Poeta es entendido,
y hacedor significa propriamente
el que de furor siendo movido
con claro ingenio agudo y excelente,
en elegante verso ha referido
cosas mayores que la humana gente
puede alcanzar con su humano juicio,
y más imita a Dios en su artificio²⁰⁵.

²⁰¹ Díaz Rengifo, 1977, Fol. 2 y 3, 21 y 22.

²⁰² Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 338.

²⁰³ Carvallo, 1997, pp. 354-355.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 355.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 77.

Pinciano, al igual que Rengifo, apunta hacia la antigüedad del debate basándose, nuevamente, en la célebre distinción entre poeta y orador, para terminar coincidiendo con el convencional equilibrio horaciano que equipara lo fundamental de la vena o natural ingenio al estudio que debe precisar un buen poeta:

Horacio dice que él no sabe cuál es más importante a la poética, la arte y estudio o la vena natural. Y verdaderamente que me hace mucha dificultad esta su sentencia que dice así: “El poeta nace y el orador se hace”. La cual parece contraria a la primera, porque, si el poeta nace con él y le es natural, ¿para qué el estudio y la arte? [...] se debe advertir que la poética se considera diferentemente según sus causas diferentes. El que considera la eficiente, dice muy bien que es el ingenio y natural inventivo; y el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio; y el que considera a la poética según ambas causas (eficiente y material), dirá lo que Horacio, que la una y la otra (arte y naturaleza) son tan importantes, que no se sabe cuál más lo sea²⁰⁶.

La opinión sin duda más extendida aseveraba que el poeta nace con una habilidad natural, pero que sólo puede alcanzar la perfección si estudia y aplica las reglas de su arte: la buena obra requiere sólo ingenio, la perfecta necesita junto a éste el auxilio orientador del arte. Otra de las vertientes de dicho sincretismo entre tratadistas españoles se encuentra en la ya mencionada superación de la teoría renacentista de la imitación de los modelos. Y aquí volvemos a la preceptiva estética de Fernando de Herrera. Siendo la imitación la base de la teoría aristotélica del arte, es lógico que Herrera, hombre de su tiempo, la considere, aunque con muchos reparos, fundamental en el ejercicio de la poesía. Sin embargo, lo que formula el preceptista es un replanteamiento del concepto de imitación en consonancia con el principio platónico de la creación. La explicación de esta toma de posición nos la da Antonio Vilanova:

El idealismo platónico de Herrera, que concibe la obra artística como una creación genial e intuitiva, reflejo del pensamiento y del sentimiento del poeta, rechaza la teoría de la imitación en su aspecto de mera repetición de ideas y apropiación de formas porque su concepción platónica de la enajenación poética y de la inspiración creadora, niega tenazmente que la poesía y el lenguaje hayan agotado el curso de su eterna evolución para petrificarse en una perfección definitiva²⁰⁷.

²⁰⁶ López Pinciano, 1998, p. 124. La sentencia de que el poeta nace y el orador se hace es atribuida por Pinciano a Horacio, cabe destacar, sin embargo, que los demás preceptistas que se sirven de ella coinciden en darle el crédito a Sócrates.

²⁰⁷ Vilanova, 1967, p. 582.

Esto llevaría a Herrera a reorientar el concepto de imitación al papel de modelo y estímulo para el desarrollo de la labor creadora, entendida ésta como un anhelo constante de superación, con lo cual daba ya muestras de su empeño por conciliar el concepto de la imitación aristotélica con la teoría platónica del genio poético.

Está claro que Herrera no sólo no rechaza la imitación como doctrina literaria sino que la encuentra compatible con la originalidad, admite su valor como punto de partida en la búsqueda de nuevos modos, como método de inspiración y enriquecimiento de la creación poética, en clara oposición a la sumisa repetición de ideas y conceptos. La imitación, en este sentido, posibilita al individuo a desarrollar las cualidades más esenciales y fecundas, y en ello radica el poder de forjar obras de arte. A esto se referirá Aristóteles al comentar la génesis histórica de la poesía a partir del natural instinto humano de imitar: “Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo [...], desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones”²⁰⁸. Argumento suficiente, según el filósofo, para cimentar en la imitación lo esencial poético.

También estará presente en la preceptiva del Siglo de Oro la armonización de otras dos ideas fundamentales de la estética clásica, como lo son la imitación esencial de la naturaleza y el furor divino. De hecho, el tratado de Carrillo se sirve de esta precisa asociación de ideas no sólo para fundamentar la distinción entre los meros versificadores y los poetas, sino, particularmente, para justificar la dificultad poética y, de paso, asignar a la poesía el lugar privilegiado que le corresponde, entre otros motivos, por su parentesco con las altas aspiraciones de la filosofía:

Los que contaron sencillamente hicieron sólo versos, llamados versificadores. Pero los que igualaron con toda variedad, perficionando la imitación en su materia anchísima, fueron poetas, que o ya contasen o peleasen, o aquel mismo ánimo, encendido en ciencia y calor de divinas Musas, guiasen por cualquiera diferencia de virtud o acontecimiento, tomaron por laurel desta gloria el dichosísimo y bonísimo amparo de las Musas. Mal, por cierto, si ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas, las entenderán los que apenas conocen letras. Filósofos fueron los poetas antiguos y despreciando animosamente después las cosas naturales, emprendieron a las que la misma naturaleza no se atreve²⁰⁹.

²⁰⁸ Aristóteles, *Poética* [1448b, 20-25].

²⁰⁹ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 331. Bajo estas palabras se reconoce el pensamiento de Platón, particularmente las ideas expresadas en la *República* respecto a la capacidad del filósofo de superar las

Pero, volviendo a Herrera, en donde queda expuesto de manera evidente el sincretismo por él profesado, es en su decidida fusión del furor platónico y el genio natural aristotélico. De ahí que no sorprenda su distanciamiento frente a la clásica y exclusivista definición de las musas derivada de Homero —primero en mencionarlas a través de la *Iliada*, para optar por su conciliación con la fórmula más racionalizada con la que Hesíodo las denominaría en la *Teogonía*, las hijas de la Memoria: “[...] es conocimiento, dicha de aquella perpetua inquisición i investigación que viene a ser causa de toda la erudición i doctrina que se haze en el ombre, o de la dulçura del canto. [...] porque las musas, inquiriendo, son causa de toda la diciplina. [...] son hijas de Iúpiter i Nemosine, que es la memoria, porque sin entendimiento i memoria no se puede alcançar el conocimiento de las cosas”²¹⁰. Con la misma intención se hará expreso, en otro momento, su interés por atribuir a una divina enajenación el entendimiento agente aristotélico:

No erraría mucho quien pensasse que el *entendimiento agente* de Aristóteles es el mesmo que el *genio* platónico. Es el que se ofrece a los ingenios divinos i se mete dentro para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. I sucede muchas vezes que, refriándose después aquel calor celeste en los escritores, ellos mesmos o admiren o no conoscan sus mesmas cosas, i algunas vezes no las entiendan en aquella razón a la cual fueron endereçadas i ditadas d’ él”²¹¹.

Sin embargo, en su juicio a otros asuntos, Herrera manifiesta un criterio exclusivamente estético, ofrece en repetidas ocasiones una importante valoración de la poesía por motivos puramente artísticos, dejando de lado, totalmente, los argumentos morales y divinizantes. Al considerar que la lengua poética debe construirse con el auxilio del arte, concebido no como alternativo sino como perfeccionador de la naturaleza, se muestra ya temprano defensor de la corriente cultista que culminaría en el Barroco. La luz del arte —afirmaría Francisco de Medina en el prólogo de las *Anotaciones*— es guía más cierta que la naturaleza²¹². Por eso la insistencia de Herrera en ver la poesía como fruto no sólo del ingenio del poeta, sino también de su trabajo, de su arte. Da por supuesto

impresiones sensibles y descubrir el significado esencial de las cosas. Cfr. Platón, *República* [VI, 484b-507b].

²¹⁰ Herrera, 2001, p. 571.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 860-861.

²¹² *Ibid.*, p. 194.

que el genio es innato, pero exige en el poeta una serie de requisitos que sólo pueden adquirirse con estudio y disciplina. Resulta significativo, por ejemplo, su rechazo del ingenio como elemento de la *inventio*, que, bajo su consideración, debe ser el fruto de una larga elaboración doctrinal y de un trabajo de imitación. El conocimiento de los instrumentos retóricos y expresivos, según él, tiene que preceder la manifestación de la subjetividad; por eso no duda en defender el artificio por encima del ímpetu natural. De alguna manera, aunque reconoce la necesidad del *ingenium*, favorece decididamente el papel perfeccionador del *ars* en su propuesta de un lenguaje poético propio, basado en la renovación, a través de una palabra nueva, de lo ya antes dicho:

Para esto conviene juicio cierto i buen oído que conosca por exercicio i arte la fuerça de las palabras, que no sean umildes, hinchadas, tardas, lujuriosas, tristes, demasiadas, floxas i sin sonido, sino propias, altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes i sonantes. I las propias, que sean generosas, que parezca que nacieron en las cosas que sinifican i crecieron en ellas, i las traslativas, modestas i templadas, no atrevidas i duras. I es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no eceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan. I con ésta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado i elección, llevados de sola fuerça de ingenio²¹³.

Cuando un escritor se decide a expresar en un tratado sus ideas, éstas, por lo general, no suelen ser contrarias a su práctica poética. En este sentido, es posible afirmar que por su triple condición de teórico, crítico y creador, capaz de armonizar la inspiración trascendente de su idealismo platónico con el culto a la forma como medio de expresión artística, la postura de Herrera, antes que demostrar una filiación estética definida — aristotélica o neoplatónica—, evidencia un aprovechamiento teórico basado en función de sus propios intereses, lo que explica su conjugación de tendencias diversas y, a veces, incluso opuestas. Pinciano, por su parte, tan amigo de lo clásico, admitía, sin embargo, las limitaciones de las reglas. Y es precisamente él quien más intenta una síntesis equilibrada entre Platón y Aristóteles, aunque el sustrato de su riguroso

²¹³ *Ibid.*, p. 561. Vale la pena traer aquí la apreciación que hace Antonio Pérez Lasheras de esta íntima relación establecida por el preceptista entre el “trabajo” del artificio y la búsqueda de un lenguaje verdaderamente autónomo: “Cuando Fray Luis habla del poeta como un artesano de la palabra o cuando Herrera defiende el trabajo por encima de la inspiración, no es que se adscriban a una determinada manera de concebir la imitación; tan sólo tratan de explicar la necesidad de la independencia de la lengua poética. Y ello, porque ven claro que la función y la finalidad de la poesía dista mucho de asemejarse al uso habitual de la lengua. Desde mi punto de vista, éste será el punto que una a Herrera con Góngora” (Pérez Lasheras, 1995, p. 63).

pensamiento técnico lo constituya la obra de este último. Es tal vez ésta la razón por la cual en la segunda epístola de su tratado plantea una defensa de la poesía basada en su acercamiento a la filosofía: “La poética, como parte de las filosóficas, es noble; noble por la virtud que enseña [...], y noble por la universalidad de las materias que toca”²¹⁴. En otro momento afirmará que es la poesía la que abarca dentro de sí a la filosofía y demás artes y ciencias. Recordemos, en este mismo contexto, su famosa sentencia, ya citada anteriormente, según la cual la poesía “es una arte superior a la metaphísica, porque comprehende más mucho y *se extiende a lo que es y no es*”²¹⁵. Esta elevación de la poesía a un arte noble basado en la universalidad, como se sabe, proviene de Platón, aunque fuera después difundida por Aristóteles. Es comprensible, entonces, que Pinciano en su defensa de la poesía considere necesario hallar alguna forma de conciliación con Platón, por eso en numerosas ocasiones refuta la condena impuesta a los poetas en la *República* con argumentos sacados de otros diálogos del mismo Platón. De alguna manera, su defensa de la poesía es a su vez una defensa de Platón, en la que Máximo Tirio, filósofo platónico, se convierte en su principal fuente, como confiesa el propio Pinciano. Asimismo, a pesar de desechar las teorías ligadas a la inspiración y de sustentar la necesidad de la doctrina y el consecuente artificio, en su definición del arte poético se sitúa en la dialéctica entre Platón y Aristóteles, decantándose por este último pero sin negar del todo al primero. Esto explica también su equilibrio en la distinción entre materia y forma, equiparando la imitación y el lenguaje, la fábula y el estilo como partes sustanciales del poema. Y en donde más claramente se percibe tal sincretismo es en su insistencia en que la inmortalidad concedida a los poetas es justo premio a la dificultad de su arte. De manera similar sucede con Carvallo, quien basa gran parte de su tratado en la defensa platónica del furor poético y, sin embargo, cuando los argumentos no le resultan suficientes, hace uso de la teoría aristotélica para complementar su exposición. En otras palabras, donde fracasa la intuición platónica, triunfa el discurso aristotélico. De hecho, Antonio Vilanova, en su momento, llegó a considerar dicho sincretismo una clara muestra de la originalidad interpretativa de Carvallo, básicamente en su mezcla de aristotelismo —en lo referido a la mimesis— con neoplatonismo —respecto al conocimiento de lo bello—, tendencia, como ya evidenciamos, también presente en Pinciano. En el caso de Carrillo,

²¹⁴ López Pinciano, 1998, p. 93.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 123 (énfasis nuestro).

la conciliación entre el pensamiento aristotélico y la idea platónica parece bien representada en las siguientes palabras extraídas de su tratado: “Razón es que trate nuestro pecho cosas dignas del huésped que aposenta [...]. ¿Por qué nuestra industria y nuestro trabajo no nos ha de meter en posesión de tan buenas sentencias, tan agudas impropiedades y de todo aquel (digámoslo así) mueble necesario a recibir en sí tan ilustres dueños como las Musas?”²¹⁶.

En suma, las fuentes teóricas interesaron a los preceptistas sólo relativamente. En ocasiones se limitaron a parafrasear, sin plantear renovaciones, los postulados de la Antigüedad clásica. Unos y otros se reservaron la libertad de acudir a las obras que más se ajustaban a su opinión sin considerarse deudores de nadie, fundiendo y confundiendo sus fuentes, extrayendo de ellas lo que más les parecía oportuno para el tema que tratasen, evitando caer en una única y excluyente vinculación teórica. Es este característico “navegar entre dos aguas” el motivo por el cual resulta inapropiado calificar de aristotélica la *Philosophía Antigua Poética*, de López Pinciano, o reducir a platónico el *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, de la misma manera que sucede con otros tratados, cuando en su mayoría fueron el reflejo de un indudable sincretismo estético. Sin embargo, como bien afirma Aurora Egido:

Un hilo de continuidad entre Herrera, Pinciano y Carvallo asegura la pervivencia del furor en las preceptivas renacentistas y barrocas. Pero las diferencias cuantitativas son evidentes y ahondan cada vez más en el concepto divino de la poesía que sostuvieron Huarte de San Juan, Trillo y Figueroa, Bocángel y Tirso de Molina. El apoyo en la imaginación o en el arte (entendido éste como precepto) muestra distintas posiciones en el Siglo de Oro. La primera tiende, en general, a sustentar cualquier libertad en el ejercicio de la poesía que contraviene las reglas. 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 pocos²¹⁷.

²¹⁶ Carrillo y Sotomayor, 1990, pp. 332, 380.

²¹⁷ Egido, 1990, p. 16.

2. LOS CREADORES Y SUS IDEAS ESTÉTICAS

La popular brecha existente entre la teoría y la práctica literaria tendió a ser especialmente ancha en lo que respecta a los escritores de la España del Siglo de Oro. Sin embargo, se ha de reconocer que a pesar de la limitada difusión y recepción de la preceptiva teórica, los principales dogmas literarios, fundamentos artísticos por lo general de carácter permanente y universal, eran del dominio común. Temas como el de la prosa épica, la invención, la imitación, los fines de la poesía, la complejidad y superioridad de la verdad poética sobre la histórica, o las relaciones entre poesía y filosofía hacían parte de los manuales al uso y se discutían en círculos tan amplios que los escritores recurrían a ellos con relativa frecuencia. Según afirma Edward C. Riley, a propósito de la teoría literaria manifiesta en la obra de Cervantes: “En todo caso, son ideas aristotélicas, horacianas y platónicas las que proporcionan, directa o indirectamente, el fundamento de su teoría. De la *Poética*, de Aristóteles, o de tratados que en ella se basan, derivan muchos de sus principios más importantes, y la más fundamental entre las cuestiones particulares, aquella que trata de la naturaleza de la verdad en la ficción poética”¹. Como procura demostrar Riley en buena parte de su estudio —que apunta hacia una teoría de la novela en Cervantes modelada a partir de la teoría poética, de donde se sigue como criterio fundamental la libertad creadora concedida de manera especial al poeta²—, fueron marginales las deudas teóricas que el autor del *Quijote*, siempre preocupado por el fenómeno literario, pudo contraer con preceptistas como Huarte de San Juan, Herrera, Sánchez de Lima, Pinciano o Carvallo³. La valoración crítica de Riley no nos permite, sin embargo, admitir sin reservas la postura tajante y generalizadora que frente a la relación entre los creadores y los preceptistas de los siglos XVI y XVII planteó en su momento Antonio Vilanova, quien no dudó en afirmar que las innovaciones estéticas por parte de los autores se desarrollaron con total independencia de las teorizaciones de los preceptistas. Según el crítico, la iniciativa literaria en el Siglo de Oro arranca “del genio individual del escritor

¹ Riley, 1989, pp. 24-25.

² “Durante el siglo XVI y comienzos del XVII no hubo teorías de la novela en un sentido estricto. Es decir, las que había no existían de una manera independiente. Las observaciones teóricas acerca de la prosa novelística que pueden encontrarse a veces en escritos de carácter crítico o moral, en obras de teatro, novelas, prólogos del autor, etc., eran casi todas adaptaciones de tratados de Poética, los cuales, a su vez, contenían una fuerte dosis de teoría retórica” (Riley, 1989, p. 15).

³ Afirmación que contradice, en buena medida, Alberto Porqueras Mayo en su estudio “Cervantes y la teoría poética”. Cfr. Porqueras Mayo, 2003, pp. 51-71.

y en modo alguno de las normas y preceptos de una escuela”⁴. Postura que parece compartir Aurora Egido:

[Son] los creadores y no los preceptistas quienes dirigen los cambios en las letras españolas del XVII [...]. La nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano ni de Carvallo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros. Éstos, cada uno a su modo, rechazaron o transformaron los preceptos heredados y fundamentaron sus hallazgos en el signo de una emulación que pretendía convertir en nuevas reglas los predicamentos de su discurso poético [...]. De la confrontación entre *imitación* y *emulación*, entre *naturaleza* y *arte*, surgen, en los inicios del siglo XVII, los nuevos caminos poéticos, no en vano basados —como ocurre con la novela cervantina o con la comedia lopesca— en la mezcla y contraste de temas, géneros y estilos que produjeron —también en poesía— nuevos minotauros de Pasifae⁵.

Sin embargo, como de alguna manera reconoce Egido, el hecho de que los autores tomaran distancia frente a la teoría preceptiva, revelando la ineficacia práctica de ésta, no significa que la negaran como referente. Así, aunque la crítica en general suele reiterar la limitada influencia de las poéticas en la práctica literaria, no se desconoce por su parte que dichos tratados lograron abrir un espacio de reflexión teórica sobre lo lírico. Son numerosos los casos de escritores que no sólo no se limitaron a transcribir principios teóricos sino que además los modularon en favor de sus propios intereses, e incluso, aquellos que apostaron por la crítica literaria emitieron juicios estéticos que, sin duda, revelaron indirectamente eso que desde un punto de vista teórico consideraban preceptivo. Es perfectamente demostrable, en este sentido, que a pesar de la perceptible discordancia entre la tradición preceptiva y la praxis contemporánea, los creadores del Barroco se preocuparon por cuestiones teóricas y revelaron su esfuerzo por intentar una síntesis entre lo que *teóricamente* debería hacerse y lo que, arrastrados por las secretas leyes de la creación, finalmente hicieron. De ahí que sus prólogos se encontraran empapados de teorías a las que, por lo general, no se sujetaban en la práctica. En relación a esto se ha llegado a sugerir que autores como Cervantes o Lope, por ejemplo, aseguraban creer en determinados principios sólo para no chocar con la crítica oficial, ya que después, en sus libros, se apartaban de manera evidente de dichos postulados. Los principios teóricos, según esto, podían funcionar en ciertos autores como un enmascaramiento para que sus libros circularan sin dificultad. Sin embargo, resulta más aceptada la idea de que los autores pretendieron componer sus obras de acuerdo con

⁴ Vilanova, 1967, p. 643.

⁵ Egido, 1990, pp. 13-14.

unos principios teóricos suficientemente estudiados, pero luego su genialidad creadora los llevó quizá por otros caminos; con lo cual, al escribir sus prólogos, siempre *a posteriori* de la propia obra, intentaron una compleja síntesis, una conciliación, de lo que en un inicio pretendieron hacer y lo que en realidad hicieron. Evidentemente, Góngora, Cervantes, Lope, Calderón, Quevedo, tenían suficientes conocimientos de teoría literaria, conocían de primera mano las doctrinas clásicas fundamentales, así como las normas que los preceptistas dirigían a los autores, sin embargo, aunque intentaran seguir los preceptos establecidos, su propia creación los impulsaba hacia fronteras desconocidas por los mismos teóricos, de ahí que sus ideas fueran consideradas a menudo más vitales e, incluso, más originales que las de los propios preceptistas. Esto se explica fundamentalmente en el hecho de que, como observa Begoña López Bueno, “por muy interesantes que fueran las reflexiones teóricas —que lo eran algunas—, no iban casi nunca al aspecto más nuclear de la creación poética, empeñadas como estaban en, sobre todo, “legitimar” la nueva poesía al amparo de la tradición, teoría y práctica, de los antiguos”⁶. Es precisamente esa lucha entre la normativa impuesta y la inquietud creadora la que intentaremos ilustrar en el caso de los dos escritores que tal vez más enriquecieron el Siglo de Oro español a propósito de sus especulaciones teóricas: Lope de Vega y Miguel de Cervantes.

2.1 LA TENSIÓN ENTRE NORMA Y LIBERTAD

Como sucediera con los preceptistas en su actitud respecto a las reglas y a las facultades innatas del artista, también los escritores del Siglo de Oro se hallaban, en su mayoría, inclinados a dividir sus atenciones. Resultaba fácil para ellos distinguir los dos extremos, pero muchos no se hallaban situados de una manera clara. En general, existía cierta inclinación hacia el centro. Asimismo, parece una tendencia común entre los autores de obras creativas la falta de una metodología determinada a la hora de exponer

⁶ López Bueno, 2012, p. 99. Remitimos a este artículo, titulado “Poesía, poética y retórica en el Siglo de Oro español: la teoría frente al espejo”, para un estudio detallado del alcance de la preceptiva teórica respecto a los poetas renacentistas y barrocos. Asimismo, consideramos relevante el aporte al tema que ofrece José Manuel Rico García en “*Sin poetas hay poéticas*: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII” (Rico García, 2010, pp. 93-123).

sus conocimientos sobre teoría literaria. Así, por ejemplo, lo advertiría Curtius en el caso de Lope, quien demostró una constante preocupación por cuestiones teóricas y técnicas: “Expone sus ideas de manera algo difusa, sin un engarce lógico riguroso; siempre hace esto cuando teoriza”⁷. Algo que parece confirmar varias décadas más tarde un especialista en la obra de Lope como Felipe Pedraza: “Lope es un poeta permanentemente enredado [...] en la doble tarea de transmitir a sus múltiples lectores una preceptiva poética y de trazar, a partir de ella, un modelo ideal de la creación artística. [...] en este, como en otros campos, el Fénix es una viva paradoja, un juego de apariencias y realidades, de prejuicios y hondos convencimientos”⁸. Este hecho se hace evidente en la obra que llegaría a ser considerada por un amplio sector de la crítica como su auténtica poética: el *Arte nuevo de hacer comedias* (Madrid, 1609), breve e irónico tratado escrito en verso a través del cual Lope pretende explicar su propia concepción teatral y, de paso, defenderse —con ideas teóricas inspiradas en los comentarios de Robortello— de quienes le acusan de atentar contra la preceptiva clásica.

A propósito de Lope, de quien se puede recoger —a través de discursos, cartas, prólogos, dedicatorias y pasajes de distintas obras— toda una serie de escritos enfocados hacia los problemas de la creación literaria, vale la pena traer aquí algunas de las ideas centrales de su poética⁹. En general, las exposiciones de Lope tienden a esbozar una tópica filosofía poética, se resuelven en una rememoración de lo que dicen los clásicos sobre la naturaleza de la poesía, principios que ante todo justificaban y daban sentido a su obra¹⁰. En esta dirección se enfocará uno de los temas a los que dedicaremos particular atención: la causa eficiente de la poesía, cuestión capital en el arte de Lope. Con esto volvemos, una vez más, al debate entre naturaleza y arte como fundamento de la creación poética.

⁷ Curtius, 1999, excurso XXII, p. 764.

⁸ Pedraza, 2010, p. 368.

⁹ Sobre este tema remitimos a los estudios de Pedraza, “Lope de Vega y el canon poético”, 2010 y Tubau Moreu, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, 2008 y “Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega”, 2001.

¹⁰ A diferencia de Lope, Calderón evidenció un concepto personal y bien meditado del arte, llegando en ocasiones a apoyar sus reflexiones teóricas en ideas propias de la pintura. Sobre este tema véase Curtius, 1999, excurso XXIII, pp. 776-790; Ruiz Lagos, 1965 y Joyner Gates, 1961.

Como manifestara Curtius, “la poética teológica fue siempre querida de los poetas, porque dejaba a la poesía el puesto más elevado entre las artes y las ciencias”¹¹. Así lo hará expreso un defensor de la poesía como Lope en la breve *Cuestión de honor debido a la poesía* (Madrid, 1602), dedicada al mecenas y poeta Juan de Arguijo¹², donde además de enaltecer la concepción de la poesía como creación de origen divino, Lope se declara partidario de la idea platónica del furor, motivo habitual en los discursos en defensa de la poesía, de la cual acostumbraba servirse el poeta para rendir los correspondientes honores a la más digna de las artes.

Según expresaba Francisco López en el prólogo al *Romancero general* (Madrid, 1600)¹³, el romance —género que Lope y sus contemporáneos consideraban más cercano a la naturaleza que al arte— se escribe al margen de los preceptos y reglas de la retórica clásica y es producto espontáneo del genio natural del poeta: “Porque como este género de poesía no lleva el cuidado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye el arte, sino que le excede, pues lo que la naturaleza acierta sin él es lo perfecto”¹⁴. Es decir, cuando el poeta acierta con sólo su ingenio, sin servirse de “artificio” alguno, entonces logra la máxima perfección: “Lo que la naturaleza acierta sin el arte es lo perfecto”. Asimismo, Lope reafirma en la comedia *Lo fingido verdadero* (Madrid, ca. 1608), tanto como en la obra coetánea el *Arte nuevo*, la postura platónica según la cual es la naturaleza la que perfecciona el arte¹⁵, de ahí su insistencia en la supremacía del genio natural en la creación de una obra:

¹¹ Curtius, 1999, excursus XXII, p. 766.

¹² Cfr. Lope de Vega, 1989, pp. 266-271.

¹³ El prólogo, incluido en la segunda edición del *Romancero general* (1604), fue firmado por el librero Francisco López, editor del libro, pero algunos lo atribuyeron a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que para entonces tenía tan sólo 23 años, poca edad para un prologuista, razón por la cual se ha llegado a sugerir que su autor fuera el propio Lope de Vega, que por aquella época contaba con 42 años y suficiente autoridad para exponer la teoría que aplicó en la composición de sus *Rimas* (Madrid, 1602).

¹⁴ Citado por Frenk Alatorre, 1963, p. 255.

¹⁵ “La variedad, reflejo de la que nos ofrece la naturaleza, es la que Lope defiende en su *Arte nuevo* como base o fundamento de su doctrina dramática. Al hablar de la mezcla de lo cómico y lo trágico y aceptar en broma, pero satisfecho, la calificación de monstruo, con que despectivamente llamaban a obras de este género los preceptistas aristotélicos, afirma rotundo que “aquesta variedad deleita mucho / buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variedad tiene belleza”. Pero esta variedad supone la integración de los distintos elementos en un todo. Así lo razona insistente más abajo en el mismo poema al tratar de la unidad de acción. Lo que buscaba Lope —como el estilo barroco— es la variedad en la unidad; pero variedad determinada o reflejada de la misma realidad y no impuesta por la mente del artista [...]. El concepto de variedad que alega Lope en su *Arte nuevo* es también alegado por Cervantes con respecto a la

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto,
y como me le dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte,
nunca del natural alcanzan parte (vv. 1210-1217)¹⁶.

Debe prevalecer en la composición, según Lope, una norma estética interior, la del sentimiento y la inspiración, una condición propia que el gusto español reclama. Así pues, es en las leyes de la naturaleza, y no en las del arte, en las que el poeta ha de confiar, porque “el arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos”¹⁷. Como bien ilustra Felipe Pedraza¹⁸, en los versos de *La Filomena* (Madrid, 1621), Lope confirma de qué lado se decanta en la oposición naturaleza y arte. Es así como en la segunda parte del poema, en el que Lope y sus detractores —Pedro de Torres Rámila y sus aliados— son metamorfoseados en aves, el tordo, que representa a Torres Rámila, alardeando de su dominio del arte, intenta desvirtuar el canto natural de un poeta como Lope:

...un ave como yo, de ciencia llena;
porque, si en voz me gana Filomena,
yo a ella en la teórica...

El arte sí que adorna y enriquece;
él da luz al diamante
y perfección al oro.
Naturalmente Filomena canta,
siempre trágica amante;
yo con arte aprendido...¹⁹

Ante lo cual Lope no pierde la oportunidad de vanagloriarse de su condición de poeta inspirado:

Canta, fénix del bosque, canta, alado

novela, y recordando el mismo verso italiano, esto es, viendo la variedad en relación con la naturaleza y la vida” (Orozco Díaz, 1998b, pp. 165-166).

¹⁶ Lope de Vega, 1992, p. 98.

¹⁷ Citado por Tubau, 2008, p. 444, n. 19.

¹⁸ Pedraza, 2003, pp. 158-159.

¹⁹ Lope de Vega, 1989, p. 593 [vv. 631-633 / vv. 644-649].

espíritu, que en venas tan sutiles
escondes voz que el inmortal senado
escucha por los cándidos viriles...²⁰

Aunque en distintas ocasiones Lope dejara expreso su deseo de no atenerse a los límites que imponen las convenciones, no dejaba de manifestar, también a través de sus versos —como apunta la profesora Marsha Collins—, cierta desconfianza ante el mero impulso de la naturaleza con el que se solía asociar la imaginación:

A pesar de esta apertura hacia una nueva valorización de la imaginación y la literatura imaginativa, en la época de Góngora persistía el concepto de la imaginación como una facultad humana profundamente sospechosa. En su soneto “A la noche”, Lope de Vega le brinda a la noche, cuando duerme la razón, los atributos de ser “loca, imaginativa, quimerista”, y a la vez “solicita, poeta, enferma, fría”, así como fuente de inspiración imaginativa y poética, pero identificada, como el temperamento melancólico, con la locura, la enfermedad y los monstruos —un retrato sumamente ambiguo no sólo de la noche, cuando la fantasía reina, sino también de la imaginación²¹.

Pero fue, sin duda, ante los preceptos que Lope de Vega evidenció una verdadera postura crítica, llegando incluso a cuestionar la autoridad de quienes los transmitían, preceptistas y comentaristas en particular, por el hecho de desconocer el proceso práctico que implicaba la realización de una obra creativa. Así, por ejemplo, deja entrever en el poema épico *El Isidro* (Madrid, 1599) su preferencia por la experiencia antes que por el estudio: “Que cuando no estaban llenos / de tantos libros ajenos / como van dejando atrás, sabían los hombres más / porque estudiaban en menos”²². Al parecer, se acogía el poeta a la *exercitatio*, considerada ya en la poética medieval como un saber que se adquiere no por naturaleza o seguimiento de unas reglas externas, sino por la experiencia, por el desempeño de una actividad en la que se gana una pericia particular, que distingue a quien la posee de otros practicantes de ese *ars*. De alguna manera, Lope pretendía desvirtuar el concepto clásico y normativo del arte para ofrecer, en cambio, un sentido más inmediato y un carácter más utilitario de éste, una concepción del arte desmarcada de prejuicios teóricos y enfocada hacia la experiencia activa de la escritura. Así lo expresará, de modo algo arrogante, en su epístola *A un Señor destos Reinos*,

²⁰ *Ibid.*, p. 610 [vv. 1342-1345].

²¹ Collins, 2010, p. 17. Según la investigadora, sobre este tópico se expresaría también Juan Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*, donde aseguraba que la actividad imaginativa elevada —cita Collins— “en las obras que son de su jurisdicción, engendra conceptos espantosos”.

²² Citado por Evangelina Rodríguez (ed.) en Lope de Vega, 2011, p. 84.

incluida en *La Circe* (Madrid, 1624): “Dijo Platón, en el primero *Diálogo* de su *República*, que *facilius est interrogare, quam respondere*, que viene a ser lo mismo que reprehender y no escribir. A mí no me espantan [...], prosas ni lugares citados (sean de quien fueren en razón de la poesía), sino el escribirla y mostrarnos cómo luce en la práctica lo que nos enseñan con la teórica, que es lo que respondió un hidalgo a un maestro de armas: *Saque V. m. la espada, y dígame todo eso con las manos*”²³. Esta defensa del valor de la praxis creadora como modelo por sobre la especulación teórica estará también presente en el *Arte nuevo*, en su preferencia por el *hacer* antes que por el *deber hacer*, en el que vendría a reflejarse la esencia del espíritu barroco: la tensión entre la tranquilizadora reverencia ante la teoría y la aventura natural de la práctica²⁴. Veamos cómo Lope justifica el traspaso de la concepción racionalista del arte, representada en los preceptos, al parecer de su propia experiencia:

porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo y que en razón se funda
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice
que el ignorante vulgo contradice²⁵.

En términos generales, Lope insiste en que la aptitud natural y, en concreto, la libertad de la creación individual, sobrepasa los estrechos márgenes de las reglas del arte; la fidelidad a los preceptos se sustituye, en su caso, por la fidelidad a la vida, múltiple y variada, por la expresión sin trabas del genio poético; sin embargo, como hombre de su tiempo, es incapaz de prescindir de éstas en su sistema. En más de una ocasión rinde tributo a las autoridades antiguas, cuyos preceptos, según declara en el *Arte nuevo*, ha guardado “con seis llaves”: “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos”²⁶. En *La Dorotea* (Madrid, 1632), incluso muestra cierta preferencia por el arte frente a la naturaleza: “El arte poética es parte de la filosofía

²³ Lope de Vega, 1989, p. 1169.

²⁴ Sobre la evidente dificultad en Lope para compaginar en el *Arte nuevo* la teoría poética de raíz aristotélica, las reglas y los preceptos, con la realidad del momento, véase Rozas, 1976.

²⁵ Lope de Vega, 2011, p. 308 [vv. 133-140].

²⁶ *Ibíd.*, pp. 292-293, [vv. 33-34, 41].

racional, y por eso se cuenta entre las liberales. Pero aunque es verdad que tiene principio de la naturaleza, ¿qué bárbaro no sabe que el arte la perficiona?”²⁷.

Sin duda, Lope, como la mayoría de los creadores del Siglo de Oro, se muestra dispuesto a encontrar el camino intermedio en el que confluyan las exigencias impuestas por el arte con la libertad del genio poético: “Los que tienen natural no tienen arte, los que tienen arte no tienen natural, y si alguno entrambas cosas no las ejercita, [...] le parece que es mejor gastar el tiempo en alabarse a si mismo que en escribir para que sepan lo que se sabe”²⁸.

La tensión entre la disciplina y los impulsos de la facultad creadora, entre la presencia de esa normativa aristotélica del Manierismo y los arranques de libertad motivados por la realidad vital y los nuevos tiempos, se hizo igualmente perceptible en Cervantes, quien, a pesar de ofrecer importantes reflexiones, numerosos comentarios críticos y teóricos en torno a distintos problemas de la literatura, demostrando una clara conciencia de las condiciones básicas que ha de tener en cuenta cualquiera que pretenda la hazaña de la escritura, a diferencia de Lope nunca expresó sus ideas de una manera sistemática, bajo la forma de un razonamiento aparentemente ordenado; no las expuso en forma de tratado o cosa semejante, sino directa o indirectamente a través de sus obras²⁹. Cervantes considera, como tantos otros escritores de su tiempo que insistieron en la importancia de la conciencia artística y, particularmente, de un propósito específico en la elaboración de cualquier obra, que la concepción del arte no puede separarse en ningún caso de la razón; de lo cual se desprende una idea fundamental para su crítica literaria, posiblemente aprendida de Pinciano y de algunos tratadistas italianos: el total dominio sobre el acto creador. Frente a la relativa libertad de que disfruta el autor de una obra, Cervantes viene a imponer dos exigencias particulares,

²⁷ Lope de Vega, 1987, p. 360.

²⁸ Citado por Evangelina Rodríguez (ed.) en Lope de Vega, 2011, p. 107.

²⁹ Nuestra exposición sobre las ideas estéticas expresadas por Cervantes se apoya fundamentalmente en el exhaustivo análisis que ofrece al respecto Edward C. Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, ya que, como reconoce con insistencia la crítica cervantista en general, dicho trabajo sienta las bases, suficientemente sólidas, para establecer una teoría literaria en Cervantes a partir no sólo del *Quijote*, sino también de otras obras cervantinas. No hay que dejar de advertir, sin embargo, como lo hiciera Javier Blasco, que si bien los juicios literarios y opiniones que Riley somete a análisis conforman efectivamente una teoría de la novela en Cervantes, dichas opiniones surgen del juego que la ficción propone, son expresadas por el cura, el ventero, el canónigo, y otros tantos personajes; son, en definitiva, opiniones extraídas de seres ficticios. Cfr. Blasco Pascual, 2005, p. 66.

expuestas en el *Quijote* (Madrid, 1605) y en el *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614), principalmente: por una parte, la creación debe implicar siempre un propósito, una voluntad determinada, una clara intención; por otra, el escritor debe hacer manifiesto su poder sobre la obra que escribe, debe controlar los medios de su arte y saber manipularlos; en otras palabras, debe saber hacer uso de su *industria*³⁰. Respecto a este asunto particular, afirmaría Riley:

Esa insistencia supone, en cierto sentido, que la autoridad disciplinaria que hasta entonces residía, tradicionalmente, en las reglas poéticas, debía ser transferida al autor mismo o, cuando menos, que había que hacer mayor hincapié en la responsabilidad de este último. Los autores de libros de caballerías ofrecían, en su mayor parte, un ejemplo deleznable de abuso de libertad. Incluso aquellos atributos de los que el autor tenía cierto derecho a mostrarse orgulloso, tales como sus conocimientos o su erudición, deben ser mantenidos en el lugar que les corresponde, sin permitir que se interfieran con el propósito de la obra³¹.

Esto no significa, sin embargo, que Cervantes menospreciara el valor de las reglas del arte, aunque tomara relativa distancia frente a ellas; afirmaba que había abandonado algunas de éstas, pero que otras aún las conservaba. Consideraba, a su vez, que el arte estaba sujeto a principios universales e inmutables, “preceptos graves” que estimaba y respetaba, pero también a condiciones accidentales que eran susceptibles de cambio. De ahí que la madurez de su genio crítico pareciera complacerse cuestionando la autoridad de las reglas establecidas —la misma preceptiva aristotélica que en su juventud defendió—, sacando a relucir, como hiciera Lope, sus limitaciones y contradicciones, que en concreto se reducían a una cuestión esencial: la práctica difícilmente puede sujetarse a la norma. Javier Blasco, por ejemplo, ha señalado ya en repetidas ocasiones cómo la práctica cervantina de la novela se aparta en varios puntos del aristotelismo de la preceptiva, y, en especial, de las ideas de verosimilitud y de unidad³². Sin embargo, como el mismo crítico argumenta, la novela cervantina representa ante todo la “novelización de un dilema que vive todavía en la preceptiva renacentista: la necesidad de conjugar y casar teoría (la *Poética* de Aristóteles) y práctica (la de la realidad literaria del momento)”. De ahí que el arte compositivo de Cervantes adquiera indudable consistencia, como procura demostrar Blasco, “cuando se estudia su obra

³⁰ La palabra *industria* será usada por Cervantes en distintas ocasiones como sinónimo de esfuerzo, ingenio e inventiva. Cfr. Riley, 1989, pp. 43-49.

³¹ Riley, 1989, p. 133.

³² Cfr. Blasco, 1989 y 2005.

como ejercicio en el que se someten a experimentación práctica las cuestiones más candentes de la poética de la época”³³.

Cervantes aseguraba, por otra parte, que los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes, y que si los tiempos cambian deben cambiar también las reglas, aunque si éstas no están acompañadas del talento necesario no podrán producir nunca arte. La vida y las costumbres —afirmará— perfeccionan el arte. Vida y arte, libertad y regla son, pues, como advierte Blasco, fuerzas en permanente tensión dentro de la obra cervantina: “En la obra de Cervantes lo que se potencia precisamente es un enfrentamiento entre “programación” y “vida”. Las verdades generales y los principios universales, cuando hacen acto de presencia en la obra cervantina constituyen tan sólo un punto de referencia, en relación con el cual se erigen toda una serie de sucesos concretos, a modo de excepciones o de limitaciones”³⁴. La antigua dualidad *ars-natura* será el núcleo de la teoría literaria de Cervantes, confirmándose en su ejemplo el tránsito de la estética manierista a la barroca³⁵. Es así como, mientras en el *Quijote* su autor exalta el dominio sobre el acto creador, en el *Viaje del Parnaso* advierte la imposibilidad en la literatura de tenerlo todo bajo control, reconociendo incluso que la poesía tiene “no sé qué de inescrutable”³⁶. Y éste no será el único guiño a la concepción platónica de la poesía; la idea general del poeta como profeta aparecerá en *El licenciado Vidriera* (Madrid, 1613) y en el *Quijote*, mientras en el *Viaje del Parnaso* se aludirá al origen mítico de la invención y su nexos con la inmortalidad conseguida a través de las letras. Así lo ilustra Riley:

³³ Blasco, 1989, pp. 44, 48.

³⁴ Blasco, 2005, p. 174. Como desarrolla extensamente José Montero Reguera en el *Quijote y la crítica contemporánea*, numerosos cervantistas han identificado una notable preeminencia de la libertad en las concepciones estéticas de Cervantes, hecho considerado no sólo el eje en torno al cual Cervantes elabora su concepción de la novela, sino un elemento fundamental de la originalidad cervantina en el contexto de la época y su principal contribución a la ficción moderna. Cfr. Montero Reguera, 1997.

³⁵ Cervantes, en definitiva, tiene muy en cuenta la preceptiva de la época, sin embargo, como bien ha explicado un sector considerable de la crítica, demuestra también un claro distanciamiento frente a ella; algunos hablan de “alejamiento” o de “despegue” del corpus teórico neoaristotélico, otros, de diálogo con Aristóteles. Remitimos, particularmente, a las afirmaciones que sobre la independencia cervantina o el alejamiento de la preceptiva neoaristotélica ofrece Alberto Porqueras Mayo (2003, pp. 51-71). Alban K. Forcione, por su parte, destacado estudioso de la teoría literaria sustentada en el *Quijote*, asegura ver en dicha tendencia un diálogo consciente —antes que un conflicto— de Cervantes con Aristóteles; diálogo que se hace, como procura demostrar el crítico, un elemento recurrente en la obra cervantina, especialmente en el *Quijote* y el *Persiles*. Cfr. Forcione, 1970 y 1972.

³⁶ Citado por Porqueras Mayo, 2003, p. 55.

Cervantes se siente especialmente orgulloso de sus propias facultades de invención [...]. En el *Parnaso* reconoce que la invención es un don natural o “instinto sobrehumano”, como él lo llama, y subraya su importancia en la obra de todo escritor que desee que su nombre sea recordado:

Y sé que aquel instinto sobrehumano,
que de raro inventor tu pecho encierra,
no te lo ha dado el padre Apolo en vano (*Parnaso*, I, 20).

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos, y, al que falta en esta parte,
es fuerza que su fama falta quede (*Ibíd.*, IV, 55)³⁷.

Aunque Cervantes estimase la imagen de irracionalidad y misterio que envolvía el arte poético, esta mención del poeta favorecido por los dioses parece tratarse de una de esas ideas recurrentes que, aunque ocupan sin duda un lugar en su teoría, no están sometidas a un examen crítico demasiado riguroso³⁸. Por eso es posible encontrar también en él una postura totalmente contraria respecto a la antigua creencia de un don innato y divino propio del poeta. Es así como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617) se afirma que la facultad poética puede recaer en cualquier persona, sin importar su clase o su profesión:

Posible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta, como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales, y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su hacedor, y, según la caja y temperamento del cuerpo donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas, y atienden y se aficionan a saber las ciencias, artes o habilidades a que las estrellas más las inclinan; pero más principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*. Así que no hay que admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar (*Persiles*, I)³⁹.

Cervantes, en congruencia con la opinión general, afirma que una persona nacida con aptitudes poéticas, independientemente de su condición, puede perfeccionarse a través

³⁷ Riley, 1989, p. 102.

³⁸ Porqueras Mayo, sin embargo, apunta a un real interés por parte de Cervantes ante la tradición divinizada de la poesía proveniente de Platón, al punto de sostener que su entusiasmo platónico es una prueba más de su evidente incomodidad frente a la normativa aristotélica: “Cervantes conoce las “reglas” y las transita, más o menos, para, al alimón con el lector cómplice, llegar a la flamante conclusión de que en poesía no hay reglas, o, a lo más, unas reglas surgidas del propio mecanismo del oficio de poeta actual e inspirado, y no las “reglas antiguas”. Lo único que cuenta es conseguir la admiración del lector de un poeta que, misteriosamente, ya está enajenado por arte y gracia de la inspiración” (Porqueras Mayo, 2003, p. 56).

³⁹ Citado por Riley, 1989, p. 115.

del arte. La composición literaria, además de talento, supone un esfuerzo intelectual⁴⁰. Así, por más que un poeta goce de ingenio, necesita esforzarse, ejercitar su entendimiento. El poeta, entonces, nace y se hace; expresión del carácter ecléctico que caracterizaría la teoría y la práctica literaria durante el Barroco. Sin embargo, en el caso particular de Cervantes, estamos de acuerdo con Riley cuando subraya: “Manteniéndose a distancia de lo que escribe, Cervantes puede unir dos ideas que sean recíprocamente contradictorias; al no afirmarlas ni negarlas, opta por ambas y, al mismo tiempo, no opta por ninguna de las dos. Esto hace que el afecto y la crítica se den simultáneamente”⁴¹. Así se hace perceptible en la aportación al tema que el mismo don Quijote nos ofrecería:

Porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: “Est Deus in nobis”, etc. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfecciónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta⁴².

Según esto, el poeta nace y no se hace; pero será siempre mejor el poeta natural que se ayude del arte. Para concluir, hace falta agregar que el talento innato, el impulso extrahumano de la inspiración y el aprendizaje del arte no resultaban suficientes a los ojos de Cervantes, existía otra condición esencial para todo aquel que pretendiera el sueño de la escritura: la observación y experiencia del mundo, la experiencia como guía segura; maestra, dueña y señora de todas las artes, madre también de las ciencias. El ingenio y la agudeza vienen, según él, dados por la experiencia que se adquiere a través de la vida tanto como a través de los libros. La experiencia acumulada de la vida y de la literatura se convierte así en fuente de conocimiento, lo que la hace requisito básico para todo gran escritor, y nadie mejor que Cervantes para demostrarlo.

⁴⁰ Como hace notar Riley, mientras en el *Parnaso* Cervantes se lamenta de su falta de dotes poéticas, deficiencia que intenta suplir a base de esfuerzo; en el *Quijote* parece querer desarrollar la idea de la dualidad *natura-ars* a través de la figura de Sancho: “Sancho posee la gracia y la sabiduría innatas del labriego, pero carece de una educación en regla. Un síntoma de lo primero es su notable facilidad para los refranes, en tanto que el uso que de ellos hace, tan fuera de lugar, refleja lo segundo. En otras palabras: se halla a este respecto bien dotado por la naturaleza, pero le falta el arte” (Riley, 1989, p. 117).

⁴¹ Riley, 1989, p. 59.

⁴² Cervantes, 2005 [II, 16], pp. 667-668.

2.2 LA AUTORIDAD DE LOS POETAS

En las letras españolas del Barroco, como en su teoría, resulta visible la relevancia y constante presencia de la erudición. Así justificaría Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), la necesidad de un saber erudito en quien dedicara sus esfuerzos a la poesía:

No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o describir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no le vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive, porque ninguna hay hoy en el mundo tan alta o ínfima, de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstruo de la tierra⁴³.

Como declararan con insistencia los máximos exponentes de la preceptiva áurea, y como anota Lope —frecuentemente asociado a la imagen del pedante intelectual por el abuso de erudición en algunas de sus obras⁴⁴—, el poeta se veía obligado a conocer, a causa de la variedad de temas que podían ser objeto de una obra literaria, no sólo la materia propia de su oficio sino también algo de todas o casi todas las demás materias. Esta concepción de la erudición poética que apuntaba a la poesía como una especie de compendio de todas las artes y ciencias, exigía en gran medida el aprendizaje de la filosofía y la oratoria, con las cuales, se solía afirmar, la poesía compartía una base común. Respecto a la filosofía, así quedará expreso por parte del mismo Lope en la séptima epístola de *La Circe*: “Esta disciplina [la Poética], que en fin es arte, pues se

⁴³ Lope de Vega, 1980, p. 268.

⁴⁴ Se destacan, en este sentido, dos poemas principalmente: *La Circe* y *La Filomena*, así como su discurso en verso *Arte nuevo de hacer comedias*, en el que se llegan a citar —como anota Pedraza— más de treinta autoridades antiguas y modernas (Cfr. Pedraza, 2010, pp. 376-377). Recordemos, por otra parte, las ironías de Cervantes, en el prólogo del *Quijote*, ante las citas doctas en las comedias de Lope: “—Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?” (Cervantes, 2005, p. 8). Se suele sugerir por parte de la crítica que la preocupación de Lope por asuntos del ámbito teórico-literario y filosófico antes que reflejar sinceras convicciones revelaba su profundo interés por difundir una imagen de poeta erudito. Véase sobre este asunto, Pedraza, 2010; Tubau, 2001. Desde este prisma, hombres de letras de la altura de Gracián abogarían por una erudición no superflua, “nada en exceso”, en la común pretensión por enriquecer el discurso. cfr. Gracián, 1984, p. 378.

perficiona de sus preceptos, es parte de la filosofía racional, por donde le conviene a su objeto se parte del Ente de razón. Es, pues, el objeto del Arte Poética, como el entimema de la Retórica [...], o ¿por qué le será tan precisa la Lógica? Que el que no la sabe no podrá ser poeta, sino versista; porque la Filosofía es el arte de las artes, que es lo mismo que decir el fundamento, como afirma Macrobio en el séptimo de sus *Saturnales*⁴⁵. Parte de esta idea será reafirmada en uno de los discursos que Lope puso en boca de Filomena, pero esta vez como respuesta frente a las objeciones planteadas por uno de sus adversarios. A este tema se referirá Xavier Tubau en su estudio dedicado a las ideas literarias del poeta y dramaturgo madrileño, en este caso a propósito de su polémica con Pedro de Torres Rámila, quien criticó algunas de sus obras más reconocidas:

En el primero de los discursos, Filomena exhibe, por medio de “sentencias”, sus conocimientos en las tres ramas de la filosofía (vv. 234-360): natural, racional y moral, justamente la clase de conocimientos de los cuales carecía Lope de Vega según Torres Rámila. Columbario apuntará precisamente en la *Expostulatio* que Lope ha sido el ejemplo en este particular para todos los autores contemporáneos, como, por ejemplo, Elisio de Medinilla o Cejudo: “¿Quién no sabe que ellos han recibido los fundamentos de toda su erudición de Lope de Vega? ¿Quién niega que para estos el camino hacia las ciencias ha sido abierto por Lope?”⁴⁶

Por lo visto, al igual que los preceptistas, los creadores consideraban que el poeta debía responder no sólo a un ideal de hombre inspirado, como pedía la tradición platónica, sino también aspirar a la consideración de hombre sabio. La concepción de la poesía como una ciencia universal y la correspondiente estimación por el poeta culto se verán también reflejadas en Cervantes, quien encuentra en dicha doctrina parte de los elogios que habrían de dedicar a la poesía el licenciado Vidriera y don Quijote. Para el caballero de la Mancha la poesía es “como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de

⁴⁵ Lope de Vega, 1989, p. 1170. El origen de dicha tentativa puede hallarse en Aristóteles. Su tratado sobre la poesía y, particularmente, la afirmación en éste de que la poesía es más filosófica que la historia, facilitó la conexión entre la filosofía y la literatura, o, más bien, entre la ciencia (filosofía natural) y la literatura. Cfr. Aristóteles, *Poética* [1451b, 5-11].

⁴⁶ Tubau, 2008, p. 82. Remitimos a dicho estudio, así como al artículo titulado “Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega” (Tubau, 2001), del mismo autor, para un análisis detallado del marco teórico en el que se inscriben las alusiones de Lope de Vega respecto a las intrínsecas relaciones entre poesía, retórica y filosofía.

autorizar con ella”⁴⁷. Es exactamente la misma imagen de la que se serviría Cervantes en el *Viaje del Parnaso*:

La Poesía aparece personificada en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, rodeada de las artes liberales y de las ciencias, que la sirven y la tratan con “amoroso y tierno afecto” y con “santísimo respeto”, porque saben que así realzan su propio prestigio. Esta hermosa y santa doncella que representa a la Poesía lo sabe todo; ella abre los secretos y los cierra; conoce la superficie de todas las ciencias y la bondad que éstas encierran; con ella mora la divina y moral filosofía; es, sin comparación posible, la más universal de todas las ciencias, y no conoce límites⁴⁸.

Cervantes, como expresaría también a través de don Quijote, se muestra convencido de que los buenos poetas necesitan no sólo de otras ciencias sino de otras lenguas para despertar e impulsar su natural ingenio; de lo contrario, no pasarían de ser “meros romancistas”⁴⁹. Esta postura derivará, como en el caso de los preceptistas, en el correspondiente desprecio hacia el vulgo. Según don Quijote, la poesía “no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis [...], que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo”⁵⁰. Éstas son consideraciones que no habría de tener en cuenta Lope de Vega respecto a la comedia, por ejemplo. Es así como en *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604) insinúa su real interés por componer obras al margen “del arte y los preceptos” con tal de comprometerse con las exigencias de la mayoría: “Las comedias en España no guardan el arte [...] yo las proseguí en el estado que las hallé, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles”⁵¹. Asimismo, reconoce en el *Arte nuevo*, entre serio e irónico, haber faltado a los preceptos del arte clasicista por dar preferencia a la norma comúnmente despreciada: “Que al estilo del vulgo se reciba”, “que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera deste monstruo cómico”⁵². Sin embargo, el hecho de haberse dejado llevar, o mejor —como el mismo Lope confiesa—, de entregarse a “la vulgar corriente”, no

⁴⁷ Cervantes, 2005 [II, 16], p. 666.

⁴⁸ Riley, 1989, p. 125. Sobre la poesía como doncella y como ciencia universal, según aparece en la obra cervantina, véase asimismo Porqueras Mayo, 2003, pp. 67-70.

⁴⁹ Cervantes, 2005 [II, 16], p. 667.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Citado por Evangelina Rodríguez (ed.) en Lope de Vega, 2011, p. 54.

⁵² Lope de Vega, 2011, pp. 290, 309 [v. 10, vv. 149-150].

significaría en su caso un motivo de arrepentimiento, sino, por el contrario, de satisfacción ante la notoriedad y el aplauso conseguido:

Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto⁵³.

En esta identificación con lo *popular*, más aún, en la confianza en el *gusto* popular y en la búsqueda de su reconocimiento, encontrará Lope la máxima justificación de su arte, o por lo menos así lo hará expreso en el *Arte nuevo de hacer comedias* —escrito poco antes de 1609, cuando su autor triunfaba en los corrales, donde había representado ya más de cuatrocientas comedias—, posiblemente la más relevante de sus exposiciones teóricas y quizá la que más controversia generara por su abierta aceptación de un público a un mismo tiempo espectador y crítico, razón por la cual sería juzgada desde distintos frentes cultistas como una apología del arte vulgar. Sin duda, la iniciativa de Lope encaja perfectamente con lo que Pedro Ruiz Pérez ha señalado una condición propia del Barroco: la búsqueda de “un espacio en una república de letras que asume cada vez más rasgos propios de un mercado, en el que demanda y oferta van a verse marcadas progresivamente por el gusto y por las novedades, en una sacudida a la noción de arte como reglas inmutables”⁵⁴. De ahí que la postura de Lope sea también significativa respecto a la circulación de los escritos, ya que es su decisivo impulso el que motiva, a comienzos del siglo XVII, la adaptación del teatro a la difusión impresa. La lírica culta, por su parte, conservaría por más tiempo su resistencia, manteniendo la circulación de copias manuscritas entre círculos reducidos, convirtiendo este hecho en un signo de distinción —que Góngora no pudiera contemplar impreso en vida un volumen íntegramente dedicado a sus versos es buena prueba de esta actitud, muy vinculada a sus premisas estéticas. Sin embargo, como afirma Emilio Orozco: “Las complicaciones cultistas con violentos hipérbatos y acumulación de metáforas y figuras que se da en la *nueva poesía* iniciada por Góngora, si durante algún tiempo resultó deleite exclusivo de minorías doctas, después, cuando muchas de esas metáforas se

⁵³ *Ibíd.*, p. 336 [vv. 372-376].

⁵⁴ Ruiz Pérez, 2010, p. 69.

extendieron y connaturalizaron, pudieron también recrear y apasionar a las masas en los públicos certámenes e incluso en los teatros”⁵⁵.

2.3 SOBRE LA IMITACIÓN Y LA INVENCION POÉTICA

Si, por un lado, se consideraba que la obra de arte era inferior a la naturaleza, en cuanto la imitaba, por otro, se tenía la idea de que la obra de arte era superior a la naturaleza, en cuanto corregía sus defectos, dicha corrección involucraba un acto creador, fundamento suficiente para que se planteara la independencia del artista frente a la realidad. Como afirma Riley, las dos posibilidades se daban en Cervantes:

Don Quijote señala en cierta ocasión que “el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence”; y Tomás Rodaja, en *El Licenciado Vidriera*, dice que “los buenos pintores imitaban la naturaleza, pero que los malos la vomitaban” (Es evidente que los escritores no diferían en esto de los pintores. La idea de *ut pictura poesis*, heredada de Horacio, Plutarco y Simónides de Ceos, era uno de los tópicos más frecuentes en la crítica, y figura más de una vez en Cervantes)⁵⁶.

Sin duda, algunos de los peligros asociados a la teoría de la imitación se vieron mitigados por la noción complementaria de que el arte —como afirmaría don Quijote— perfecciona la naturaleza. Partiendo de la vigencia durante el Barroco de la idea aristotélica del arte como un mejoramiento de la realidad, el entendimiento de la mimesis como una estilización de la misma permitió a los creadores ir más allá de la reproducción pura, dando así la posibilidad de deleitar al lector o al espectador a través de sensaciones y sentimientos superiores. Así, por lo menos, pudo ser aceptada por Cervantes, quien ya en el *Quijote* demuestra su conocimiento de la doctrina aristotélica, como se hace evidente en el tercer capítulo de la segunda parte de la novela, en donde el problema de la verdad poética queda planteado en los mismos términos en que lo haría Aristóteles. En este caso, será el bachiller Sansón Carrasco quien aluda a la distinción entre poesía e historia formulada en la *Poética*, de importancia sustancial desde que fuera recuperada por la teoría literaria del Renacimiento: “Uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino

⁵⁵ Orozco Díaz, 1988a, vol. I, p. 54.

⁵⁶ Riley, 1989, pp. 99-100.

como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”⁵⁷. Cervantes, como afirmaría Riley, “probablemente entendía por imitación ‘producir’ o ‘crear de acuerdo con una idea verdadera’, como parecen haber entendido casi todos los tratadistas del siglo XVI”⁵⁸. Y en efecto, sólo hace falta recordar la definición en la que insistiría Pinciano, comentada ya extensamente en un apartado anterior: la imitación es la invención con semejanza a verdad⁵⁹. Riley, que en más de una ocasión alude a la influencia de la obra de Pinciano en la teoría de Cervantes —aunque no coincida con un sector de la crítica en considerarla su fuente principal—, saca a colación un pasaje del *Quijote* en el que parece evidente la deuda doctrinal con el preceptista:

Este pasaje [...] en que el Canónigo habla de “la verosimilitud y... la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”, nos recuerdan al Pinciano cuando escribe: “el poeta que guarda la imitación y verisimilitud guarda más la perfección poética”. El Pinciano describe la imitación como la “forma” de la poesía, y para Cervantes la verosimilitud y las cualidades estéticas formales se mezclan y confunden intrincadamente en la imitación, pues la imitación de lo que es imposible constituye un “disparate” estético⁶⁰.

Ahora, si bien es verdad que para Cervantes la verosimilitud era una cualidad muy importante de la invención, no siempre consideraba que una y otra estuvieran inevitablemente unidas, como puede deducirse del final del *Coloquio de los perros* (Madrid, 1613). De hecho, en contra de los propios principios aristotélicos, recuerda en el *Quijote* el vasto campo de acción que se permitía al poeta, coincidiendo así con muchos de sus contemporáneos en que la verosimilitud, tanto como lo maravilloso, eran cualidades imprescindibles dentro de la invención, y que éstas debían armonizarse aunque ello resultara una tarea particularmente compleja. Al respecto, Riley afirma: “Se inquieta ante la necesidad de que la narración permanezca dentro de los límites prescritos por la regla de la unidad y desahoga por momentos su indignación al decirnos que el autor ‘se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo’”⁶¹. Pasajes como el descrito por el crítico evidencian la supremacía que para Cervantes tenía el instinto

⁵⁷ Cervantes, 2005 [II, 3], p. 569.

⁵⁸ Riley, 1989, p. 100.

⁵⁹ López Pinciano, 1998, pp. 172-173.

⁶⁰ Riley, 1989, p. 101.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 40-41.

creador sobre cualquier otra condición artística debatida en su época, postura que sin duda revela el parentesco platónico que lo unía a tantos preceptistas de su tiempo:

La preocupación de Cervantes por la invención, y la manera como se complace en su propia invención y en la de otros escritores, refleja algo de la actitud que ante ella adoptaron muchos preceptistas de la época. Muy pocos habrán insistido tanto como él en su importancia. Para Castelvetro, es la tarea más difícil del poeta y constituye, al mismo tiempo, la esencia de la poesía (sin invención, simplemente, no se es poeta). Huarte llega incluso a decir que el Estado debería prohibir que escribieran o publicaran libros aquellos que carezcan de habilidad inventiva. El énfasis puesto en la invención hace resaltar sobremanera el aspecto creador de la poesía, que tanta importancia había tenido para Platón⁶².

Sin embargo, a pesar de que Cervantes da total prioridad a la invención imaginativa sobre la simple imitación de la naturaleza, su teoría literaria se caracteriza por la búsqueda de un equilibrio entre la ficción poética y la verdad histórica. De hecho, aunque sus esfuerzos se dirigen hacia el logro de la primera, en la práctica evidencia su respeto por la segunda. Fue precisamente dicho respeto el que le llevaría a situarse más allá del ámbito poético, y particularmente de los preceptos de su teoría, para la cual, siguiendo la justificación aristotélica de la ficción poética, la historia era un elemento frente al que se debía tomar necesaria distancia. Cervantes, en cambio, no sólo juzga útil la observación histórica, sino que considera la historia un género digno, al punto que forma parte integrante de su principal obra; en donde, como bien declara Riley, dialogan por primera vez lo poético y lo histórico: “En el *Quijote* queda resuelto prácticamente el problema que abrumaba a los teóricos italianos de la Contrarreforma: cómo armonizar lo universal con lo particular. Por primera vez, en esta obra, la novela ostenta triunfalmente su propio ámbito. No es historia ni tampoco es poesía. Su centro está entre ambas y al mismo tiempo las incluye”⁶³. La novela podía alimentarse del vasto material que le ofrecía la historia y al mismo tiempo remontarse a las reveladoras alturas de la poesía. Fue, entonces, la práctica literaria de Cervantes —su ejemplo antes que sus preceptos— la que no sólo dio otro rumbo a la novela, sino la que permitió a su teoría adquirir una forma propia y un nuevo desarrollo.

⁶² *Ibíd.*, p. 103.

⁶³ *Ibíd.*, p. 276. Esta preocupación concreta asoma permanentemente en la obra de Cervantes, puede reconocerse, por ejemplo, con un enfoque especial, en el *Persiles*.

La relación entre poesía e historia es un tema que también preocupó a Lope, no fortuitamente escribió casi una veintena de poemas épicos, entre los que se cuentan la *Jerusalén conquistada*, *La Dragontea*, *El Isidro*, *La hermosura de Angélica*, la *Corona trágica*, *La Filomena*, *La Circe*, entre otros. En su caso, aunque reconoce la tradicional asociación del verso con la ficción poética y la prosa con el relato histórico, contempla también las dos posibilidades contrarias, como queda registrado en su dedicatoria a *Don Juan de Castro* (Madrid, 1623): “Repartieron las musas entre sí las artes liberales, y cupo a los más famosos la historia y la poesía que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia: cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa”⁶⁴. Sobre la historia en verso puede resultar bastante ilustrativo el prólogo de la *Corona trágica* (Madrid, 1627) en donde Lope afirma haberse inspirado en la historia escrita por don Jorge Coneo sobre “la vida y muerte de la Serenísima Reina de Escocia María Estuarda”: “Leíle con tanto gusto de su elegancia y erudición, y asimismo de la verdadera narración desta Tragedia, que me dispuse a escribirla en verso; en partes refiriéndole, y en partes adornándole con lo que permiten los preceptos de la Poesía en verdadera Historia de nuestros tiempos”⁶⁵. Asimismo Lope se pronunciará sobre la prosa poética en el discurso dirigido a don Juan de Arguijo que hace parte de su prólogo a *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (Madrid, 1602), donde vuelve a estar implícita la clásica distinción aristotélica entre historia, o narración de hechos verdaderos, y fábula, la invención del poeta con carácter verosímil: “La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas”⁶⁶. En la dedicatoria a la comedia *Jorge toledano* (Madrid, 1621) aparece una alusión similar:

⁶⁴ Citado por Porqueras Mayo, 1972, p. 111. Se evidencia en Lope una clara influencia de la postura aristotélica: “El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (Aristóteles, *Poética* [1451b, 1-5]). Otro antecedente de dicha iniciativa se encuentra en la figura del erudito y teólogo Isidoro de Sevilla (560-636), quien a pesar de considerar también la poesía y la historia dos formas de discurso opuestas, no negaba la posibilidad de mezclarlas en un poema, como queda expuesto en las *Etimologías*: “Labor del poeta es presentar lo que realmente ha sucedido transformado bajo un nuevo ropaje merced a imágenes preciosistas y con cierta elegancia. De ahí que no se incluya a Lucano entre los poetas, pues al parecer compuso una historia y no un poema” (*Etimologías*, 8, 7, 10). Sobre el carácter de poética que puede atribuirse al pasaje completo dedicado a los poetas (8, 7, 1-11), así como a la extensa referencia a la poesía del libro I de las *Etimologías*, véase Curtius, 1999, vol. II, pp. 640-645.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 110.

⁶⁶ Lope de Vega, 1989, p. 258. Esto nos recuerda las palabras usadas por Carrillo, anotadas ya en otro momento, para expresar la diferencia entre la materia del poeta y la del historiador: “Historia con fábulas es el argumento del poeta; historia lo es el del historiador” (Carrillo y Sotomayor, 1990, pp. 328-329).

“Parte es historia, y de lo verisímil, lo que constituye al Poeta”⁶⁷. La condición inseparable de ficción y verosimilitud es una idea esencial en la poética de Lope, reiterada en sus textos teóricos a propósito de la fábula concebida como invención literaria. Así por lo menos queda consignado en el *Arte nuevo*, donde hace la siguiente advertencia, aplicable tanto al poeta que escribe la comedia como al actor que la pone en escena: “Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil”⁶⁸.

2.4 LA NOVEDAD DE LOS AUTORES

Como afirmábamos al inicio del presente capítulo, si algo encarna el carácter típicamente barroco es la tensión que se crea entre la rigidez de las normas de la interpretación aristotélica y los impulsos de violenta ruptura de las mismas, impulsos motivados por las razones —o sin razones— que imponía la libertad de la vida y de la naturaleza. Lope y Cervantes, bien se ha visto, no fueron ajenos a dicha condición. La tendencia normativa del Manierismo que establecía una intelectualista interpretación de las teorías y modelos de la Antigüedad clásica ejerció una notable influencia en sus juicios estéticos; sin embargo, reconocían y defendían categóricamente la exigencia de libertad, basada no sólo en su propio genio artístico sino también en la realidad, la naturaleza y los gustos y costumbres de los nuevos tiempos. La recurrencia de dicha argumentación revelará sin duda no sólo el interés de los autores por ajustar el arte a esos nuevos tiempos, sino también la necesidad de equilibrar desde la misma noción del arte las exigencias del público y las de la propia voluntad creativa.

Llegados a este punto, vale la pena reiterar que, a pesar de la disparidad de caminos que según la crítica mantuvieron la teoría y la práctica literaria durante el Siglo de Oro, y aún reconociendo las limitaciones de la preceptiva en el campo práctico, los creadores demostraron un real interés por los problemas que desde el ámbito teórico afectaban la expresión de su arte. Es así como la pugna abierta desde la Antigüedad entre la

⁶⁷ Lope de Vega, 1993, p. 220.

⁶⁸ *Ibíd.*, 2011, p. 326 [vv. 284-285].

naturaleza y el arte, por ejemplo, mantiene una presencia constante en sus reflexiones y es motivo de frecuente aparición en sus obras, reflejándose de manera directa en la oposición entre el *ars* y el *ingenium*, lo codificado y lo espontáneo, la norma y la diferencia, el orden y la novedad. Entre ambos extremos, el de unas formulaciones de pretendido valor universal y el de los caprichos compositivos de una imaginación sin más regla que su ingenio, se mueven, como hemos intentado ilustrar, no sólo los teóricos sino los propios creadores. De ahí la tensión entre norma y libertad que late en el fondo —y a veces en la forma— de muchas obras. Esa tensión entre una estética normativa y los naturales impulsos del genio poético que descubrimos en el pensamiento artístico y literario tanto de los críticos y tratadistas como de los creadores que teorizan y reflexionan sobre arte y literatura, constituye, sin duda, un aspecto fundamental para la comprensión del ambiente poético del Siglo de Oro. Pero hay un tercer elemento por el que los creadores, en particular, demuestran un sustancial interés, elemento que dará un giro trascendental a la tendencia que acabamos de referir: la propia experiencia. Junto a la inspiración y el saber teórico aparece la técnica conseguida con la práctica, dimensión desde la cual el valor de las reglas queda cuestionado, sobre todo en sus pretensiones de ser universales y eternas. La conciencia, desde el punto de vista estético, de esa penetración de la experiencia práctica en el cauce de la doctrina clasicista, supondrá no sólo la contradicción de dicha tradición clásica, sino también la transformación de géneros, formas, temas y recursos estilísticos de tradición clásica renacentista en la literatura y el arte del Barroco. Precisamente, a esa experiencia apela Lope para justificar su creación, y con ella se muestra orgullosamente por encima de sus académicos examinadores, buenos conocedores de las reglas del arte pero carentes de la técnica que se consigue con el ejercicio. También Cervantes muestra esta aguda conciencia de creador y la orgullosa afirmación de su novedad, ratificando en su obra la concreción de los tres elementos señalados: la particular capacidad inventiva del autor, las reglas del arte y la experiencia que se adquiere con el frecuente ejercicio de la escritura. Precisamente, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, donde queda planteada de manera más sintética su poética, hace explícito el seguimiento por su parte de estas tres leyes básicas de creación literaria.

Esta preocupación por los requisitos fundamentales que debe cumplir todo aquel que pretenda la creación de una obra original e innovadora, estará igualmente presente en los debates alrededor de la poesía gongorina, como lo hace constar el humanista Pedro de Valencia —primero en cuestionar el estilo de Góngora— en su *Censura* (Madrid, 1613), quien se sirve también de las tres condiciones ya señaladas para expresar, a instancias del poeta cordobés, su parecer sobre las *Soledades* y el *Polifemo*: “De tres cosas decían los estoicos que han de concurrir en un artífice para que las obras salgan perfectas, que son: ingenio, arte, hábito o uso i experiencia, la primera, que es la naturaleza, es la fundamental i principal, i en la poesía lo es casi todo”⁶⁹. Lo que Valencia recrimina en Góngora es precisamente que su “pretensión de grandeza i altura” le lleve al ornato excesivo y buscado fuera de sí, desestimando el ingenio y la naturaleza que le son propios. Este, sin embargo, será apenas uno de los excesos literarios en que se concentrará la crítica en torno a la obra gongorina, y en éste, paradójicamente, se apoyará también parte de su defensa, que no era otra cosa que la defensa de la *nueva poesía*.

⁶⁹ Valencia, 1988, p. 77. Suele afirmarse por parte de la crítica gongorina actual que la *Censura* de Pedro de Valencia proporcionó la base teórica —principalmente respecto a la preeminencia del ingenio sobre las restantes cualidades del poeta— de los documentos posteriores que intervinieron en la polémica, particularmente de los tres primeros: el *Parecer*, del Abad de Rute; el *Antídoto*, de Jáuregui y el *Examen del Antídoto*, también del Abad. Sobre la primera fase de la polémica gongorina, véase Osuna Cabezas, 2008.

3. LA POLÉMICA GONGORINA

A DON LUIS DE GÓNGORA

Claro cisne del Betis, que, sonoro
y grave, ennobleciste el instrumento
más dulce que ilustró músico acento,
bañando en ámbar puro el arco de oro,

a ti la lira, a ti el castalio coro
debe su honor, su fama y su ornamento,
único al siglo y a la envidia exento,
vencida, si no muda, en tu decoro.

Los que por tu defensa escriben sumas,
propias ostentaciones solicitan,
dando a tu inmenso mar viles espumas.

Los Ícaros defiendan, que te imitan,
que como acercan a tu sol las plumas
de tu divina luz se precipitan.
(*La Circe*, Lope de Vega).

Sin duda alguna, la polémica suscitada tras la aparición de los poemas mayores de Luis de Góngora, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, se constituyó en el verdadero foco de ideas estéticas alrededor de la poesía durante la primera mitad del siglo XVII. Se abrió con ella un espacio para la reflexión teórica sobre el género lírico y la creación poética en general, y la lengua poética cultista en particular, llegando a movilizar a los escritores más célebres de aquel tiempo —a Quevedo y a Lope de Vega, por ejemplo—, así como a reconocidos humanistas. La difusión manuscrita de los extensos poemas gongorinos en los círculos madrileños propició hacia 1613 un general estupor ante las innovaciones sintácticas, léxicas y estilísticas que ahí se permitían. El uso de cultismos y neologismos, el abuso de tropos y figuras retóricas, lo alambicado y difícil de las ingeniosidades cultas y de las agudezas conceptuosas, todo ello contribuía a crear un estilo nuevo que no podía menos que sorprender por su impenetrabilidad y hermetismo. Esto provocó una encendida polémica entre defensores del nuevo estilo introducido por Góngora y detractores aferrados a la preceptiva clásica, controversia que se hizo patente en vida del poeta. Los razonamientos de cada una de las partes fueron plasmados en una serie de documentos que, a pesar de adoptar la pretenciosa apariencia de tratados en la mayoría de los casos, no alcanzaron, sin embargo, el carácter de obras teóricas o preceptivas¹.

¹ Para un análisis de los distintos documentos que intervinieron en la polémica, remitimos, entre otros trabajos dedicados por extenso al tema, a Pérez Lasheras, 2000; Daza Somoano, 2010; Blanco, 2012b.

El autor de las *Soledades* sería acusado, entre otros delitos literarios, de cometer un grave atentado contra la lengua castellana al no tratarla como lo que es, según sus adversarios: una lengua mayor de edad, provista de normas inviolables, noble, rica y elegante y, por consiguiente, no necesitada de adornos ajenos que deforman su belleza natural. Góngora también sería juzgado por su apego a las ideas aristocráticas de “dificultad docta”, que exigían una separación consciente de lo vulgar, un cultismo exacerbado que, a juicio de Lope de Vega, por ejemplo, desnaturalizaba la lengua y la expresión literaria. Imputaciones de esta índole no quedaron sin réplica. Sin embargo, como argumenta con frecuencia la crítica actual, la polémica gongorina no se caracterizó precisamente por su claridad teórica, y la lógica de la defensa, en particular, ofreció cierta confusión, acudiendo en la mayoría de los casos a criterios contradictorios. Este hecho lleva a pensar en lo difícil que resultaba encontrar el fundamento teórico justo que sirviera para explicar la nueva poesía de Góngora y, en concreto, el carácter excepcional de una obra en la que “late una irreverencia fundamental hacia todo aquello que se pretende imponer”². Como bien expresa Joaquín Roses, “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”³. Efectivamente, como pretendemos ilustrar a continuación, mientras los detractores de Góngora, en sus intentos por interpretar las *Soledades* y el *Polifemo*, solían basarse en los principios de la poética clasicista, sometiendo la obra gongorina a la estrechez de unos preceptos que no le hacían justicia; los partidarios del poeta tendieron a justificar tanto las innovaciones cultistas como la oscuridad docta —principales motivos en los que se centraría la censura contra la poesía gongorina, abiertamente quebrantadora de la férrea autoridad aristotélica— basándose no sólo en la actitud consciente del poeta que se mueve con mayor libertad en el terreno del ingenio que en el del arte, sino también, y con un énfasis notable, en la clásica argumentación del furor poético.

² Jammes, 1987, p. 182.

³ Roses, 1990, p. 43.

3.1 LA INDEPENDENCIA ANTE LOS PRECEPTOS

Si, por un lado, los apologistas de Góngora —que en su mayoría compartían con éste manifiestos principios elitistas—, en su apuesta por la innovación como evidencia del progreso poético, se fundamentaron en ideas estéticas desde las cuales se hacía posible enaltecer la oscuridad y defender la *elocutio* compleja como parte de la búsqueda del deleite artístico, los detractores, por su parte, criticaron los extremos viciosos del nuevo gusto culterano que representaban las obras de Góngora, proponiendo, a su vez, una *razonable* dosis de respeto por las normas del arte, del saber, como *antídoto* contra las extravagancias en las que, a su juicio, se puede despeñar el poderoso *ingenio lego*. En ello insistirá el poeta y erudito sevillano Juan de Jáuregui, el primero en acusar a Góngora, en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* [1614], de haber creado un “nuevo estilo”, “contrario al gusto de todos”. El poema de Góngora es, entonces, censurado en un primer momento por su novedad, sin precedentes en la tradición literaria, básicamente por ser peregrino en cuanto al género, la métrica y el estilo. Al texto de Jáuregui respondería un defensor del nuevo gusto como Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, con su extenso y complejo *Examen del Antídoto* (Madrid, 1617)⁴. A pesar de no resolver expresamente los cuestionamientos planteados por el sevillano, el *Examen* es posiblemente la defensa más organizada y consistente de la nueva poesía, en donde, además de enaltecerse el elitismo poético, la oscuridad gongorina queda justificada por constituir una fuente de deleite, que en su opinión —como expusiera Carrillo y Sotomayor en su momento— es el fin supremo de la

⁴ El Abad de Rute fue también autor de otro documento fundamental en el marco de la polémica, anterior al *Examen* e inmediatamente posterior a la carta de Pedro de Valencia, el titulado *Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor* (1614). Aunque incluye una alabanza a Góngora y su alto estilo —no equiparable, sin embargo, al género del poema, según el Abad—, este escrito se caracteriza por su alusión a la oscuridad como el defecto capital de las *Soledades*, oscuridad injustificada, a ojos del Abad, por los temas allí tratados y por el hecho de no proceder de un deseo de brevedad y concisión, sino, por el contrario, de la excesiva recurrencia a determinadas figuras, como el hipérbaton y la hipérbole, por ejemplo. Ahora bien, si en la figura del Abad suele reconocerse a un defensor de la obra gongorina, no deja de ser significativo el hecho de que se mostrara inicialmente crítico ante el poema. Para un análisis de los textos del Abad de Rute dedicados a las *Soledades* y sus contradicciones respecto al tema de la oscuridad, remitimos a Orozco Díaz, 1961; Vilanova, 1983; Roses, 1994 y Yoshida, 2005.

poesía. Así se expresa el Abad sobre la que considera condición esencial para hacer de una obra verdadera poesía⁵:

[Es lícito] que nuestro Poeta, quando por levantar el estilo y realzar la lengua, quiera no darse a comer a todos y por conseguir este fin salga con algunos çelajes oscuros la bellíssima pintura de su Poema. [...] Que las cosas no vulgares de su naturaleza o artificio, en que no las alcance el vulgo, ¿qué se pierde? Mírase con no sé qué más de veneración lo que se sabe que no es para todos y algo a de quedar para los doctos solos, demás de que ay hombres que, preciándose de inteligentes, gustan de oyr las cosas menos claras.

Pero bolviendo a las principales causas del hablar grande, cierto es que con obscurecerlo algún tanto, le dan magestad [...]. Si de lo admirativo nace lo risible, también nacerá lo deleytable: y lo admirativo, cierto es, que no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos [...], sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado [...] y por el consiguiente el Poeta, cuyo fin (en la manera que se ha dicho) es deleytar, deue procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir [...]. De todo ese artificio se vale nuestro Poeta en las *Soledades*, de lenguaje extraordinario, de translaciones, de epítetos, de símiles, de extensión, de períodos, cosas que Vm. no puede negar [...] ¿Luego tiene grandeza? Y es bien que la tenga, si como Poeta, y tan gran Poeta, a de levantarse sobre el común decir, a de admirar y deleytar admirando⁶.

Posteriormente, el mismo Jáuregui, muy activo en la polémica, publica el *Discurso poético* (Madrid, 1624), una obra eminentemente teórica, con más amplio alcance que el *Antídoto*, en la que su autor, partiendo de propias reflexiones sobre asuntos de poética y sobre contenidos estéticos, pretende establecer un diagnóstico de la poesía de su tiempo centrándose especialmente en el tema de la oscuridad. Según aseguraba, no era su interés en esta ocasión atacar directamente la obra de Góngora: “Con este solo ánimo escribo este papel donde no se culpa a ningún autor ni obra alguna señalada; solo me remito a aquellas en que se hallaren los abusos aquí reprobados”⁷. Sin embargo, es evidente que, sin mencionarle, condena al poeta cordobés por la misma razón por la que Baltasar Gracián le exaltaría en su *Agudeza*: por haberse fiado sólo de su ingenio.

⁵ Antonio Pérez Lasheras ha reconocido, como tantos otros gongoristas, la modernidad de este planteamiento formulado por el Abad en su *Examen*, sin embargo, aduce otros razonamientos innovadores por parte del apologista de Góngora que hasta ahora no se han analizado con suficiente atención y que valdría la pena tener en cuenta. Estas son las palabras del crítico: “El *Examen* del Antídoto [...] es obra importante no sólo en la evolución y asentamiento del gongorismo, sino también en la historia de la estética [...]. Desde mi punto de vista, dos son las cuestiones tratadas por Fernández de Córdoba que estimo más “revolucionarias”: la consideración de que el placer estético difiere en mucho de otros tipos de deleite y la idea de que dicho placer es más intuitivo que necesario de estudio. Es decir, estamos ya ante las puertas de la plena autonomía del arte con respecto a la naturaleza. La poesía es una imitación orientada especialmente al deleite; su enseñanza queda relegada a un difuso segundo plano [...]. Por otra parte, en el fondo de las afirmaciones del Abad de Rute se esconde la idea de que lo importante es la belleza sostenida por las palabras, es decir, su sonido, y no la perfección del acoplamiento entre las palabras y las cosas” (Pérez Lasheras, 1995, pp. 67-68).

⁶ Citado por Daza Somoano, 2010, pp. 129-130.

⁷ Jáuregui, 1978, p. 62.

Ay hombres de tan claro ingenio, i tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios; que guiados sólo de su natural, aciertan a agradarse más de la mejor poesía, i menos de la inferior, bien que no averiguan razones desta ventaja, ni saben los medios por donde se adquiere. Pero éstos, ni otros que más sepan (dígase todo) no an de exceder el límite de su juicio, sino creer fielmente, que algunas vivezas de particular energía, siendo inútiles i aun desabridas al gusto del más presumido; serán de admirable recreo para superiores espíritus. Es injusticia la de algunos, que fiados en su buen ingenio quieren que todo se ajuste a medida de su entendimiento. Devieran antes alentar el discurso i estudio, i crecer en sí mismos, para que les agradasse del todo la obra ecelente⁸.

Como observara Emilio Orozco respecto a la relación de Góngora con el Manierismo, y, particularmente, frente al respeto por la norma promulgado en dicho periodo, aunque las *Soledades* fueron atacadas por su oscuridad, lo fueron, sobre todo, “por esa ruptura con una normativa en muy buena parte vigente entonces entre los poetas cultos y hombres de letras”⁹. Lo que Jáuregui reprobaba del poema de Góngora, por ejemplo, basándose en los rígidos criterios de la tradición clasicista, era su carácter novedoso; no le perdonaba al poeta cordobés las alteraciones que provocaban sus impulsos de libertad. Las innovaciones, claramente, ofendían el gusto de muchos puristas. No dudaba el sevillano en censurar, con dureza e ironía, la indignidad social, las vulgaridades y groserías de asunto, escenas y palabras. Góngora, según el poeta-crítico, con su uso de voces humildes y elementos burlescos rompía con la unidad de estilo, ya que en su intento de “escribir versos de altísimo lenguaje, grandílocos y heroicos”, éstos “se dejan caer infinitas veces con unos modos no sólo ordinarios y humildes, pero muy viles y bajos”¹⁰. Parece que más que indignarse por la oscuridad en sí misma —que analizaremos más adelante—, Jáuregui lo hacía por el hecho de que ésta se produjera con cosas “domésticas” y palabras vulgares. Se insistía, entonces, por su parte, en la falta de disciplina de Góngora, que por su uso de palabras y expresiones vulgares tendía a romper la unidad de estilo según los géneros y formas poéticas que establecía la estética normativa manierista. Recuerda Emilio Orozco que ésta, en su clasificación de

⁸ Jáuregui, 1978, pp. 107-108. También Pedro de Valencia, amigo de Góngora, había expresado, mucho antes de que lo hiciera Jáuregui, su crítica ante el exceso de confianza en sus dotes naturales que parecía demostrar el poeta cordobés a través de sus obras mayores.

⁹ Orozco Díaz, 1988b, p. 163 (n. 9).

¹⁰ Jáuregui, 2002, pp. 19, 24. Este asunto en concreto sería ya señalado por Pedro de Valencia, partidario de Góngora, como se sabe, quien, sin embargo, no duda en rechazar en su *Censura* las metáforas fundadas “en alusiones burlescas i que no convienen a este estilo alto i materias graves” (Valencia, 1988, p. 76). Sobre la defensa de los partidarios de Góngora frente a la crítica por las expresiones humildes y burlescas y, por ende, la desigualdad del estilo, véase Yoshida, 2005.

géneros y estilos, imponía “la doctrina de que cada género tenía su propio carácter, que debía ser respetado cuidadosamente por el poeta que lo cultivaba. La comedia era una cosa; la tragedia, otra. La égloga, la elegía, la epístola, la sátira y la oda eran géneros distintos que requerían un estilo particular en cada caso. Los estilos podían ser o el alto o el mediano o el humilde, pero no se permitía que se mezclasen”¹¹. Frente a esas rígidas distinciones, las *Soledades* ofrecían no sólo la más singular mezcla de estilo, también rompían con la normativa basando su composición en la mezcla de distintos géneros de la lírica¹². Vale la pena traer aquí la relación que la investigadora Mercedes Blanco establece entre esta actitud característica de Góngora y la inclusión que Pedro de Valencia hiciera, en su carta dirigida al poeta, de extensos fragmentos del tratado *De lo sublime*, de Longino y, en concreto, de su teoría del estilo sublime:

Esta teoría concede al *artista del verbo* independencia con respecto a las normas genéricas y a los preceptos retóricos y la facultad de obligar a sus receptores a cambiar sus hábitos, a renunciar a sus expectativas y prejuicios, para seguir al locutor sublime por donde éste quiera llevarlos. Al vincular a Góngora con la doctrina de lo sublime, aunque con ciertas reservas, Pedro de Valencia le concede este tipo de soberanía. Se abre así el camino hacia lo que será la literatura en su sentido romántico y moderno, una actividad basada en un dominio creativo del lenguaje, libre de condicionamientos genéricos y no subordinada a finalidades didácticas o celebrativas¹³.

Hablar de estilo sublime o elevación de la lengua comportaba para los defensores de la obra gongorina aludir a las motivaciones de naturaleza idealista que, sin duda, alimentaron también las ambiciosas aspiraciones de los modernos por elevar al poeta a

¹¹ Orozco Díaz, 1998b, pp. 163-164.

¹² En correspondencia con el proceso de liberación de la rígida equivalencia manierista de argumentos, personajes, estilos y géneros, la estética barroca demandaba un afinamiento de la doctrina teórica, un análisis y una interpretación más sutil de la teoría aristotélica, particularmente respecto a la fábula y la imitación, liberándola de sus sujeciones a la *auctoritas* y la temática consagrada y delimitada. Esta nueva orientación no sólo liberaba la capacidad creativa del poeta, también ampliaba el campo temático de la poesía, incluso de la más alta, pues las exigencias de admiración, maravilla y sublime suspensión ya no se consideraban patrimonio fijo de un objeto poético, sino de la propia ficción del poeta, que podía, así, ennoblecer y dignificar los temas y objetos más dispares, aun aquellos que eran considerados poco dignos y hasta desagradables en su realidad no poética. Cfr. Orozco Díaz, 1988a.

¹³ Blanco, 2012b, pp. 53-54 (énfasis nuestro). Respecto a Longino, Menéndez Pelayo coincidiría en afirmar que “tiene el mérito indudable de haber dado independencia a la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber acertado a distinguir del concepto de lo bello el de lo sublime, no bien discernido hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial” (Menéndez Pelayo, 1974, pp. 101-102). Entre los partidarios de Góngora el estilo sublime era considerado un mérito de la pretensión de oscuridad por parte del poeta. Como hace constar el Abad de Rute, se tenía la idea de que la oscuridad “hace y engendra el hablar grande y estilo sublime” (Fernández de Córdoba, 1969, p. 138). Así lo dejaría consignado en el *Examen del Antídoto* tanto como en su *Parecer*. Sin embargo, afirmaba en este último que el estilo sublime no correspondía a un poema de género bucólico, como lo era, a su juicio, las *Soledades*.

la condición platónica de especialista en vocablos, por alcanzar a través de las múltiples posibilidades significativas la palabra *esencial*¹⁴. Según se deduce de las intervenciones de algunos de los apologistas de Góngora, éstos no creían que las *Soledades* hubieran sido creadas sólo con arte y sabiduría. El poema no podía obedecer en su creación solamente a una necesidad estética e intelectual; un factor de otra índole, a su juicio, llegaría ser determinante en la consecución de tan desconcertante obra.

3.2 GÓNGORA, ¿UN POETA INSPIRADO?

Los primeros versos de la dedicatoria de la *Soledad primera* fueron objeto de un debate que, como ilustra Joaquín Roses¹⁵, plantearía la necesidad de defender la poesía de Luis de Góngora desde la óptica propia de la estética platónica. Los protagonistas de la controversia serían Francisco Martínez de Portichuelo y el licenciado Francisco de Navarrete. Los versos cuestionados serían los siguientes:

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

Navarrete y Portichuelo discuten la pertinencia semántica del uso por parte de Góngora de los verbos “dictar” e “inspirar” en los citados versos. Según la tesis de Francisco de Navarrete, el verbo “inspirar” no comparte el mismo significado que “dictar”; mientras este último alude al poeta como instrumento de las musas, con “inspirar” se reconoce al sujeto como causa principal de su creación poética, por lo cual los versos no pueden ser

¹⁴ Así lo expresaría el propio Baudelaire al exaltar el estilo de Théophile Gautier: “Pour parler dignement de l’outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jouir de ressources pareilles, de cette connaissance de la langue qui n’est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un soufflé divin, s’ouvrent tout juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l’ordre qui met chaque touche à sa place naturelle et n’omet aucune nuance. [...]. Il y a dans le style de Théophile Guatier une justesse qui ravit, qui étonne, et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique. [...] la sensation de la touche posée juste, du coup porté droit, me faisait tressaillir [...]. C’est grâce à ces facultés innées, si précieusement cultivées, que Gautier a pu souvent (nous l’avons tous vu) [...], improviser, critique ou roman, quelque chose qui avait le caractère d’un fini irréprochable” (Baudelaire, 1990, vol. II, pp. 117-118).

¹⁵ Cfr. Roses, 1990.

dictados por la Musa y a la vez inspirados, como insinúa Góngora. Portichuelo, por su parte, no sólo advierte la compatibilidad de dichos términos al inicio de su *Apología en favor de don Luis de Góngora* (Córdoba, 1627), asegurando que en ambos casos se trata de una acción externa aplicada sobre un pasivo agente, sino que desarrolla además toda una serie de argumentos en torno al concepto de “furor poético”, aplicables, a su vez, a la figura del poeta cordobés, al que se refiere frecuentemente con la denominación “archipoeta”. Para empezar, el autor de la *Apología* no sólo considera a Góngora un poeta inspirado, asegura que éste se reconoce como tal y que en sus versos así lo confiesa:

Pruebo esto porque los poetas, ora canten dictados, ora canten inspirados, no cantan más de lo que sus Musas les dictan o les inspiran, según el verso citado de nuestro Archipoeta: “me dicta Amor, Calíope me inspira”. Y en otra parte: “Musas si la pluma mía / es vuestro plectro, dexad”. Donde debajo del nombre de *pluma* se entiende él mismo hecho instrumento, o, por mejor decir, así como la vihuela es el instrumento donde pulsado canta el músico, así la pluma es el instrumento donde la Musa del Archipoeta canta. Confesar, pues, Don Luis a su pluma por plectro de su música es confesarse a sí mismo por instrumento de su Musa, y ésta por causa principal de los versos, como se ve claro¹⁶.

Portichuelo evidencia así su empeño por no sólo exponer y documentar extensamente la teoría platónica del furor —como ya lo hiciera un significativo número de preceptistas—, sino por buscar también su aplicación en un caso concreto, de ahí su originalidad. El defensor de Góngora acude sin embargo a los tópicos característicos de los tratados teóricos. Acude, por ejemplo, a la clásica asociación del poeta con el profeta, con la que se reivindica el origen divino de la poesía¹⁷. La *Apología* defiende una doctrina de la inspiración basada en los mismos presupuestos platónicos que expusiera Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo*; recibe, sin duda, una influencia directa de este texto, ya reconocido en aquellos años de la polémica gongorina por su defensa de la “vena” poética¹⁸. Portichuelo sigue fielmente en su planteamiento la división de los furores en las cuatro versiones platónicas que, como ya analizamos, reproduce Carvallo en su tratado —incluyendo sólo la interpretación que de

¹⁶ Portichuelo, 1992, p. 111.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁸ Sobre la evidente influencia de la obra de Carvallo en la *Apología* de Portichuelo, véase Roses, 1990, pp. 45-46.

éstas ofreciera Landino¹⁹—, razón por la cual no nos detendremos extensamente en la idea del furor que presenta. Sí vale la pena resaltar el hecho de que se asocie en este contexto la imagen platónica del poeta como mero receptor de mensajes divinos con la de un creador plenamente consciente del proceso de elaboración de su obra como Luis de Góngora:

Así el poeta no puede hacer versos sino elevado y ayudado, soplado, inspirado de la Musa; de donde se sigue como en buena consecuencia que el poeta sólo es instrumento de los versos, pensamientos, dialectos, dicciones y discursos inspirados, y nunca llega a ser causa principal de ellos, ni de lo que discurre, piensa o habla, ora cante “dictado” o “inspirado”, pues nunca por sí mismo, sin la asistencia de su Musa que lo eleva, puede ejercitar las tales acciones, la cual musa es la causa superior y divina²⁰.

La razón por la cual Portichuelo, como tantos otros partidarios de Góngora, se hace eco de este rasgo, digamos, polémico, del que frecuentemente se servirían los tratadistas para justificar el misterio de la inspiración, y por ende, de la poesía, puede tener, sin embargo, un propósito más ambicioso que el de simplemente dotar de una carga enigmática la figura de don Luis. Nos referimos a la íntima conexión de esta idea del poeta poseso que sigue el dictado divino, con el planteamiento, también platónico, que concede al poeta el dominio absoluto de la lengua, interpretación que se veía ya prefigurada, como hemos sugerido en otros lugares del presente capítulo, en las *Anotaciones* de Herrera. En el caso de Portichuelo, sin embargo, esta cuestión tiene una justificación muy precisa: es de capital importancia en relación con la poética gongorina por cuanto conduce a la pertinencia de la oscuridad como generadora de la magnificencia de estilo²¹. Es así como el apologista de Góngora reconoce en éste al poeta “inspirado” que domina como ninguno “la propiedad del verbo”, adornando los

¹⁹ Cristoforo Landino (1424-1498), humanista italiano, miembro de la Academia platónica florentina, a quien se debe, como se citó en una nota anterior, la primera expresión explícita del neoplatonismo florentino en torno a la imagen poeta-creador. También maestro filósofo de Lorenzo de Médicis y autor de las *Disputationes camaldulenses*. Según afirma Roses, Martínez de Portichuelo sigue como referencia el texto de Landino titulado *Allegoriae platonicae in XII libros Aeneidos*. Véase Portichuelo, 1992, p. 112.

²⁰ Portichuelo, 1992, p. 112.

²¹ Como sugerimos en una nota anterior, la relación entre la oscuridad y el estilo sublime fue planteada casi en los mismos términos por el Abad de Rute (ver nota 13 de este apartado); de hecho, en las páginas iniciales de su *Parecer*, recurre también a la equiparación del poeta con el profeta, con la cual se podía justificar, según él, la necesidad de encubrir la obra con el velo de la oscuridad, pero haciendo énfasis, a diferencia de Portichuelo, en que esto dependería exclusivamente de la clase de asuntos que se trataran, aludiendo específicamente a *misterios de religión o profecía*, que, a su juicio, no correspondían a un poema como las *Soledades*.

conceptos y pensamientos con “ajenos y peregrinos modos, respuntándolos con palabras hamponas, ya de su lengua, ya de la ajena si la suya no las tiene tales que iguallen a la materia, o *inventándolas nuevas*”²².

Pero Portichuelo no sería el único que al amparo de la teoría platónica de la inspiración justificaría los “altos modos de decir” del poeta cordobés. Martín de Angulo y Pulgar también se serviría de esta idea del poeta semidiós para defender, en sus *Epístolas satisfactorias* (Granada, 1635), el lenguaje tan poco espontáneo de Góngora y, en general, sus atrevimientos estilísticos:

[...] ya es recebido de Poetas y Oradores que el impulso de hazer versos es vn cierto furor diuino (V.m. lo confiessa) con que el Poeta se inflama y se leuanta de los demás hombres. Y esta inflamación la causa el embeleso, que no le permite ser humano en su lengua ni tribial ni trobador, sino seuro y docto, como V.m. dize que deue ser²³.

Es evidente el empeño de los defensores de Góngora por reivindicar la independencia en el uso de la lengua, que el caso del poeta cordobés, mejor que cualquier otro de su tiempo, representaba. Esta postura respondía, en gran medida, a quienes acusaban a Góngora de hablar en una lengua extranjera. Jáuregui, por ejemplo, advierte de tal “blasfemia poética” en el *Antídoto*. Ante acusaciones tan graves, Martín Vázquez Siruela, otro de los apologistas, argumentará, en favor del autor de las *Soledades*, que un verdadero poeta es aquel que instaura una literatura levantándose sobre la tradición que lo precede, lo cual se hace posible si el poeta recibe esa influencia de origen divino que convierte la creación en principio absoluto²⁴. La descripción que Mercedes Blanco nos ofrece de dicho texto ilustra perfectamente lo útil de la imagen platónica del poeta en el contexto de la polémica:

²² Portichuelo, 1992, p. 104 (énfasis nuestro).

²³ Citado por Daza Somoano, 2010, p. 132.

²⁴ Vázquez Siruela, 1995, pp. 91-93. El apologista recurre al planteamiento platónico del entusiasmo encadenado, a la idea de que sólo el verdadero poeta puede transmitir la gracia divina que le ha favorecido haciendo inspirados también a otros poetas: “¿Qué ALMA tan EROICA en este género emos visto, o cuál aguardamos que venga en toda la posteridad, si en él resplandecen todos los dotes con que las estrellas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética: ímpetu tan grande i arrobamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás? Porque si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no aya sido mirando a su luz?”, p. 93 (mayúsculas del autor).

Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno “de estos espíritus heroicos que en señalados períodos de tiempo vienen al mundo como enbiados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes”. Estos espíritus generosos y heroicos, noción que anticipa claramente la idea del genio que dominará el siglo XVIII, tienen vocación a fundar las artes²⁵.

Alude también el apologista a la tan apreciada idea del poeta-vate, del poeta que, como profeta, se expresa en una lengua sublime y casi inefable. Daba con esto plena validez a la antigua concepción del poeta como el ser que sustenta el poder de la palabra. De esta manera, como parece indicar Vázquez Siruela en su *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética* (1645 o 1648), no se deja a la obra, en virtud de una influencia superior, ningún margen de error: “Las palabras quedan ya puestas, y son tan oportunas que con ellas responde por sí propio, por D. Luis, y por V.M., acreditando al instituto de esta obra, y mostrando cuánta necesidad tienen los poetas deste hilo de oro, *que guíe sin error a los demás por los laberintos*”²⁶. Con estas palabras Vázquez Siruela no pretende otra cosa que reafirmar la idea de “lo escondido”, la necesidad de la oscuridad en una poesía que merece la aprobación de unos pocos, pero de una oscuridad conseguida a partir del lenguaje poético, escondida en “la contestura i en el ornato de las palabras”, que en el caso de un poeta como Góngora hace “hasta parecer que habla en lengua estraña”²⁷. La valoración de la oscuridad —lo escondido— y el elitismo poético que se hace aquí parece guardar una relación directa con la propuesta de dificultad docta erigida por el preceptista Carrillo y Sotomayor.

De hecho, tras ser censurado por su oscuridad, Góngora la defendería con los mismos argumentos que expusiera Carrillo en su tratado sobre la erudición poética: “Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que essa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les paresca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda”²⁸. Sin llegar a asegurarlo, las innegables

²⁵ Blanco, 2005, p. 26.

²⁶ Vázquez Siruela, 1995, p. 104 (énfasis nuestro). Apuntando quizá a los mismos criterios de excelencia en poesía, Charles Baudelaire afirmaba: “Dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d’en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c’est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire” (Baudelaire, 1990, vol. II, p. 118).

²⁷ Vázquez Siruela, 1995, p. 101.

²⁸ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Carreira (ed.), 1998, p. 257. Recordemos que el Abad de Rute justificará también la oscuridad poética, en su *Examen del*

similitudes entre la teoría carrillesca y la práctica gongorina han llevado a un buen sector de la crítica a sugerir que, si no el determinante, el tratado de Carrillo fue la ratificación que las propias ideas de Góngora necesitaban²⁹. Pero, como afirma Colin Smith, los defensores de Góngora no sólo encontraron argumentos a favor del arte intelectual en el *Libro de la erudición poética*, sino también el componente esotérico que elevaba aún más la condición excepcional de un poeta como Góngora; concepto esotérico de la creación poética claramente inspirado en las doctrinas platónicas³⁰. Recordemos que Carrillo cree —platónicamente— que los poetas escriben sus versos con el “ánimo encendido en ciencia y calor de divinas Musas”, y que “ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas”³¹. Por ello, en sus *Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo y Soledades* (1624), el humanista cordobés Pedro Díaz de Rivas, defensor de la artificiosidad gongorina, no sólo cita a Carrillo —junto a máximas autoridades: Aristóteles, Hermógenes, Cicerón, Horacio, Quintiliano, Petrarca, Pontano, Escalígero y Minturno— para reprobear el juicio del vulgo, sino que además reconoce en el más determinante de sus postulados el principal vínculo con la concepción divinizante de la poesía:

Un moderno de grande ingenio afirma que [el poeta] sólo se distingue de los demás de la alteça de el lenguaje (nota marginal: Don Luis Carrillo, en su *Erudición poética*). Esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón, in dialogo *De furore poetico*, Cicerón, *Pro Archia poeta*, y los demás. Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron *Vates*, la qual voz significa lo que el Griego llama *Prophetas*, y nosotros *Adivinos*. Y aun, antiguamente, quien era adivino solía ser Poeta [...]. Dirá alguno: yo confieso que nuestro Poeta alcanzó con este modo de dezir un estylo lebantado, pero pudiera moderarse, no baxándose a dezir vulgarmente y juntamente dándose a entender a todos; el qual modo de dezir tuvieron muchos Poetas griegos, latinos y toscanos. A esto respondo que el Poeta no tiene obligación de regular la alteça de su ingenio con el juicio del

Antídoto, desde el principio elitista de “no darse a comer a todos”. Sin embargo, la expresión usada por Góngora parece extraída más bien de una cita de San Jerónimo —de su comentario al *Libro de Nahúm*—, que el propio Abad incluye en su *Parecer*: “Ut non facile pateat sanctum canibus, et margaritae porcis, et prophanis sancta sanctorum”. Cita de la que también se servirá Carvallo, en el *Cisne de Apolo*, para referirse a la oscuridad de los poetas: “[...] y porque lo sancto no se dicesse a los perros, ni las margaritas a los puercos”. Cfr. Vilanova, 1983, pp. 667, 672.

²⁹ Sobre la cuestión, véase el artículo de Colin C. Smith, “On the Use of Spanish Theoretical Works in the Debate on Gongorism” (Smith, 1962, pp. 170-171).

³⁰ Curiosamente, un crítico contemporáneo como Lázaro Carreter llegaría a señalar, a propósito de ciertas coincidencias en el estilo de Góngora y el de Quevedo, que este último “no practica la dificultad con fines esotéricos como Góngora, no la considera imprescindible fuente de belleza” (Citado por Orozco Díaz, 1988a, vol. I, p. 68).

³¹ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 331. Valga aclarar que esta idea platónica no fue desarrollada extensamente en el tratado de Carrillo, ya que se dio prioridad en éste a la razón aristotélica (Cfr. Carrillo y Sotomayor, 1990, pp. 331-332).

vulgo, antes todos huyeron de agradarle. De lo qual solo hizo un tractado Don Luis Carrillo (illustre ingenio cordobés), a quien intituló: *Erudición poética*³².

Por lo visto, el apologista de Góngora no tiene duda del motivo que impulsó al poeta cordobés a expresar su aristocratismo estético. Díaz de Rivas parece apuntar a que Góngora, al igual que ocurriera en su momento con Herrera³³ y Carrillo, sentía peligrar la auténtica poesía si ésta, incitada por los ignorantes, abandonaba la elocución, lo que imponía, en su caso, reafirmar la valoración del lenguaje poético. Por ello, al igual que Carrillo, insiste no sólo en el valor de escribir para una minoría docta sino en la necesidad de separar el lenguaje poético de otras modalidades verbales, aludiendo, como tantos preceptistas, a la clásica distinción entre el poeta y el orador, entre el lenguaje común y el modo de decir del poeta, que en el caso de las *Soledades* “se ha de reducir al sublime”³⁴. De alguna manera, aquella corriente lírica que lidera Herrera, y que toca a Carrillo tanto como a Góngora, denota, más que nada, una progresiva intelectualización de la inspiración, basada en la concepción del poeta como aquel que conjuga proporcionalmente naturaleza y erudición. Recordemos que sólo el erudito podía cumplir a cabalidad la alta responsabilidad impuesta al poeta por parte de Platón: ser legislador del verbo. Sin duda, Góngora, a ojos de su apologista, representaba un poeta excepcional, que cumplía como ningún otro los requisitos más dignos de su arte: ingenio natural —aunque se refiera explícitamente al impulso ascensional del furor inspirado— y erudición extraordinaria. Basándose en esta condición privilegiada justificaría Díaz de Rivas los atrevimientos poéticos del nuevo estilo gongorino. Precisamente, al carácter erudito de Góngora y, particularmente, al origen de su lengua, aludirá Mercedes Blanco:

La lengua erudita de Góngora —lengua en sentido amplio, compuesta no sólo de vocablos sino de giros sintácticos, de locuciones, de nociones recurrentes y de mitos privilegiados— en gran parte procede de la literatura latina y neo-latina, directamente o con la mediación de poetas italianos, portugueses o españoles. Pero también se enriquece con el aporte de textos contemporáneos no poéticos, con ingredientes espigados en crónicas, en cosmografías, en tratados de filosofía natural o moral, de arquitectura, de pintura, de música, de gramática o de retórica, en la prosa forense y hasta en la prosa de la conversación cortesana y en géneros de procedencia oral como la copla, el cuentecillo y el romance [...]. Los doctos piensan que a favor de este deleite poético los saberes especializados —en cierto modo lengua muerta— vendrán a

³² Díaz de Rivas, 1960, pp. 37, 56.

³³ Puede encontrarse una muy breve alusión a Herrera en relación a este tema en la p. 39 de la edición citada (véase en este caso la referencia a la nota marginal).

³⁴ Díaz de Rivas, 1960, pp. 39, 52.

enriquecer la lengua viva, lengua de los afectos y los dramas humanos, lengua de una poesía española ya no necesitada de la tutela de la elocuente Italia o de la erudita Francia³⁵.

Díaz de Rivas reconocerá esta altísima cualidad del poeta cordobés, que no duda en asociar a la oscuridad de las *Soledades*, oscuridad que defiende porque nace de “la erudición que contienen” y del “modo de decir” sublime. A su juicio, “lo que llaman oscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca”³⁶. Pero no siempre la poesía de Góngora fue estimada por su lenguaje elevado o por la erudición de sus contenidos y la dificultad de acceder a ellos por parte de lectores sin formación; en la *Censura*, como analiza Xavier Tubau, Lope rechaza la idea de que las *Soledades* sea un poema oscuro por la complejidad de los asuntos que trata:

Lope acomete en la “Censura” contra la equiparación de las *Soledades* a los poemas de Homero, donde se reunían, en opinión de Platón, “todas las ciencias humanas y divinas”, y pregunta irónicamente si la circunstancia de no entender el poema se explicará por el hecho de faltar “Platones” que expongan “el secreto de este divino estilo”. La oscuridad de las *Soledades*, sostiene Lope, carece de justificación porque no encubre ninguna clase de contenido valioso, limitándose a complicar hasta el virtuosismo la mínima trama del poema por medio de los recursos elocutivos³⁷.

Como bien hace notar Lope, la definición platónica de la poesía como expresión de múltiples saberes será uno de los argumentos recurrentes para defender la poesía que se hace oscura no sólo ante el vulgo inculto sino también ante los mismos eruditos, sin embargo, suficiente prudencia adoptarán los aliados del poeta cordobés ante la posibilidad de reducir las *Soledades* a poema transmisor de conocimientos específicos o verdades fundamentales, objetivos didácticos que, sin duda, Góngora no buscaba satisfacer. De hecho, uno de sus máximos defensores, el Abad de Rute, se atreverá

³⁵ Blanco, 2012b, pp. 58-59.

³⁶ Díaz de Rivas, 1960, pp. 55-56.

³⁷ Tubau, 2008, p. 324. Sobre el tema de la erudición poética en su contexto histórico, Tubau aporta interesantes datos: “La concepción de la poesía como texto que transmite conocimientos importantes, sea o no por medio de la alegoría, y que cifra por lo tanto diferentes clases de lecturas se consolidó en el siglo XIV con las explicaciones y ensayos de Dante (*Convivio* II, 1), Petrarca (*Familiars*, X, IV) y Boccaccio (*Genealogía de los dioses*, XIV-XV), que además asociaron la poesía a disciplinas respetadas como la teología y la filosofía moral y natural. Esta tradición ofrecía una serie de lugares comunes para justificar la deliberada oscuridad de un texto literario (léase, por ejemplo, *Invectiva contra medicum*, III, *Seniles*, XII, 2, o *Genealogía*, XIV, XII)”, Tubau, 2008, p. 324.

incluso a juzgarle negativamente frente a esta cuestión particular, por incumplir a causa de su oscuridad el precepto horaciano de enseñar deleitando. Así lo expresará en su *Parecer acerca de las Soledades a instancia de su autor* [1614]: “Los doctos podrán bien deleitarse con este género y estilo de poesía, pero aprovechar no, siendo de cosas que no deben ignorarlas”. Tampoco se tratan allí, insistiría el Abad, “misterios de religión ni profecía”³⁸, haciendo referencia al ocultismo religioso. Paradójicamente, de estas dos cuestiones en particular, la utilidad de la poesía y el misterio en ella, se serviría el propio poeta, como analizaremos más adelante, para justificar la oscuridad de sus *Soledades*, rechazando en el poema un fin utilitario desde el punto de vista didáctico, atribuyéndole, en cambio, un sentido misterioso y simbólico íntimamente ligado al concepto de la poesía fundado por Platón³⁹.

3.3 CONDENA Y DEFENSA DE LA OSCURIDAD

Condenar la oscuridad, en el contexto de la polémica gongorina, suponía defender la claridad con los más contundentes argumentos. La defensa de la claridad emprendida por el humanista murciano Francisco Cascales estaría apoyada, como casi toda su obra preceptiva, en la doctrina aristotélica, que, bien se sabe, rendía culto a la razón⁴⁰. De ahí

³⁸ Fernández de Córdoba, 1969, pp. 126-127, 136.

³⁹ Sobre el tema de la oscuridad en la polémica gongorina, remitimos al análisis hasta ahora más completo que nos ofrece la crítica: Roses, 1994.

⁴⁰ Cascales se basa, como la mayoría de detractores de Góngora, en los postulados aristotélicos en torno a “La excelencia de la elocución”, apartado fundamental de la *Poética* que establece: “La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja [...]. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo” (Aristóteles, *Poética* [1458a, 18-26]. Entre los defensores de la claridad se cuentan, además de Cascales, otros grandes escritores y humanistas del Siglo de Oro; por citar sólo algunos: Herrera, Cervantes, Pedro de Valencia, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Quevedo. Herrera consideraba la claridad un requisito fundamental para todo aquel que aspirase a ser poeta, una cualidad adquirida con estudio y disciplina. Tomando como modelo de claridad a Virgilio, la describe en términos lingüísticos y estéticos: “I con aquella claridad suave i fácil, i con aquella limpieza i tersura i elegancia i fuerza de sentencias i afetos, se junta l’ alteza de estilo a semejança de Virgilio, sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza, porque donde no ai claridad no ai luz ni entendimiento, i donde faltan estas dos virtudes no se puede conocer ni entender alguna cosa, i aquel poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero i difícil [...]. Es importantíssima la claridad en el verso, i si falta en él, se pierde toda la gracia i la hermosura de la poesía” (Herrera, 2001, pp. 210, 351). Los preceptistas, sin embargo, adoptarían en general una posición intermedia frente a este asunto. Pinciano declaraba, por ejemplo: “En las frasis avía más que dificultar, si han de ser claras o oscuras en la

que en las *Tablas poéticas* (Murcia, 1617) sea explícito en considerar la claridad como la principal virtud del lenguaje poético, censurando la oscuridad intrincada y enigmática:

La oscuridad se debe huir cielo y tierra; que los términos intrincados quitan la luz al entendimiento. ¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo? Verdad es, que el verso, como lleva la obligación de la medida y el conuento del número, no puede ir tan sencillo y claro como la prosa: y ésta no se llama oscuridad, antes numerosa y suave oración. Otras veces es el verso obscuro por la doctrina, que vos en él encerráis, y yo no alcanzo, y esta no es oscuridad del Poeta, sino de la ignorancia mía. De manera que solamente vituperamos la Phrasis enigmática y obscura aún para los hombres doctos⁴¹.

Como vemos, Cascales apunta a dos tipos de oscuridad claramente diferenciados: por una parte, la oscuridad que emana de la *res*, de los contenidos, de las cosas; por otra, la que implica la expresión, las *verba*, la cual rechaza por el hecho de hacerse incomprensible también para los doctos. Así lo hará patente, aún con mayor énfasis, en las *Cartas filológicas* (Murcia, 1634), cuando al volver sobre el asunto ataca decididamente la oscuridad gongorina porque ésta, según él, no es más que el producto de una vana ostentación: “Con esta algunos pretenden la fama de erudición para que se entienda que ellos solos saben”. Apuntando directamente sobre las obras de Góngora, el humanista murciano afirmará:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacreses y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar oscuridad, intrincamiento y embarazo? Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las

Poética. Bien me parece que tengan de lo uno y de lo otro: que sean un poco oscuras al vulgo y claras a los doctos, que, de aquella oscuridad, la grandeza, y desta claridad nace la suavidad a la oración”. Pinciano ofrece también una distinción de tres tipos de oscuridad, que pueden surgir de la intención del poeta o de su falta de habilidad: “La primera [...] es cuando un poeta, de industria, no quiere ser entendido de todos, y esto lo suele hacer por guardar el individuo, como dicen los italianos; que, si el Petrarca hablara claro en aquesa canción que decís y Mingo Revulgo en su égloga, pudiera ser que no le conservaran y que ni el Papa ni el Rey de aquellos tiempos los librarán de la muerte. [...] La otra oscuridad artificiosa es causada de la mucha lección y erudición, en la cual no tiene culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto dellas, deja de entender el poema. [...] La tercera oscuridad es mala y viciosa, que nunca buen poeta usó. La cual nace por falta de ingenio de invención o de elocución, digo, porque trae conceptos intrincados y difíciles, o dispone, o (por mejor decir) confunde los vocablos de manera que no se deja entender la oración” (López Pinciano, 1998, pp. 253, 279). Carvallo, sin embargo, fiel a su conciencia platónica, tiende por lo general a justificar y defender la oscuridad: “Usan de alguna oscuridad en sus tratados los poetas, saliendo del estilo que ordinario tienen los otros escritores [y] siguen, porque sus obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderse; porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención” (Carvallo, 1997, p. 124).

⁴¹ Cascales, 1975, p. 126.

fábulas, por las historias [...], cruzara las manos y me diera por rendido, y confesara que aquella obscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe⁴².

Pero la de Cascales no era una postura original, la distinción entre la oscuridad de las palabras y la de las cosas se encuentra ya en Cicerón⁴³. Por otra parte, fue Horacio quien dictaminó que sólo la importancia de la *res* podía legitimar la dificultad de las *verba*. No era lícito, entonces, defender una *invención* desprovista de *sustancia*, porque se quebraba así el equilibrio entre las *res* y las *verba* que promulgaba el propio Horacio. En dichos postulados se apoyaba el detractor de Góngora a la hora de censurar —como lo hiciera Herrera en su momento⁴⁴— no la oscuridad de los conceptos, pues éstos, según él, deben ser comprendidos por los lectores cultos; sino la que afecta, por arbitrariedad del poeta, la forma de expresarlos. De alguna manera, a su juicio, aquella complicación de fondo suponía profundidad de pensamiento, mientras que el recargamiento ornamental era sólo palabrería, superficial recreo de ojos y oídos. Esta teoría proveniente de la Antigüedad greco-latina, comúnmente aceptada desde la introducción de la poesía petrarquista, será recogida por Jáuregui en el *Discurso poético*, donde también se consiente expresamente la oscuridad que proviene de los conceptos, y se rechaza, en cambio, aquélla derivada de las palabras:

Hay, pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de locución, y en el estilo del lenguaje solo; la otra en las sentencias, esto es en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras. Mas la otra que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones⁴⁵.

En este sentido, la oscuridad de Góngora, como afirmaran varios de sus adversarios, carecía de propósito, pues no se destinaba a proteger del vulgo un contenido valioso con la barrera de la dificultad. El problema no consistía, pues, en la oscuridad como tal, sino en que esta oscuridad específica parecía proceder sólo de la expresión y no del

⁴² Cascales, 1969, pp. 146-147.

⁴³ Como sostiene Antonio Vilanova, la distinción se encuentra en el tratado filosófico *De finibus bonorum et malorum*, de Cicerón, quien, a su vez, la extrae del *Timeo* de Platón. Cfr. Vilanova, 1983, p. 662 (nota 7).

⁴⁴ Cfr. Herrera, 2001, p. 351 (en p. 18 del presente estudio).

⁴⁵ Jáuregui, 1978, P. 136.

pensamiento y la doctrina. Así lo haría ver el mismo Jáuregui en el *Antídoto*, cuando al arremeter contra las *Soledades* afirmaba que dicha espesura verbal carecía de cualquier soporte intelectual:

Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!^{46!}

Ahora bien, si los detractores del poeta tendían a subestimar la dificultad de los cultistas, y particularmente la del propio Góngora, como el simple resultado de caprichos formales, lo hacían, como hemos visto, amparados en la poética clasicista, en los planteamientos más ortodoxos de la tradición literaria. Sin embargo, en el caso de Jáuregui, no era sólo eso lo que se reprochaba, sino también el hecho de que esta otra forma de oscuridad, a su juicio, y en contra de lo que hacían creer los poetas oscuros, no costaba ni trabajo ni estudio, aunque, según afirmaba, “muchos del bando ignorante lo creen así y lo porfían, de donde ha procedido llamar *cultos* a los versos más ciegos y más broncos”⁴⁷. Y continuaba: “El escribir oscuro no sólo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere [...]. Así, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil, no conseguirla facilísimo”⁴⁸.

Según Antonio Vilanova, es esta defensa de la claridad formal que lidera Jáuregui, bajo la cual se admite únicamente la dificultad y elevación de los conceptos, la que “sienta las bases de la posterior distinción entre conceptismo y culteranismo”. De esta manera, como afirma el crítico, mientras el *Libro de la erudición poética* de Carrillo es “el verdadero manifiesto de la poesía barroca que contiene a la vez los principios de la escuela conceptista y culterana”, el *Discurso poético* de Jáuregui representa “la reacción clásica, severamente antibarroca, de la que paradójicamente han extraído sus armas, no sólo los detractores de la escuela culterana, sino también los partidarios de la manera

⁴⁶ Jáuregui, 2002, p. 18.

⁴⁷ Jáuregui, 1978, p. 140.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 142.

conceptista”⁴⁹. Sin embargo, en el *Discurso poético*, y antes en el *Antídoto*, Jáuregui exponía —coincidiendo con la postura general— la necesidad de una lengua poética alejada de los términos vulgares y del habla común; hizo pública su exigencia de un lenguaje que enalteciera a la poesía y la separara de otros géneros, aunque con esto se hiciera difícil a los iletrados: “Cierto es que los ingenios plebeyos y los no capaces de alguna elegancia no pueden extender su juicio a la majestad poética, ni ella podría ser clara a la vulgaridad menos que despojada de las gallardías de su estilo [...]. Es cierto que la obra excelente no puede ser estimada en su justo valor menos que por otro sujeto igual a quien la compuso”⁵⁰. Jáuregui no se muestra contrario a la innovación y al enriquecimiento del lenguaje poético, al uso de figuras, metáforas y otros recursos, lo que no admite en los culteranos, al igual que Cascales, es que por el abuso de dichos medios se hagan oscuros incluso a los mismos doctos⁵¹. Sobre el uso inapropiado de los recursos, el poeta sevillano declara: “Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso”, y agrega: “La primera raíz del intento alabo y a un tiempo mismo vitupero los engañosos medios y los errados efectos en la ejecución porque aspirando a lo excelente y mayor, sólo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas sólo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles”⁵². Y así se referirá a la oscuridad que enturbia incluso a los ingenios más nobles:

Mas los escritos modernos de que tratamos, no sólo se esconden y disgustan al vulgo y a los medianos juicios, no sólo a los claros ingenios y a los eruditos y doctos en otras ciencias, sino a

⁴⁹ Vilanova, 1967, pp. 650-651.

⁵⁰ Jáuregui, 1978, pp. 127-128. Por declaraciones como ésta no parece del todo acertada la enfática afirmación de Antonio Vilanova, según la cual Jáuregui reprueba la oscuridad y el hermetismo por su excesivo culto a la templanza y moderación en el lenguaje. Cfr. Vilanova, 1967, pp. 650-651.

⁵¹ Esta concurrencia de pensamiento, al igual que ocurre con buena parte de las ideas estéticas de la época, no revela otra cosa que el hilo conductor derivado de la común interpretación de los preceptos aristotélicos y horacianos, principalmente. Así lo hará expreso Lope de Vega de manera explícita en la séptima epístola de *La Circe*: “Esto dijo San Agustín en el primero de *Música*, y más en razón de introducir una nueva lengua que aunque nos dan a entender que no es gramática nueva, sino exornación altísima de la poesía, lejos de la profanidad del vulgo (nunca el otro romano lo hubiera dicho a tan diferente propósito), bien sabemos que lo sienten de otra manera que lo dicen, y desviando del verdadero sentido los lugares, como aquel axioma de Cicerón que no le pasó por el pensamiento haberle entendido de la escuridad, como se verá claramente por este lugar citado de Robortelio sobre la *Poética* de Aristóteles: *Orationem rhetorum ad vulgi pensum esse scriptam: poemata autem poetarum, paucorum indicio censeri*. Que aquí habló de la excelencia del arte en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no de las tinieblas del estilo” (Lope de Vega, 1989, pp. 1169-1170). Con “el otro romano”, Lope se refiere a Horacio. En cuanto a la cita de Robortello, dice ésta: “El estilo de los oradores fue escrito para la sensibilidad del vulgo; en cambio, las obras de los poetas para ser apreciadas por el gusto de la minoría”.

⁵² Jáuregui, 1978, p. 64.

los poetas legítimos, más doctos, más artífices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas, y esto por camino tan reprehensible y tan frívolo como luego veremos. No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*, y falta por decir de sus versos lo más notable: que no sólo a los que de afuera miran, son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que los escribieron⁵³.

Así pues, el autor del *Antídoto* condena severamente el hecho inadmisibile de que los versos de las *Soledades* no sólo sean oscuros y difíciles para el vulgo profano, sino que, además, sean ininteligibles para el lector culto, al punto de confesar que a él mismo le cuesta un verdadero esfuerzo llegar a descifrarlos y entenderlos: “Con mi escaso ingenio no he hallado en la *Jerusalén* lugar que no entienda. ¡Y delante de Dios, que en muchas partes destas *Soledades* me he visto atormentado el entendimiento⁵⁴”. De ahí que en el *Discurso poético*, Jáuregui vuelva a tomar partido en contra del estilo gongorino, que hace de la poesía algo duro y escabroso, “siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo”. Apoyándose en la doctrina horaciana sobre los fines de la poesía, añade el sevillano: “Porque si la poesía se introdujo para el deleite, aunque también para la enseñanza [...], ¿qué deleite —pregunto— pueden mover los versos oscuros?”⁵⁵. La respuesta nos la ofrece el mismo Góngora al defender las innovaciones de sus *Soledades* en la célebre carta con la que contestaría, en una etapa inicial de la polémica, a un anónimo detractor del poema —presumiblemente Lope—, en concreto cuando éste con ironía le pregunta de qué modo su extraña invención de un nuevo lenguaje poético, que nadie entendía, podía ser útil, honrosa y deleitable. He aquí las palabras del poeta cordobés:

Para quedar una acción constituida en razón de bien, su carta de vuesa merced dize que ha de tener útil, honroso y delectable. Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *bates* se llama el poeta como el profeta)? Sería error negarlo; pues, dexando mil ejemplares aparte, la primera utilidad en ellas es la educación de qualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se saue, y tan obscuro en las *Transformaciones*) da causa a que, vasillando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con qualquier acto de calor), alcance lo que así en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confessar que tiene utilidad auuiar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta. E esso

⁵³ *Ibíd.*, p. 134.

⁵⁴ Jáuregui, 2002, p. 21.

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 136-137. Jáuregui recurre aquí a la misma argumentación que había expuesto el Abad de Rute en su *Parecer*, donde éste presenta su rechazo categórico a la oscuridad de las *Soledades* basándose en el precepto horaciano del fin de la poesía, que no podía ser otro que “deleitar” y “aprovechar”. A juicio del Abad, la poesía no debe ser oscura precisamente porque al no entenderse deja de cumplir a cabalidad con estos fines.

mismo hallará vuesa merced en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteça y descubrir lo misterioso que encubren.

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lanze forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina [...].

De delectable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado; pues si deleytar el entendimiento es darle razones que le concluyan y le midan con su concepto, descubierto lo que está debaxo de esos tropos, por fuerça el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hazer presa en verdades, que por esso no le satisfaze nada si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleytando en quanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debaxo de las sombras de la obscuridad assimilaciones a su concepto⁵⁶.

Es este el momento de detenernos en los argumentos bajo los cuales Góngora defiende, en un tono erudito y al mismo tiempo confesional, no sólo su poesía, sino la poesía en general. Para empezar, resulta significativo el hecho de que los fundamentos teóricos en los que el poeta basa su justificación literaria y estética de la oscuridad encuentren apoyo en autoridades como Ovidio y San Agustín. El primero está ligado, como se sabe, a la función profética que los griegos y latinos habían concedido a la poesía⁵⁷; de hecho, la doctrina platónica del origen divino de la creación poética fue difundida en gran medida a través de Ovidio. San Agustín, por su parte, que había ejercido una influencia decisiva en el primer humanismo italiano y, de allí, en el cultismo español, sería una pieza fundamental para establecer la misteriosa dimensión simbólica de la poesía. Como señalara Antonio Vilanova, bajo la concepción alegórica agustiniana —que encontraba en la cobertura de la letra escrita de los textos sagrados un profundo simbolismo oculto— la oscuridad de las Sagradas Escrituras quedaba perfectamente justificada, porque sólo de esta manera podía evitarse que los misterios sagrados llegaran fácilmente al conocimiento del vulgo, incapaz de comprenderlos⁵⁸. Sin embargo, la equiparación del carácter hermético del poema con el que se le atribuía a las Sagradas Escrituras era una salida común en la época de Góngora si se buscaba justificar la oscuridad conceptual. Carvallo, por ejemplo, recordaba en su tratado las palabras de Lactancio Firmiano, escritor latino y apologista cristiano del siglo IV, cuando éste afirmaba que

⁵⁶ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Carreira (ed.), 1998, pp. 256-258.

⁵⁷ Según expresaba Ovidio: “Et sacri vates et Divum cura vocamur / Sunt etiam qui nos numen habere putent. / Est deus in nobis, agitante calescimus illo” (Ovidio, *Fastos*, VI, 5), citado por Roses, 1994, p. 102.

⁵⁸ Cfr. Vilanova, 1983, p. 668.

“el oficio del Poeta es tratar las *cosas verdaderas* en otras semejantes especies envueltas con obscuras figuras”; y añade el preceptista el sentido de tal proceder: “Razón, pues, que tuvieron los Poetas para decir sus cosas debajo de figuras fue que les pareció no era razón que los efectos y secretos naturales que enseñaban en sus versos fuesen claros y patentes a todos, perdiendo en esto, por ser comunes, la estima en que debían ser tenidos, y así fingieron a Vulcano cojo, para dar a entender, y no a todos, que el fuego va ondeando y no derecho”⁵⁹.

Dicha consideración estaría presente, como hemos anotado ya, en detractores de Góngora, como Cascales y Jáuregui, así como entre sus propios partidarios —los casos más sonados: el del Abad de Rute, en su *Parecer*, y el de Díaz de Rivas, en sus *Discursos apologéticos*. Joaquín Roses nos lo resume bastante bien: “La pertinencia de la confusión verbal en asuntos de religión, misterio o erudición, aparece predeterminada por la dualidad horaciana *res/verba* [...]. En este sentido, todos los contendientes en la polémica de las *Soledades* (detractores y apologistas) tienen en cuenta dicha premisa a la hora de abordar la oscuridad del poema”⁶⁰. Este razonamiento ha llevado a un buen sector de la crítica gongorina no sólo a debatir la originalidad argumentativa del creador de las *Soledades*, que, por lo visto, se valía de presupuestos estéticos bastante manidos para su época, sino incluso a cuestionar la autoría de la famosa carta, llegándose a afirmar que difícilmente el poeta aludiría a aquella tradición alegórica de naturaleza escolástica y renacentista para defender la oscuridad de su obra y anticipar el descubrimiento de unos contenidos misteriosos, aunque fueran los únicos argumentos que en una discusión de ese tipo tuvieran validez⁶¹.

⁵⁹ Carvallo, 1997, pp. 123, 128 (énfasis nuestro). Esta concepción de la poesía como portadora de un misterioso simbolismo tras la “corteza” de la letra, que la equiparaba a los textos sagrados, se hace frecuente en esa especie de manuales poéticos elaborados por los humanistas del siglo XVI. Así, en los *Dialoghi d’amore*, de León Hebreo, nos encontramos con la misma metáfora corteza / médula: “Los poetas antiguos no pusieron en sus poemas una sola sino muchas intenciones, que llaman “sentidos”. En primer lugar, ponen como sentido literal, como corteza exterior, la historia de algunas personas o de sus hechos notables, dignos de recuerdo. Luego, en la misma ficción, como corteza más intrínseca y más cercana a la médula, el sentido moral, útil para la vida activa de los hombres, que aprueba los actos virtuosos y vitupera los vicios. Además de esto, bajo las mismas palabras, presuponen algún conocimiento verdadero de las cosas naturales o celestes, astrologales o teologales, y, alguna vez, los dos o, mejor dicho, los tres sentidos científicos coexisten dentro de la misma fábula, como la médula del fruto dentro de sus cortezas” (Hebreo, 2002, p. 114).

⁶⁰ Roses, 1994, p. 102.

⁶¹ Remitimos nuevamente a los estudios que sobre este tema ofrecen Jammes, 1994 y Carreira, 1998.

No queda duda, sin embargo, de que Góngora apuntaba también a algo esencial de su técnica poética cuando se refería a la “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. La culminación de su ideal poético había sido, en efecto, lograr envolver el objeto o temas de su poema en una verdadera corteza de ricos y complicados planos verbales. No se equivocaba Curtius cuando identificaba en los más típicos recursos estilísticos del culteranismo y el conceptismo una supervivencia de la tradición literaria latina medieval. Según el crítico, en la Antigüedad y en la Edad Media Latina, tanto en su teoría como en su práctica, se encuentran los rasgos caracterizadores de dichas tendencias: el hipérbaton (*transgressio*), la perífrasis (*amplificatio*), “la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (*annominatio*)”; o sea, los juegos de palabras, paronomasias y equívocos, y las metáforas extrañas y rebuscadas⁶².

Ahora bien, de ser cierto que Góngora escribió dicha carta en su defensa, sirviéndose de la clásica asimilación del poeta con el profeta, así como de referencias ascéticas, bíblicas y alegóricas que asentaban, desde el teocentrismo medieval, una concepción filosófica de la lengua, puede pensarse que lo hizo justamente porque a través de esta doble vía —pagana y cristiana— no sólo se hacía incuestionable, como pretendía demostrar Carvallo, la autonomía y casi omnipotencia del poeta, sino, sobre todo, porque en ella se encontraba la más alta justificación de la oscuridad. Bien acudiría Carvallo a Badius Ascensius, su principal intérprete del pensamiento antiguo y medieval, para reafirmar la idea de que “en hablar obscuramente los poetas imitan a los santos profetas”⁶³. Veamos la argumentación completa del preceptista y su similitud con los conceptos formulados en la carta de Góngora:

El poeta debe usar destas invenciones y trazas altas y subidas, tanto, que con dificultad se pueda entender con sólo humano entendimiento, como lo dice Ascensio [...]. Lo cual hacen también por llegarse al divino artificio de los profetas, como el proprio refiere [...]. Porque en las divinas letras con alguna dificultad se halla la verdad, y esto por ordenación divina [...]. Y esto por algunas razones que dichas quedan, y porque no era lícito que los altos misterios fuesen entendidos fácilmente, de los que acaso podrían burlar dellos⁶⁴.

⁶² Véase Curtius, 1999, pp. 394-397.

⁶³ Carvallo, 1997, p. 123.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 129. Joaquín Roses hace mención de un defensor de Góngora, Manuel Ponce, que en su *Silva* justifica la impenetrabilidad de las *Soledades* por “sus relaciones con otros discursos en que se requiere el secreto o el hermetismo”. Según Roses, “Ponce afirma que las *Soledades* son tan difíciles como puedan serlo las obras de los filósofos o las Sagradas Escrituras”, citando a continuación las propias palabras del

Era ésta, en suma, la concepción humanística de la oscuridad que dotaba de mayor altura a la poesía, que desde unos argumentos netamente neoplatónicos daba validez a la incomunicabilidad del poeta con sus lectores, imponiendo con esto la excelencia en el artificio, aun por encima del ímpetu natural.

Otro de los argumentos fundamentales en que Góngora basara su propia defensa de la poesía, y quizá el más relevante, se centraba en el famoso binomio horaciano sobre el cual se había configurado la definición de los objetivos de la poesía durante siglos: *docere/delectare*. Respondiendo directamente a los cuestionamientos provenientes del anónimo autor de la carta —como ya se dijo, posiblemente Lope— sobre lo “útil, honroso y deleitable” de las *Soledades*, el poeta cordobés justifica la pretendida oscuridad de su poesía no sólo por lo *útil* que resulta avivar el ingenio, sino también por lo *deleitable*. Así pues, como afirma Begoña López Bueno, “más allá del utilitario y fácil sentido del *docere* al uso, la poesía oscura es, en su hermetismo, la más útil y deleitable, puesto que obliga a un ejercicio de especulación intelectual de extraordinario acicate”⁶⁵. No muy lejos de esta postura se encuentra un apologista de Góngora como Díaz de Rivas, quien no sólo considera el deleite el fin principal de la poesía⁶⁶, nacido “de las cosas portentosas, admirables y escondidas” y “de las voces y frassis sublimes y peregrinas”, sino también —coincidiendo en esto con Carrillo y Sotomayor, así como con el Abad de Rute en su *Examen*— supone deleitable para los doctos el tratar de entender la obra difícil: “Assí un varón doctísimo de nuestra naçion dixo que travajava con mucho gusto en entender las *Soledades*, porque gustava de sacar oro y perlas aun a costa de mucha fatiga”⁶⁷. Clara muestra de la influencia de las ideas de Góngora,

apologista: “Debe considerarse que el oficio del poeta no es descubrir las cosas que por sí están cubiertas con algún velo”, sino “cifrarlas con cuanta diligencia y estudio pudiere, y encubrirlas a los ojos de la ignorancia”. Asimismo, recuerda Roses que la defensa de la oscuridad que hizo el Abad de Rute “presenta como ejemplos de este modo de proceder la lengua empleada por los sacerdotes egipcios para ocultar al vulgo los misterios [...]. Estamos, por tanto, ante una precisa exculpación de la oscuridad sustentada en criterios herméticos, según los cuales el misterio no puede ser expuesto con claridad” (Roses, 1994, pp. 103, 106).

⁶⁵ López Bueno, 2000, p. 17. En su prólogo a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker, habla del origen platónico de la utilidad que subyace en la oscuridad, cfr. Parker, 1996, pp. 36-38.

⁶⁶ Según Díaz de Rivas, el “deleite” es el elemento que separa la poesía (enseñar deleitando) de la retórica (enseñar persuadiendo). Cfr. Díaz de Rivas, 1960, p. 36.

⁶⁷ Díaz de Rivas, 1960, pp. 36, 57.

expuestas en la famosa carta, en el pensamiento teórico y crítico de los que más tarde adelantarían la defensa de su oscuridad.

Pero analicemos ahora las repercusiones de esta postura gongorina frente a una teoría y una crítica literaria que hacía uso habitual de los términos utilidad y deleite como máximas morales o psicológicas de valor universal. Tal y como afirma André Collard, “para Góngora innovar no sólo significaba dejar de imitar a la naturaleza, recreándola estéticamente, sino también separarse de la antigua concepción de la literatura como vehículo de provechosa verdad mortal”⁶⁸. Efectivamente, si algo trasluce la carta del poeta es la prevalencia en su argumentación del *delectare* sobre el *docere* como fin de la poesía, reivindicándose así el valor puramente estético del arte. Antonio Pérez Lasheras lo expone con estas palabras:

La poesía gongorina nos demuestra que existe, desde los primeros años del siglo XVII, una aspiración a la independencia del lenguaje poético y la conciencia —intuida, aunque poco brillantemente desarrollada por don Luis— de que el placer poético dista mucho de cualquier otro deleite y que, por lo tanto, la utilidad en el arte es espiritual y estética, y no tiene nada que ver con el provecho, la conveniencia o el interés de lo cotidiano⁶⁹.

El establecimiento del deleite, del gusto, como supremo fin de la poesía, avalaba a su vez el desequilibrio en la dualidad horaciana *res/verba*. La forma se impone ahora como lo principal del poema, engloba y recoge a su vez los contenidos y su disposición. Desde aquí no sólo se reafirmaba la independencia de la *elocutio* frente a la *inventio*, tantas veces cuestionada, no sólo se otorgaba plena validez a la oscuridad poética proveniente de las palabras, sino que, fundamentalmente, se daba vía libre a la concepción del poema como un texto autónomo, con lo cual la poesía se justificaba por sí misma. Ahí radica la gran conquista gongorina. La osadía del poeta al elevar a fin primordial de la poesía el goce estético, no se limitó, por supuesto, al plano teórico. Con el predominio de la *elocutio* en las *Soledades*, se revelaba ya una poesía radicalmente nueva. Y Góngora fue consciente de ello, por lo que no desaprovechó la oportunidad de hacérselo saber a Lope a propósito de lo honroso de su poesía. Es así como, después de afirmar que las *Soledades* están escritas en una sola lengua y que sólo parecen confusas a los que no son capaces de entenderlas, se reconoce orgullosamente iniciador de una

⁶⁸ Citado por López Bueno, 2000, p. 16.

⁶⁹ Pérez Lasheras, 1995, p. 71.

nueva manera poética, de una ambiciosa empresa renovadora: “Caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empear vna acción que consumarla”⁷⁰. Ahora, si bien es verdad que los postulados gongorinos representan una ruptura y abren nuevos caminos frente a la trayectoria de una teoría literaria visiblemente ajustada a los preceptos básicos de la poética clasicista, debe reconocerse, como bien lo hacen Begoña López Bueno y Antonio Pérez Lasheras, que en su apuesta por la independencia de la *elocutio*, en su confesa inclinación en favor de la forma por encima de la sustancia poética, Góngora llevaba a su culmen la tradición de arte iniciada por Fernando de Herrera. Así lo puntualiza López Bueno:

En este sentido Góngora no venía a romper nada, sino a coronar una tradición de poesía culta, difícil y oscura, llevando a sus máximas posibilidades un *ars combinatoria* verbal. El camino había sido ya iniciado mucho antes, y se planteaba también bajo otra dicotomía muy rentable: *natura/ars*. Fernando de Herrera fue el gran responsable de que la balanza se inclinara decididamente en favor del arte. Por eso es con razón el iniciador del cultismo en nuestra poesía áurea⁷¹.

Pérez Lasheras, por su parte, describe esta progresiva autonomía del valor de la forma evidenciando, a nuestro juicio, su parentesco con la moderna concepción del lenguaje poético:

Existe una evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII —muy similar a la que puede seguirse en la pintura— tendente a la consecución de una cierta autonomía de las palabras —o el color— con respecto a los conceptos —o el dibujo. El lenguaje —instrumento de conocimiento en el Renacimiento, cuando se concibe que las palabras reflejan el alma de las cosas— deja de expresar la esencia misma de la realidad y su sentido último; de forma que aumenta la desconfianza en el valor de la palabra y se justifica, de alguna manera, el refugio en las *verba* y la renuncia al perfecto ajuste con la *res* (o, de otra manera: cada vez adquiere mayor independencia la belleza que pudiera crearse directamente del sonido de las palabras, aunque se resienta su contenido). [...] El proceso puede seguirse de Herrera a Góngora⁷².

Sin duda, los dos puntos de vista en que se basaría Góngora para justificar su oscuridad, el placer especulativo de penetrarla y el evitar la comprensión del vulgo, están directamente relacionados con las exposiciones teóricas de Fernando de Herrera y Luis Carrillo y Sotomayor, primeros teorizadores del cultismo y de la dificultad poética, respectivamente. Fueron estos preceptistas, como sabemos, quienes ofrecieron los

⁷⁰ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Antonio Carreira (ed.), 1998, pp. 255-256.

⁷¹ López Bueno, 2000, p. 18.

⁷² Pérez Lasheras, 2000, p. 442.

argumentos de mayor validez para la defensa de una poesía elitista, hermética y difícil. Visto de esta manera, la justificación y defensa de la oscuridad por parte de Góngora era, a su vez, la expresión de los fundamentos teóricos de la nueva poética culterana. Sin embargo, a diferencia del poeta cordobés, Herrera se mostró abiertamente partidario de la claridad en la expresión, justificando únicamente la oscuridad que procede de las cosas, oscuridad que, por tanto, se halla sólo en la mente de quien no alcanza a entenderla. Carrillo, por su parte, hizo ya patente en su *Libro de la erudición poética* la diferencia existente —de naturaleza y de valoración crítica— entre la dificultad y la oscuridad, situando esta última en el proceso de recepción y la primera en el ámbito de la creación, coincidiendo así con Herrera en que la oscuridad no está en los versos del poeta culto, sino en la mente oscura de quien no alcanza a comprenderlos: “La claridad, ¿quién no la apeteció? ¿O quién tan enemigo del parecer humano que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? Esa se debe a los buenos versos; deuda suya es conocida [...]. No es bueno le ofenda [al ignorante] la escuridad del poeta, siendo su saber o su entendimiento el oscuro”⁷³. De ahí que la fuente del goce estético radique, en su opinión, en la dificultad, mas no en la oscuridad. Su postura, a este respecto, es determinante: “No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la escuridad por buena: el mismo nombre lo dice, sus mismos efectos lo enseñan [...]. Sé cuán abominable sea”⁷⁴. Es verdad que tanto Carrillo como Góngora se opusieron a las formas claras en sí, fácilmente adaptables y comprensibles a la primera mirada; pero es en la condena enérgica de la claridad, llevada a un extremo desconocido en su época, en donde hallamos la primera muestra de originalidad del gongorismo, la misma que llevará a la idea de la oscuridad como meta poética. Y no sólo eso, sin duda el propio Góngora, tanto como sus apologistas, principalmente el Abad de Rute y Pedro Díaz de Rivas, fueron pioneros a la hora de defender expresamente “la obscuridad del poeta” como fuente de placer estético.

Es en la defensa de la oscuridad no por razones de asunto y de pensamiento, sino de expresión y de forma, donde se encuentra, a nuestro modo de ver, el planteamiento más

⁷³ Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 368.

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 364-365. De hecho, Carrillo llama a un uso controlado del lenguaje: “No me huye a mí la moderación que se ha de guardar en esto y la templanza; los vicios que engendra o ya la demasía de las figuras, o ya el demasiado cuidado de las palabras o confusión dellas” (p. 369).

novedoso en el marco de la polémica gongorina. Más aún: es la defensa de esa oscuridad “escondida en la contestura i en el ornato de las palabras”, según expresaba Vázquez Siruela, la que evidencia una prematura conciencia moderna. Como se sabe, la emancipación del significante es considerada una conquista de la moderna teoría literaria. De ahí que —como ha insistido la crítica respecto a Góngora, según recuerda Pérez Lasheras—, “al basar la dificultad del discurso poético en la oscuridad procedente de las *verba* y no en la sugerida por la *res*”, el poeta exprese temprana y agudamente un rasgo esencial de la modernidad: la independencia y autonomía del texto artístico⁷⁵.

3.4 UNA POÉTICA MODERNA

Como hemos intentado ilustrar a lo largo del presente capítulo, la tensión entre la normativa de estética manierista y los impulsos de libertad barroca que la contradecían, fue perfectamente perceptible desde los teóricos hasta los propios creadores del Siglo de Oro español. Pero es particularmente a partir de la polémica gongorina, concentrada expresión de la teoría poética y de la estética general de su tiempo, que se advierte con más claridad dicha tensión y donde se revela con mayor singularidad el carácter moderno de una naciente conciencia estética, como bien advierte Mercedes Blanco: “El esfuerzo de los impugnadores del poeta por mostrar que su cultura es postiza, superficial y mostrenca, y el esfuerzo de sus defensores por probar lo contrario, son propios de una fase de transición entre una literatura que vive bajo la tutela de la erudición humanística y una literatura moderna que en principio sólo rinde cuentas a sí misma”⁷⁶.

Efectivamente, ante la complejidad del caso gongorino se hizo evidente la ausencia de una exégesis efectiva —ya fuera desde el propio terreno de su defensa o desde el bando contrario— a partir del modelo o el precepto de los clásicos. Si algo demostraron los participantes de la polémica fue la limitación de los preceptos al intentar justificar o fundamentar el origen de aquellos rasgos de nueva, espontánea y briosa expresión del temperamento barroco propios de la obra de don Luis de Góngora, de una obra que

⁷⁵ Pérez Lasheras, 2000, p. 441.

⁷⁶ Blanco, 2012b, p. 58.

rompía con formas, géneros y estilos; ante tal imposibilidad sólo cabía señalar la genialidad del poeta cordobés y la originalidad de su obra. Al desarrollo de este hecho en el marco de la polémica gongorina y, en especial, a la toma de posición por parte de los defensores del poeta, aludirá Juan Manuel Daza:

Ese conglomerado teórico y normativo de evidente raigambre clasicista fue, en efecto, aceptado como normas del juego por ambos bandos, pero, aun reconociéndolo explícita o implícitamente como punto de partida, algunos valedores de la lengua poética cultista se atrevieron a disuadir la irrefutabilidad de dicho cuerpo doctrinal, que se asumía como incuestionable. Podemos decir de una forma simplificada que esos impulsos innovadores vinieron normalmente a través de la ruptura del equilibrio entre los dos polos de los binomios horacianos *ars/ingenium*, *res/verba* y *docere/delectare*, que se habían convertido a estas alturas del siglo XVII en lugares comunes de gran rendimiento en tratados y preceptivas. Cuando los amigos y partidarios de Góngora ladean la balanza hacia uno de los extremos para legitimar a su defendido, se producen los resquicios oportunos para que afloren esos juicios de valor al margen del canon teórico acreditado⁷⁷.

En este sentido, aunque resulta difícil asegurar hasta qué punto la poética elaborada por el conjunto de la defensa sirvió para aclarar lo esencial de la poesía de Góngora, parece incuestionable el empeño de los partidarios del poeta por elaborar de alguna manera una nueva poética. La originalidad de sus valoraciones venía a remover el terreno aparentemente firme de la poética clasicista, reclamando ante una preceptiva restrictiva la validez de la novedad literaria representada en la obra de Góngora. Surge con esto un nuevo planteamiento teórico, un cambio de mentalidad estética en el que se evidencia un claro aprovechamiento de las ideas platónicas. De este apoyo teórico se servirían los apologistas no con el ingenuo propósito de atribuir un carácter divino a la inspiración que dictó los versos de las *Soledades*, sino para extraer de dicha *poética* los elementos esenciales que les permitiera justificar la oscuridad de la obra gongorina, la sublimidad de su estilo y el elitismo poético de escribir para unos pocos que impulsó su creación.

Sin duda, fueron los renovadores ímpetus platónicos los que hicieron contrapeso a las tradicionales corrientes aristotélicas. Huelga recordar que con Platón se plantea de manera determinante la naturaleza excepcional del poeta, el carácter especial que le libera de la común condición humana y le consagra como ente privilegiado que fija en su obra una esencialidad misteriosa e irreductible a los preceptos y contingencias de un *ars*. De Platón dimana la representación mítica de la “manía” o inspiración como causa

⁷⁷ Daza Somoano, 2010, p. 127.

eficiente de la poesía, el carácter y peculiaridades psicológicas del poeta y, en general, el proceso irracional de la creación artística. Por eso, nada mejor que la teoría platónica, que hace del poeta un ser excepcional y de la poesía un arte de origen divino reservado al consumo de una minoría, para explicar el ideal de poesía aristocrático y de dificultad erudita que venía imponiéndose en la época de Góngora y que sustentaba la defensa de su poesía⁷⁸. Asimismo, por influencia del platonismo, la idea de lo sublime, como se ha encargado de demostrar Mercedes Blanco, serviría de argumento central a la hora de reafirmar el poder verbal de un poeta como Góngora, que trascendía “lo socialmente corriente y admitido”⁷⁹. Y no olvidemos que el mismo Góngora acudió a la irracional defensa de origen platónico cuando quiso explicar el sentido hermético de su poesía mayor. Indiscutiblemente, la teoría platónica resultaba de gran utilidad ante la necesidad de defender una creación original como las *Soledades*. El concepto de genio poético potenciaba no sólo la libertad de la imaginación del creador, sino la propia autoconciencia del poeta, la personalidad y el individualismo en el sentido moderno que hoy conocemos. Aludir a esta condición excepcional del poeta equivalía a dar licencia a sus experimentaciones y, en definitiva, a otorgarle a su obra un carácter autónomo frente a la realidad material que se le impone:

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

⁷⁸ Conviene anotar que un estudioso de la teoría áurea como David Darst, se mostró hace algún tiempo abiertamente crítico ante la posibilidad de relacionar la defensa cultista con los presupuestos platónicos, ante lo cual afirmaba: “[...] la asociación de una vena, o furor poéticos, con la teórica 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” (Darst, 1985, p. 80). Coincidimos con Darst en estimar que, desde una mirada crítica actual, difícilmente podrían asociarse los principios del culteranismo con las motivaciones de orden metafísico que estimularon, por ejemplo, los postulados estéticos de la poesía moderna; sin embargo, como hemos intentado demostrar a lo largo de este estudio, es innegable que Herrera y Carrillo explotaron los argumentos platónicos del lenguaje y el furor poético en favor de sus respectivas propuestas estéticas —como también lo hicieron algunos de los defensores de la oscuridad gongorina. La doctrina platónica, sólo hace falta recordarlo, encuentra en la teoría del furor poético el eje de la concepción divina de la poesía, la misma que da sustento al ideal de poesía elitista, de difícil acceso al lector incompetente. No podemos dejar de considerar, sin embargo, que también en el cultismo se evidenció un claro sincretismo estético, el mismo que llevó a Herrera a defender el concepto aristotélico del arte, la técnica frente a la “sola fuerza de ingenio”. Sobre las relaciones del furor con la defensa de una poesía oscura, véase García Berrio, 1980, pp. 389-405; Egido, 1990, pp. 14-18; Roses, 1990 y 1994.

⁷⁹ Para un análisis en extenso del tema, véase Blanco, 2012a.

texto literario no se plantea copiar la naturaleza o imitar el arte, sino crearse [...]. 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 tiempo⁸⁰.

Frente a esta perspectiva, no hace falta insistir en que en la proclamación de la plena libertad ante la norma establecida, en la demanda de una total autonomía en el proceso creador, esta nueva poética se adivinaba ya radicalmente revolucionaria, anunciaba el advenimiento de una libertad nueva para la poesía. No pueden ser más concluyentes en este sentido las palabras con las que Robert Jammes, mentor del gongorismo actual, ha dado el justo valor a esta poética genuina y moderna:

Surge también algo diferente y, para nosotros, modernos, sumamente interesante: la idea de una poesía radicalmente nueva, el derecho, para el poeta, a hablar otra lengua, y finalmente el concepto de “lenguaje poético”. En vez de partir de las normas clásicas para, laboriosamente, demostrar la belleza de las *Soledades*, hubo unos cuantos apologistas que se fundaron, al contrario, sobre la belleza del poema para reivindicar el derecho a librarse de los antiguos preceptos: es lo que hace a menudo, entre dos citas eruditas, el Abad de Rute; más sistemáticamente expone la misma doctrina, algunos años más tarde, Vázquez Siruela, en su soberbio *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*; en la misma dirección iba ya, en 1627, Francisco Martínez de Portichuelo, asimilando el poeta al profeta; y alrededor de 1618, había dicho algo parecido el comentarista antequerano (¿Francisco de Cabrera?) que reclamaba para la poesía la libertad que Lope había exigido para la comedia, la de “encerrar los preceptos bajo siete llaves”⁸¹.

⁸⁰ Roses, 1990, p. 49.

⁸¹ Jammes, en su prefacio a Roses, 1994, p. XV.

SEGUNDA PARTE:

LA ESTÉTICA MODERNA Y EL IDEAL DE POESÍA PURA

4. DE LA METAFÍSICA DEL ARTE

Si bien, como ha declarado con insistencia la crítica, la figura de Charles Baudelaire representa la primera concepción consciente y radicalmente estética de la modernidad, no se puede desconocer que gran parte de su pensamiento deriva directamente del amplio universo del romanticismo. De hecho, es el mismo poeta quien en su *Salón de 1846* nos presenta el arte romántico como el emblema de la modernidad: “Qui dit romantisme dit art moderne, —c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”¹. Baudelaire encuentra en el poeta romántico algunas de las características que posteriormente se atribuirían al artista moderno por intermediación de su crítica, entre ellas, quizá la de mayor relevancia, la expresión de una poética absoluta. De tal inquietud espiritual nace la necesidad de trascender la naturaleza, mediante la experiencia artística, en pos de lo absoluto, de lo religioso y mágico. Sin duda, el espíritu romántico encuentra su mayor estímulo en la esencia metafísica de lo artístico. A los románticos se debe la tendencia del poeta a trascender lo sensible en busca de algo que subsiste más allá de lo que las cosas manifiestan, más allá de lo que descubren los sentidos e infiere la razón. Presentir y desear el más allá, ese algo inalcanzable, infinito y divino fue lo que evocó su inspiración; captar las verdades últimas, descubrir el misterio de las cosas se convirtió en el fin de su poesía. En su estudio magistral sobre el romanticismo, *El alma romántica y el sueño*, Albert Béguin reconocería como fenómeno general de la poesía romántica la ambición de “llegar por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico”². Y efectivamente, siguiendo con fe las vías de lo irracional, el poeta romántico se encamina hacia la búsqueda de lo invisible, persigue ante todo el conocimiento de lo absoluto, de cuyo nostálgico mundo se siente excluido. Como expresara María Zambrano, en el romanticismo poesía y filosofía se identifican, un mismo deseo de absoluto las hermana:

Ambas se sienten a sí mismas como una trascendental revelación. Todo en ellas se escribe con mayúscula en ese momento de la embriaguez en que parecen fundirse todas las barreras. La conciencia se ha esfumado, pero sin duda algo divino tocan [...]. Y así, poetas y pensadores del romanticismo pasan ante nosotros agobiados por una obra gigantesca, vasta en dimensiones. Lo que se les ofrece es inagotable. Tienen que crear el universo [...]. Realmente hoy los vemos como en una nube de fuego, suspendidos entre cielo y tierra. Demasiado visibles para que los identifiquemos con el creador, mas por encima de la tierra. No son el creador, pero su figura sí se encuentra en esta atmósfera enrarecida, donde por no haber cuerpos ya, no hay límites y es

¹ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 421.

² Béguin, 1996, p. 485.

posible creerse que se está en varios sitios indistintamente, en varios sitios a la vez [...]. Todos ellos tienen figuras de dioses a medio hacer, de jóvenes dioses desterrados³.

Los románticos buscaban otro mundo, eso está claro, pero no precisaron el carácter de dicha búsqueda, es decir, el carácter de su propia poesía. Existe entre los románticos, sin embargo, un poeta que, fiel a estas creencias de clara raigambre neoplatónica, define como el objetivo de dicha búsqueda el encuentro con la Belleza: ese poeta, como se sabe, es Edgar Allan Poe. Así, mientras Wordsworth cree que la poesía está inspirada por la reminiscencia de un mundo celeste preexistente, y Shelley, que está dictada por poderes de un mundo ideal, Poe supone que está esencialmente conectada con lo que él llama la Belleza suprema. Aunque los románticos estaban de acuerdo en que la poesía se relacionaba en cierto sentido con la belleza, fue Poe quien afirmó que se relacionaba exclusivamente con ella, y que esa belleza tenía que ser hallada a través de la búsqueda de una realidad suprema o celestial. Al declarar que la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema, Poe redujo la poesía a su propio orden, alejándola de cualquier fin didáctico o moral. Esta concepción, su modo de centrarse en la belleza, atrajo a los poetas franceses hacia su figura. Para Baudelaire y Mallarmé era también otro mundo lo que realmente importaba, una ambición que los conducía inevitablemente hacia el misterio. Ambos creían, siguiendo a Poe, que su tarea consistía en captar vislumbres de ese absoluto eterno y en expresarlas a través de un lenguaje que simulara los antiguos ritos mágicos. Así pues, como se tratará de dilucidar a continuación, sugerir un pasado infinitamente remoto sirviéndose del sonido de las palabras, de los vagos ecos que éstas evocan, se convertirá no sólo en máxima poética a partir de Edgar Allan Poe, sino en la principal ambición de la poesía simbolista.

4.1 EL IDEAL DE BELLEZA SUPERIOR COMO PRINCIPIO DE LA AUTONOMÍA POÉTICA

Fue la filosofía de Platón, y más exactamente su teoría metafísica, según la cual la *Idea* reduce la pluralidad a unidad y crea el orden, la armonía y el número en el universo, la que dio sustento, como intentaremos ilustrar a continuación, a la doctrina baudelaيرية sobre la belleza y el arte. Uno de los conceptos fundamentales en que se basa la

³ Zambrano, 2006, pp. 79-80.

metafísica de Platón es el principio de la *analogía universal*, el sagrado vínculo a través del cual se revelan las mutuas relaciones del mundo sensible y del mundo inteligible⁴. Con la analogía se establece que la tierra es el reflejo del cielo, que la materia procede de un principio espiritual y que el orden natural se corresponde con el orden sobrenatural. La Belleza pertenece a ese orden superior, un orden ideal, inmutable e imperecedero, pero se manifiesta, o mejor, “se comunica” a través de las bellezas sensibles que hacen parte de la esfera terrenal y visible, y que no son otra cosa que reflejos de los arquetipos que se encuentran en el mundo de las Ideas. En correspondencia con este planteamiento, desarrollado en el *Hippias Mayor*, la doctrina platónica apunta hacia lo bello como el culmen del proceso de ascensión que van a experimentar las almas a través de la contemplación, cuando partiendo de las bellezas sensibles salen al encuentro con una realidad verdadera, lo que equivale a experimentar el conocimiento de las esencias. Así lo resume Platón en el *Banquete*:

Empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí⁵.

Se trata de una ascensión progresiva desde la contemplación y deleite de la belleza concreta y contingente hasta la contemplación de *la belleza en sí*, ese algo eterno, inmutable y perfecto, existente no como forma concreta ni como algo abstracto, sino como ese algo existente por sí y de lo que todo participa. Los cuerpos son bellos por *participación*, afirmará Plotino en el libro VI de la *Enéada I*: sólo lo compuesto puede ser bello, de ninguna manera lo simple podrá serlo, ni cada parte por sí misma tendrá belleza, sólo se podrá llamar bella en su relación con el todo⁶. La hermosura se funda, pues, en la semejanza, en la correspondencia; lo bello muestra su propia naturaleza reflejada en otras cosas. Bajo esta perspectiva, la belleza rechaza toda clase de interés, tanto el de la utilidad como el de la moralidad, y place en la pura contemplación, que es

⁴ Cfr. Platón, *República* [VI].

⁵ Platón, *Banquete* [211c].

⁶ En el *Fedón*, el *Banquete* y la *República*, Platón considera que el mundo sensible participa del mundo ideal, pero es a partir del *Parménides* que plantea la participación como una comunicación de las Ideas con las formas visibles. Es también desde Platón que la teoría de la participación se aplica en particular a la búsqueda de la Belleza en sí: la multiplicidad de las bellezas terrestres no existe más que por la participación en la Belleza ideal; del espectáculo de la belleza terrestre el espíritu puede remontarse a la contemplación de lo Bello eterno.

casi como avistar la belleza divina en sí —pura, limpia, sin mezcla— a través de las bellezas que se perciben por medio de los sentidos y que como imágenes y sombras decoran la materia⁷. Finalmente, es la belleza intelectual la que deleita y hace gozar en demasía, mucho más que la corpórea, el porqué: la belleza superior, no aparente a los ojos, es contemplada por el alma. Es así como dejando de lado los sentidos y cuanto se contempla a través de ellos, volviendo la espalda a toda hermosura corpórea o reconociendo en ella sólo imágenes, vestigios y sombras, puede el alma aspirar a la belleza esencial.

Con esto se evidencia la deuda platónica contraída por Baudelaire al establecer su credo poético, cimiento del ideal de poesía pura: “Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l’aspiration humaine vers une beauté supérieure”⁸, un principio íntimamente ligado al pensamiento metafísico transmitido por el neoplatonismo y, en particular, a la doctrina de la hermosura *en sí*, ensalzada por Plotino. No olvidemos que a esta escuela filosófica debió el romanticismo no sólo su ideal artístico, sino fundamentalmente la expresión de su espiritualidad, su nostalgia por la Antigüedad, por la naturaleza primigenia, su anhelo de totalidad y de reconciliación. Veamos cómo enmarca José Alsina Clota, en su estudio dedicado al neoplatonismo, la influencia decisiva de Plotino y sus continuadores en ese vasto movimiento de la cultura europea:

Shaftesbury y su discípulo Hutcheson son, junto a W. Blake, las figuras que representan al neoplatonismo durante el siglo XVIII, en Inglaterra. Del primero se ha escrito que “un irresistible soplo de poesía cósmica domina toda su obra”. Y, en efecto, en la obra crítica de Shaftesbury se descubre una serie de rasgos platonizantes y neoplatónicos que, en muchos aspectos, recuerdan el admirable orden cósmico de Leibniz, con su optimismo del que tanto se burlara Voltaire. Su concepción de la belleza, además, anuncia ya los primeros aleteos del Romanticismo. “Si hemos de hablar de una clave del Romanticismo temprano —ha escrito P. Reiff— hay que encontrarla en uno de los pensadores de la Antigüedad, en Plotino”. Este filósofo no sólo inspiró, por ejemplo, el sistema de una figura típica del Romanticismo alemán, Novalis. Muchas ideas de Schelling, en su período intermedio proceden del mismo autor neoplatónico, y es posible hallar su huella, asimismo, en críticos como los hermanos Schlegel. Pero el influjo neoplatónico sobre el espíritu alemán del Romanticismo temprano —que a veces coincide con el clasicismo— puede rastrearse en Schiller, que elabora los principios estéticos del *Sturm und Drang* en su obra *Philosophische Briefe*, que se nutre de Platón, del neoplatonismo y

⁷ En este caso, afirmará Platón en el *Fedro*, los sentidos son las aberturas que nos enfrentan, en esa frontera imprecisa, a lo que siempre insuficientemente intuimos, cfr. *Fedro* [250d]. Hay que anotar, sin embargo, que en el planteamiento de Plotino se evidencia cierto distanciamiento respecto al propio pensamiento de Platón, quien no confiere a la Belleza una autonomía absoluta; bien se sabe que en sus diálogos, particularmente en la *República* y en *Filebo*, la Belleza suele identificarse con la Verdad y el Bien moral.

⁸ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 334.

de Leibniz. En los poetas ingleses Keats y Shelley (éste, a su vez, un notable platonista) hay un soplo del alma platónica y plotiniana⁹.

Es el mismo neoplatonismo revivido, desde la tradición del ocultismo, por el filósofo sueco Emanuel Swedenborg, a quien Baudelaire alude en más de una ocasión y con quien se familiarizaron algunos de los poetas románticos más influyentes en la concepción de su filosofía mística, Gérard de Nerval entre ellos. Así pues, quien tenga interés por rastrear los orígenes de la poesía moderna y desentrañar el sentido profundo de sus tentativas, debe remontarse, más allá de Baudelaire, de Goethe, de Hölderlin o de Novalis, hasta figuras como Swedenborg, o, incluso, el mismo Plotino; lo cual evidencia la gran ambición de los poetas modernos por captar desde premisas filosóficas la poesía en su esencia.

Ahora bien, la posición artística de Baudelaire no puede entenderse sin antes analizar sus íntimos nexos con la doctrina estética profesada por Edgar Allan Poe. Se sabe que Baudelaire no sólo se sentía seducido por la compleja personalidad humana y literaria del poeta, narrador y crítico estadounidense, sino que reconocería en él, con evidente fascinación, una desarrollada conciencia analítica y lógica frente al quehacer poético, una voluntad de dominio sobre todo lo que comprometía la composición poética que, sin duda, le desvinculaba del común proceder romántico. Así describía Walter Benjamin, en términos más amplios, el interés que la figura de Poe despertara en el poeta francés:

La obra de Poe penetró por entero en la suya; y Baudelaire subraya este estado de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden todos los géneros a los que se dedicó Poe. Poe fue uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura. Él ha sido el primero que, como advierte Valéry, intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían para él valor de ejecuciones exactas de un método para el que reclamaba vigencia general¹⁰.

Tres son los ensayos de Poe sobre teoría de la poesía que influenciaron de manera determinante en el pensamiento estético de Baudelaire: “The Philosophy of Composition” (1846), “The Rationale of Verse” (1848), y “The Poetic Principle” (1850). En todos ellos Poe expone una ordenada argumentación de sus ideas acerca de la creación poética, de la cual enaltece su capacidad para provocar un *efecto*

⁹ Alsina Clota, 1989, pp. 112-115.

¹⁰ Benjamin, 2001, pp. 57-58.

indeterminado en el lector, a diferencia de lo que, a su juicio, sucede con la composición de un relato o de una obra científica, que se ajusta al marco de la determinación y de la verdad. Sin embargo, hay que decirlo, la manifiesta atracción de Baudelaire hacia la obra crítica de Poe no estuvo centrada exclusivamente en su propuesta de una determinada técnica poética; fue Poe quien, junto a Théophile Gautier, inspiró la concepción idealista de la poesía defendida por Baudelaire y, en particular, uno de los postulados fundamentales en los que ésta se basaría: la necesidad de seguir el *fatum* que induce a la búsqueda de la belleza pura, de la *idea fija*¹¹.

Es en “The Poetic Principle”, esencialmente, en donde Poe asegura que la finalidad de la poesía es la belleza, pero no como simple apreciación de la belleza sensible sino como expresión del anhelante esfuerzo del hombre por alcanzar la belleza sobrenatural —belleza celestial la llamará— que la realidad material impide percibir. A sus ojos, sólo el arte puede abrir el camino del conocimiento de los mundos superiores. No cabe duda, entonces, de que también “le système esthétique de Poe —como afirma Michel Brix— se fonde sur la tradition de pensée platonicienne, qui fait du Beau un absolu et de l’art le moyen pour les individus de se hisser jusqu’au Ciel”¹². Bajo esta perspectiva, la poesía no sólo es el reflejo de ese instinto profundamente arraigado en el espíritu del hombre, de su aspiración a la belleza verdadera, sino también prueba y consecuencia de la existencia inmortal que el sentimiento poético permite entrever: “An immortal instinct, deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the Beautiful [...]. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, *of the soul*, which we recognise as the Poetic Sentiment”¹³.

Estas palabras de Poe guardan una evidente conexión con lo que en su tiempo expusiera Longino en el breve y célebre tratado *De lo sublime*, una de las pocas teorías originales de la estética grecolatina postaristotélica, en donde se sugiere que el fin de la poesía no debe girar en torno al placer o a la utilidad; la poesía, según se afirma, está pensada para el logro de un propósito más alto: provocar una intensa conmoción del ánimo, un éxtasis capaz de sorprender al alma. Dice Longino que la poesía produce un efecto de toque en el espíritu, revelado en cierta majestuosa elevación. La poesía, así, levanta al hombre de

¹¹ Baudelaire, 1990, vol. II, pp. 116-117.

¹² Brix, 2003, p. 60.

¹³ Poe, 1984, pp. 76-78.

su habitual condición, haciéndole a su vez partícipe de maravillas antes incomprendidas. En esto, asegura el antiguo pensador, radica la *grandeza* de este arte¹⁴. Dejemos que sea el propio Longino quien nos explique en qué consiste *lo sublime* de la poesía:

El lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que solo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporciona un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del discurso¹⁵.

Volviendo al planteamiento sobre la finalidad de la poesía, conviene reiterar que aunque el autor *De lo sublime* no olvida lo ético, no le da preeminencia sobre lo estético; establece que el único criterio de valor de un poema —como de toda obra artística— no

¹⁴ En sentido técnico, “sublime” es una calificación que la retórica antigua estableció en el marco de su “Teoría de los Estilos” como designación del más elevado o grande de éstos. Por su parte, el concepto longiniano de “grandeza”, de raíz neoplatónica, tiene su gran precedente de sentido, más estético que retórico, en el diálogo *Fedro* de Platón, donde se conceptúa la “elevación”, asociándola, por lo general, a la “manía” y al conjunto de la gama platónica de la inspiración. A esta doble vertiente interpretativa del estilo sublime, retórica y estética, aludirá Mercedes Blanco, relacionando dicho estilo al oratorio defendido por Cicerón, aunque sin dejar de señalar su diferencia fundamental: “Este estilo oratorio comparte con lo sublime al modo de Longino, la aspiración a una elocuencia majestuosa y fulminante que pone en acto toda la potencia del orador, que manifiesta toda la soberanía del verbo y que por ello se apodera del alma de los oyentes, trastornándolos y sacándolos de sí”; sin embargo, “el género sublime como lo concibe Cicerón es estrictamente oratorio. Lo sublime de Longino, además de que no necesita la abundancia torrencial ciceroniana y puede concentrarse [...] en una palabra, o incluso en un silencio, no pertenece en exclusiva al campo de la oratoria ni de la persuasión” (Blanco, 2012a, p. 47). Esta tradición conduce, en términos retóricos y también en cuanto proyección estética, a San Agustín, donde se cristianiza. El tratado de Longino sobre lo sublime y el concepto mismo permanecieron escasamente identificados durante la Edad Media. Su gran notoriedad e influencia se alcanza en el siglo XVI, después de que Francesco Robortello, Manutio, y Portus publicasen una edición en griego de la obra en 1554, 1555 y 1569, respectivamente. Asimismo, fueron suficientemente difundidas las traducciones del texto al latín llevadas a cabo por Pizzimenti (1566) y por Pagano (1572), además de la versión italiana ofrecida por Giovanni di Niccolo da Falgano en 1575. Durante el siglo XVII, el concepto de Longino sobre lo sublime gozó de gran estima, identificado fundamentalmente con la necesidad de elevación en el estilo. Recordemos el uso que del mismo hicieron defensores de Góngora como Pedro de Valencia o Pedro Díaz de Rivas. Pero será la traducción al francés de Nicolas Boileau-Despréaux (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, 1674) la que sitúe nuevamente al tratado y al concepto en el centro del debate crítico de la época. La recuperación moderna del concepto de lo sublime, en el siglo XVIII, se produjo de manera notable en Reino Unido y Alemania. Immanuel Kant y Friedrich Schiller ofrecieron aportes fundamentales al desarrollo del concepto. Kant publicó en relación a éste el breve texto “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime”, en 1764, estudio que ampliaría más tarde en su *Crítica del juicio* (1790). Schiller, por su parte, compuso dos ensayos fundamentales (*De lo sublime*, 1793, y *Sobre lo sublime*, 1801). El concepto, por lo visto, se incorporó a la cultura artística prerromántica y romántica desde sus mismos orígenes. En Francia, el mayor valedor del concepto de lo sublime fue Victor Hugo, tanto en sus poesías como en el prefacio a su obra de teatro *Cromwell*, donde definió lo sublime como una combinación de lo bello y lo grotesco. Para un estudio detallado de la evolución de la teoría de lo sublime, véase Aullón de Haro, 2006.

¹⁵ Longino, *Sobre lo sublime* [I, 4].

son sus reglas apriorísticas, sino sus resultados intrínsecos. El influjo de esta doctrina *de lo sublime* —bajo la cual se entendía por admirable no lo útil y cotidiano sino lo extraordinario— contribuyó a desvalorizar, sin duda alguna, el carácter ético y social del arte, lo cual dio origen a una polémica tendencia: la de estimar la actividad individualista de la poesía por encima de su valor social¹⁶. Pues bien, Edgar Allan Poe parece coincidir plenamente con el parecer de Longino. En su caso, el tema del fin de la poesía, presente también en “The Poetic Principle”, es analizado a partir de lo que él considera la triple división del espíritu del hombre y sus respectivas funciones: “Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful while the Moral Sense is regardful of Duty”¹⁷. Está claro para Poe que si el intelecto puro o razón tiene por objeto la verdad, y la conciencia debe preocuparse del deber, es el sentimiento estético el que tiende hacia la belleza; con lo cual, la poesía sólo puede estar regida por el alma y no tiene por qué responder de su adecuación a la verdad o al deber. Su exclusivo objeto es la belleza y la traicionan quienes ven en ella un propósito moral, que es propio de la conciencia, o quienes la someten a la severidad y precisión de la búsqueda de la verdad, que pertenece al ámbito del intelecto. Poe precisa también que no debe confundirse con la pasión, aclarando que si bien el poeta no puede prescindir de sus pasiones, no debe dejarse arrastrar por esa embriaguez del corazón. Las pasiones, a su juicio, son útiles como estímulos imaginativos que ayudan a la exaltación del alma, al igual que los preceptos de la conciencia y el impulso hacia la verdad, pero siempre, advierte, deben estar al servicio del principio poético en su aspiración hacia la belleza sobrenatural¹⁸. Así pues, en una época en que aún quedaban poetas que trataban de instruir y de moralizar, Poe centraba todo su interés en la búsqueda de la belleza. Las ideas de Poe, tomadas una a una, ya se ha visto, no son nuevas; pero sí lo es su síntesis, su expresión clara y ordenada a través de una Poética. De hecho, la necesidad de separar la ética de la estética, lo bello de lo útil está también presente entre algunos poetas románticos. En la década de 1830, en los círculos bohemios franceses, es posible

¹⁶ Si bien apuntamos anteriormente que el pensamiento de Platón suele asociar Belleza, Verdad y Bien moral, es justo reconocer que también el filósofo se muestra tentado a apartar la poesía de toda intención didáctica y moral. Como ya se señaló en el primer capítulo de este trabajo, Platón defiende en el *Fedón*, por boca de Sócrates, la idea de que la auténtica poesía consiste en “inventar mitos” y no en “versificar historias” o desarrollar “argumentos”, cf. Platón, *Fedón* [60e- 61b].

¹⁷ Poe, 1984, p. 76.

¹⁸ Cfr. Poe, 1984, pp. 75-78. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que más de medio siglo antes Kant, con su división de la razón en tres partes autónomas: la razón como conocimiento (o teórica), la razón moral y la razón estética, había liberado al arte de todo interés de orden práctico, moral o didáctico que fuera ajeno al fenómeno estético en sí mismo, como queda suficientemente expuesto en su *Crítica del juicio*.

encontrar defensores del *arte por el arte* como Théophile Gautier o Gérard de Nerval. Gautier, por ejemplo, insistía en el divorcio total entre el arte y la moral, entre el arte y el utilitarismo; abogaba por la idea de una belleza absolutamente inútil en favor de la autonomía de la obra: “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien: tout ce qui est utile est laid”¹⁹, una actitud que Arnold Hauser no dudó en identificar como una reacción romántica frente a los valores burgueses:

Quando Gautier acentúa el mero formalismo y el carácter de juego del arte, cuando desea liberarlo de toda idea y de todo ideal, quisiera liberarlo sobre todo del dominio del orden burgués de la vida [...]. En el “arte por el arte” de Gautier, Stendhal y Mérimée, en su emancipación de las ideas de la época, en su programa de dedicarse al arte como a un juego soberano y disfrutarlo como un paraíso secreto, prohibido a los comunes mortales, desempeña la oposición al mundo burgués un papel todavía más importante que en el posterior *l’art pour l’art*, cuya renuncia a toda actividad política y social es magníficamente recibida por la burguesía recién encumbrada²⁰.

Efectivamente, la concepción simbolista y decadentista que exaltaba la belleza por la belleza, la “inutilidad” y espiritualidad del arte, encontró un terreno suficientemente abonado en el romanticismo. Sin embargo, es Poe quien con mayor ahínco vindica la idea de un arte autónomo e inmanente, la defensa de un arte puro, el arte sin más finalidad que él mismo, importante tópico de la modernidad artística. Este fue, en primer término, el motivo que provocó la admiración hacia él por parte de Baudelaire y de Mallarmé, empeñados en crear una poesía que fuese poesía y nada más.

Y en efecto, Baudelaire no se limita a exponer dichas ideas en sus “Notes nouvelles sur Edgar Poe (1857)”²¹: las hace suyas en su ensayo sobre Théophile Gautier, que data de 1859, y las aplica en general a su crítica de arte²². No admite ni la pasión, “que es ebriedad del corazón”, ni la verdad, “que es alimento de la razón”, por impedir éstas el “entusiasmo”, la “excitación del alma” en que se manifiesta la poesía como medio de posible trascendencia. Sin duda, en el autor de *Les Fleurs du mal* la idea persiste igual de categórica que en Poe. No sólo considera pasión y poesía términos incompatibles —cuestionando, de paso, los plenos derechos que el romanticismo había concedido al corazón—, sino que también se opone a todo tipo de didactismo en las obras de arte y a cualquier fin filosófico o moralizador. La apreciación de lo bello, sostiene, no debe

¹⁹ Citado por Calinescu, 2003, p. 59.

²⁰ Hauser, 2010, vol. II, p. 212.

²¹ Cfr. Baudelaire, 1990, vol. II, pp. 319-337.

²² Admirables páginas de crítica artística recogidas en dos volúmenes póstumos titulados *L’Art Romantique* (1868) y *Curiosités esthétiques* (1869).

quedar sometida a normas o criterios académicos, siempre parciales y relativos, ni a los moldes limitados de un determinado sistema. Este rechazo ante lo que el propio Poe denominó “the heresy of *The Didactic*”, incluía a su vez la idea de poner el arte al servicio de una moral o de una teoría filosófica: “Plus l’art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l’hiéroglyphe enfantin; plus au contraire l’art se détachera de l’enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée”²³. Paul Valéry analizó la influencia decisiva que tuvo “The Poetic Principle” en Baudelaire, demostrando cómo en los comentarios sobre dicho ensayo éste reflejaba sus propias inquietudes estéticas²⁴. Entre éstas, quizá la más importante, su declaración de que sólo a través del arte es posible acceder a la Belleza. Fue precisamente a partir de dicho principio que Baudelaire expresaría, en los mismos términos en que lo hiciera Poe, ese sentimiento de nostalgia de lo eterno que despierta la conciencia de lo bello: “C’est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau”²⁵.

Así pues, es desde la concepción trascendente del arte como la aspiración humana hacia un ideal superior que se establece el principio y el fin de la poesía: “Le Beau est l’unique ambition, le but exclusif du Goût”²⁶. Dando sustento a la teoría del *arte por el arte*, Baudelaire establece así el ideal de poesía pura: “La Poésie, pour peu qu’on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d’enthousiasme, n’a pas d’autre but qu’Elle-même; elle ne peut pas en avoir d’autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d’écrire un poème”²⁷. Aunque suele atribuirse a Baudelaire ser el primero en hablar de “Poésie pure”, a propósito precisamente de Edgar Allan Poe,

²³ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 599. Sobre el mismo asunto Mallarmé declarará: “Je révère l’opinion de Poe, nul vestige d’une philosophie, l’étique ou la métaphysique, ne transparaîtra; j’ajoute qu’il la faut, incluse et latente” (Mallarmé, 2003, vol. II, p. 659). En este mismo sentido se ha interpretado la tautología de Juan Ramón Jiménez cuando exige “poesía metafísica”, mas “no filosófica” (Jiménez, 1960, p. 204).

²⁴ Cfr. Valéry, 1993, vol. I, pp. 608-609.

²⁵ *Ibid.*, p. 334. De la misma manera, Plotino afirmaría que el alma sólo recobra la hermosura cuando se restituye a su primitiva pureza. Sostiene el pensador neoplatónico que si el alma torna sus ojos hacia la luz de la belleza intelectual, y se inunda en un deleite inefable, es porque en aquella luz encuentra el bien sumo, hacia el cual toda alma tiene natural apetito. Cfr. *Enéadas* [I, V].

²⁶ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 112.

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

resulta de singular importancia el reconocimiento que de estos dos poetas hiciera Valéry respecto a lo que consideraría el surgimiento de una nueva tentativa poética, la ambición por conquistar una poesía reducida a su propia esencia:

On voit enfin, vers le milieu du XIX siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie, de toute autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe. Il n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai d'une perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même²⁸.

En congruencia con el Baudelaire más idealista, Mallarmé sostiene que el poeta no inventa sino que descifra la Belleza oculta detrás de la apariencia de las cosas. El objetivo del poeta, así planteado, parece uno solo: rastrear las huellas del mundo ideal en lo sensible e imperfecto, sin embargo, va aún más allá. En su aspiración a la belleza ideal el poeta revela, según Mallarmé, la búsqueda de su alma, reiterando su empatía con la concepción platónica de la poesía que caracterizaría el romanticismo. Como afirmara hace ya mucho tiempo Albert Thibaudet, en su célebre estudio sobre el poeta, “du romantisme, à travers le Parnasse, il hérite non seulement beaucoup de son art, mais beaucoup de son âme”²⁹. En cartas a amigos íntimos, poetas como él, Mallarmé confesará su búsqueda, su afán por encontrar la auténtica Poesía. Así se lo expresará a Henri Cazalis: “J’ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n’y a que la Beauté; —et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poésie”³⁰. Y si, como afirma Peter Szondi, “Mallarmé écrit Beauté avec une majuscule, comme Poésie, disant que la Beauté est le mot de la Poésie”³¹, es porque, como sus antecesores, encontró en la belleza el fin último de la poesía. Lo bello, como el amor, no necesita ninguna justificación exterior, no exige un fin fuera de sí; constituye, pues, un todo que otorga placer *por sí mismo*: “Pour moi la Poésie me tient lieu de l’amour, parce qu’elle est éprise d’elle-même et que sa volupté d’elle retombe délicieusement en mon âme”³². Una prueba de tal convicción la constituye, como afirma Ricardo Silva-Santisteban, el poema “Les Fenêtres”, considerado por el traductor y crítico una auténtica poética. Con “Las ventanas”, símbolo de la apertura a un mundo paralelo, misterioso e ideal, se

²⁸ Valéry, 1993, vol. I, p. 1270.

²⁹ Thibaudet, 1926, pp. 167-168.

³⁰ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 715.

³¹ Szondi, 1981, p. 123.

³² Mallarmé, 2003, vol. I, p. 715.

reafirma el anhelo del poeta por alcanzar, a través del descubrimiento de lo esencial, “la Belleza lejanamente presentida”³³:

Je me mire et me vois ange! Et je meurs, et j’aime
—Que la vitre soit l’art, soit la mysticité—
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!³⁴

La Belleza se convierte no sólo en la religión de la poesía mallarmeana, sino en el fundamento de su *Œuvre*, también con mayúsculas. Según expusiera el mismo Mallarmé en una carta dirigida a Eugène Lefébure, mientras las máximas expresiones de la Belleza en la tierra, la *Venus de Milo* y *La Gioconda*, equivalen respectivamente a la Belleza inconsciente de la Antigüedad y la Belleza cristiana, *Hérodiade* sería la representación de la Belleza moderna, consciente de ella misma³⁵.

La insistencia en un mundo de belleza ideal y la convicción de que ésta se realiza a través del arte es, quizá, la mayor deuda que la poesía de todos los tiempos mantiene con el platonismo. Es Platón quien proclama la reunión —por la Belleza— de la infinitud divina con la finitud del mundo sensible, asignando a la obra de arte el mayor de los roles: la representación del ideal. El artista, según su doctrina, es el único ser capaz de descubrir la Belleza en la naturaleza; sólo él logra, a través de su intuición, interpretar el mensaje divino oculto bajo los objetos sensibles. En ese ideal de belleza superior con el que Platón pretende liberar al arte de la esclavitud naturalista del mundo aparente de las cosas se funda, sin duda alguna, la dimensión metafísica del romanticismo. Ahora bien, la consecuencia moderna del pensamiento platónico, por lo que a la poesía y al arte se refiere, no sólo radica en la creencia de que es posible reunir el universo celeste y el mundo sensible a través de la mediación privilegiada de la obra de arte, sino, particularmente, en la convicción de que toda creación estética es un acto de elevación interior, una verdadera revelación del ser: el artista compone en un estado

³³ Cfr. Mallarmé, 1998a (prólogo), p. 4.

³⁴ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 76. Me contemplo y me veo ángel, y muero y quiero / —que el cristal sea el arte, o sea el misticismo— / renacer, ostentando mi sueño cual diadema, / a un cielo anterior donde florece la Belleza (Mallarmé, 1998b, p. 51). Cabe decir que, como deja constancia el propio Mallarmé a través de su correspondencia, particularmente a partir de abril de 1866, la evolución de su obra le conduciría a romper con el idealismo baudelairiano. Véase, por ejemplo, la mención explícita que hace de este hecho al final de la carta dirigida a Henri Cazalis el 14 de mayo de 1867 (Mallarmé, 2003, vol. I, p. 716).

³⁵ *Ibíd.*, p. 717.

de raptó interior en el que se le descubren las esencias absolutas y eternas. Por supuesto, el valor absoluto que Baudelaire y Mallarmé persiguen detrás de tal fenómeno no es ni el Bien ni la Verdad sino la Belleza, la pura belleza que el admirado Edgar Allan Poe adoraba³⁶. Fueron estos poetas en concreto los que defendieron, a partir de las ideas de Poe, una concepción de la poesía y del arte basada en la autonomía de la creación poética como búsqueda exclusiva de la armonía y de la Belleza. La autonomía del arte se fundamenta, desde esta perspectiva, en una búsqueda estético-espiritual. En definitiva, como sostuvieran los mismos poetas, una búsqueda individual de la Belleza, un “souci permanent, involontaire à force d’être naturel, de la beauté”³⁷, que no es más que una forma de sentir, de soñar y de expresar rítmicamente el *misterio* de la vida; un intento por revelar, a través de la sensibilidad interior, la secreta y profunda unidad del universo.

4.2 ENTRE MISTICISMO Y POESÍA: LA ANALOGÍA UNIVERSAL

Como hemos venido insistiendo, aunque esta poética “de la belleza” no fue formulada ni puesta en práctica de manera consciente antes de Edgar Allan Poe y de Charles Baudelaire, se apoya en las mismas intuiciones y creencias metafísicas del romanticismo. Fue precisamente el poeta romántico quien en su ambición por aprehender una realidad a la vez interior y objetiva, confiando en su imaginación y en los productos espontáneos de su inconsciente, buscó un método que le permitiera captar los fragmentos de la vida secreta, los mismos que el poeta moderno aspiraba a

³⁶ Si bien Baudelaire insistió en sus ensayos de crítica de arte y en los proyectos de prefacio para *Les fleurs du mal* en la necesidad de distinguir la Belleza del Bien y de la Verdad, postura que, según hemos visto, encuentra sus antecedentes en el pensamiento neoplatónico, al estimar que en la creación poética sólo debe perseguirse la Belleza porque ésta es en sí misma “plus noble que le Vrai”, daba muestras de un real distanciamiento frente al propio Platón, quien defendía la primacía de la Verdad sobre la Belleza. Por otra parte, difícilmente podría Baudelaire asociar la Belleza al Bien moral, ya que consideraba la existencia de una belleza resultado del mal, una belleza satánica que el poeta de la vida moderna no podía ignorar. Sin duda, Baudelaire no sólo se sentía seducido por una belleza de carácter divino, sino que se mostraba igualmente interesado en “extraire la beauté du Mal”, esa belleza infernal “dénuee de spiritualité”. De esta ambivalencia, y al tiempo, de esta certeza de que en la Belleza se lleva a cabo el matrimonio del Cielo y del Infierno dejaría constancia en el “Hymne à la Beauté”: “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme, / Ô Beauté? Ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l’on peut pour cela te comparer au vin. // [...] Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe, / Ô Beauté! Monstre enorme, effrayant, ingénu! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m’ouvrent la porte / D’un Infini que j’aime et n’ai jamais connu? // De Satan ou de Dieu, qu’importe? Ange ou Sirène, / Qu’importe, si tu rends, —fée aux deux de velours, / Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!— / L’univers moins hideux et les instants moins lourds?” (Baudelaire, 2011, pp. 140-142).

³⁷ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 119.

interpretar. Este método tendría su origen en la concepción analógica del universo que analizaremos a continuación.

La analogía universal constituye un concepto central de la doctrina platónica. Según establece Platón, en el libro VI de la *República*, el mundo inteligible y el sensible están separados por esencia; sin embargo, la multiplicidad de lo sensible puede *participar* del modelo trascendente de la Idea³⁸. En este principio de participación, bajo el cual se intenta remediar la disociación total de lo real y lo ideal, se fundamenta el sistema analógico defendido por el filósofo. Como parece evidenciar el *Timeo*, de manera más explícita que otros diálogos, la metafísica de Platón está fundada en la noción de analogía, “el vínculo más bello”, el principio de semejanza en el que se basó la creación del universo: el universo es un ser viviente perfecto, imagen del ser viviente inteligible³⁹. La analogía, el principio de la coherencia y la concordia universal, reviste en el *Timeo* una doble función: de una parte, unifica la multiplicidad de los objetos, garantiza el orden y la coherencia del universo, armoniza los elementos de la creación estableciendo entre ellos relaciones de similitud y de continuidad; de otra parte, permite al espíritu franquear los límites de lo sensible y acceder al conocimiento de las realidades sobrenaturales, hace posible la comunicación del pensamiento con las Ideas puras y eternas. Por la analogía, el espíritu puede reencontrar la unidad primitiva del ser y del mundo, redescubrir la armonía que rige la similitud de lo visible y lo invisible. En definitiva, es gracias a la analogía que el espíritu puede trascender lo real y aproximarse a la perfección del modelo divino. De ahí que el pensamiento analógico sea asociado a la teoría de la imitación ideal, la demanda platónica de una imitación del Ser absoluto, tentativa que inspiró al demiurgo y que debe inspirar, a su vez, a filósofos, poetas y artistas. Remitámonos a las palabras con las que Menéndez Pelayo, en *Historia de las ideas estéticas en España*, reconoce en esta idea metafísica de la armonía —por la cual el universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas para convertirse en una inmensa familia en la que todo se comunica— el núcleo de la estética platónica:

Ya nos enseñaron los sabios antiguos que el cielo y la tierra y los dioses y los hombres estaban unidos por cierta sociedad y amistad (*philia*) [...]: de aquí que el mundo se llame *cosmos* y no *acosmos*; de aquí que valga tanto la armonía geométrica entre los hombres y los dioses. Este es el punto culminante de la discusión, puesto que el divino filósofo proclama el valor absoluto y

³⁸ Platón, *República* [507b].

³⁹ *Ibíd.*, *Timeo* [30c-31c].

trascendente de la ley de armonía, de justicia, de orden; ley que es a la vez *ontológica, ética y estética*⁴⁰.

Ahora bien, aunque la filosofía de Platón introdujo en el pensamiento europeo esta noción de verticalidad en la que se fundaría la doctrina romántica de las correspondencias, ya existía antes de Platón, como parece sugerir Menéndez Pelayo, una antigua tradición basada en la analogía. El primer antecedente lo encontramos en la mítica figura de Hermes Trismegisto, versión helenizada del dios egipcio Toth, de quien se dice cimentó las bases de prácticas como la cábala, la alquimia, la física, la matemática y la astrología, y, en general, el complejo sistema de creencias metafísicas que conforman el hermetismo. A este sabio místico, dado también por sacerdote, mago y profeta se atribuyó asimismo, por cuenta de Platón, e incluso de Pitágoras, el descubrimiento de los números, la geometría y la astronomía; ante lo cual Kepler llegó a afirmar que bajo el nombre de Trismegisto se ocultaba en realidad el propio Pitágoras⁴¹. Ya Hermes Trismegisto, en la legendaria *Tabla Esmeralda*, que condensa todo el arte de la “Gran Obra”, el arte del perfeccionamiento, objetivo principal de la alquimia⁴², había formulado el concepto de la analogía en la clásica expresión: lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. De aquí deriva la vieja idea del paralelismo de los mundos físico y psíquico, merced a la cual pudieron los alquimistas imaginar que una serie de operaciones aplicadas a la materia tenían su

⁴⁰ Menéndez Pelayo, 1974, Tomo I, p. 23 (énfasis nuestro).

⁴¹ Se suele afirmar que el nombre de Hermes Trismegisto no designa a una persona individual, sino a un conjunto de enseñanzas, o bien transmitidas en el antiguo Egipto, o bien provenientes de los filósofos de la Escuela neoplatónica de Alejandría. De modo más amplio, se asocia a toda esa sabiduría antigua, encerrada entre los muros de los templos, que durante la Edad Media abriría paso a la consagración de la magia, la astrología y la alquimia. Debido a la carencia de evidencias concluyentes sobre su existencia, el personaje histórico se ha ido construyendo a partir de las distintas versiones que rodean el hallazgo de la obra *Corpus hermeticum*, atribuida a su nombre. Entre éstas la de Cosimo de Medici, quien adquirió dicha obra suponiéndola anterior a los mismos textos platónicos. Dos siglos más tarde se intentó demostrar que Hermes Trismegisto fue un autor posterior a Platón. Finalmente, desde el siglo XVII se ha venido insistiendo en que los textos del *Corpus* son el fruto de una tradición oral. Vale la pena destacar la importancia que Hermes Trismegisto adquirió en el contexto de la preceptiva española del Siglo de Oro, de la que se tiene como referencia la obra retórica del humanista Bartolomé Jiménez Patón titulada *Mercurius Trimegistus, sive de Triplici Eloquentia Sacra, Española, Romana* (Biatiae, 1621). Según justificaría Patón en la dedicatoria de su obra, en el sacerdote del dios Mercurio, Hermes Trismegisto, encontró la gracia y la visión de la encarnación del Verbo, razón que le llevaría a analizar los textos de esta figura pagana en relación a la retórica sacra. Cfr. Martí, 1972, pp. 263-265. Asimismo, Lope de Vega elogiaría y citaría en *La Filomena* el “Poimandre”, el primero de los tratados del mencionado *Corpus*. Véase en Lope de Vega, 1989, p. 814. Hay constancia también de que Baudelaire tuvo conocimiento directo de dicho tratado, al punto que se ha llegado a establecer una estrecha relación entre el pensamiento del poeta francés y el texto hermético, cfr. Baudelaire, 2011, p. 55 (Introducción). Ya resulta significativo que Hermes Trismegisto esté presente en su dedicatoria al lector en *Les fleurs du mal*.

⁴² En una carta dirigida a Henri Cazalis, fechada en mayo de 1867, Mallarmé afirmaba perseguir “le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres” (Mallarmé, 2003, vol. I, p. 715).

repercusión —por el nexo de la *intención*— en lo espiritual. A Trismegisto se acredita también la autoría del *Corpus hermeticum*, obra capital del esoterismo alejandrino, en el que se tratan temas como la naturaleza de lo divino y el origen del cosmos, a partir de los cuales se reafirma la ley de igualdad entre lo de arriba y lo de abajo, “el mayor milagro del Uno”⁴³. El esoterismo ligado a esta mítica figura desembocó en una verdadera imaginería simbólica: alegorías, analogías, alusiones que tendían a destacar la sensación y la intuición por encima de la razón. Finalmente, en esta primitiva concepción de la analogía encuentra su origen la idea del *ritmo común*, a la que también hacían referencia los antiguos y que bien resume Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “Mientras la ciencia natural establece sólo relaciones entre grupos “horizontales” de seres [...], la ciencia mística o simbólica lanza puentes “verticales” entre aquellos objetos que se hallan en un mismo ritmo cósmico, es decir, cuya situación está en “correspondencia” con la ocupada por otro objeto “análogo”, pero perteneciente a un plano diferente de la realidad”⁴⁴.

Esta creencia en la unidad del cosmos y en la interdependencia de las partes que lo constituyen aparecerá con frecuencia en las obras de los espíritus más representativos de finales del mundo antiguo, y particularmente en la producción acreditada al neoplatonismo. Basado en la teoría de la unidad absoluta y en la doctrina de la *simpatía cósmica*, de las relaciones múltiples entre los elementos del cosmos, Plotino afirma que todos los seres, desde la materia del mundo visible hasta la Inteligencia suprema, son reflejos del *Uno* que entraña la realidad universal, la identidad substancial de todas las cosas⁴⁵. Esta idea de la simpatía cósmica fundamentaría, en contra de los propios intereses de Plotino, la posibilidad de la adivinación a través de los astros, así como la magia natural y artificial⁴⁶. Desde entonces el principio de la analogía ha sugerido la equivalencia de todo, el que cada cosa corresponda a otra, basándose en la unidad subyacente de todo cuanto existe, esa misma unidad a la que apelan la mística y la magia, la poesía y la filosofía. Sin duda, es por la analogía, por esta antigua ley de la armonía universal, que la experiencia poética y la filosófica se han confundido con la

⁴³ Cfr. Ménard, 1998.

⁴⁴ Cirlot, 2006, pp. 38-39.

⁴⁵ Aunque sin hacer mención directa de Plotino, esta teoría será suficientemente explicada por Albert Béguin en su clásico estudio sobre el romanticismo. Cfr. Béguin, 1996, pp. 78-79, 100-102.

⁴⁶ Platón ya sugería, en el *Timeo*, la transformación mutua de los elementos por efecto de cierta concordia. Cfr. Platón, *Timeo*, 49b-50a.

religión, con una suerte de acuerdo primordial entre el ser del hombre y el ser del universo.

La interpretación del origen metafísico de la experiencia poética responde también en buena medida a la gran acogida que tuvo el principio analógico durante el Renacimiento, gracias a la difusión que de éste hiciera el neoplatonismo florentino, o, como Panofsky propone llamarlo, “el neoneoplatonismo”, para distinguirlo del de Plotino y sus continuadores. Fue así como la doctrina platónica, y en particular la visión idealista, religiosa y cósmica basada en la analogía universal, conoció una importante reinterpretación en la segunda mitad del siglo XV, gracias a la creación de la Academia Platónica de Florencia y, en concreto, a la traducción de los diálogos de Platón que hiciera Marsilio Ficino, entre éstos del *Ion*, al que pondría por título “De furore poetico”. La influencia de Ficino en el pensamiento y el arte renacentista derivó fundamentalmente de su fundición, más que mera reconciliación, de la filosofía platónica con los dogmas cristianos, como quedaría expuesto en su principal obra, *Theologia platonica* (1474), interpretación del platonismo que mantendría su vigencia hasta el romanticismo. Según la concepción del principio platónico de la analogía expresada por Ficino, traductor también de Hermes Trismegisto y de Plotino, la vida del universo y la del hombre están controladas y dominadas por un “circuito espiritual” continuo —*circuitus* o *circulus spiritualis*— que conduce de Dios al mundo y del mundo a Dios. El universo es, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo —basado en una conexión vital orgánica—, organizado según un principio propio; en suma, un sistema perfectamente ordenado e ininterrumpido. Pero no sólo los textos platónicos influyeron en el pensamiento de Ficino y demás miembros de la Academia Platónica florentina; el ya comentado *Corpus hermeticum*, del enigmático Hermes Trismegisto, además de otros dos textos fundamentales ligados al estudio de la cábala, los *Himnos órficos* y los *Oráculos caldeos* atribuidos a Zoroastro, fueron interpretados por los eruditos neoplatónicos como los transmisores de la más antigua sabiduría en torno al conocimiento oculto de los aspectos fundamentales del hombre y del cosmos. Para Ficino, como para Pico della Mirandola, tales textos representaban el registro mítico, la memoria intemporal de un saber a un tiempo mágico y astrológico del cosmos, una escritura dispuesta en claves y códigos secretos. De ahí que Ficino establezca una relación entre los relatos de las escrituras herméticas y la narración bíblica del origen

del mundo, lo que condujo a la teoría neoplatónica de la relación analógica y simpática entre el macrocosmos y el microcosmos. Entra a jugar también aquí un papel fundamental el concepto neoplatónico del amor divulgado a partir del comentario de Ficino al *Banquete*. Según este concepto, de sustancial influencia para el pensamiento y la literatura renacentistas, el amor es la fuerza que “atrae lo semejante a lo semejante”⁴⁷. Esta concepción del amor como vínculo del mundo, “en cuya unión [las cosas] viven”⁴⁸, y su trascendencia en la filosofía neoplatónica serán bien resumidas por Jackson Spielvogel a propósito de la figura de Ficino:

Su “neoplatonismo” se basó en dos ideas fundamentales: la jerarquía neoplatónica de las sustancias y la teoría del amor espiritual. La primera postulaba la idea de una jerarquía de las sustancias, o de una gran cadena de seres, desde la forma más baja de la materia física (las plantas), hasta el más puro espíritu (Demiurgo, el dios de Platón), en la cual los humanos ocupaban una posición central, o intermedia. Eran el vínculo entre el mundo material y el mundo espiritual, y su supremo deber era ascender hacia la unión con el Demiurgo, la cual, constituía el verdadero fin de la existencia humana. La teoría de Ficino respecto al amor platónico, o espiritual, afirmaba que, al igual que la gente está unida en su común humanidad gracias al amor, de esa misma forma todas las partes del universo se mantienen unidas por los lazos del amor compasivo⁴⁹.

Apoyándose en esta última idea escribirá León Hebreo sus *Dialoghi d'amore*, donde explica el concepto de la armonía cósmica a partir de la fuerza del amor, del cual deriva un único principio: “El amor ata el cielo y la tierra como una gran cadena doble”⁵⁰. Es así como expone, al igual que Ficino, una visión del amor como lazo universal, como el vínculo íntimo de todas las cosas, y una imagen de la naturaleza como la expresión de esa correspondencia, de esa concordia universal⁵¹. Existe, según Ficino y sus seguidores, una estrecha unión entre hombre y universo; más aún, el hombre, por su dignidad, no sólo se ubica por encima de la naturaleza, sino que además tiene en sus manos la posibilidad de dominar esta conexión de índole espiritual a través de signos y palabras.

⁴⁷ Ficino, *De amore*, [III, 2]. Dicho concepto fue inspirado, probablemente, en un pasaje del *Timeo* [32 c], o en la propia descripción del amor que aparece en el *Banquete* [201a-204b] como vínculo del mundo sensible y el mundo intelectual.

⁴⁸ *Ibid.*, [III, 3].

⁴⁹ Spielvogel, 2003, vol. I, p. 78.

⁵⁰ Hebreo, 2002, p. 101.

⁵¹ Resulta interesante a este respecto su descripción de la “universalidad del amor” a propósito de los cuatro elementos (cfr. Hebreo, 2002, p. 109), tema recurrente en la literatura renacentista y barroca. Cabe resaltar también la particular influencia que ejerció esta concepción del amor como simpatía universal en algunos poetas románticos, especialmente en Shelley —quizá el más platónico de ellos—, quien afirmaba, en “On Love” (1818), que el amor “is the bond and the sanction which connects not only man with man, but with every thing which exists” (Shelley, 2009, p. 632). Sobre el platonismo en Shelley, véase Abrams, 1975, pp. 227-237.

La visión analógica que inspirara a los neoplatónicos renacentistas será definitiva a la hora de establecer los lazos metafísicos que conectan al hombre con la unidad, aspecto central en la obra del místico sueco Emanuel Swedenborg, primero en formular el sistema de las correspondencias como la llave que conduce al hombre, de manera rápida y segura, hacia los secretos naturales y espirituales, hacia las verdades ocultas que perseguirían los románticos⁵². “Todo el mundo natural —no sólo en general sino también en sus aspectos particulares— se corresponde con el mundo espiritual”⁵³, escribió Swedenborg en *Del Cielo y del Infierno* (1758), con lo cual daba a conocer, en un intento por clasificar los fenómenos naturales desde su experiencia visionaria, el fundamento de la doctrina de las correspondencias y las representaciones. Reconocido por sus aportes a la ciencia y la filosofía de Europa durante el siglo XVIII, y concretamente por popularizar una concepción puramente mística en una época en la que el ocultismo sustituía la religión oficial y satisfacía la inevitable sed metafísica del hombre, Swedenborg se ha constituido, como anotamos al inicio del presente capítulo, en un obligado referente para la crítica orientada al estudio del carácter idealista de la poesía romántica y moderna.

En *Del Cielo y del Infierno*, Swedenborg describe su mapa del universo, descripción que parte del reino central —nuestro mundo, un todo orgánico jerárquicamente organizado— para luego avanzar hacia los reinos que lo envuelven: el mundo de los espíritus, el cielo, el infierno y, finalmente, el Señor como realidad última. Con dicha clasificación busca sugerir, por un lado, que todo en el universo está ordenado, para lo cual propone su *doctrina sobre series y grados* —quizá el principio de mayor incidencia en el sistema swedenborgiano, base de la *matemática universal* que, según él, sustenta el lenguaje del alma—, en donde la más amplia de las series es el universo como totalidad. Ese orden al que hace referencia es progresivo y puede configurarse en grados de altura o de anchura. El grado de altura indica el orden exterior en el que se encuentra un ente en particular, su puesto en la línea vertical que recorre toda la creación; se dirige de abajo hacia arriba, desde el reino mineral hasta el último cielo, desde lo determinado hacia lo indeterminado. No es otra cosa que la línea ascendente por la cual el mundo

⁵² Es notable la influencia de Swedenborg en la literatura europea en general, y particularmente en el caso de Blake, en quien Joyce y Borges identificaron una expresa filiación espiritual con el filósofo; en Balzac, autor de la novela mística *Serafita*, inspirada en el pensamiento swedenborgiano; en Goethe; en Baudelaire y en Yeats, entre otros.

⁵³ Swedenborg, 2006, p.156.

terrenal se impulsa hacia un ámbito de mayor plenitud. El grado de anchura, por su parte, indica la situación interior de ese mismo ente particular, su avance hacia su más íntimo núcleo. Es ésta, en definitiva, la visión metafísica de los diferentes estados evolutivos de un espíritu en la cadena del Ser que establece Swedenborg. Por otro lado, la complejidad con que es analizada la estructura de cada uno de los reinos pretende evidenciar que el mundo material en el que vivimos es solamente una pequeña parte de la totalidad, del tejido universal. Y Swedenborg va aún más allá: cada uno de los elementos —dice— que componen el mundo natural y el universo como totalidad, están atados por una red de equivalencias. Dicha red, establecida en el plano de relaciones entre lo físico y lo metafísico —tradicionalmente el binomio microcosmos-macrocosmos—, constituye el fundamento de la doctrina de las correspondencias. Todo el universo se encuentra, entonces, reunido y conectado ontológicamente, y cada una de sus partes se refleja en todas y todas se reflejan en cada una. El propio mundo inteligible, que en el lenguaje religioso de Swedenborg equivale al mundo divino, a Dios mismo, tiene sus correspondencias en el mundo sensible: es la presencia de lo divino en el mundo, es lo que hace a los seres y a las cosas huellas sugerentes de un orden superior, más aún, es la invocación a la unidad perdida.

De acuerdo a dicha ciencia, los fenómenos y elementos naturales como el cielo y las nubes, el sol y la luna, los animales, las plantas y las flores; o bien las realidades cotidianas cuyo sentido interno habitualmente se desconoce, como el sueño, el alimento y las relaciones conyugales, todo ello tiene su equivalente significado espiritual. Y es la luz el más claro ejemplo, símbolo indiscutible de la verdad. Por eso Swedenborg repite con insistencia una misma idea: todo debe ser leído e interpretado, porque el mundo está basado en correspondencias. Desde este sentido, la creación se convierte en una escritura secreta que se debe interpretar, y las cosas se hacen palabras en sí mismas. Finalmente, como declara el filósofo, también la Palabra guarda un sentido espiritual. De hecho, Swedenborg atribuyó a la palabra la función más elevada que podría concedérsele, la de ser el medio de comunicación y de unión entre el cielo y el mundo:

Para que pudiera haber una unión del cielo con la humanidad, la Palabra fue escrita con correspondencias puras. Absolutamente todo en ella son correspondencias. Por eso, si estuviéramos impregnados de un conocimiento de las correspondencias, comprenderíamos la Palabra en su sentido espiritual y seríamos capaces de conocer los tesoros escondidos en ella que no advertimos en absoluto en su sentido literal. La Palabra tiene en realidad un significado literal y un significado espiritual. El significado literal se compone de cosas como las que hay en

nuestro mundo, mientras que el significado espiritual se compone de cosas como las que hay en el cielo; y puesto que la unión del cielo con nuestro mundo se establece por las correspondencias, se nos ha dado una Palabra en la que los detalles están en correspondencia, hasta la última jota [...] el Señor ha proporcionado un medio para que sirva de base y fundamento y mantenga la unión del cielo con la humanidad. Ese medio es la Palabra⁵⁴.

Conviene traer aquí una de las definiciones más precisas que se han dado sobre la doctrina de las correspondencias, la que Ralph Waldo Emerson incluiría en *Naturaleza*, un extenso ejercicio de interpretación ligado a la obra de Swedenborg⁵⁵. Según Emerson, nos encontramos ante “una teoría verdadera de la naturaleza y el hombre” basada en la conciliación entre lo finito y lo infinito, entre el mundo y el espíritu, entre el yo y el no-yo, entre interioridad y exterioridad. Muchas formulaciones podrían emplearse —afirma—, pero sólo una las condensa todas: la búsqueda de la unidad⁵⁶. Y es precisamente la comprobación de la unidad como condición de posibilidad de todo lo real, desde la totalidad y la particularidad, la base del sistema de Swedenborg. Emerson agrega:

Todos los usos de la naturaleza admiten ser resumidos en uno, que da a la actividad del hombre un alcance infinito. A través de todos sus reinos, hasta la periferia y los elementos externos de las cosas, la naturaleza es fiel a la causa en la que tuvo su origen. Continuamente nos habla del Espíritu, siempre nos está sugiriendo el absoluto⁵⁷.

De este modo, la naturaleza, según la mirada de Emerson, actúa como un reflejo del espíritu, como una revelación de éste; es el órgano a través del cual el espíritu universal habla al individuo. Las leyes de la naturaleza, concluye el poeta, son las mismas leyes del espíritu, con lo cual la naturaleza es ante todo un *símbolo* del espíritu⁵⁸. Tenemos, entonces, que lo espiritual se nos manifiesta a través de un lenguaje simbólico, transmisor de los recónditos mensajes que desvelan los misterios propios de la

⁵⁴ Swedenborg, 2006, p. 169.

⁵⁵ Como destaca Anna Balakian en su estudio sobre el movimiento simbolista, fue a través de Emerson que la teoría de las correspondencias llegó a conocimiento de Poe, de quien, como se sabe, extrajo Baudelaire ideas fundamentales para el establecimiento de su estética. Emerson, comenta Balakian, “se llevó a América un concepto general de esa filosofía y con él dio forma al trascendentalismo que influiría en Edgar Allan Poe y crearía todo un linaje literario americano paralelo al simbolismo. La mística de Swedenborg, sujeta a las mutaciones poéticas, realizó un periplo completo, pues volvió a Europa gracias a la relación entre Poe y Baudelaire” (Balakian, 1969, p. 28). Además de la interpretación de la obra de Swedenborg por parte de Emerson, remitimos a la que el propio Paul Valéry ofreciera en *Variété (Études philosophiques)*. Cfr. Valéry, 1993, vol. I, pp. 867-883.

⁵⁶ Emerson, 2007, p. 101.

⁵⁷ *Ibid.*, 2007, pp. 103-104. Cabe anotar que a lo largo de este trabajo interpretativo Emerson procura evidenciar la influencia platónica en la formulación de la doctrina de las correspondencias por parte de Swedenborg.

⁵⁸ *Ibid.*

naturaleza, sin duda, el principal vínculo entre la doctrina de las correspondencias y los fundamentos metafísicos de la poesía romántica y moderna, como analizaremos a continuación.

En la memorable conferencia que Emerson dedicara a Swedenborg (1845), reconocida por Jorge Luis Borges como su introducción a la obra del filósofo sueco⁵⁹, se advierte por primera vez, de manera explícita, la identificación de la poesía con esa concepción espiritual de la naturaleza en la que se basa la teoría de las correspondencias, la teoría de las semejanzas y las representaciones que busca descifrar el significado del mundo. Recordando uno de los pasajes categóricos de *Del Cielo y del Infierno*, en el que de manera puntual se afirma que el mundo físico es puramente simbólico del mundo espiritual, Emerson no duda en asegurar que

el hecho, explícitamente afirmado, está implícito en toda la poesía, en la alegoría, en la fábula, en el uso de los emblemas y en la estructura del lenguaje. Platón lo sabía, como es evidente en la línea doblemente dividida del libro sexto de la *República*. Lord Bacon descubrió que la verdad y la naturaleza diferían sólo como el sello y la impresión, y planteó algunas proposiciones físicas con su traducción a un sentido moral o político. Behmen —y todos los místicos— dio por supuesta esa ley en su oscura y enigmática escritura. Los poetas, en la medida en que son poetas, la usan, pero sólo la conocen como durante mucho tiempo se ha conocido el imán, como un juguete. Swedenborg fue el primero en darle al hecho un planteamiento destacado y científico, porque era habitual para él y no dejaba de verlo. Estaba implícito, como ya hemos explicado, en la doctrina de la identidad y la repetición, porque las series mentales se ajustan exactamente a las materiales. Requería una intuición que clasificara las cosas en orden y en serie [...]. La tierra había alimentado a su humanidad durante cinco o seis milenios, tenía ciencias, religiones, filosofía, aunque no había logrado ver la correspondencia de significado entre cada una de las partes. Hasta entonces la literatura no contaba con ningún libro en que el simbolismo de las cosas se declarase científicamente⁶⁰.

Es bien sabido que el culto a la naturaleza era uno de los rasgos característicos de la poesía romántica, pero fue particularmente la creencia en la *analogía universal*, o lo que es igual, la convicción de que existe una correspondencia entre los seres y los mundos, su verdadera religión. Nos encontramos, entonces, en un momento histórico en el que correspondió al arte satisfacer algunas de las exigencias humanas que se habían apaciguado en la religión, más aún, hablamos de una nueva orientación del impulso místico, por la cual la poesía, en particular, tendió a convertirse en una ética o en algo

⁵⁹ Borges expresó en numerosas ocasiones su fascinación por la obra de Swedenborg. Véase, por ejemplo, su prólogo “Emanuel Swedenborg: Mystical Works”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), y la conferencia sobre el místico sueco incluida en *Borges oral* (1979). Cfr. Borges, 1996, pp. 142-150 y 180-197.

⁶⁰ Emerson, 2008, pp. 112-113.

así como en un instrumento de conocimiento metafísico. Esta nueva concepción de la función poética, elevada al estatus de auténtica religión, será descrita por Octavio Paz: “Para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas”⁶¹. Del consecuente misticismo en el que se sumergirá la poesía derivará la principal preocupación de los románticos: la percepción de la naturaleza exterior. Este sentimiento religioso, que halla su fundamento en la armonía entre la naturaleza y la fe, y, sobre todo, en la necesidad constante de la unidad, la totalidad y la integridad del mundo, encontrará en la naturaleza un discurso continuo y en la poesía la percepción de esa realidad única a la que se aspira. Albert Béguin lo explica de la siguiente manera:

La idea de la universal analogía, a la cual se refiere el concepto romántico y moderno de la poesía, es la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace a sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo. Ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para captar por fin lo absoluto y la unidad. La cadena de las analogías se le muestra, por instantes, como el lazo que, vinculando cada cosa con las demás, recorre el infinito y establece la indisoluble cohesión del Ser⁶².

Efectivamente, si penetrar el secreto del universo es una de las ambiciones del poeta, el medio para conseguirlo es la analogía. Y es precisamente Baudelaire quien con insistencia identifica el romanticismo con esta corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía universal. Es él quien al describir el genio de Victor Hugo, en la primera de las “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains” (1861), le considera discípulo de Swedenborg, elevándolo a la condición de poeta “visiblement élu” para expresar “le mystère de la vie” y “la morale des choses”. Atraído por lo excesivo, lo inmenso, Hugo es, a los ojos de Baudelaire, “un traducteur, un déchiffreur” de las fuerzas ocultas que constituyen el universo, que no son otra cosa que los símbolos y las analogías que unen lo humano con lo divino⁶³. En términos similares se refiere a Théophile Gautier, en quien reconoce, entre otras facultades, “une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore”⁶⁴. Pero si bien es cierto que este propósito de captar las manifestaciones del espíritu en las cosas y considerar el universo un texto misterioso cuyos vocablos están

⁶¹ Paz, 1998b, p. 80.

⁶² Béguin, 1996, p. 485.

⁶³ Cfr. Baudelaire, 1990, vol. II, pp. 131-133.

⁶⁴ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 117.

cargados de significación divina se encuentra en las raíces del pensamiento romántico, es con el propio Baudelaire con quien tales ambiciones metafísicas cobran el mayor de los sentidos; él no sólo revela encontrar en esta idea de la analogía universal su credo poético, sino que la convierte en el núcleo de su *Poética*. A esta convicción estético-religiosa le llevaría su encuentro con lo oculto, con esa tradición del ocultismo revivida por Swedenborg y posteriormente enaltecida por algunos de los románticos que influyeron en la concepción de su filosofía mística. En *De Baudelaire al surrealismo*, Marcel Raymond lo expone claramente:

Así el rostro de Baudelaire parece iluminarse con un rayo de la hoguera del más remoto misticismo. Diríase que para él se trata de reanudar la antigua alianza. Sería fácil evocar a este propósito el neoplatonismo y perderse en las diversas tradiciones ocultas. Lo importante era hacer sentir de una vez por todas la presencia de ese río subyacente, conjunto de creencias, sueños y aspiraciones insatisfechas, que el romanticismo liberó y que corre en nosotros, más profundo que nuestros pensamientos y sentimientos, y al que tantos poemas de hoy, sin saberlo siempre, van a buscar sangre y alimento⁶⁵.

No es fortuito, entonces, que en su ensayo sobre Wagner, Baudelaire anteceda los cuartetos de su soneto “Correspondances” con estas palabras: “Les choses s’étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité”⁶⁶. Antes que crear el mundo, Dios lo nombró, lo dijo, según Baudelaire; porque antes que un conjunto de cosas, el mundo es, a su juicio, un conjunto de signos⁶⁷. Bajo esta perspectiva el poeta descubre en la doctrina de las correspondencias una herramienta para la lectura de esa especie de jeroglífico en que se ha convertido para él la naturaleza:

Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande [que Fourier], nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*⁶⁸.

Esta noción de “correspondencia” supone en el espíritu del poeta el sentimiento de una *participación* mística de la imagen en la realidad espiritual que simboliza, algo que parece ratificar Baudelaire en su famoso soneto “Correspondances”, convertido en la expresión lírica clásica de dicha doctrina:

⁶⁵ Raymond, 2002, p. 21.

⁶⁶ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 784.

⁶⁷ Así lo enuncia Octavio Paz a propósito de la concepción baudelairiana de la analogía universal y la metáfora del universo como escritura cifrada (Paz, 1998b, p. 108).

⁶⁸ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 133.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens⁶⁹.

Esa Naturaleza *unificada*, tal como se nos presenta en el soneto, es ya una apertura al Cielo, es el templo de vasta y ordenada arquitectura que contiene los símbolos del mundo espiritual⁷⁰. La Naturaleza es evocada así bajo la forma de un lugar sagrado, un recinto que, a pesar de privilegiar la comunicación entre el hombre y el más allá, mantiene un sentido oculto. El poeta está invitado, entonces, a descifrar los signos, a buscar una vía al interior del templo, un significado, una interpretación espiritual detrás de la impuesta materialidad del mundo. Sin duda, la selva simbólica de Baudelaire conserva la idea del mensaje secreto inmerso en la naturaleza, tal cual fuera profesada por Emanuel Swedenborg, con un claro propósito: conferir al poeta el papel de intermediario entre la Naturaleza y el hombre. Así pues, como declarara el propio Baudelaire, sólo el conocimiento del sentido verdadero, único y real de las cosas —que no son más que una parte de lo que significan—, permite a algunos privilegiados, en este caso al poeta predestinado, introducirse y moverse con confianza en el más allá

⁶⁹ La Creación es un templo de pilares vivientes / que a veces salir dejan sus palabras confusas; / el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos / que le contemplan con miradas familiares. Como los largos ecos que de lejos se mezclan / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la luz, como la noche vasta, / se responden sonidos, colores y perfumes.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, / dulces tal los oboes, verdes tal las praderas / —y hay otros, corrompidos, ricos y triunfantes, que tienen la expansión de cosas infinitas, / como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso, / que cantan los transportes de sentidos y espíritu (Baudelaire, 2011, pp. 94-97).

⁷⁰ La doble operación —unificar los datos del mundo visible y revelar sus similitudes con lo invisible— contenida en la teoría de las correspondencias, adoptará, a su vez, una doble orientación en el sistema baudelairiano: mientras en su sentido vertical las correspondencias enlazan la tierra y el cielo, lo natural con lo sobrenatural; en sentido horizontal, las correspondencias establecen la unidad del mundo material a partir de las relaciones entre las cosas que revelan los sentidos. En este último caso, como se hace manifiesto en el soneto, las sinestesias adquieren un papel fundamental.

espiritual que cubre al universo visible⁷¹. No deja de ser éste el mismo anhelo romántico de la recuperación de la unidad cósmica perdida, la unidad que, reflejada en las relaciones entre las cosas y el espíritu del hombre, sólo es posible percibir a través de experiencias excepcionales como la magia o, como bien intuía Mallarmé, mediante el favor del intelecto y su sociedad con el arte: “Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela: les choses existent, nous n’avons pas à les créer; nous n’avons qu’à en saisir les rapports; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres”⁷². Esta afirmación puede tener una relación directa con el papel otorgado por Baudelaire a la imaginación, asunto que nos interesa dilucidar ahora.

Como afirma Béguin, el arte del poeta es identificado por Baudelaire con una “hechicería evocatoria”, bajo la cual la imaginación adquiere una función sagrada: descubrir el paraíso revelado en la tierra⁷³. En esto último Baudelaire es insistente: sólo la imaginación puede permitir la visión de la unidad, o lo que es igual, sólo ella posee el sentido de la idealidad —concepto, como se sabe, heredado de los románticos. Es por la imaginación que el poeta *descifra e interpreta* los datos del universo, y al comunicar su significación simbólica los eleva al nivel de su realidad espiritual. Esta facultad suprema que el poeta otorga a la imaginación nos obliga a replantear la poética de Baudelaire frente a la idea de la analogía universal expresada por la tradición platónica, por el ocultismo de Swedenborg e, incluso, por los propios poetas románticos. Desde la formulación baudelairiana que veníamos analizando hasta ahora se desprende que la tarea del poeta no es otra que rasgar el velo engañoso de la realidad física a través de las *analogías o correspondencias* que prueban la unidad original. Hasta aquí Baudelaire coincide plenamente con sus antecesores. Añade, sin embargo, que este propósito sólo puede conseguirse gracias a un estado excepcional procurado por la imaginación: “L’imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, *en dehors des méthodes philosophiques*, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies”⁷⁴. En este punto advertimos un distanciamiento frente a la metafísica de origen platónico que establece la concordancia de lo visible y lo invisible: mientras

⁷¹ Argumento de clara raíz platónica que se puede también advertir en el preceptista español Luis Alfonso de Carvallo, quien afirmaba que sólo los poetas podían “dar a entender y enseñar las cosas altas, sutiles y delicadas, especialmente las espirituales, y así usaron de figuras, semejanzas y comparaciones que se veían, para que destas cosas visibles viniesen al conocimiento de las invisibles” (Carvallo, 1997, p. 127).

⁷² Mallarmé, 2003, vol. II, p. 702.

⁷³ Béguin, 1996, pp. 456-457.

⁷⁴ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 329 (énfasis nuestro).

Baudelaire recurre a la imaginación como intermediaria entre el mundo material y el mundo espiritual, concediéndole el poder de descifrar las correspondencias, Platón confiere este rol mediador al alma y, sobre todo, al lenguaje. El lenguaje asume en el sistema platónico la función del intercesor ontológico que garantiza la comunicación entre los extremos, entre la realidad inteligible y la realidad sensible. Basta considerar que, según el *Timeo*, por el lenguaje —y por la música— se crea la armonía⁷⁵. De ahí que el mundo sensible fuera *nombrado* por el mundo inteligible, razón por la cual nuestras palabras pueden ser verdaderas y comunicar la verdad de las esencias. Recordemos que en el caso de Swedenborg es la Palabra, por su origen divino, el medio de unión entre los dos mundos. Para Baudelaire, en cambio, descifrar las ocultas relaciones que revelan lo invisible en lo visible, o lo que es igual, el acto de descubrir el símbolo bajo el objeto, supone una disposición natural: la imaginación, o como el mismo poeta le llamaría, “la inteligencia innata de la correspondencia”. Marcel Raymond así lo anota:

Con Baudelaire, “el primero de los videntes”, según Rimbaud, la imaginación empieza a tomar conciencia de su función demiúrgica. Injerta en un sentido místico de la “correspondencia universal”, presiente que le aguarda una inmensa tarea que consistiría en revelar por medio de imágenes “extrañas” el parentesco esencial de todas las cosas, su participación en un espíritu donde se sumergen los objetos y las almas, en la “tenebrosa y profunda unidad” de todo⁷⁶.

Para Platón la analogía es ante todo un medio de conocimiento. Según su doctrina, el poeta y el filósofo disponen de la analogía para pasar de lo real a lo ideal, en ella encuentran el medio idóneo para superar los límites del conocimiento sensible y alcanzar el conocimiento de lo sobrenatural, y por ende, de lo divino. La analogía se convierte, de esta manera, en algo así como en un instrumento de exploración del mundo inteligible. En relación directa con el planteamiento platónico, las correspondencias de Swedenborg permiten remediar el estado de ruptura y de división en el cual vive el hombre desde el pecado original —el famoso mito de la caída que tanto seduciría a los románticos. Por la analogía es posible, según el místico, reencontrarse con la unidad primitiva del ser y del mundo, redescubrir la armonía que rige la similitud de lo visible y lo invisible. Descifrar las correspondencias es un modo, entonces, de retornar a la Unidad. Baudelaire, por su parte, aunque influido por la doctrina de la correspondencia que concibe al poeta como un vidente y un profeta, un

⁷⁵ Platón, *Timeo* [47 c-d].

⁷⁶ Raymond, 2002, p. 244.

ser capaz de pasar de la visión de lo natural al conocimiento de lo sobrenatural, no concibe esta idea de la analogía universal sin la intervención “casi divina” de la imaginación. Esto evidencia que en el sistema baudelaireano el concepto de analogía y, en concreto, el papel que cumple en éste la imaginación, no se reduce al rol de simple instrumento de orden metafísico —como lo era para los románticos—, sino que, vinculado a un fin estético, adquiere un valor propiamente creativo. En una carta dirigida a Alphonse Toussenel, el poeta francés vuelve a sugerir la idea de la analogía universal que sólo opera con el concurso de la imaginación:

Hace bastante tiempo vengo diciendo que el poeta es soberanamente inteligente... y que la imaginación es la más científica de las facultades, pues sólo ella comprende la analogía universal, o lo que una religión mística denomina la correspondencia. Pero cuando las quiero hacer publicar me dicen que estoy loco... Lo que es seguro en todo caso es que yo tengo un espíritu filosófico que me hace ver claramente lo que es verdad⁷⁷.

Es este espíritu filosófico al que alude Baudelaire el que nos ha conducido de la génesis del sistema analógico al corazón de la lírica europea romántica y moderna, un sistema filosófico, religioso y estético que, fundado en la comunicación de lo visible y lo invisible, en la correspondencia analógica de la tierra y el cielo, encuentra en Platón su precursor auténtico, en Swedenborg la máxima expresión de su carácter místico y en Baudelaire su elevación al rango de principio estético. A la continua influencia del principio analógico universal en la lírica occidental dedicará Octavio Paz las siguientes líneas:

La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas [...]. La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana [...]. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía⁷⁸.

⁷⁷ Cita extraída de Benjamin, 2005, p. 258.

⁷⁸ Paz, 1998b, pp. 85, 102-103.

4.3 LA MAGIA POÉTICA O EL LENGUAJE DE LO INCOMPREENSIBLE

A esta mística analógica y simbolista que venimos describiendo, propia de la corriente secreta de las supersticiones y de las doctrinas ocultas, responde también la concepción de la poesía como magia, la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad. “La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese otro que es él mismo”⁷⁹, sostiene Octavio Paz.

El parentesco entre poesía y magia es un tema que se hace popular a lo largo de los siglos XIX y XX, pero que, teniendo su origen en tiempos primitivos, renace con los románticos alemanes a finales del siglo XVIII. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la estética de Novalis, centrada en la imagen del poeta que es también un mago, un hechicero capaz de establecer una comunicación con la suprema realidad: “Nada es más accesible al espíritu que el infinito”, pues “todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, lo audible con lo inaudible, —lo sensible con lo insensible. Y quizá lo pensable con lo impensable”⁸⁰. El poeta es, pues, un hechicero que a través de las cosas, desde su percepción extraordinaria, se empeña en hacer visible la presencia de lo invisible. Ese fue el sentido mágico que se le asignó a la creación poética desde el romanticismo, en donde la contemplación, la observación de la naturaleza, enriquecida por una profunda experiencia interior, se convirtió en el verdadero medio de entrar en comunión con la unidad. Ahora bien, la restauración de la unidad perdida —la coincidencia conciencia-naturaleza— es un proyecto que se diseña y ejecuta en la escritura.

⁷⁹ Paz, 1998a, p. 113.

⁸⁰ Citado por Béguin, 1996, p. 259.

Precisamente, si la conciencia romántica cree dar con la unidad a través de la magia poética, es porque se basa en la vieja creencia en el poder del lenguaje, en la idea de que éste, a la manera de un extraño rito, transfigura cada cosa. Esa fe en la virtud mágica de la palabra, en su omnipotencia, le concede al poeta la posibilidad de participar del poder del Verbo: al nombrar un objeto lo evoca, lo crea. Así pues, un fuerte toque de magia enfrenta al poeta a la materialidad de las palabras: las palabras se transforman en cosas, la oración, la invocación, el encantamiento crean los seres a los que se dirigen. Es el mismo planteamiento antiguo del poder “natural” de las palabras —propio de las culturas más primitivas— recogido en el *Crátilo* de Platón: las cosas se apoyan en sus nombres, y viceversa. Es la actitud espontánea y original del hombre que confía en el lenguaje, en que las cosas son su nombre; el hombre que cree poseer —en los nombres— todas las cosas. Y aquí, nuevamente, el poeta romántico revela su fascinación por los mitos, particularmente por el mito de la caída, o la pérdida de la unidad original: “Los románticos —destacaba Albert Béguin— no se cansan de evocar *la* lengua primitiva, a partir de la cual se han diferenciado las diversas lenguas”⁸¹. Apoyado en dichas creencias, el poeta moderno, a partir de Poe, comprende que su misión es “créer une magie suggestive”, inventar una lengua mágica al servicio del misterio inefable:

Reunirá las palabras según sus afinidades sonoras, se abandonará a los ritmos, a los ecos de las sílabas, a todas las relaciones interiores del material lingüístico. Admitirá que más allá de su significación, buena para los intercambios de la vida colectiva, las palabras tienen otra virtud, propiamente mágica, gracias a la cual pueden captar esa realidad que escapa a la inteligencia⁸².

Esta mística romántica y moderna fundamenta, sin duda, una singular concepción del lenguaje, y por qué no, una sublimación del mismo. La palabra ya no tiene nada que ver con la satisfacción de necesidades de orden práctico, su único sentido estriba en la referencia a un universo exclusivamente espiritual: “Para el verdadero poeta, la lengua no es nunca lo bastante particular; se ve obligado a emplear palabras, repitiéndolas, como para librarlas de su sentido habitual, gastado, demasiado general, y para conferirles esa significación única, evocadora de una sola realidad espiritual concretísima”⁸³. Baudelaire y Mallarmé reconocen al romanticismo el haber devuelto esa dimensión sagrada al lenguaje poético, convirtiéndolo en un agente de

⁸¹ Béguin, 1996, p. 99.

⁸² *Ibid.*, p. 484.

⁸³ *Ibid.*, p. 260.

“espiritualidad”. Esta tentativa poética se traduciría, por otra parte, en una infinita búsqueda de los efectos sonoros del lenguaje. Para poder expresar la belleza — aseguraba Poe—, el artista cuenta con la combinación de las cosas y los sentimientos temporales a su alcance y, sobre todo, con la indefinición de la música, que es el arte que en mayor grado permite al hombre acercarse al impreciso y vago mundo sobrenatural. De ahí la fundamental importancia que Poe concede al ritmo y a la sonoridad, al placer de la rima y a su toque de extrañeza. El sonido de las palabras guarda, a su juicio, igual o más relevancia que su significado, y así quedará justificado: mientras el significado delimita nuestra referencia a la realidad, el sonido nos acerca con su imprecisa evocación al vago e inasible mundo sobrenatural que anhelamos y del que la belleza es reflejo⁸⁴. Por ello, Poe no duda en afirmar que sólo a través de la poesía y de la música puede el hombre alcanzar a entrever la Belleza —aunque sea parcialmente. De igual manera, Mallarmé concebía la poesía como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, tal preocupación por el absoluto poético le plantearía a su vez el problema de la música. Precisamente, a ningún poeta más que a él podrían aplicarse las palabras con las que Bégúin describiría una de las tentativas fundamentales de la poesía moderna: la del artesano del verbo que relaciona voces diversas guiado únicamente por “las exigencias del ritmo, de la sonoridad o en general de un placer inexplicado que surge de la brusca aproximación de las palabras”⁸⁵. Por esa ciega confianza en los propios impulsos del lenguaje, se erigía ya con Mallarmé la figura del poeta “qui cède l’initiative aux mots”⁸⁶, tal como él mismo lo demandara. También en este sentido se manifestaba heredero del romanticismo alemán: si se entregaba a las fuerzas mágicas del lenguaje renunciando cada vez más a un orden objetivo, lógico e incluso gramatical, si dejaba que en su poesía se impusieran sentidos procedentes de los impulsos de las palabras, contenidos de sentido anormal, situados en el límite o incluso más allá del límite de lo comprensible, es porque aún creía en el poder natural de las palabras, porque concebía la palabra no como una creación casual del hombre, sino como una prueba de la unidad cósmica primigenia. Veamos qué dice Bégúin al respecto:

La confianza del artesano-poeta en la asociación de los vocablos ¿no descansa por ventura en esta misma creencia en una relación natural y necesaria entre la palabra y una realidad? Sí, según

⁸⁴ Poe, 1984, pp. 77-78.

⁸⁵ Bégúin, 1996, p. 462.

⁸⁶ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 211.

Mallarmé, las palabras dejan de obrar como moneda destinada al comercio inmediato en las relaciones triviales de la vida; si, dotadas de una virtud “esencial”, son eficaces por su sonoridad, su poder sugestivo y su colorido más que por su sentido, ¿no es porque se dirigen a esas reacciones que pertenecen a la capa “primitiva”, “inconsciente” o “irracional” de nuestro ser?⁸⁷

En estas líneas Bégúin no hace otra cosa que retomar un tema planteado en el *Crátilo*, de Platón. Ya en dicho diálogo se atribuye a la palabra poética esa doble condición que el crítico identifica en Mallarmé: si, por una parte, la palabra desvela la esencia; por otra, es también expositora de la apariencia. Así pues, no es sólo el contenido ontológico lo que en ella decide, sino también su manifestación aparental. De hecho, el lenguaje poético aparece en el *Crátilo* revestido de un color⁸⁸. Según Platón, el instrumento de que se sirve el poeta-artesano son las palabras, pero el uso que éste hace de ellas no está orientado hacia un “comprender”, a pesar de que la palabra es vehículo de comprensión. Precisamente, bajo el naturalismo de Crátilo, basado en la creencia irracional en una relación natural y mágica del nombre con la cosa, se afirma que “el que conoce los nombres, conoce también las cosas”⁸⁹. Estos nombres del poeta, declara Platón, no tienen su base en el ser sino en el aparecer. Es el aspecto externo de estas palabras, su “envoltura”, sus “colores”, lo que se manifiesta ante el poeta. En esta definición platónica de la palabra poética como “portadora de color”, se encuentra, quizá, una de las caracterizaciones más precisas del lenguaje poético en su sentido moderno. El lenguaje poético, así concebido, adquiere una entidad propia; las palabras, que tienen significación porque desvelan el ser, consiguen además independencia frente a éste; se desligan de su significación para constituirse en entidades propias. A esta condición del lenguaje se debe, según Platón, el hecho de que el oyente encuentre bello lo que escucha. No interesa aquello de que se habla; la medida, el ritmo y la armonía crean una atmósfera especial, en la cual el que oye contempla simplemente las palabras en sí mismas, no en relación a la verdad que manifiestan, sino a la belleza que expresan. En suma, Platón apunta a que la palabra poética, por su misma naturaleza, encierra en sí un poder mágico que la hace capaz de traspasar el campo puramente significativo y apartar al que la escucha de toda consideración racional. “Rien de plus antique, ni d’ailleurs de plus *naturel* que cette croyance dans la force propre de la parole, que l’on pensait agir bien moins par sa *valeur d’échange* que par je ne sais quelles résonances

⁸⁷ Bégúin, 1996, p. 463.

⁸⁸ Platón, *Crátilo* [431c-e].

⁸⁹ *Ibíd.*, [435d].

qu'elle devait exciter dans la substance des êtres", aseveraba Valéry⁹⁰. Es a partir de esta mística concepción del lenguaje que se intenta devolverle a la palabra su plena *eficacia*: despertar sentimientos a un nivel profundo y casi *primitivo*.

Mallarmé evidenció un notable interés por la correspondencia entre poesía y magia, no sólo porque advirtiera misteriosas fuerzas mágicas en la sonoridad y en la visualidad de las palabras, sino también porque confiaba en su poder de sugestión. En su ensayo *Magie*, afirma: "Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète [...]. Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs [...], comporte tentative proche de créer: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres"⁹¹. Antes que nombrar un objeto o describirlo, Mallarmé opta por sugerirlo. Por eso declarará en la famosa "Enquête sur l'évolution littéraire", de Jules Huret:

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements*⁹².

Mallarmé, sin duda, reconoce la infinita potencialidad del lenguaje y estimula al lector a que explore una potencialidad igualmente infinita de significados. Así lo interpreta Anna Balakian: "Para Mallarmé el símbolo significa lo opuesto a la representación, la sugerencia lo opuesto a la designación: lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados"⁹³. No se espera, sin embargo, una simple labor de desciframiento por parte del lector: hay un deseo implícito de que éste participe del misterio que ha dado origen al sentido oculto del poema. Recordemos que para los simbolistas la poesía debe constituir ante todo una revelación de la otra realidad —espiritual y poética— que se esconde tras los objetos, que no son sino signos de aquélla; en palabras más sencillas, lo que el poeta pretende comunicar es una serie de misterios que el hombre común, por medio de su experiencia, no llega a conocer. El mundo creado por la poesía simbolista se convierte, así, en una realidad paralela que el lector debe intuir —antes que comprender— a través de

⁹⁰ Valéry, 1993, vol. I, p. 648.

⁹¹ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 251.

⁹² *Ibid.*, p. 700.

⁹³ Balakian, 1969, p. 106.

imágenes simbólicas. Es preciso, entonces, evitar que un sentido único, indiscutible, se imponga con certidumbre. Como añade Balakian, “los múltiples significados contenidos en las palabras y en los objetos son ingredientes del misterio y tono del poema. Nunca se consigue la sensación triunfal de la comprensión, sino que el mensaje permanece tan ambiguo como sucinto”⁹⁴. Así pues, el propio significado de la palabra poética se hace enigmático. La palabra adquiere valor en sí misma, y es así, liberada, que abre paso a un sentido trascendente de evidentes matices platónicos.

Como insistiera Hugo Friedrich, la oscuridad constituye un elemento necesario para una poética basada en tales pretensiones: “Mallarmé, por último, hace brotar la poesía oscura de la oscuridad que late en el fondo de todas las cosas y que sólo ‘se deja iluminar un poco en la noche del escribir’”⁹⁵. Baudelaire ya lo advertía al referirse a la obra poética de Victor Hugo: “Il exprime, avec l’*obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révéilé. [...] en fin, en d’autres termes, tout ce qu’il y a d’humain dans n’importe quoi, et aussi tout ce qu’il y a de divin, de sacré ou de diabolique”⁹⁶. Una poesía en la que la oscuridad se convierte en elemento fundamental, encuentra, sin duda, el apoyo idóneo en la antigua creencia en la magia del lenguaje. Operar con las posibilidades sonoras y evocadoras de las palabras es garantía de oscuridad, según parece ratificar Valéry:

On a cru fort longtemps que certaines combinaisons de paroles pouvaient être chargées de plus de force que de sens apparent; étaient mieux comprises par les choses que par les hommes, par les roches, les eaux, les fauves, les dieux, par les trésors cachés, par les puissances et les ressorts de la vie, que par l’âme raisonnable; plus claires pour les Esprits que pour l’esprit [...]. L’efficace des “charmes” n’était pas dans la signification résultante de leurs termes tant que dans leurs sonorités et dans les singularités de leur forme. Même, l’*obscurité* leur était presque essentielle⁹⁷.

Mallarmé estaba convencido de ello, aseguraba que sólo en la penumbra, resultante de los reflejos que crean entre sí las palabras, se puede vislumbrar el misterio. Bajo esta tentativa poética, fundada en la apetencia de absoluto y en la necesidad de misterio, las cualidades sonoras y evocadoras de las palabras no sólo cobran mayor importancia que su significado, sino que actúan con independencia del mismo. No se fuerza, entonces, al intelecto a tomar parte activa en la apreciación de un poema. Si la poesía pretende

⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁵ Friedrich, 1974, p. 157.

⁹⁶ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 132.

⁹⁷ Valéry, 1993, vol. I, p. 649.

captar solamente el misterio, si ante todo busca expresar los extraños destellos de otro mundo, significa que es una actividad dirigida al alma más que al intelecto. En ello insistiría Valéry a propósito de la antigua creencia en el poder de encantamiento de las palabras: “Sont paroles qui ne se peuvent résoudre en idées claires, ni séparer, sans les rendre absurdes ou vaines, d’un certain ton et d’un certain mode. Dans toutes ces occasions, l’accent et l’allure de la *voix* l’emportent sur ce qu’elle éveille d’intelligible: ils s’adressent à notre vie plus qu’à notre tête. —Je veux dire que ces paroles nous intimement de *devenir*, bien plus qu’elles ne nous excitent à *comprendre*”⁹⁸. Como el mismo Valéry afirmarí, Mallarmé rechazaba cualquier pretensión de elocuencia. Ni máximas ni pensamientos profundos tenían espacio en su obra. Si alguna ambición le movía era la de conquistar “inteligencias separadas”, interpretaciones personales que huyeran de la unanimidad. Una poesía totalmente pensada y planeada con el único fin de complacer o de conmover por medio del lenguaje, que en su aspiración por hacerse absoluta, a través de los encantos de la sonoridad, ofrece un sinnúmero de obstáculos para la comprensión del lector, es, sin duda, una poesía que busca estimular de una manera muy particular al intelecto: “El supuesto hermetismo de la poesía moderna convocará a un lector que exige un placer estético que, sin renunciar a la sensibilidad ni a la sensualidad, comprometa al intelecto, ponga en actividad las facultades —las sensibles y las intelectuales— que permiten reconocer los diversos juegos del lenguaje que participan en el poema y gozar de la síntesis de la experiencia estética: una alianza de pensamiento, sentimiento e imaginación”⁹⁹. La poesía, se repite hasta la saciedad entre los propios poetas, busca sugerir antes que decir, quiere provocar antes que explicar, no se hace con ideas, sino con palabras destinadas a producir un efecto en el lector. El mismo Valéry recordaba complacido esta anécdota del pintor Degas:

Le grand peintre Degas m’a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. (D’ailleurs, il était homme à introduire dans n’importe quel art toute la difficulté possible). Il dit un jour à Mallarmé: “Votre métier est infernal.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 649-650.

⁹⁹ Marí, 2010, p. 15. El crítico acompaña sus palabras con una valiosa cita de Valéry que vale la pena rescatar: “Lejos de escribir para satisfacer un deseo o una necesidad preexistente, [los nuevos poetas] escriben con la esperanza de crear ese deseo y esa necesidad; y no se privan de nada que pueda repeler o chocar a cien lectores, si piensan conquistar con ello uno solo de categoría superior [...]. Ofrecen a ese lector laborioso y refinado textos donde no falten las dificultades ni los efectos insólitos ni los experimentos prosódicos, e incluso gráficos, que una mente atrevida e inventiva puede proponerse producir”.

Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées..." Et Mallarmé lui répondit: "Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*"¹⁰⁰.

La respuesta de Mallarmé a la inquietud poética de su amigo el pintor Degas, aspirante a sonetista, no podía ser otra: la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Eliot comentaba, por ejemplo, que era tal el sometimiento de Poe a las imposiciones de la rima, que terminaba pasando por alto el sentido de las palabras: "Al elegir la palabra que *suene* bien, Poe no pone cuidado alguno en que tenga además el *sentido* adecuado [...]. No es infrecuente en Poe una cierta irresponsabilidad respecto del significado de las palabras"¹⁰¹. Asimismo, Friedrich reconocería en la sonoridad de los versos mallarmeños una fuerza singular que hacía que éstos se fijaran en la memoria, dejando escapar, sin embargo, su significado. Es así como, sirviéndose de la magia del lenguaje, del poder sonoro y evocatorio de los versos, en combinación con la oscuridad de los contenidos, el poeta moderno rechaza la comprensión fácil.

Dice Platón: "Los poetas hablan por enigmas, y la poesía está oscurecida completamente por los enigmas de la naturaleza; y no puede comprenderla cualquiera"¹⁰². Como hemos anotado en distintas ocasiones, a Platón se debe la concepción de lo poético como el lenguaje de lo sagrado, se debe asimismo la imagen del poeta como *vate*, como profeta, como ser capaz de conocer y descifrar los enigmas de la vida, imagen reinterpretada y difundida por los románticos, recuperada después por Baudelaire y Mallarmé; todos ellos poetas convencidos de que su misión última era captar el sentido misterioso de la existencia. Esta idea de la poesía como lenguaje sagrado y del poeta como *vate* encuentra su forma quizá más extrema en el modo categórico en que algunos modernos —Mallarmé a la cabeza— rechazan una noción de poesía orientada en cualquier sentido hacia un público o lector¹⁰³. El poeta moderno, identificado con esta consagración del arte poético, no sólo prescinde sino que rechaza

¹⁰⁰ Valéry, 1993, vol. I, p. 1324.

¹⁰¹ Eliot, 1967, pp. 37, 39.

¹⁰² Platón, *Alcibíades*, 2 [147b].

¹⁰³ El romanticismo acentuaba ya la naturaleza de la poesía como una expresión misteriosa y subjetiva. Novalis lo reconocía con estas palabras: "La poesía es del todo personal, y por tanto, indescriptible e indefinible. A quien no sabe ni siente de por sí lo que es poesía, no se le puede dar noción alguna de ella. Poesía es poesía" (Novalis, 1984, p. 111). El poeta romántico se reconoce a sí mismo como una figura individual, con facultades excepcionales, un profeta, lo que le obliga a aislarse de la sociedad y mostrarse ajeno al gusto popular. Son bien conocidas las palabras de Mallarmé al respecto: "Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau" (Mallarmé, 2003, vol. II, p. 700).

al lector no iniciado¹⁰⁴. Así lo advertía Friedrich: “Mallarmé habla para no ser comprendido. [...] La auténtica unión con el lector ha desaparecido”¹⁰⁵. De hecho, hablamos de una poesía que fue reduciéndose a una configuración de signos cada vez más desafiante, como si el poeta retara al lector para que recreara sus procesos asociativos o, por lo menos, le acompañara en ellos. Prácticamente, el mérito residía en volverse incomprensible para el lector masivo: “Il y a quelque gloire à n’être pas compris”, escribía Baudelaire en un proyecto de prefacio a *Les Fleurs du mal*¹⁰⁶. El poeta moderno, sin duda, no habla el lenguaje de la sociedad, y el acto de escribir, en concreto, lo lleva a separarse del mundo. La poesía, así concebida, destierra al poeta. Un texto de Rémy de Gourmont titulado precisamente “Celui qui ne comprend pas” ilustra con claridad esta tendencia moderna y su íntima relación con el idealismo:

De tous les plaisirs que peut procurer la Littérature le plus délicat est certainement: “Ne pas être compris!” Cela vous remet à votre place, dans le bel isolement d’où l’inutile activité vous avait fait sortir [...]. “Ne pas comprendre” l’idée pure, et “ne pas comprendre” l’idée désintéressée, invendable et immonayable, c’est le triomphe de l’homme à la queue magique. Pour lui, et pour tous les intellects rudimentaires, l’idée ne se perçoit que concrète et figurée. Donnez-lui des explications; dites-lui que la littérature est un mode d’activité; que le génie est une réalisation; que la poésie est une floraison d’âme; que le symbolisme est l’expression esthétique de l’idéalisme; que la musique est la langue de l’inconscient; etc.¹⁰⁷.

4.4 EL IDEALISMO ROMÁNTICO Y LA MODERNIDAD ESTÉTICA

Parece incuestionable a esta altura que el hecho de que Baudelaire ligue la poesía a la concepción neoplatónica del universo, según la cual el mundo real no es sino el reflejo de una realidad superior, se debe en gran parte a la influencia que sobre su pensamiento

¹⁰⁴ Mallarmé, parece claro, convirtió la poesía en un acto, no de comunicación, sino, primordialmente, de *iniciación* a un misterio privado. Como afirma Edgardo Dobry, el poeta francés “se arrogó una posición de mistagogo de un saber que debía ser preservado, que no podía quedar al alcance de todo el mundo. El lector-votante era para la novela; la poesía era para el lector distinguido, que también se llamará el ‘aristócrata del espíritu’ ” (Dobry, 2007, p. 20).

¹⁰⁵ Friedrich, 1974, pp. 158-159.

¹⁰⁶ Baudelaire, 1990, vol. I, p. 184.

¹⁰⁷ Gourmont, 1911, pp. 232, 237.

estético ejerciera Edgar Allan Poe¹⁰⁸. Sin embargo, aunque en Baudelaire persiste la aspiración romántica a recuperar una unidad cósmica perdida, la verdadera modernidad de sus concepciones estéticas ha de reconocerse en el punto exacto de su separación respecto a este planteamiento puramente idealista del romanticismo, y en particular frente a la convicción de que existe una belleza ideal accesible a través del arte. Lo novedoso de Baudelaire radica en su voluntad de prescindir de una noción única, absoluta y eterna de belleza, perspectiva bajo la cual formula su idea de la “belleza moderna” en el *Salón de 1846*: “Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, —d’absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n’existe pas, ou plutôt elle n’est qu’une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L’élément particulier de chaque beauté vient des passions”¹⁰⁹. Formulación que será ampliada en su examen de la pintura de Constantine Guys, un ensayo titulado “Le peintre de la vie moderne” (1863), donde al carácter de lo particular reflejado en las pasiones, añade Baudelaire la época, la moda y la moral:

C’est ici une Belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du Beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le Beau est toujours, inévitablement, d’une composition double, bien que l’impression qu’il produit soit une; [...]. Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu’on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments¹¹⁰.

¹⁰⁸ A esta conclusión llegaría hace ya varias décadas un crítico de la obra baudelairiana como Marc Eigeldinger, quien resume en los siguientes términos dicha influencia: “Enfin l’œuvre d’Edgar Poe a peut-être contribué à orienter le génie de Baudelaire vers le platonisme esthétique, car elle est visiblement dominée par quelques données fondamentales de la métaphysique de Platon. [...] Poe considère la beauté terrestre comme une révélation de la Beauté idéale, comme un moyen de hisser son esprit jusqu’à la contemplation céleste [...]. Il assigne à la poésie une fin exclusivement esthétique, la conquête de la Beauté, “l’aspiration humaine vers la Beauté Surnaturelle”. Pour le poète du *Corbeau* le sens du Beau est un instinct inné, immortel, profondément ancré dans l’esprit humain, il exalte l’âme et lui communique un appétit spirituel qui est proprement créateur de poésie” (Eigeldinger, 1951, p. 15). Esta interpretación sería rechazada, a nuestro modo de ver de manera algo simplista, por Michel Brix, quien refiriéndose expresamente al citado comentario de Eigeldinger, apunta: “Que Baudelaire ait traduit, expliqué et commenté Poe en France n’implique pas, *ipso facto*, que le poète des *Fleurs du Mal* est devenu le disciple de Poe. Intérêt n’équivaut pas nécessairement à mimétisme. Certes, Baudelaire ne pouvait pas critiquer publiquement les idées de Poe (il attendait gloire et retombées financières de l’introduction en France de l’auteur du *Corbeau*), mais l’écrivain français a parfois pris ses distances vis-à-vis de celui en qui il ne reconnaissait pas tout à fait son *alter ego*” (Brix, 1999, p. 123). Véase su postura sobre este mismo asunto, más desarrollada, en Brix, 2003.

¹⁰⁹ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 493.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 685.

Según esto, la Belleza ofrece el aspecto de una irreductible dualidad: está compuesta de un elemento variable, pasajero y de una “partie éternellement subsistante”. La teoría de la dualidad de la belleza empezaba así a abrir el camino para fundamentar una poética nueva, una poética basada en la belleza particular de la época moderna. Baudelaire lo explica bien: si se olvida el elemento transitorio, fugitivo —ya sea el traje, el peinado, el gesto, la mirada o la sonrisa de una época— se corre el riesgo de caer en el vacío de una belleza abstracta e indefinible. “La modernité —dice—, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”¹¹¹. Ya en el *Salón de 1859* apuntaba al vínculo con lo fugaz y transitorio como el signo de la modernidad, la materia principal para el arte de la época. Pero su propuesta estética iría aún más allá: se centraría, finalmente, en buscar lo permanente en lo fugaz, en extraer lo eterno de lo transitorio. En otras palabras, “pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite”¹¹². Esta historización de la belleza que defiende

¹¹¹ *Ibid.*, p. 695. Es en la ciudad en donde Baudelaire encuentra la expresión más reciente, más actual de lo bello. Es él quien por primera vez expresa la *belleza* de la ciudad. De hecho, concibe la modernidad como la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre sino también una belleza misteriosa hasta entonces no descubierta. Y en ello insistirá, en que la ciudad ejerce una atracción misteriosa que fascina con su despliegue al hombre. Así, la ciudad y sus multitudes se convierten en motivo del arte moderno, en uno de sus motivos principales, a partir del cual el artista puede describir la belleza de su propia época. Para el artista, afirma Baudelaire, “la foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini” (Baudelaire, 1990, vol. II, p. 691). En este retrato memorable del *flâneur* como el artista-poeta de la moderna metrópolis, del artista que encuentra su lugar en la ciudad moderna —de igual manera que la ciudad moderna encuentra su lugar en el arte moderno—, basará Walter Benjamin su célebre reflexión no sólo sobre el poeta francés, sino en general sobre la experiencia urbana y moderna. Como afirma Benjamin, “en Baudelaire París se hace por primera vez tema de poesía lírica” (Benjamin, 2001, p. 184), su inmensidad y sus muchedumbres son, en definitiva, el asilo del artista, donde éste encuentra la posibilidad de ser sí mismo o, bien, ser otro: El bulevar es su vivienda, “las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio” (Benjamin, 2001, p. 51). Cerremos esta nota con uno de los poemas que, quizá, mejor ilustran al poeta de la ciudad moderna, al poeta urbano que representaría, más que cualquier otro, la figura de Baudelaire: “À une passante”: “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! —Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” (Baudelaire, 2011, p. 362).

¹¹² *Ibid.* A propósito de la belleza misteriosa, vale la pena sacar a colación la particular definición de la belleza que Baudelaire nos ofrece en su *Diario íntimo*: “Ya tengo mi definición de la belleza, la mía. Es algo ardiente y triste a la vez, algo un tanto impreciso, que deja rienda suelta a las conjeturas. Si se quiere, voy a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo al objeto más interesante que nos brinda la sociedad, un rostro femenino. Un rostro hermoso y seductor, quiero decir un rostro de mujer, es un rostro

Baudelaire se constituirá en uno de los ejes de la modernidad estética¹¹³, como analizaremos a continuación.

Con Baudelaire se establece, sin duda, una nueva concepción de la belleza, objeto de todo arte, ambición de los románticos tanto como de los modernos. El poeta sigue aspirando a la Belleza, eso está claro, pero junto a la belleza eterna y pura, anhela la belleza contingente e historizada, en tanto que se encuentra y se modifica en la historia. Lo que pretende Baudelaire, en el fondo, es unir la belleza absoluta y transhistórica con la expresión contingente y concreta de la belleza. Como anotó Habermas, el concepto baudelairiano de *modernidad* apunta con claridad hacia una experiencia estética capital para la belleza de las obras de arte, a saber, la intersección en ellas de lo temporal y lo eterno¹¹⁴. Es a partir de esta visión de la belleza, bajo la cual se armonizan los dos componentes de la poesía —lo eterno y lo moderno—, que el presente inmediato empieza a concebirse como un presente absoluto, único tiempo que hace posible el acceso a la Belleza.

Resumiendo, la belleza absoluta es, por definición, inaccesible —o quizás inexistente—, y sólo es posible aproximarse a ésta a través de su expresión cambiante y contingente. El artista, sin embargo, puede percibir sus resplandores en la belleza que le ofrece su presente histórico y expresarlos de acuerdo con su sensibilidad estética. Aunque la Belleza, con mayúsculas, no puede ser reconocida y expresada, el artista puede descubrir y transmitir la belleza en el ahora. Nos encontramos, así, ante una estética de la inmanencia y la transitoriedad frente a la antigua estética de la trascendencia y la permanencia. Matei Calinescu explica bien este intento de Baudelaire por combinar inmanencia y trascendencia, presente y atemporalidad en su obra poética y crítica: la “mitad eterna de la belleza (que consiste en las leyes más generales del

que hace soñar, a la vez, aunque confusamente, con voluptuosidades y añoranzas; que comporta melancolía, cansancio, incluso saciedad, o todo lo contrario, es decir, ardor, deseo de vivir mezclado con amargura, como si procediera de privaciones o desesperación. Pues el misterio, el pesar forman parte también de la Belleza” (cfr. Baudelaire, 2011, p. 141, nota 1).

¹¹³ Matei Calinescu, estudioso de la evolución histórica de la idea de modernidad, sostiene, sin embargo, que “los románticos pensaban ya en términos de una belleza inmanente relativa e histórica. Para Stendhal, el concepto de romanticismo incluye las nociones de cambio, relatividad y, sobre todo, actualidad, haciendo que coincida en gran parte con lo que Baudelaire denominaría cuatro décadas más tarde *la modernité*. El romanticismo [...] es el sentido del presente expresado artísticamente” (Calinescu, 2003, p. 55).

¹¹⁴ Habermas, 1989, p. 21. Escribe Habermas: “Sólo bajo el disfraz que es el vestido del tiempo se nos muestra la belleza eterna”.

arte)” puede hacerse vida a través de la concepción moderna y transitoria de la belleza; “a su vez la belleza moderna se incluye en el reino transhistórico de los valores —se hace ‘antigüedad’— pero sólo pagando el precio de renunciar a cualquier tipo de pretensión de servir como modelo o ejemplo para futuros artistas”¹¹⁵. Según la formulación de Baudelaire, la belleza de las obras depende de la capacidad del artista para iluminar la multiplicidad de lo visible, para extraer el brillo de la novedad y de la singularidad, no de lo que permanece, con lo cual dejaba sin sustento sólido cualquier intento por edificar una tradición o un canon. En conclusión, para Baudelaire lo eterno del arte se define por la variedad, por la multiplicidad de las manifestaciones artísticas. La historia del arte no es, a su juicio, la historia de la belleza eterna, renovada una y otra vez en contextos diferentes pero en el fondo siempre idéntica a sí misma, sino el escenario por el que desfilan y en el que coexisten los más heterogéneos tipos de belleza.

Hay momentos en la obra de Baudelaire en los que parece enunciarse una manera aún más radical de definir la modernidad. Por ejemplo, cuando, en un pasaje anteriormente citado, afirma que la belleza eterna no existe y que se trata sólo de una abstracción a partir de la experiencia histórica de las bellezas transitorias. La dualidad de lo eterno y lo efímero desaparece como clave definitoria de la belleza moderna y queda sólo el elemento histórico. Hugo Friedrich habla de un “cristianismo en ruinas”: la poesía de Baudelaire se alimenta de los restos de sus creencias ya perdidas, para convertirlas en versiones del Ideal y aprovecharse del léxico religioso¹¹⁶. Un soneto de *Les fleurs du mal*, titulado de forma muy significativa “Le coucher du soleil romantique”, dice así en el primer terceto:

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L’irrésistible Nuit établit son empire,
Noir, humide, funeste et plein de frissons¹¹⁷.

En el ocaso del sol romántico, esto es, del ideal, el poema parece alegorizar otro ocaso: el del Dios que se retira y al que el poeta dice perseguir en vano. Lo que llega es la Noche, un imperio oscuro y funesto, lleno de escalofríos. El primer verso del segundo

¹¹⁵ Calinescu, 2003, p. 63.

¹¹⁶ Friedrich, 1974, p. 60

¹¹⁷ Mas en vano persigo al Dios que se retira; / la irresistible Noche establece su imperio, negro, funesto, húmedo, lleno de escalofríos (Baudelaire, 2011, pp. 574-575).

terceto habla de “un olor de tumbas que nada en las tinieblas” (“Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage”). El núcleo del sentido alegórico es el morir, figurado en el anochecer: la agonía del sol, del ideal, del romanticismo, de Dios. Podría también leerse como alegoría de un cambio histórico: lo que declina es la época romántica, lo que viene a ocupar su lugar es la modernidad, cuyo arte se compone exclusivamente de materiales precarios y efímeros, todo ello figurado en imágenes de muerte, tumbas y tiniebla. La modernidad como una catástrofe, por la pérdida del sentido trascendente¹¹⁸.

Contrastan estos versos con la celebración de la modernidad que aparece en “Le peintre de la vie moderne”, en cuyas páginas Baudelaire llega a decir que lo efímero e intrascendente por excelencia, la moda, “doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l’idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d’immonde”¹¹⁹. Y un poco más adelante agrega que cada moda representa “un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d’un idéal dont le désir titille sans cesse l’esprit humain non satisfait”. Lo que en el poema era contraste, en el ensayo se vuelve casi identidad: lejos de chocar con el ideal y excluirlo, la moda viene a ser como el agujijón que impulsa al alma hacia el ideal, no lo que la aleja de él.

La norma estética, eso que se llama la modernidad, consiste ahora, según Baudelaire, en “dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire”¹²⁰. Esta última fórmula no puede considerarse una variante de la ya citada según la cual la modernidad es lo transitorio y contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Aunque ambas provengan del mismo ensayo, “Le peintre de la vie moderne”, cuando Baudelaire sostiene que se trata de “extraer lo eterno de lo transitorio”, ya no está suponiendo dos mitades pre-existentes que se juntan para crear una nueva belleza, un nuevo arte. Hay una sola realidad, la histórica, contingente, que contiene en sí la ideal y eterna. Vuelve a predominar la representación del ideal como una abstracción a partir de la vida empírica. La tarea del artista moderno

¹¹⁸ En la edición de *Oeuvres Complètes* de la Pléiade, de 1990, la nota correspondiente a este poema trae un comentario, al parecer del mismo Baudelaire, en el que se afirma: “Il est évident que par *l’irrésistible Nuit M.* Charles Baudelaire a voulu caractériser l’état actuel de la littérature” (Baudelaire, 1990, vol. I, p. 149). Es interesante anotar que estos versos y el ensayo sobre “El pintor de la vida moderna” son estrictamente contemporáneos.

¹¹⁹ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 716.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 694.

consiste en “extraire” del espectáculo de la vida actual “la beauté mystérieuse qui y peut être contenue”¹²¹. Y, sin embargo, Baudelaire no puede prescindir de expresiones como “beauté mystérieuse”, aún en el momento de formular teorías muy avanzadas que implican renunciar a principios metafísicos y ahistóricos en la explicación del arte moderno. Gerald Froidevaux llama la atención sobre la ambigüedad fundamental de la noción baudelairiana de modernidad. Según él, a esta ambigüedad debe su éxito duradero. La noción debía quedar suficientemente vaga para que su influencia pudiera abarcar tantas tendencias distintas en lo sucesivo¹²². “Beauté mystérieuse” quizá no sea aquí la expresión característica del poeta simbolista, el enigma indescifrable, sino el sinónimo de una realidad por descifrar a partir de claves o síntomas como la moda.

Toda la concepción simbolista del arte se fundamenta en la relación entre dos planos de realidad: uno histórico y otro eterno, ambos independientes con respecto a la imaginación del poeta y preexistentes a la obra artística. Este sería el punto de partida del poema. Tanto en Baudelaire como en Mallarmé hay momentos en que el lector advierte que el plano superior, suprasensible, es más una invención, un “paisaje mental”, en palabras de Marcel Raymond, que una realidad metafísica¹²³. En Baudelaire, algunos de esos “paisajes mentales” pueden ser, por ejemplo, el sueño del vuelo, como en “Elevación”, o el miedo a la caída sin fin, como en “El abismo”, o el ideal de la Belleza transformado en sucesión de dilemas: ¿infernado o divina? ¿cielo o abismo? ¿ocaso o aurora?, para terminar con el “¿qué importa?” siempre y cuando abra las puertas de un Infinito desconocido, como en el “Himno a la Belleza”. La poesía ya no tiene por misión revelar la trascendencia velada sino sustituirla con palabras e imágenes, ritmos e interrogaciones. No es extraño que un poeta del siglo XX como Yves Bonnefoy, descendiente por línea poética directa de Baudelaire y Mallarmé, haya comenzado su estudio sobre este último, titulado “La poétique de Mallarmé”, con un párrafo sintetizable en esta frase: “Nul attrait, chez Mallarmé, pour les mystères d’un autre monde”¹²⁴. Y poco más adelante agrega que si hubo en los primeros textos del poeta evocaciones de una “patria” más allá de los sentidos, al otro lado del sol poniente, con santos y ángeles, ello se debió a alguna influencia, la de Poe, sin duda, o la de

¹²¹ *Ibid.*, p. 695.

¹²² Froidevaux, 1986, p. 90-103.

¹²³ “Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière —mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme [...] proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!”, escribe Mallarmé en una carta a Henri Cazalis, en 1866 (Mallarmé, 2003, vol. I, p.696).

¹²⁴ Bonnefoy, 1976, p. 7.

Baudelaire, como fue leído en algún momento, pues nada más extraño a Mallarmé que la nostalgia de otra realidad.

El doble plano pasa a ser en Mallarmé, según la expresión del propio poeta, “le double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel”¹²⁵. Separarlos, reconoce el autor, es una aspiración de los poetas de su tiempo. Una es la palabra reducida a la función de “numerario”, la palabra en cuanto instrumento para el intercambio, como la trata la multitud; otra, la palabra poética. “Esencial” es el adjetivo que califica a la segunda, un término que adquiere múltiples sentidos en “Crise de vers”. Quiere decir que la poesía opera “la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole”¹²⁶; quiere decir también que el verso rehace una palabra total, nueva, ajena a la lengua y casi mágica, y con ello elimina el azar. Maurice Blanchot hace referencia a dos principios de exclusión explícitos en la obra del poeta: “Exclure el azar”¹²⁷ y “exclure las cosas reales”, “negar a la realidad sensible el derecho a la designación poética”. Y añade: “La poesía no responde al llamado de las cosas. No está destinada a preservarlas nombrándolas”¹²⁸. Al contrario, el sortilegio del lenguaje poético consiste en suprimirlas para que se alce musicalmente la idea. Blanchot dice que Mallarmé sufrió la tentación del ocultismo como una especie de solución para los problemas que le planteaba la literatura. Aclara, sin embargo, que para Mallarmé no podía existir otra magia que no fuera la poesía¹²⁹.

En una de las respuestas a la encuesta de Jules Huret, en 1891, Mallarmé dejó escrita su sentencia inapelable: “Il doit y avoir toujours énigme en poésie”¹³⁰. La pregunta del encuestador, formulada como una objeción, se refería a la oscuridad en la obra poética. Mallarmé responde que es tan peligrosa la oscuridad que viene de la insuficiencia del lector como la que proviene del poeta. Pero al final tiende a descargar la responsabilidad

¹²⁵ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 212.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 213.

¹²⁷ Que “le hasard n’entame pas un vers, c’est la grande chose”, dice Mallarmé en carta a François Coppée, el cinco de diciembre de 1866 (Mallarmé, 2003, vol. I, p. 709).

¹²⁸ Blanchot, 1969, p. 253.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 255. En su ensayo “Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry”, escribe Lloyd James Austin en sentido similar: “Il voyait dans la poésie un ‘sortilège’ qui conservait, certes, une ‘parité secrète’ avec les ‘vieux procédés’ de la magie. Mais il soulignait que ‘l’enchanteur de lettres’ met uniquement en jeu ‘l’idée’” [...]. La poésie elle même était pour lui la seule magie authentique; et son domaine était purement idéal” (Austin, 1995, p. 164). Anota el mismo autor que Mallarmé veía en la alquimia el precursor, no de la poesía sino de la economía política, la piedra filosofal que anunciaba el crédito, una piedra con sueños de oro.

¹³⁰ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 700.

sobre el lector, al afirmar que si un ser de inteligencia mediana y de preparación literaria insuficiente abre por casualidad un libro hecho así y pretende disfrutarlo, se trata de un malentendido y es necesario volver a poner las cosas en su lugar. En la respuesta anterior ya había dicho que lo que constituye el símbolo es el misterio y éste consiste en sugerir, en evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de alma o, a la inversa, elegir un objeto y desprender de él un estado de alma. La oscuridad proviene del enigma y es, por lo tanto, esencial a la poesía, como la concibe Mallarmé, pero enigma, para él, no significa sondear realidades suprasensibles sino interrogar los objetos comunes y evocarlos en el verso. En “Le mystère dans les Lettres escribió”: “Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond des tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun”¹³¹. Lo oculto habita en lo común, en la realidad compartida por todos: descifrarlo es la tarea del poeta.

“Mallarmé créait donc en France la notion d’auteur difficile. Il introduisait expressément dans l’art l’obligation de l’effort de l’esprit”, anota Paul Valéry en su “Lettre sur Mallarmé”¹³². A continuación se extiende en consideraciones sobre la correspondiente creación de un lector esforzado, capaz de enfrentar los retos del texto: un pequeño número de admiradores escogidos que, habiendo degustado una vez los poemas de Mallarmé, ya no podían tolerar poemas impuros, inmediatos. Todo lo demás les parecía ingenuo y descuidado. “En cette oeuvre étrange, et comme absolue, résidait un pouvoir magique”¹³³, escribe Valéry. A esos años de magisterio de Mallarmé y de difusión casi subterránea de su obra se refiere como tiempos de “revelación” en los que flotaba “algo religioso” en el ambiente, “un culto”, una “adoración”. Y no se abstiene de utilizar palabras como “adeptos” e “iniciados” para describir los grupos de lectores que se reunían para transmitirse los secretos de los textos sagrados, como los antiguos iniciados lo hacían para proteger sus saberes ocultos contra el bárbaro y el impío. Como tales bárbaros e impíos quedaban clasificados muchos letrados insignes, excluidos del pueblo escogido, pues el carácter enigmático de la escritura de Mallarmé constituía, para ellos, un atentado contra las sanas creencias literarias:

Son apparence d’énigme irritait instantanément le nœud vital des intelligences lettrées. Elle semblait immédiatement, infailliblement atteindre le point le plus sensible des consciences

¹³¹ *Ibid.*, pp. 229-230.

¹³² Valéry, 1993, vol. I, p. 639.

¹³³ *Ibid.*, p. 638.

cultivées, surexciter le centre même où existe et se réserve je ne sais quelle charge prodigieuse d'amour-propre, et où réside *ce qui ne peut pas souffrir de ne pas comprendre*¹³⁴.

En su libro *Mallarmé l'obscur*, Charles Mauron distingue entre una “obscurité de l'étrange” y una “obscurité du chaos”. La primera es la verdaderamente literaria, la de Mallarmé. En él, la oscuridad es, precisamente, la lucha contra el desorden y la casualidad, el poema descrito como “el azar vencido palabra por palabra”, la elección minuciosa de cada término y de su lugar en el verso¹³⁵. Más de la mitad del libro de Mauron está dedicado a lo que él llama “glosas” o “traducciones en prosa” de los poemas de Mallarmé. La idea de “traducir en prosa” un poema, bajo el supuesto de que se trata de un poema “oscuro”, es ciertamente cuestionable y las críticas al trabajo de Mauron no se hicieron esperar. “Se convirtieron en objetos de escándalo”, dice el autor. “Es una lástima, dicen unos, sabotear así la belleza de un poema. Y los otros: Si es eso lo que Mallarmé quería decir, ¿por qué no lo dijo?”¹³⁶. Mauron, por su parte, responde que “la traducción en prosa es un croquis aproximativo, por consiguiente falso, pero más inmediatamente legible, de la red de relaciones que constituye el poema”. Mauron insiste en que sus “glosas” no pretenden igualar el poema ni sustituirlo. Son “itinerarios” que se trazan y luego se arrojan al fuego, una vez alcanzada la finalidad transitoria. Pueden ser exactos o equivocados, como una hipótesis: verdades provisionales que duran mientras aparece una hipótesis mejor. Pero sería inadmisibles afirmar que todas las hipótesis son válidas. Sería confundir una explicación con una apreciación. Todas las apreciaciones estéticas valen porque no existe un canon objetivo de belleza. Una explicación puede ser mejor que todas las otras en su campo, dado en cada momento el estado de la cuestión, esto es, el conjunto de conocimientos al respecto. Mauron formula de manera explícita un supuesto teórico asumido como principio básico de su trabajo: “Je pense qu'il existe, pour chaque poème de Mallarmé, un sens objectivement vrai, celui qui le poète avait dans l'esprit en l'écrivant”¹³⁷. Es lo que, en el campo de los estudios de hermenéutica literaria, se conoce con el nombre de “falacia intencional”. Las traducciones en prosa de Mauron equivalen, según lo expresa él mismo, a hipótesis de sentido, pero deberían valer, ante todo, como búsquedas del sentido verdadero del texto poético, identificado éste como “la intención del poeta”.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Mauron, 1986, p. 10.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 26.

Uno de los reseñadores de *Mallarmé l'obscur* y de sus más fuertes objetores fue Maurice Blanchot. Aunque su reseña, “¿Es oscura la poesía de Mallarmé?”, aparece en el primer libro de crítica literaria del autor, *Faux pas*, cuya primera edición es de 1943, la objeción principal de Blanchot al libro de Mauron conserva aun hoy todo su brillo y su lucidez. Lo fundamental está sintetizado en esta cita:

El primer carácter de la significación poética es que se halla unida, inevitablemente, al lenguaje que la manifiesta. Por el contrario, en el lenguaje no poético, tenemos la certeza de haber comprendido la idea cuando podemos expresarla de diversas maneras, dominándola hasta tal punto que somos capaces de liberarla de todo lenguaje determinado; la poesía exige, para ser comprendida, una aceptación total de la forma única que propone. El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, acentos y ritmos del poema, solo existe en este conjunto y desaparece en cuanto se intenta separarlo de esa forma que ha recibido¹³⁸.

Para Blanchot, la equivocación de Mauron consiste, ante todo, en ese intento de separar, en el poema, su sentido de su forma. Prescindir de los ritmos, las rimas, los acentos de los versos para rescatar sus ideas, aquello que la inteligencia discursiva puede aclarar. Mauron mismo se había preguntado si su método no implicaría el riesgo de ir “contra el diseño estético de Mallarmé”, de intentar disipar sombras acumuladas expresamente por el poeta¹³⁹. Para el crítico, el deber primero del poeta es con el lenguaje y así lo declaró el mismo Mallarmé de manera inequívoca. Pero Mauron agrega un segundo deber, igualmente imperioso: “el que le ordena transcribir su propio pensamiento lo más fielmente posible”¹⁴⁰. Son distintos y separables los dos “deberes”, según Mauron.

La réplica de Blanchot es clara: “Lo significado por un poema es idéntico a su expresión”¹⁴¹, es un conjunto indivisible. Si la significación racional impone una noción separable de las palabras, que incluso les quita toda importancia y asegura al margen de ellas la comprensión e inteligibilidad de los seres, la significación poética no puede separarse de las palabras, lleva consigo la ilusión de que el lenguaje tiene una realidad esencial, impone la creencia momentánea en la virtud sensible de las palabras. La conclusión de Blanchot apunta a invalidar la acusación de oscuridad que se ha levantado contra Mallarmé: tal acusación “solo tiene sentido para la inteligencia no poética”, “formula lo que podría formular la razón si ignorase la estructura propia de la

¹³⁸ Blanchot, 1977, p. 120.

¹³⁹ Mauron, 1986, p. 26.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴¹ Blanchot, 1977, p. 121.

significación poética, pero —y en este punto el trabajo de Mauron es inconsistente incluso desde el punto de vista de la inteligencia discursiva— no existe motivo alguno para que la razón intente ignorar el punto de vista de la poesía”¹⁴².

Resultan muy ilustrativas, para este contexto, las “Notas preliminares” con que Dámaso Alonso acompañó su “versión” en prosa de las *Soledades* de Góngora. Sin mencionar a Blanchot, y probablemente sin haberlo leído, podría decirse que propone su propio trabajo de “traducción” como ejemplo de lo que sucede con la poesía cuando se ofrece al lector un sustituto en clara y razonada prosa:

Para darles en realce la trabazón lógica que hay en el fondo de las *Soledades* tuve que ir destruyendo, verso a verso, estrofa a estrofa, la radiante claridad poética, el iluminado mundo de estética intuición que, dentro de una forma única y exacta, encierran estos dos poemas. Y sería lamentable que el lector de buena fe, al acercarse a estas cenizas, a estas ruinas de belleza que aquí presento, creyera estar ante la obra viva de Góngora¹⁴³.

Según Alonso, las *Soledades* no son poesía oscura sino de una “radiante claridad poética”. Son, sí, una obra difícil, y precisamente la versión en prosa está destinada a allanar las dificultades. Estas tienen que ver, sobre todo, con las alusiones a la mitología, a la geografía y a la historia, como también con la complicación y longitud del período gramatical, lleno de incisos y paréntesis. “Apenas se han traspuesto los obstáculos de lenguaje, aparecen en el fondo de aquello que parecía inconexo a primera vista, una perfecta trabazón lógica, una absoluta cohesión gramatical”¹⁴⁴, afirma Dámaso Alonso. El crítico y “traductor” quiere demostrar que el poema de Góngora no es incomprensible ni carente de sentido, como tantas veces lo afirmaron los comentaristas y académicos de España. Hay en él coherencia lógica y cohesión gramatical. Sin embargo, Alonso lamenta que para realzar la trabazón lógica de la obra haya tenido que “ir destruyendo, verso a verso, estrofa a estrofa, la radiante claridad poética”, pues ésta subsiste sólo dentro de su forma propia “única y exacta”, formulación que coincide puntualmente con lo que afirmaba Blanchot. Lo que la versión presenta son las cenizas del sacrificio de la forma poética, las ruinas, no la obra viva de Góngora, como bien lo reconoce Alonso. “El que quiera gustar de las *Soledades* tendrá siempre que leerlas tal

¹⁴² *Ibíd.*, pp. 122-123.

¹⁴³ Góngora, *Soledades*, Dámaso Alonso (ed.), con una “Versión en prosa”, 1956, p. 40.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 31.

como don Luis de Góngora las escribió. Mi versión no pretende sustituir lo insustituible”¹⁴⁵.

La diferencia entre la oscuridad de Góngora y la de Mallarmé no desaparece con las reflexiones anteriores. Dámaso Alonso estaba en abierta pugna con los que sostenían que en los dos poemas extensos de Góngora no había pensamiento lógico ni estructura gramatical, y en consecuencia emprende su labor para desmentirlos. La dificultad en Góngora se puede superar con un esfuerzo por rehacer la normalidad gramatical, con lo cual emerge clara la racionalidad discursiva en los poemas. Con Mallarmé es distinto. Mauron apenas hace una apuesta por su propia interpretación del sentido de los poemas, a sabiendas de que puede haber muchas otras, algunas quizá mejores que las suyas. Alonso fija el significado literal del texto de Góngora, una vez que ha despejado sus dificultades “vencibles”, ya que, según él, las “invencibles” son “los fracasos del poeta”, expresivos o gramaticales¹⁴⁶.

“Hasta la crisis modernista, la ‘dificultad’ de la literatura occidental fue en su mayor parte un problema de referencia que podía ser resuelto recurriendo al contexto léxico o cultural”¹⁴⁷, afirma George Steiner. Las dificultades de contexto en las obras literarias eran del mismo orden que las que presenta un tratado de química, por ejemplo. Se requiere conocer un vocabulario, unas reglas y unas convenciones para comprender satisfactoriamente el texto. Según Steiner, las dificultades del *Sordello* de Browning, uno de los poemas más oscuros del romanticismo inglés en opinión de muchos críticos, son de la misma naturaleza que las dificultades de la literatura clásica. No así los de Mallarmé. “La gran brecha” comienza hacia 1870 y separa “la literatura que habita la lengua como su propia casa” de la literatura que se inicia en la experiencia de sentirse “cautiva en la cárcel del lenguaje”¹⁴⁸. La familiaridad con el lenguaje, la armonía entre poesía y lengua común, definen la literatura clásica. “El vocabulario y la gramática podían ser estirados, distorsionados, llevados al límite de la convención”, afirma Steiner, y había oscuridades deliberadas y atentados contra la lógica del habla común, pero el pacto entre palabra y mundo continuaba en vigencia. Goethe y Victor Hugo son, de conformidad con este esquema, “los últimos grandes poetas que juzgaron que el

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁴⁷ Steiner, 2001, p. 192.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 188.

lenguaje satisfacía sus necesidades”¹⁴⁹. Con Mallarmé se inaugura una nueva época “en la literatura y en la conciencia lingüística occidentales”: “el poeta ha dejado de tener, o por lo menos ya no aspira al ejercicio de una autoridad general en el habla”; “las convenciones expresivas de una cultura y un medio particulares han dejado de ser una epidermis natural”¹⁵⁰. Algunos de los antiguos procedimientos de la dificultad clásica se mantienen en la obra de Mallarmé: retruécanos, palabras exóticas, distorsiones gramaticales, pero su función ya es completamente distinta. La paráfrasis logra explicar apenas algo del texto, nunca lo clarifica por completo. “El poema apoya todo su peso en los confines del lenguaje. No se vierte en el molde del lenguaje público, sino que funciona contra él”, asegura Steiner¹⁵¹.

Con una formulación muy cercana a la cita anterior de George Steiner, escribe Paul Bénichou: “Hablar es generalmente echar puentes sobre la vida; la elocución de Mallarmé proclama obstinadamente que los puentes están rotos, y hace partir toda poesía y todo valor de esta ruptura”¹⁵². En virtud del mismo principio se aleja el poema a la vez de las cosas reales y del público. Si “en poesía, hablar es situarse a distancia de la cosa que se nombra y del oído que escucha”¹⁵³, esto se debe a que el lenguaje de la poesía exige, para Mallarmé, una ruptura con el lenguaje ordinario en su función utilitaria de moneda de cambio. Bénichou subraya en la poesía de Mallarmé una tendencia hacia el soliloquio, y lo explica de esta manera: “El enigma del mundo y la distancia de los hombres son las dos caras del infortunio del que nace el soliloquio poético”¹⁵⁴. Igual que Steiner, Bénichou liga la crisis de Mallarmé, definida como la incompatibilidad entre su arte y el público, a una crisis histórica fechada a mediados del siglo XIX, una vez perdida la esperanza romántica de una comunión entre el poeta y la humanidad. Desde entonces, el pesimismo parece un rasgo inseparable de la vocación poética.

Octavio Paz, con argumentos similares a los de Steiner, asegura que “no se puede leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé”¹⁵⁵. El argumento, ampliamente

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 188-189.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁵² Bénichou, 1985, p. 82.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁵ Paz, 1971, p. 6.

compartido por los teóricos de la modernidad literaria, reza así: en Góngora, “las referencias se encuentran fuera del poema: en la naturaleza, la sociedad, el arte, la mitología o la teología”¹⁵⁶. En Mallarmé, en cambio, “el poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas*”. Al final del comentario a su traducción del “Soneto en ix”, Paz vuelve a la cuestión de las diferencias entre la poesía de Góngora y la de Mallarmé. Esta vez se detiene en un aspecto fundamental para los intereses de este trabajo: la teoría de las correspondencias:

La analogía es la religión de Mallarmé: su visión del mundo, su método de conocimiento y su doctrina de redención. Para Góngora la analogía —quiero decir: la metáfora— es una estética: un método de transfiguración de la realidad, no un camino hacia la verdad. Góngora salva al mundo por la imagen: lo convierte en apariencia resplandeciente y que no oculta nada. Su mundo no tiene ni fondo ni peso. La realidad pierde gravedad, se aligera de la culpa del pecado original y la antigua herida se cierra: todo es superficie. Góngora, el poeta, no es cristiano. Mallarmé tampoco lo es, pero su poesía no salva ni las apariencias ni la realidad que las sustenta: su obra es una negación, una crítica de la realidad¹⁵⁷.

Más adelante, en las últimas líneas del ensayo, Paz retoma el paralelo entre los dos poetas, para concluir que “Góngora nos enseña a ver”, mientras que Mallarmé nos enseña que “la visión es una experiencia espiritual”¹⁵⁸. Esa experiencia es la visión analógica del mundo, la visión de las correspondencias. “Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”, escribe Paz¹⁵⁹. En la versión de Mallarmé, ya se sabe, el centro de la analogía es un centro vacío. Una cita de la correspondencia, extraída de la famosa carta a Cazalis, sirve de respaldo a la afirmación: “Me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el Budismo... La Obra es el otro”. Paz comenta: “La poesía como máscara de la nada”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ Paz, 1991, p. 93. En otros pasajes sobre Góngora, Paz concuerda casi literalmente con Dámaso Alonso: “Las dificultades de Góngora son externas: gramaticales, lingüísticas, mitológicas. Góngora no es oscuro, es complicado. La sintaxis es inusitada, veladas las alusiones mitológicas e históricas, ambivalente el significado de cada frase y aun de cada palabra; vencidas estas asperezas y sinuosidades, el sentido es claro” (p. 6).

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁵⁹ Paz, 1998b, p. 97.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 113-114.

5. LA CONCIENCIA CRÍTICA DE LA POESÍA

5.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE POESÍA PURA

Como se ha anotado ya, Edgar Allan Poe proclama la belleza como única finalidad legítima del poema, imagina el poema como un objeto valioso en sí, reflejo de lo bello, capaz de provocar en su destinatario emociones estéticas ajenas a la verdad, la pasión o la moral, o a un fin didáctico, que limita al campo de la prosa. Con Poe, la belleza llega a anunciarse “the atmosphere and the real essence of the poem”, convirtiendo al poeta en el sumo sacerdote de su culto. Pues bien, es a partir de este ideal estético que el poeta empieza a considerar la poesía desde su conciencia como artista, como creador que se esfuerza en buscar a través de rigurosos métodos, especialmente intelectuales, los medios necesarios para el buen logro de su propósito: *producir* una poesía en cierta forma en *estado puro*, una poesía absoluta. Es precisamente Poe quien se preocupa por describir dicho mecanismo creativo en “The Philosophy of Composition”¹, un análisis en el que intenta revelar varios de los *cálculos* que seguiría al componer “The Raven”, quizá su poema más referido, gracias, en parte, a este ensayo. Ya resulta significativo que antes de comenzar su análisis advierta que la única finalidad de su obra es alcanzar lo *supremo*, la perfección en todas sus formas, lo cual explica que nada en ella haya sido producto del azar o de la intuición. Entre esos aspectos que considera fundamentales en la creación de cualquier poema se refiere, en primer término, a la extensión del mismo, ya que, según afirma, la emoción espiritual que se pretende provocar, al igual que toda excitación psíquica, es efímera, y no puede mantenerse indefinidamente. De ahí que sugiera al poeta tener muy presente que así como un número excesivo de versos puede romper el efecto poético, la extrema brevedad es incapaz de provocar dicho efecto con la profundidad necesaria. Precisamente, respecto al efecto o impresión poética que ha buscado provocar en el lector, Poe reitera que al ser la belleza el único dominio legítimo de la poesía, el efecto en el lector debe manifestarse en una voluptuosa elevación del alma. Esta conjunción de belleza y espíritu, según señala, es la que empuja al poeta a acercarse a la sugerente vaguedad de la música —recordemos que Poe define la poesía como “The Rhythmical Creation of Beauty”—, razón que le obliga a centrar su exposición en los aspectos rítmicos y de versificación tenidos en cuenta en la composición del poema. En “The Raven”, nos explica, la búsqueda de la belleza le ha

¹ Traducido por Baudelaire bajo el título “Genèse d’un poème”.

llevado a su expresión tonal más genuina: la tristeza, que traduce la insatisfactoria situación del hombre que anhela otra existencia. Identificar la melancolía como “the most legitimate of all the poetical tones”, impulsa a Poe a preguntarse por el más melancólico de los motivos. La respuesta, a su juicio, es obvia: la muerte. De la unión de tristeza y muerte —afirma— surge el tema más poético que pueda darse: la muerte de una mujer hermosa. Ese es el tema de “The Raven”, cuyo proceso de composición va justificando, poco a poco, a partir de la elección del estribillo “Nevermore”, en torno al cual se organizan los demás elementos temáticos y rítmicos encaminados a provocar ese efecto de belleza poética teñido de melancolía².

La reflexión teórica de Poe sobre la creación poética se mueve, pues, entre dos polos aparentemente contradictorios. Por un lado, hace explícita su más alta convicción: la poesía es una forma de acceso a la belleza sobrenatural que trasciende el mundo sensible; por otro, convierte el proceso poético en un trabajo puramente mecánico, de manipulación fría y consciente del lenguaje. Ahora bien, esa desapasionada depuración estética que Poe exige al verdadero poeta no es más que el perfecto cauce de expresión de la individualidad artística. Así lo vería el propio Baudelaire: “Cette extraordinaire élévation, cette exquise délicatesse, cet accent d’immortalité qu’Edgar Poe exige de la Muse, loin de le rendre moins attentif aux pratiques d’exécution, l’ont poussé à aiguiser sans cesse son génie de praticien”³. En ese autoanálisis consciente del propósito y el efecto artístico de la obra literaria radica también la modernidad atribuida a Edgar Allan Poe, un desafío estético-intelectual que ha emergido, paradójicamente, de una profunda inquietud espiritual.

Se persigue, entonces, a partir de Poe, un estudio del proceso poético que nunca antes se pretendió, en el que no sólo se exige al poeta, como afirma Antoni Marí, “una precisión matemática”, recordando la expresión del mismo Poe, “una atención absoluta a las consecuencias lógicas que la materia exige, con el abandono de cualquier capricho y el

² Es de sobra conocida la posición de T.S. Eliot como crítico frente a la obra de Poe: “Si examinamos su obra en detalle nos parece no encontrar en ella más que frases desaliñadas, pensamientos pueriles que no tienen como base una extensa lectura ni estudios profundos, experimentos al azar en diversos géneros literarios, realizados principalmente bajo el apremio de una necesidad de dinero, sin perfección en ningún detalle” (Eliot, 1967, p. 31). Todo lo contrario, pues, de la perfección de la forma, la precisión y el dominio calculado de un método de composición, principios teóricos propuestos por Poe.

³ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 334.

sometimiento a la leyes de la necesidad”⁴, sino también la tarea crítica de observarse al escribir. Estamos ante una significativa variante en la concepción de poesía aceptada hasta entonces, un nuevo camino que parecía coincidir con una especie de matemática, una doctrina en la que importaba eliminar, a partir de fórmulas compositivas, las *impurezas* que pueden opacar el brillo natural de la poesía o entorpecer su fin en sí misma. Así pues, vinculada a las matemáticas y a la música, la poesía restablecía con Poe su comunicación con la tradición pitagórica⁵.

Baudelaire, recordando a Poe, sostiene que la belleza es el resultado del entendimiento y el cálculo, razón por la cual la composición poética debe estar unida a una reflexión constante y rigurosa que permita medir, por la vía del análisis, cada uno de los efectos que se pretende provocar. En este sentido, la poesía es exigencia y sacrificio, altura. Como plantea Rogelio Mirza, si los románticos aún concebían la figura del poeta como un ser inspirado, poseído por una fuerza misteriosa que le dota de una visión y una intuición superiores, Baudelaire, a pesar de rendir tributo a la imagen platónica del poeta, defiende la poesía como el producto de una voluntaria y consciente arquitectura, se esfuerza por racionalizar la actividad poética, por convertirla en una pura tarea del intelecto, asociándola, como Poe, a la precisión y al cálculo matemático⁶. Sin duda, también en este sentido las teorías de Poe determinaron la actitud particular de Baudelaire, y, en concreto, la sustitución de la espontaneidad por la acción reflexiva en su práctica poética, la prevalencia de la construcción artística sobre la disposición natural.

En este punto se advierte el extraño sincretismo estético baudelaireano: el de una poética que, fundamentada en una filosofía puramente mística, no admite el delirio en la

⁴ Marí, 2010, p. 12.

⁵ Los primeros vestigios de la influencia de la tradición pitagórica en el arte se encuentran en el *Timeo*, de Platón, un texto clave para la fundamentación matemática y musical de la teoría artística. De hecho, en épocas dominadas por un aristotelismo extremo, el *Timeo* llenó el vacío que dejara la *Poética* de Aristóteles en lo referente a las cuestiones numéricas. Según el diálogo platónico, el demiurgo creó el cosmos a partir de las proporciones numéricas que establece la ley de la armonía musical. Cfr. Platón, *Timeo* [35b-36b]. El principio matemático-musical de la creación será un tema recurrente en la poesía del Siglo de Oro, a éste nos referiremos, con alguna extensión, en el último capítulo del presente estudio.

⁶ Cfr. Mirza, 1976, pp. 21-25. El poema “Rêve parisien”, sugiere Mirza, bien podría representar esta postura estética: “Baudelaire sueña con una ciudad construida exclusivamente en base a su imaginación, por eso destierra de ella deliberadamente todo lo orgánico” (p. 25). Efectivamente, en oposición a la idolatría romántica por la naturaleza, el poema se presenta como una glorificación de lo artificial. La Naturaleza romántica, como principio estético y potencia creadora, cede el paso a una realidad *producida* artificialmente.

composición de un poema, que rechaza el furor poético —propio de esa concepción platónica de la poesía a la que se ha acogido— en favor del trabajo organizador del poeta y la sensibilidad constructora de la imaginación⁷. De ahí que en congruencia con la poética de Aristóteles, y su idea de la obra terminada como el resultado de un riguroso método, Baudelaire denuncie los extravíos a que conduce la creencia en la inspiración: pereza, descuido, amor por la improvisación, facilidad. El acto poético es trabajo y disciplina —afirma—, escribir es “luchar contra la corriente”. Esta es la razón por la cual el poeta francés califica, o mejor, descalifica a los partidarios de la inspiración como aquellos que “affectent l’abandon, visant au chef-d’œuvre les deux fermés, pleins de confiance dans le désordre, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet”⁸. El poeta, entonces, ya no se siente, o no se quiere sentir, a merced del arrebató, del delirio que le posee. Si la inspiración es tenida en cuenta, será sólo como recompensa a la constancia y al esfuerzo cotidiano. En este sentido, Baudelaire realizaba plenamente lo que atribuyera a su maestro, Edgar Allan Poe, “des efforts considérables pour soumettre à sa volonté le démon fugitif des minutes heureuses”⁹. La creación poética, según afirmaba, no puede depender nunca del influjo de esa fuerza misteriosa, irreprímible y primitiva que suele manifestarse en el poeta independiente del arte y de la razón. Si existe una fuerza, no la explica en términos trascendentales, como dádiva de la que el poeta es mero receptor, sino en términos psicológicos, a través del análisis de las facultades del hombre, especialmente de la imaginación y de la actividad consciente.

En esta nueva interpretación del proceso creador será el concepto de genio el elemento fundamental, el genio como una cualidad natural absolutamente necesaria para quien se estime un auténtico creador artístico. El genio, sostiene Baudelaire, comprende la fuerza de la imaginación, el dinamismo del alma, el entusiasmo que inflama el corazón; en otras palabras, es la capacidad única del poeta de vibrar con las sensaciones de todos los seres y de mirarlo todo con una especie de espíritu profético¹⁰. No es más que la prueba

⁷ “En tanto que procedimiento pensante y esclarecedor —recuerda Benjamin—, la reflexión es el opuesto del éxtasis, de la *manía* de Platón” (Benjamin, 2000. p. 147).

⁸ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 335.

⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰ Sabemos que ya entre los preceptistas del Barroco español se estimaba esta sustitución del concepto “inspiración” por el de “ingenio”, como fenómeno natural, y que, como bien resume Joaquín Roses, constituía una “explicación racional de los lastres míticos de la teoría antigua” (Roses, 1990, p. 33); sin embargo, no deja de ser interesante la similitud del concepto en Baudelaire con el que expusiera Luis

fehaciente de la libre creación *originada por el espíritu*. Una concepción, por otra parte, que se hace manifiesta en el poeta romántico, en la clara conciencia de su excepcional capacidad para crear mundos imaginarios. Recordemos que el romanticismo concedía a la imaginación la mayor relevancia como expresión de la personalidad individual. Sin ir más lejos, la *Defence of Poetry*, de Shelley, es en realidad la defensa del concepto romántico de poesía, que se diferencia esencialmente del clásico y neoclásico por la soberana prioridad que le otorga a la imaginación. Shelley defendía la imaginación como una fuerza creadora y revolucionaria, una potencia no sólo superior a la razón, sino capaz de libertar al hombre de todo orden ético o moral. Así se expresaría en un pasaje memorable de su poética:

Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say, "I will compose poetry". The greatest poet even cannot say it; for the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within, like the color of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure [...]. I appeal to the greatest poets of the present day, whether it is not an error to assert that the finest passages of poetry are produced by labor and study¹¹.

Si bien la imaginación era ya considerada la cualidad esencial del auténtico poeta, es en el romanticismo que su exaltación por encima de la razón y del talento natural llega a su clímax. La razón no será desdeñada, pero sí subordinada a ese principio orgánico que los románticos consideraban la única manera de acercarse a lo divino. A través de la imaginación creían romper las barreras de *lo posible* y de la finitud. De ahí que Blake comprendiera la razón como una forma de subjetividad limitadora.

El creador poético se encuentra entonces, desde la perspectiva baudelairiana, en relación tanto con una tendencia racional del arte como con una convicción romántica del valor individual del genio. Béguin lo explicaría con estas palabras: "El poeta más consciente de su estética que ha habido afirma en ella que el acto del poeta creador es un gesto de

Alfonso de Carvalho, que equiparaba la "imaginativa", una de las partes del ingenio, con el sentido profético que representa la figura del cisne (cfr. Carvalho, 1997, p. 100).

¹¹ Shelley, 2009, p. 702. Esta concepción de la imaginación cobra singular importancia en Shelley a la hora de establecer la función de la poesía, que, según él, más que explicar o divulgar una determinada doctrina moral, filosófica o política —"didactic poetry is my abhorrence", diría en el "Prefacio" a *Prometheus Unbound* (p. 232)— consiste en despertar en los otros, por medio del ejercicio de la imaginación, un vital deseo de libertad. Éste es el único sentido —afirma— en el que los poetas pueden llegar a ser "educadores" (cfr. p. 677). De ahí que finalice su defensa con una frase melancólica que resume en buena medida la vieja inquietud por la utilidad de la poesía: "Poets are the unacknowledged legislators of the World"; son, por lo menos —diríamos ahora—, los legisladores de su mundo o mundos imaginativos.

la voluntad; pero al mismo tiempo impone límites al artificio deliberado que no puede menos de retener y fijar ciertos estados de gracia, ciertas presencias interiores que están fuera del dominio del hombre”¹². Por ello Baudelaire definiría la experiencia artística como la forma de cooperación más perfecta entre razón e imaginación, gracias a la cual la razón puede llegar a encontrar un lenguaje humano capaz de hacer justicia al lenguaje cósmico de las *correspondances* captado por la imaginación. Y esto, lo explica bien, porque la imaginación abandonada a sus propios recursos sería incapaz de traducir la visión de las correspondencias al lenguaje del arte. Esta es la clave de la estrecha relación entre imaginación y razón que plantea Baudelaire. Finalmente, y así lo enfatiza, sólo a través de la disciplina y el trabajo minucioso y atento es posible acceder a ese espacio en el que la imaginación piensa y la razón se hace sensible¹³. Dichas observaciones sobre el problema de la creación poética llevarían a Paul Valéry a reconocer en Baudelaire al poeta clásico que es también un crítico de su arte:

C'est en quoi Baudelaire, quoique romantique d'origine, et même romantique par ses goûts, peut quelquefois faire figure d'un *classique*. Il y a une infinité de manières de définir, ou de croire définir le classique. Nous adopterons aujourd'hui celle-ci: *classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux*¹⁴.

“Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne”¹⁵. Con esta expresión Mallarmé confirma la plena correspondencia de sus ideas con las de Baudelaire. También él está convencido de que en el acto poético debe prevalecer el trabajo y el dominio total de la conciencia. De hecho, aseguraba que la arquitectura mágica de su lenguaje sólo podía

¹² Béguin, 1996, p. 457.

¹³ En este sentido, asegura Valéry, la influencia de Edgar Allan Poe es evidente: “Baudelaire doit à cette rare alliance une découverte capitale. Il était né sensuel et précis; il était d'une sensibilité dont l'exigence le conduisait aux recherches les plus délicates de la forme; mais ces dons n'eussent fait de lui qu'un émule de Gautier, sans doute, ou un excellent artiste du Parnasse, s'il n'eût, par la curiosité de son esprit, mérité la chance de découvrir dans les ouvrages d'Edgar Poe un nouveau monde intellectuel. Le démon de la lucidité, le génie de l'analyse, et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art, lui apparaissent en Edgar Poe et l'émerveille” (Valéry, 1993, vol. I, p. 599).

¹⁴ Valéry, 1993, vol. I, p. 604. El tema será planteado por Marcel Raymond en los siguientes términos: “Herederó, en este caso, de los clásicos más que de los románticos, aficionados a ceder a todos los vientos, discípulo también de Edgar Poe, Baudelaire —que tendría como precursor inmediato en este punto a Vigny— se sitúa a la cabeza de un linaje de artistas (Mallarmé, Valéry, y otros) que quizá quieran beber “las primicias de su canto en el bosque sensual” (como el autor de *Charmes*) o en un inconsciente nocturno, pero que se esforzaron por manifestar en sus obras el triunfo del orden y de la unidad creados por el espíritu, sobre la naturaleza incoherente. Él mismo se ha colocado entre los artistas que sueñan con ‘descubrir las leyes oscuras en virtud de las cuales han producido, y deducir de dicho estudio una serie de preceptos cuya meta divina es la infalibilidad de la producción poética’ ” (Raymond, 2002, pp. 21-22).

¹⁵ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 772.

dependen de cálculos poderosos y sutiles. Mallarmé, sin duda alguna, viene a representar un grado más elevado en el proceso de acercamiento a la conciencia de la poesía que venimos analizando. En una carta dirigida a Cazalis, sobre la escritura de “L’Azur”, el poeta afirmaba: “Plus j’irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m’a léguées mon grand maître Edgar Poe”¹⁶. Y en efecto, en la práctica literaria ha sido Stéphane Mallarmé quien más se ha acercado al ideal de poesía pura defendido por Poe. Bien se conoce su insistencia en hacer del ejercicio poético una actividad determinada exclusivamente por la búsqueda del efecto a producir: “L’effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie —voilà ce que je cherche. Je suis sûr, m’étant lu les vers à moi-même, deux cents fois peut-être, qu’il est atteint”¹⁷. Esto le llevaría a proponer, de alguna manera, su propia “filosofía de la composición”, toda una *poética del efecto*.

Visiblemente preocupado por obtener del lenguaje todo su poder, Mallarmé construyó una idea del lenguaje absolutamente personal, una idea instalada en el centro de sus pensamientos. Se había obsesionado, como aseguraba Valéry, con la naturaleza y las posibilidades del lenguaje, obteniendo de sus reflexiones fórmulas de una “metafísica” singular¹⁸. Precisamente, en esta conciencia del lenguaje, Eliot reconocería el real significado de la expresión *poesía pura*: “Ese proceso de creciente conciencia de sí mismo —o, podríamos decir, de creciente conciencia del idioma— tiene como meta teórica lo que podríamos llamar la *poésie pure*”, y agrega: “Creo que es una meta que jamás podrá ser alcanzada, porque pienso que la poesía sólo es poesía en tanto conserva en ese sentido cierta “impureza”, es decir, en tanto que el asunto tiene valor por sí mismo”¹⁹.

Para acercarnos al problema planteado por Eliot se hace necesario definir con la mayor justeza posible el concepto de “poesía pura” defendido por los propios poetas. Según Baudelaire, si la meta de la poesía es de la misma naturaleza que su principio, la poesía no debe tener en cuenta más que a la poesía misma, con lo cual, debe eliminarse de ella cualquier elemento de orden sentimental, didáctico o moral. Esta pretensión se traduce finalmente, como afirma Valéry, en una negativa a la representación del mundo

¹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 654.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Valéry, 1993, vol. I, p. 679.

¹⁹ Eliot, 1967, p. 47.

sensible, una negativa en favor de la expresión estética *pura*²⁰. Y es aquí donde la poética mallarmeana cobra todo su valor. Si la meta es alcanzar la expresión pura —en Mallarmé, como nos indica Friedrich, pura equivale a esencial— habrá que operar una purificación del lenguaje, rechazar las estructuras tradicionales de orden afectivo, lógico u objetivo que supone la lengua corriente. En concreto, la tarea impostergable del poeta es “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, purificar el habla pública, más aún, operar en su contra: “Le réel parece que vil / Le sens trop précis rature / Ta vague littérature”²¹. Se hace necesario, entonces, purificar el verbo de la tribu, o lo que es igual: distanciar el lenguaje poético del lenguaje cotidiano. En palabras del propio Mallarmé: “Séparer comme en vue d’attributions différents le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel”²². En definitiva, Mallarmé apuesta por la creación de un nuevo lenguaje sagrado para la poesía, una lengua consciente en extremo de su naturaleza simbólica. Probablemente es el primer poeta que pretende construir una lengua poética completamente nueva. Como anotamos en otro momento, Steiner aseguraba que con Mallarmé se había inaugurado una nueva conciencia lingüística en Occidente, de la cual apenas empezamos a captar su envergadura.

Así pues, purificar el lenguaje —“dominar artísticamente una lengua”, dirá también Mallarmé—, equivale a devolverle su estado original. Por la poesía la palabra recobra su origen alguna vez sagrado, recupera su *esencialidad*, es decir, manifiesta su capacidad de significar dos o más cosas a la vez. Purificar las palabras de la tribu consiste entonces en “mirar” más allá de lo que ellas directamente dicen; no detenerse en la realidad a la que, de entrada, nos remiten. De ahí que Steiner identifique la lengua establecida —“una lengua atestada de mentiras”— con el enemigo del poeta. “La tendencia a apartar el poema de la palabra circulante —del ‘didactismo’— derivó en una guerra del poeta contra su propio instrumento, el lenguaje”, reitera Edgardo Dobry²³. En Mallarmé la distinción es clara: si el lenguaje en su uso coloquial remite a un sistema fijo de significados únicos, con sus referentes precisos, convirtiéndose en un espejo inamovible de la naturaleza, el lenguaje poético, al no pretender explicar el mundo, ni siquiera describirlo, elimina las “cosas” y las referencias inmediatas para dejar que primen las palabras. En este sentido, el lenguaje, como sostiene Steiner, “es el

²⁰ Cfr. Valéry, 1993, vol. I, p. 675.

²¹ Mallarmé, 2003, vol. I, pp. 128, 60.

²² *Ibid.*, vol. II, p. 212.

²³ Dobry, 2007, p. 42.

instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es [...]. El hombre tiene la facultad, la necesidad de contradecir, de desdeñarse el mundo, de imaginarlo y hablarlo de otro modo”²⁴. De esta lucha constante del poeta con la realidad circundante, de su desprecio por el sentir general y la opinión pública derivará no sólo la concepción moderna de la función del lenguaje, sino la propia conciencia de una libertad superior de la expresión. Dobry lo plantea en los siguientes términos:

En Mallarmé toma definitivo fundamento la tendencia del poeta al encierro, que tendrá como uno de sus resultados más importantes un fuerte sesgo de ensimismamiento en el lenguaje. En su proceso de aislamiento el poeta arrastra su instrumento, la lengua, en una dirección paralela de ruptura con el mundo. De esta forma, la lengua poética experimenta una pérdida constante de referencialidad; pérdida que, lejos de ser sentida como un desgaste, aparece como una liberación: el poema se refugia en lo interior, la lengua poética en su significante²⁵.

He aquí el motivo por el cual Eliot cuestionaba una de las premisas fundamentales de esta tradición de arte; tradición que, por otra parte, enaltecía. Para la poesía pura, el “fondo” no es ya la causa de la forma, sino uno de sus efectos: “Lo que parece ser el resultado —dice Friedrich—, es decir, la “forma”, es el origen del poema; lo que parece ser el origen, es decir, el “contenido”, es el resultado”²⁶. En otras palabras, en el poema decide el lenguaje, pero un lenguaje que no comunica nada: “Un poema no dice algo: es algo”, recordaba Eliot a propósito de dicha doctrina. Se destierra entonces del proceso poético todo sujeto, así como todo detalle descriptivo capaz de producir emociones; todo lo que signifique contar una historia o describir una emoción está fuera de la esfera del poema. Esta clase de poesía, que, como bien apuntaba Raymond, “se aleja celosamente de lo real sensible, de las cosas de fuera y se elabora, en recipiente hermético, como una quintaesencia”²⁷, que convierte al poeta en un operador del lenguaje; más aún, en el inventor de una lengua que nunca llega a decir nada; es, sin duda, una poesía que quiere liberarse definitivamente de su antigua “misión” mimética, de su referencialidad, que no se dirige a la representación de una realidad “que se

²⁴ Steiner, 2001, p. 250.

²⁵ Dobry, 2007, pp. 39-40.

²⁶ Friedrich, 1974, p. 68. Esta concepción de la forma como un principio autónomo puede encontrar entre sus más remotos antecesores la estética de Plotino. Según sostiene Panofsky, “la forma era para él, bajo todo concepto, superior a la materia: es más ser, más sustancia, más naturaleza, más causa que la materia, y, frente a ella, es algo mejor y más divino” (Panofsky, 2004, p. 27). Plotino afirmaba que la belleza de la obra de arte consistía en introducir una forma ideal a la materia.

²⁷ Raymond, 2002, pp. 26-27.

conoce o se ha vivido, sino a la manifestación de aquello que es diferente al mundo de nuestra experiencia cotidiana”²⁸.

Esta novedad en los procedimientos y, en general, esta defensa de la autonomía de la poesía se verán reflejadas en la determinante voluntad de Mallarmé por hacer llegar la expresión poética a las cercanías de la música; a su juicio, el arte más emancipado del contenido: la música se resiste a la explicación directa, a la intervención de un sentido lógico. Si la poesía pretende algún tipo de comunicación, ésta ha de ser exclusivamente a través de la música. Valga recordar que, paradójicamente, Platón no consideraba la poesía un arte independiente y autónomo —como sí lo haría Aristóteles—, sino que la concebía íntimamente unida a la música y dependiente de ella. De hecho, poesía, música e idealismo han sido inseparables desde la Antigüedad; como bien argumenta Anna Balakian: “Hay música y música, como hay versos de sonido musical desde tiempo inmemorial, y poesía que alcanza ese carácter de la música que nos excusa de la necesidad de comprensión lógica y nos conduce hacia la Idea universal”²⁹. Y así lo confirma el propio Mallarmé: “La Poésie, proche l’Idée, est Musique, par excellence”³⁰. Sin embargo, más que la antigua concepción de la música como lenguaje universal —idea que encuentra su primer antecedente teórico en el *Timeo*, de Platón—, lo que atrajo a Mallarmé de este arte fue su calculada estructura; de la “perfección arquitectónica” de la música buscó extraer la forma de su poesía, la anatomía de su creación. Por ello, al igual que en una pieza musical, en su obra hay temas y variaciones, reguladores y silencios. En la introducción al poema *Un coup de dés* explica, por ejemplo, que la reunión del verso libre con la prosa “s’accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m’ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c’en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel”³¹. Sin duda, en los medios de la composición musical encontró Mallarmé la precisión que exigía Poe, “une adaptation mathématiquement exacte”. En su caso, como afirmara Valéry, la extrema intelectualidad y la extrema musicalidad se combinan, se entremezclan.

²⁸ Jauss, 1992, p. 380.

²⁹ Balakian, 1969, p. 108.

³⁰ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 226.

³¹ *Ibíd.*, vol. I, p. 392.

“Un poème doit être une fête de l’Intellect. Il ne peut être autre chose”³². Formulaciones como ésta demuestran hasta qué punto puede entenderse la actitud resueltamente intelectual como el rasgo característico de Valéry. Firme seguidor de sus maestros, encarnaría la confirmación de dos ideales poéticos cuyo origen ya mencionamos en Poe. Por un lado, la condición impuesta sobre el poema de no contener más que poesía; por otro, la voluntad decididamente consciente que exige al poeta observarse introspectivamente en el acto mismo de la composición. Ahora bien, hay que añadir un elemento notable a esta postura determinante de Valéry: su marcado escepticismo, ése que de alguna manera reduce al plano exclusivamente literario lo que antes hacía de la poesía una actividad con aspiraciones trascendentales. Se deja de creer en los valores místicos de la poesía para mostrar sólo interés por los procedimientos de lo que se podría denominar la *producción* de un poema. Nos encontramos ahora ante el poeta visiblemente consciente que además se estima *fabricador* de su propia poesía: “Quant à moi, qui suis, je l’avoue, beaucoup plus attentif à la formation ou à la fabrication des œuvres qu’aux œuvres mêmes, j’ai l’habitude ou la manie de n’apprécier les ouvrages que comme des actions”³³.

Se trata, pues, del arte de *construir* el poema basado en la lucidez absoluta sobre los actos que lo engendran, en los que la musicalidad de la palabra se considera el asunto fundamental, la materia prima para tal construcción. Procedimientos mentales que, por supuesto, están muy lejos de aquellos encuentros de orden natural evasores del imperio soberano del pensamiento, esos instantes de *aparente* sentido universal, según Valéry, carentes de futuro dentro de tal sistema de trabajo. Postura segura en el escéptico que no duda en confesar su desconfianza frente a la inspiración, a la que se complace en evadir e incluso desafiar a través de juicios tan reveladores como rotundos: “J’aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d’enfanter à la faveur d’une transe et hors de moi-même un chef-d’œuvre d’entre les plus beaux”³⁴. Como declarara el propio Valéry, el desprecio por esa especie de prodigio al que comúnmente se suele asociar la inspiración, que hace del poeta algo muy cercano a un *médium* momentáneo, es lo que le conduciría a la forma, lo que revelaría el nexo íntimo entre escepticismo y rigor formal. Finalmente, se le pide al

³² Valéry, 1993, vol. II, p. 546.

³³ *Ibid.*, vol. I, p. 1329.

³⁴ *Ibid.*, p. 640.

intelecto ser capaz de regir los impulsos del corazón y la emotividad dentro de una postura poética que, llevada al extremo, llegó, si no a desechar toda manifestación de la interioridad del hombre, por lo menos sí a reducirla exclusivamente al plano del pensamiento consciente.

La posición de Valéry en lo que tiene que ver con la poesía como actividad intelectual queda radicalmente expresa en su ensayo “Poésie et pensée abstraite”. Según él, se dice “poesía y pensamiento abstracto” como se dice “el bien y el mal”, “el vicio y la virtud”, “el calor y el frío”: son parejas de contrarios, antítesis. La opinión ingenua al respecto opone la supuesta espontaneidad de la poesía al esfuerzo del análisis. La poesía brota como un manantial, por sobreabundancia de emoción y expresiones, de manera natural. El rigor de los razonamientos sólo puede echar a perder su gracia. Es un hábito establecido, un contraste verbal que se impone como si fuera la representación clara y distinta de una relación entre dos nociones bien definidas. Sin embargo, para Valéry, hay una diferencia profunda entre estados espontáneos, surgidos de ciertas situaciones de la vida, y la fabricación de obras poéticas. Hay momentos que el poeta no duda en llamar “estados poéticos”: los obtenemos por accidente y son, por lo tanto, irregulares, inconstantes, involuntarios y frágiles. Esos estados no bastan para hacer un poeta. Por el contrario, la función del poeta es crearlos en otros. Se reconoce al poeta —dice Valéry— por el hecho de que cambia al lector en “inspirado”. Los estados poéticos, para el poeta como individuo, son asunto privado. Es la labor de *architecture* del poema lo que lo convierte en poeta. Y esta labor es, fundamentalmente, de razonamiento y cálculo. La poesía es un arte del lenguaje: ciertas combinaciones de palabras pueden producir esos estados de emoción poética en los lectores. Pero para eso se requiere que el poeta no se quede en el estado de emoción y pase a la acción creadora. Un poeta, sostiene Valéry con una fórmula deliberadamente desafiante, es “un système vivant producteur des vers”³⁵.

Valéry ejemplifica esta diferencia, para él fundamental, entre estado poético y poema, con su *Cimetière marin*. Cuenta que el estado poético, no buscado, espontáneo, se inició con un esquema rítmico vacío, cuya figura métrica era decasilábica. Eso le fue dado.

³⁵ Valéry, 1993, p. 1329.

Luego comenzó la reflexión compositiva: estrofa de seis versos, forma de monólogo con los temas más sencillos de su vida de adolescente ligada al mar y a la luz. “A esto siguió un trabajo muy largo”, dice. Y añade que la idea de construcción, como contraria al “mito” de la creación a partir de nada, le parece “la plus *poétique* des idées”³⁶. A veces Valéry se representa la literatura como un campo para ejercitar el espíritu en ciertas operaciones. Un libro, más allá de si le gusta mucho o poco, le interesa por el poder del pensamiento en relación de equivalencia con el poder del lenguaje: la fuerza de someter la lengua común a fines imprevistos, a la expresión de cosas difíciles, el control simultáneo de la sintaxis, la armonía y las ideas, problema de la más pura poesía, objetivos supremos del arte literario.

Para Valéry, igual que para Mallarmé, todo el enigma de la poesía se encuentra en el lenguaje. Es, por consiguiente, parte del universo del hombre. En Henri Bremond, su contemporáneo, amigo y contradictor, encontró una respuesta por completo diferente a la cuestión de la poesía pura. Bremond, sacerdote y amante de la poesía, sostiene que en la poesía nos encontramos con ciertas cosas que no se pueden explicar, cosas “inefables” que son como los misterios de la religión. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia y a la acción transformadora y unificante de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura. Contra lo que pensaba y defendía Valéry, para quien todo poema logrado era un triunfo de la inteligencia, Bremond pensaba que un poema logrado era, por el contrario, “victoire du pur sur l’impur, de la poésie sur la raison”³⁷. Reducir la poesía a los avances del conocimiento racional es ir contra la naturaleza misma, afirma Bremond. La poesía pura pertenece, pues, al orden del misticismo y la irracionalidad. El poeta, en cuanto animal razonable, observa las reglas comunes de la razón y la gramática; no así en cuanto poeta. Bremond cita irónicamente a Valéry: “L’expression devient poétique, le vers poésie, dès qu’une technique subtile et patiente, d’ailleurs secondée par d’heureux hasards, est arrivée à capter, pour les orchestrer délicieusement, les ressources musicales du langage”³⁸.

En cuanto a las impurezas, didactismos y moralejas, Bremond piensa que no interfieren para nada en el efecto verdaderamente poético que consiste en la manifestación de lo

³⁶ *Ibid.*, p. 1504.

³⁷ Bremond, 1926, p.19.

³⁸ *Ibid.*, p. 23

inefable en el poema. La pureza no pasa por las exigencias del sentido. Lo inefable hace su efecto aunque los versos no hayan sido comprendidos total o parcialmente. Para leer un poema como debe ser leído, es decir, poéticamente, no es suficiente ni necesario captar el sentido. Una campesina bien nacida, dice Bremond, se regocija con la poesía de los salmos latinos y a más de un niño le ha gustado la primera égloga antes de haberla comprendido. Valéry piensa que son los procedimientos técnicos del poema, los ritmos y rimas, los que nos abren la puerta a las profundidades espirituales. Bremond sostiene que toda técnica parece grosera frente a semejante finalidad. Las palabras no actúan solamente y en primer lugar en virtud de su belleza propia. El lector se entrega a sus vibraciones fugitivas, no por el placer que proporcionan sino por el misterio que transmiten. Los efectos de belleza producidos por los procedimientos técnicos son “simples conductores” y su esplendor es efímero. El poder de sugerir y de evocar, tan caro a Baudelaire, se dirige exclusivamente a nuestras facultades de superficie y pertenece a la prosa pura. Cuando se trata de las diferencias entre prosa y poesía, Bremond se muestra muy lejano con respecto a los argumentos de Valéry: “Les mots de la prose excitent, stimulent, comblent nos activités ordinaires; les mots de la poésie les apaisent, voudraient les suspendre”³⁹, escribe. La poesía pura es “magie recueillant”, nos invita a la quietud, como dicen los místicos. Frente a la prosa, fosforescencia que nos aleja de nosotros mismos, la poesía es un llamado interior. Walter Pater, citado por Bremond, afirma que “todas las artes aspiran a reunirse en la música”. Bremond lo corrige: todas aspiran, cada una según los mágicos intermediarios que le son propios —palabras, notas, colores, líneas— a reunirse en la plegaria.

“La *pureté* est le résultat d’opérations infinies sur le langage, et le soin de la *forme* n’est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d’expression”⁴⁰, así define el propio Valéry la ambiciosa exigencia frente al problema de la creación impulsada desde Poe. Este definido linaje de artistas sería el responsable de determinar en una precisa reflexión teórico-poética los primeros lineamientos de una tendencia orientada hacia la búsqueda de un nuevo clasicismo, o mejor, un retorno al clasicismo como reacción ante el romanticismo. Vale la pena examinar en este punto los valores que permiten hacer esta distinción de dos manifestaciones opuestas del espíritu, aclaradas con acierto por Marcel Raymond en su estudio fundamental *De Baudelaire al surrealismo*:

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ Valéry, 1993, vol. I, p. 604.

Así, mientras el escritor clásico, deseoso de conocerse, confiaba en la introspección y transponía el resultado de sus observaciones al plano de la inteligencia discursiva, el poeta romántico, renunciando a un conocimiento que no fuera a la vez un sentimiento y un goce de sí mismo —y un sentimiento del universo, experimentado como una presencia—, encarga a su imaginación de componer el retrato metafórico, simbólico, de él mismo, en sus metamorfosis⁴¹.

El ideal de una poesía depurada de todo lo no poético se distinguirá como el principal eco de este llamado al alejamiento del romanticismo, propósito que definiría la estética europea predominante desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX⁴². Una actitud de época fundamentada en el establecimiento de un principio poético que dejó claras muestras de su resonancia en España. Precisamente, un cambio de enfoque surgido del cansancio de una poesía vivencial al extremo, cargada de interioridad, expuesta a la expresión de los más íntimos sentimientos, conduciría a la lírica española de los años veinte no sólo hacia los mismos postulados de la mencionada corriente francesa, sino a su propia tradición nacional, manifiesta —como afirmara Hugo Friedrich— en “la metafórica y nada natural poesía de Góngora”⁴³.

5.2 LA POESÍA PURA EN ESPAÑA: JORGE GUILLÉN

No es de ninguna manera fortuito que, con motivo del tercer centenario de su muerte, quienes fueran años después los miembros más destacados de la llamada generación del 27, se enfrentaran públicamente contra la crítica oficial y académica para dar la batalla por el autor de las *Soledades*. “La imagen poética de don Luis de Góngora”, conferencia pronunciada por Federico García Lorca en 1928, será uno de varios testimonios del referido renacimiento del poeta barroco en el siglo XX y de la manera como éste anticipó el cambio hacia una poética que apuntaba a revalorizar la creación estética depurada, reticente ante lo fácil, lo académico y lo vulgar. Se realizaba en Góngora la postura del poeta que persigue la belleza pura e inútil y que es capaz de eliminar cualquier tipo de sentimiento en apariencia comunicable. Y aunque no se conocían

⁴¹ Raymond, 2002, p. 12.

⁴² Habría que anotar, sin embargo, que el ideal de depuración poética sirvió no solo como rasgo distintivo del alejamiento con respecto al romanticismo sino también con respecto al clasicismo en cuanto éste mantuvo siempre en alto la consigna de la poesía útil, didáctica y moralizante.

⁴³ Friedrich, 1974, p. 188.

textos gongorinos que determinaran con precisión una específica voluntad de estilo, una particular técnica poética, se llegó a intuir que sólo una creación lúcida podía permitir una tentativa que, como lo establece Guillén, penetra en lo más profundo del lenguaje: “El místico parte de una experiencia íntima, y no pudiendo transmitir esa experiencia acude a las palabras como recurso insuficiente. Góngora representa la exaltación máxima del tipo opuesto, para quien el lenguaje es —junto al tesoro de las propias intuiciones— la meta maravillosa. Todo el esfuerzo se concentrará en la explotación de una mina inextinguible: las palabras”⁴⁴. Sólo otorgando ese valor supremo a la palabra, pensaban los jóvenes poetas, podía Góngora provocar el raro vuelo poético que lo distingue, que se eleva por encima de lo real y cotidiano.

Es este interés por rescatar el valor de la palabra el que influirá de modo directo en la poética de los grandes líricos españoles del siglo XX y en Juan Ramón Jiménez en primer término. En él se reconoce a un paciente artífice de la palabra, un creador inteligente y sensible que a lo largo de varios años experimentó un desplazamiento considerable hacia una nueva concepción poética establecida dentro del fenómeno artístico que hemos descrito hasta ahora. Pero, si bien Juan Ramón Jiménez destaca la cuidadosa labor del artista y formula la necesidad de establecer un criterio riguroso, cree también que los dones naturales son decisivos al momento de concebir un poema. Su fe en la inspiración es absoluta, tanto como su exigencia de una esmerada elaboración.

Posteriormente, acusada de responder a una nueva sensibilidad que, de manera paradójica, impedía la efusión directa de sentimientos o pasiones, y de sacrificar —por el afán de depuración a que se vio sometido su material poético en el momento creador— todo lo individual e íntimo, lo personal y humano, la generación del 27, que encontró su expresión literaria en la promesa del arte por el arte, se serviría de su propia producción poética para hacerle frente a la defensa de lo que se consideró la más elevada conquista estética del momento. Una auténtica defensa emprendida, entre otros, por quien durante mucho tiempo fuera asociado, a propósito de este compromiso, al ideal purista manifiesto en la lírica española que caracterizaría los años veinte y parte de los treinta, e incluso declarado su más destacado exponente: Jorge Guillén.

⁴⁴ Guillén, 1999, p. 311. Dice Guillén en su tesis doctoral, dedicada a Góngora, que el poeta cordobés es un ejemplo de “poesía pura, poesía no *explicada*” (Guillén, 2000, p. 180).

Jorge Guillén asumirá esta definida posición dentro de un perfecto equilibrio: la embriaguez de la inspiración y la precisión del esfuerzo nunca separados, la inspiración tenida en cuenta bajo el estricto control del intelecto, el instinto lírico como hermano de la técnica. Con Guillén nos encontramos frente a un trabajo depurador que nunca buscó sustituir la inspiración: ahí está la gran diferencia con sus predecesores franceses. Así, al considerar esta cualidad inherente a la condición del poeta, aludía al elemento netamente humano que, según él, debe condensar la poesía, un componente esencial que Guillén no pudo desconocer y del que nunca pretendió prescindir.

5.2.1 EXACTITUD Y “DESNUDEZ” COMO IDEALES POÉTICOS

Si en algo ha insistido la crítica es en el interés de Jorge Guillén por nombrar con precisión el mundo que le rodea. Ese acto nominativo constante en que se convierte *Cántico* responde, precisamente, al valor extremo que en esta obra se da a la palabra, a su verdadera esencia:

Ámbito de meseta. La palabra
Difunde su virtud reveladora.
Clave no habrá mejor que hasta nos abra
La oscuridad que ni su dueño explora.

[...]

Revelación de la palabra: cante,
Remóntese, defina su concierto,
Palpite lo más hondo en lo sonante,
Su esencia alumbre lo ya nunca muerto (C, 390)⁴⁵

Todo parecería indicar que nos encontramos ante una concepción mística del lenguaje. Sin embargo, lo que anima la composición de *Cántico* no es la palabra poética tenida en cuenta como un elemento sugeridor elegido con esa evidente intención de conmover, de sacudir lo más profundo del alma, de provocar en ella toda clase de ensoñaciones, como proponía Mallarmé. Guillén no se conforma con asignarle a la palabra aquella misión

⁴⁵ Los poemas de Jorge Guillén citados a lo largo del presente apartado pertenecen al libro *Cántico*, a la edición de Seix Barral de 1998, en adelante señalado bajo la abreviatura C, junto al número de la página correspondiente.

última; cree en su capacidad alusiva, pero le complace aún más su facultad determinante y absoluta para expresar con exactitud su propia poesía, lo cual, según él, sólo es posible conseguir a través de toda la sencillez, toda la simplicidad y pureza que la palabra representa. En el poeta vallisoletano la palabra llega a considerarse de una manera más bien simple: debe ser el producto de una búsqueda constante —basada en una concentración y agudeza mental definitivas— por lograr expresar sólo aquello que se quiere decir como poeta⁴⁶. Guillén se siente atraído por la idea de exactitud que puede alcanzarse a través de la palabra; de ahí que demuestre más interés por su sentido que por la magia que ésta pueda representar. La palabra, afirmaría, cobra en su poesía un valor afín al componente único del acorde universal en el que se consigue la perfección:

¡Cuánta afluencia en la armonía breve,
Ese tul, esa piel, esta palabra,
Cuánto concurso de universo debe
Fluir por toda flor que al fin se abra! (C, 380)

El afán de perfección que lo llevaría al gusto por la palabra exacta explica su pleno rechazo ante la vaguedad en el lenguaje. Se supone que Guillén quería decir mucho con pocas, meditadas y eficaces palabras de significado exacto, de significado unívoco en cuanto fuera posible, lo cual le obligaba a un exigente trabajo de búsqueda, elección y agrupación de los vocablos más adecuados. José Manuel Blecua, uno de los críticos más cercanos al poeta, afirmaba sobre dicha labor lo siguiente: “Guillén, al revés de tantos y tantos poetas, no tacha ninguna palabra, prefiriendo anotar todas las posibilidades con una abundancia de léxico y de imaginación poética realmente extraordinarias”⁴⁷. Por otra parte, según sostenía el propio autor de *Cántico*, el acto mismo de composición del poema no debería distar lo suficiente de la técnica empleada en el proceso de fabricación de cualquier mecanismo de incomparable precisión⁴⁸; de ahí que renunciara a las improvisaciones, para encontrar en cada caso la palabra única, eso que la hacía insustituible. Y así lo recuerda Casaldueiro, asociando su trabajo compositivo al oficio habitual del joyero que despoja de toda impureza la piedra preciosa antes de esculpirla: “Guillén limpia la palabra de todo sedimento, la pule, la trabaja, y consigue

⁴⁶ Algo así como lo que Seamus Heaney llamaba “encontrar la voz”, la voz poética íntimamente relacionada con la voz natural del poeta, con la voz que el poeta oye y atribuye al hablante ideal de las líneas que está creando. Cfr. Heaney, 1996, p. 42.

⁴⁷ Blecua, 1970, p. 23.

⁴⁸ Así, refiriéndose a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, no dudaría en expresar: “Los ajustes de tan heteróclitas piezas en una máquina total requieren la atención de un buen relojero. Se parece Góngora al matemático, al mecánico, al inventor industrial —no al volcán, ni al fuego, ni al torrente ni a linaje alguno de energía desbordada” (Guillén, 2002, p. 156).

mágicamente entregárnosla con toda la fuerza de su realidad, de su presencia”⁴⁹. De la misma manera, aseguraba Blecua: “Guillén crea y recrea con delicada paciencia su obra poética. Ningún poeta de su generación ha sabido esperar con tanta sabiduría hasta que el milagro de la palabra exacta se ha producido”⁵⁰. Evidenciaba así una exigente actitud respaldada por la necesidad de controlar constantemente el lenguaje, de no abandonar la palabra, de dejarla a cargo de una conciencia siempre atenta:

Es dulce compartir el sol más claro,
Un ímpetu llevar a forma plena,
Y concentrarse más bajo el amparo
De la palabra que ante todos suena (C, 149).

Como advierte el propio Guillén, hay en su poesía una relación de extrema necesidad entre palabra y verso e, incluso, entre palabra y poema. De hecho, más que la palabra dentro de la frase, o la palabra y frase dentro del verso, parece importarles, particularmente, la palabra en función del poema. “La palabra / Difunde su virtud dominadora” (C, 254), como quedará consignado en *Cántico*. Mostraba así su determinación no por atender exclusivamente a la belleza o a la sonoridad del lenguaje —como lo propusieran Poe, Baudelaire y Mallarmé—, sino por disponer de éste sólo en consideración al perfil general del poema. De ahí que evitara la efusión injustificada y declarara un pleno rechazo ante el exceso, o mejor, ante el derroche, ante la riqueza verbal ostentosa, pero, en especial, ante aquellos vocablos con significados imprecisos. Con una sola palabra, o con muy pocas, Guillén pretende conseguir su propósito: generar en el lector la impresión de que en sus versos no sobra ni falta nada. En definitiva, aspiraba a un vocabulario conciso, despojado de elementos accesorios, de adornos innecesarios que en nada podían contribuir a su voluntad de alcanzar una perfecta simplicidad desde la poesía. A eso respondería su conocido odio por la vaguedad y su lucha por no permitir asociar cualquier intento de efectismo o de ornamentación a su obra. Esta inclinación por la sobriedad libraba, según él, del vistoso alarde modernista⁵¹.

Vale la pena reiterar que en esta poesía, como en la mallarmeana, son las palabras —esa especie de “maravillas concretas”, según Guillén— las que adquieren el máximo valor.

⁴⁹ Casaldueiro, 1974, p. 49.

⁵⁰ Gullón; Blecua, 1949, p. 157.

⁵¹ Guillén, 1999, p. 568.

Sólo hace falta recordar que Mallarmé encontró en la rosa la representación más fiel del encanto que para él encerraba la palabra poética. Sin embargo, a diferencia del poeta francés, en Guillén es posible identificar la continua voluntad esclarecedora de quien no pretende apartarse de la naturaleza real de la palabra, a un tiempo signo y comunicación: signo de una idea, comunicación de un estado, afirmará; facultades, como sabemos, menospreciadas por Mallarmé, ajenas por completo a su proyecto poético: “Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole”⁵². Por ello, mientras Raymond es capaz de reconocer en la obra del poeta francés cómo las palabras “adoptan ese extraño aspecto de lo ‘nunca visto’ ”⁵³, no se puede desconocer, asimismo, la preocupación de Guillén por imprimir, a través de la palabra, una atmósfera de claridad a su cántico, lo cual, según decía, guarda relación con el principal elemento que lo compone: la luz. “Con la luz me perfecciono”, asegurará en el poema “Cara a cara” (C, 515). Friedrich parece confirmar esta postura al manifestar que sus poemas con mayor presencia de luz “son también los formalmente más rigurosos”⁵⁴; un reflejo de cómo la pasión por la palabra y, a la vez, por el rigor, llegó a convertirse en sinónimo de luminosidad en Guillén —como parecen dictarlo los siguientes versos—, cuando en Mallarmé, se ha dicho con insistencia, tendió hacia la oscuridad, hacia la Nada:

Palabra que se cierce a salvo y flota,
 Por el aire palabra con volumen
 Donde resurge, siempre albor, su nota
 Mientras los años en su azar se sumen.

Todo hacia la palabra se condensa.
 ¡Cuánta energía fluye por tan leve
 Cuerpo! Postrer acción, postrer defensa
 De este existir que a persistir se atreve (C, 392 -393).

Como vemos, en *Cántico* se asume el valor de la palabra en sí misma, “de un todo que es Palabra” (C, 187). Según el propio Guillén, ésta no sólo se revela ante él, sino que se le impone con su más alta eficacia poética, de ahí que se encomiende a ella, a su sentido único y definitivo. Esta fe en el poder de un lenguaje que considera capaz de desnudar su propia esencia es la que le impulsará a definir con precisión su arte: ser poeta es, necesariamente, tener fe en la palabra. Definición que aplica a un caso bien conocido:

⁵² Mallarmé, 2003, vol. II. p. 213.

⁵³ Raymond, 2002, p. 27.

⁵⁴ Friedrich, 1974, p. 244.

“Así, por ejemplo, Góngora. Sin una gran fe en las palabras no las habría buscado y elegido con tanto fervor”⁵⁵.

Ese mismo fervor, asegura Guillén, le lleva a aspirar a una escritura elemental y transparente, a un lenguaje directo que, en apariencia, poco tiene que ver con el lenguaje poético que él mismo enalteciera tantas veces en su capítulo de *Lenguaje y poesía* dedicado a Góngora: “Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras”⁵⁶. Del poeta cordobés dos cualidades privilegiaría: otorgar plena autonomía a la palabra y someter al lenguaje a la experiencia del constructor que no sólo va creando sino “edificando” una obra de poesía. Le animaba esa alianza entre el Góngora poeta y el Góngora arquitecto, lo que significaba creación y construcción a la vez. Por este último aspecto mostraría Guillén su máximo interés; algo que ya se hace notable en su tesis doctoral dedicada al autor de las *Soledades*. Así lo advierte Elsa Dehennin: “Enfatiza sobre todo la constructividad, ‘simetrías de arquitectura’, la solidez de la estructura poemática, la concepción del lenguaje como una geometría que equilibra las contraposiciones”⁵⁷.

Pero, si bien es cierto que Guillén mantiene una evidente admiración por esos poetas enamorados de la “perfección”, de la obra cuidadosamente trabajada a partir de un detenido examen —una purificación— de su material poético, hay algo que no consiente: la eliminación de lo común para reforzar lo auténtico, lo legítimo o distintivo, algo que, a su juicio, caracterizaba la poesía de Mallarmé y que explicaría la referida oscuridad a la que se le ha asociado; oscuridad que el mismo Guillén se encargó de negar respecto a la obra de Góngora, aunque reconociera las dificultades propias de su lenguaje poético.

Para Guillén, el problema de estos dos poetas radica en su desconocimiento del lenguaje ordinario y de cómo éste puede elevarse también a poesía, por ello afirma que la verdadera cuestión no está en el vocabulario sino en el modo de expresarlo. El no aceptar esta distinción idealista, según él, entre lengua común y lenguaje poético, entre

⁵⁵ Guillén, 1999, p. 380.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 312-313.

⁵⁷ Dehennin, 2004b, p. 161. Este hecho será también anotado por Sánchez Robayna, quien lo identifica con una posible “lectura vía Mallarmé” que Guillén hiciera de Góngora. Cfr. Sánchez Robayna, 1993, pp. 68-73.

“lenguaje bruto” y “palabra esencial”, entre los signos despreciados de la real existencia concreta y aquellos que sugieren “la noción pura” es lo que, asegura, aparta su poesía de la extrema pureza que le han querido acreditar. Por eso se atreve a concluir respecto a la obra gongorina, que “lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético”⁵⁸. No puede admitir, entonces, la exclusión del lenguaje directo, ese que permite evocar una cosa mediante su simple nombre propio, nombre que precisamente Góngora, al igual que Mallarmé, se empeñó en no emplear, sirviéndose para ello de toda clase de metáforas y giros en su apuesta por el juego de la alusión.

Mientras tanto, Guillén prefiere abogar por un “lenguaje suficiente”, ese mismo que reconociera en la obra de Gabriel Miró. Esta identificación dejaba ver el interés del vallisoletano por componer poesía sobre la base de una lengua corriente. No se trata, pues, de un lenguaje deliberadamente poético. Su atención se centraba en la palabra como tal y el descubrimiento de su valor original a través del poema: “¿No sería tal vez más justo aspirar a un “lenguaje de poema”, sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario?”⁵⁹ Para él, la poesía sólo puede existir atravesando o, más bien, iluminando toda clase de materiales brutos. Ninguna palabra puede estar de antemano excluida, todo depende, en suma, del contexto. Lo que viene a importar es la situación de la palabra dentro de ese conjunto que se conoce como poema, el producto de la poesía, objeto del que, según Guillén, tiene que partir necesariamente el análisis literario y al cual atribuye aún más valor que a la poesía misma, tanto que llegó a considerar indispensable el distinguir poesía de poema; la abstracción y la vaguedad frente a la concreción:

No partamos de “poesía”, término indefinible. Digamos “poema” como diríamos “cuadro”, “estatua”. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad todo es espíritu aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje⁶⁰.

Al tiempo que se decide por el poema antes que por la poesía, Guillén reafirma su determinación por no apartarse del lenguaje cotidiano en favor de un lenguaje poético, puro en extremo, y así lo expresará: “¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 336.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 295.

⁶⁰ *Ibíd.*

realización en cuerpo concreto [...]. No hay más que lenguaje de poema [...]. Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro”⁶¹. Esto le llevaría, en cierta forma, a no querer prescindir de los detalles materiales en su intención de evocar, por ejemplo, “una flor”, que, por esta precisa razón, difícilmente podría parecerse a “l’absente de tous bouquets”⁶². Ahora bien, aunque exista un común interés con Mallarmé por revelar la esencia que cada cosa encarna, al punto de elevarla hasta su noción pura, Guillén prefiere hacerlo de la manera más simple y directa posible, como queda manifiesto en el poema “Florida”: “¡Oh concentración prodigiosa! / Todas las rosas son la rosa, / Plenaria esencia universal” (C, 352), con el epígrafe: “Todas las rosas son la misma rosa”, de Juan Ramón Jiménez⁶³.

Es así como, aunque Guillén predica la misma fe en la palabra, en su pretensión de alcanzar esa categoría esencial de las cosas se sirve de procedimientos diferentes, medios distintos de los utilizados por los poetas de la tradición simbolista francesa. Se sirve, con total convencimiento, de la exactitud en la expresión, de la riqueza hallada en el vocabulario más puro y más desnudo, condiciones propias del poema que reconocería en la obra de Juan Ramón Jiménez, de quien aseguró vivir y escribir también en el culto de la obra perfecta⁶⁴. De hecho, en su concepción de la palabra, Guillén se muestra en claro acuerdo con la teoría que sobre ésta expusiera Jiménez en su poética. Así, como anota Francisco Blasco, “para que la lengua adquiriera la dimensión creadora que Juan Ramón pretende darle, es necesario que la palabra ordinaria sea elevada, en poesía, a la categoría de palabra exacta”⁶⁵. También Jiménez consideraba que la clave de la auténtica poesía estaba en conseguir esa “expresión distinta” a partir de palabras comunes. Veamos la formulación que ofrece el propio poeta al respecto:

En el uso de la palabra escrita lo importante, creo yo, es que la palabra corriente parezca que se usa por vez primera, y que la rara parezca corriente; pero que no tropiece uno en ella [...]. Que

⁶¹ *Ibid.*, pp. 407, 411.

⁶² Mallarmé, 2003, vol. II, p. 213.

⁶³ Para Juan Ramón Jiménez sólo la palabra exacta, la palabra en su más alto grado de desnudez, puede apresar la esencia de la cosa. Dicha tentativa queda expresada en el tercer poema de *Eternidades*: “¡Inteligencia, dame / el nombre esacto de las cosas! / Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas; / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas... / ¡Inteligencia, dame / el nombre esacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!” (Jiménez, 1982, p. 57). Sobre el enfoque trascendental que el poeta le otorga a la palabra, o mejor, al “nombre esacto”, véase Blasco, 1982, pp. 261-270.

⁶⁴ Guillén, 1999, p. 282.

⁶⁵ Blasco Pascual, 1982, p. 264.

ninguna de las dos parezca estraña ni se sienta mal en donde esté colocada. No por usar palabras complicadas ni sobadas se es un escritor rico ni raro; la rareza y la riqueza está en el don de combinaciones infinitas [...]. En poesía no importan nada asonancias ni consonancias por dentro ni por fuera, repeticiones, nada. Lo importante es la exactitud, la precisión⁶⁶.

Así pues, rendir tributo a la palabra poética, confiar en la desnudez y pureza que ésta representa, aspirar a conseguir una palabra lo suficientemente despojada y, por lo mismo, alumbradora, que permita lograr unos versos limpios, puros, sin ninguna mancha o imperfección, versos a través de los cuales se pretende llegar a la más clara exactitud, es algo que, en buena medida, pudo responder en el autor de *Cántico* a la influencia inmediata y definitiva de Juan Ramón Jiménez. No cabe duda de que también en él Guillén identificó una labor comprometida ante esa exigencia de una poesía depurada de todo lo no poético. El quinto poema de *Eternidades*, de Jiménez, revela cómo el desnudar, el eliminar del poema cualquier elemento ajeno a su propósito artístico, cualquier “impureza” que pudiera afectar su estado natural, se convierte en la mayor ambición del poeta:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia,
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!⁶⁷

⁶⁶ Citado por Blasco Pascual, 1982, p. 266.

⁶⁷ Jiménez, 1982, pp. 62-63. Si bien el poema ha sido considerado, por un amplio sector de la crítica, la más clara representación del programa poético de Jiménez, según el cual poesía pura y poesía depurada se identifican, vale la pena recuperar la interpretación que del mismo nos ofrece Víctor García de la Concha, para quien el poema, generalmente mal leído —como señala—, es una invitación a comprender la poesía “como instrumento de conocimiento metafísico, con capacidad de penetración en las regiones del misterio vedadas al acceso de la razón” (*Ibid.*, p. 25). Esta interpretación guarda correspondencia con lo que Blasco describiría como una etapa inicial del poeta deudora del pensamiento platónico: “En un principio

“Desnudez” es uno de los conceptos claves en este esfuerzo por consagrarse a lo que se consideraba la auténtica poesía: una poesía esencial y eterna; tanto que se convertiría en la preocupación casi obsesiva de los principales miembros de la generación del 27, seguidores absolutos —al menos en un período inicial— de quien fuera la figura más importante de la lírica española del momento, Juan Ramón Jiménez, y del ideal de poesía pura por él representado, fundamentalmente en lo que refería a su concepción de la palabra poética. También al poeta se debería, entre otros postulados, el querer igualar la perfección del poema a la de la rosa, emblema de la orientación estética que sale al encuentro de la pureza poética perseguida a través de la maestría, de la calidad en la composición, con la cual Guillén coincidiría sin reparo alguno:

LA ROSA

A Juan Ramón Jiménez

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía,
Tranquilamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y al aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio,
Y fue ya imposible el grito (C, 243)

La sencillez y la belleza de la rosa eran, a su vez, las cualidades máspreciadas del poema: la sencillez en el lenguaje, la belleza en la forma, justo equilibrio. La extrema elaboración, facilitadora de la forma perfecta, y la extrema simplicidad dentro de una expresión depurada serán, entonces, la antorcha y la llama del poeta. Guillén se propuso la conquista de la forma como el ideal artístico que más se ajustaba a ese anhelo común: alcanzar la perfección a través de una poesía sencilla, entendiendo por sencillo lo conseguido con la mínima cantidad posible de elementos. A eso se aspiraba, a crear un poesía luminosa que fuera capaz de resplandecer por el mismo brillo de su sencillez:

—por lo menos hasta 1911—, Juan Ramón concibe la auténtica realidad de las cosas a modo de universo platónico —‘Puro, eterno, total e inmaterial, en donde estuviera contenido todo lo que es esencia’— de las ideas [...]. La palabra del poeta, ‘extraña al vulgo’, ha de intentar traducir ‘el silencio’ de este ‘universo que no quiere hablar’ y aquél recurre para ello a la sugerencia y a la *evocación*” (Blasco, 1981, p. 264). El poema citado pertenece, sin embargo, a una época posterior, una etapa en la que, según Blasco, había iniciado Jiménez un “proceso de madurez intelectual” que lo alejaría en gran medida de aquel universo platónico.

“Halaga un brillo / Por juego de la luz, de joya acaso, / O de tanto decoro que es sencillo” (C, 148).

5.2.2 POESÍA PURA, *MA NON TROPPO*

Aspirar al “verso desnudo” y a la creación perfecta, lograda, equivalía también, para Guillén, a abogar por el arte poético basado en una sola norma: rigurosa depuración. Depuración del material de la poesía en todos los órdenes y dentro de un control severo, en el que lo anecdótico y lo sentimental clasificarían como los primeros motivos a ser eliminados del poema. En general, nada que tuviera cierto matiz de espontaneidad sería aceptado. “Desnudez. Y acaba el tránsito / De lo que tiembla a lo límpido / Sobre un silencio: nivel” (C, 466), expresará Guillén. Como vemos, esta disciplina, que implicaba el sometimiento de la obra a toda una serie de acciones vigilantes, haría eco en la conciencia poética del autor de *Cántico*, al punto que reconocer el valor y el mérito de la autocontención, del “limitarse”, llegó a ser una de sus más declaradas consignas. Así lo dejaría consignado José Manuel Blecua:

Al impulso opondrá lo contenido. A la extensión opondrá la intención, eliminando de un poema los elementos innecesarios. De ahí esa impresión que se obtiene en una primera lectura de algo elaborado con la conciencia más vigilante [...]. El hecho de que Guillén elimine una serie de notas circunstanciales, biográficas o sentimentales, no significa otra cosa que el hallazgo de un mundo poético distinto, cuya raíz no se apoya en lo sentimental, sino en las sensaciones ordenadas con la mayor precisión intelectual que se conoce en la poesía española de todos los tiempos⁶⁸.

Esta condición, claramente reconocida en Guillén, parecía coincidir con aquella precisa definición, recordada aquí en páginas anteriores, con la que Valéry estimaría al poeta clásico como “l’écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l’associe intimement à ses travaux”⁶⁹. Justamente, refiriéndose a Valéry, el poeta vallisoletano hace énfasis en una de las fórmulas que explicaría también su propio ideal estético: “Perfección es trabajo”.

⁶⁸ Blecua; Gullón, 1949, pp. 155-157.

⁶⁹ Valéry, 1993, vol. I, p. 604.

Manténgase siempre vivísima la gran Curiosidad: la poesía bien trabajada. Artista: artífice. Arte: artificio. Nunca el virtuosismo del mal artífice excusará el abandono del buen artificio⁷⁰.

Eso significaba el poeta francés para él: poesía bien trabajada. Las normas que lo regían no podían ser otras: inteligencia y esfuerzo. Con relación a esto, dedicará a Valéry el artículo “Una jugada emocionante”, en el que escribe las siguientes líneas:

Hay una poesía que es todo sapiencia y rigor consciente. Hay una disciplina de la imaginación. Hay una matemática de la imagen y el ritmo. Hay, en suma, la medida y el número, que no entorpecen el fuego, antes lo avivan. Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poética. Esta pasión infusa en cifras separa al vate del simple apasionado en bruto, y constituye el fondo genuino de aquél en todas sus edades y condiciones⁷¹.

Si bien es verdad que Guillén defiende impetuosamente el establecimiento de un orden, una disciplina y hasta una especie de cálculo en la poesía, presentando y delimitando un propósito que lo acercaba de manera puntual a Valéry —razón por la que se le llegó a considerar “el poeta frío de las identidades, de las ecuaciones lógicas”⁷²—, es un poeta que se atreve a hablar, con igual intensidad, de pasión: “Pasión intelectual”, “¡Oh pasión en orden!”⁷³. Hay también en él un convencimiento de que es posible crear no sólo a partir de ese estado de plena lucidez y conciencia que el poeta mantiene, esencialmente, para no perder el contacto con el mundo en que vive y el conocimiento de éste. Reconoce, a su vez, el valor y la importante influencia en el proceso de creación de esa fuerza interior no siempre asimilable por la razón: “la fuerza creadora”. Así lo confirmará al hablar, con innegable autoridad, sobre “La profesión del poeta”, título de uno de sus ensayos, y declarar abiertamente sus propios ideales:

El trabajo del arte requiere técnica y por lo tanto esfuerzo, y esfuerzo mantenido en la constancia. Más aún: la técnica, el esfuerzo, la constancia con un punto de arranque: la vocación. Poesía, música, pintura que lleguen a serlo habrán necesitado la reserva esencial de un espíritu⁷⁴.

Guillén no reduce el trabajo artístico única y exclusivamente a una cuestión de técnica, declara su convicción de que el manejo que de ésta se haga puede demostrar también la revelación de un espíritu⁷⁵. Algo muy parecido parecía insinuar García Lorca cuando

⁷⁰ Guillén, 1999, p. 197.

⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

⁷² Xirau, en Ciplijauskaité (ed.), 1975, p. 137.

⁷³ Guillén, 1999, p. 267.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁷⁵ En eso coincide con Seamus Heaney, quien asegura que “la técnica [...] no sólo implica el modo como el poeta trabaja las palabras, su dominio de la métrica, del ritmo y de la textura verbal, sino también una definición de su actitud hacia la vida, una definición de su realidad [...]. La técnica exige sellar con

afirmaba: “Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”⁷⁶. Ese control permanente que implica una serie de actitudes de vigilancia y procesos de discernimiento, cómplice de aquel empeño por huir de toda confusión, reveló hasta qué punto la creación poética de Jorge Guillén fue el resultado de su “pasión” por la claridad, por el rigor, por el dominio intelectual. De esas renunciaciones, de esa limpieza interior de su obra, de esa constante autorreflexión parece derivar no sólo su unidad y coherencia, sino, principalmente, su vitalidad poética, su fuerza espiritual.

A Jorge Guillén se le consideró también el gran maestro de la poesía intelectual, de esencias, pura. Un poeta que, a través del intelecto, buscó lo esencial en la realidad, que con este fin se orientó hacia los elementos más nobles y limpios de la naturaleza, hacia las cosas y hacia lo abstracto. Y una evidente tendencia le caracterizaba: la composición lógica y coherente armonizada con una excesiva desnudez, fórmula con la cual pretendía alcanzar su objetivo: crear una obra esencialmente vital. Por eso, aunque sus poemas fueron sometidos a una construcción lógica, distanciada y objetiva, en la que se dominó constantemente el impulso y la improvisación, son, además de un claro ejemplo de fuerza compositiva y de intensidad expresiva, el resultado de una firme aspiración humana, como tantas veces insistió. Estamos, entonces, ante una poesía de la inteligencia que es también poesía de la vida, y sus motivos no pueden ser otros que “aquellos que brotan del trasfondo espiritual en el que se enriquecen las más íntimas sensaciones”⁷⁷. En eso hace énfasis Guillén, en que la poesía, innegablemente, viene ligada a la vida, a la vida plena, íntegra, aquella donde se incluyen con igual derecho sensación y concentración:

Más vida imponga así la vida viva
Para siempre, vivaz hasta su extrema
Concentración [...] (C, 390)

nuestra marca de agua una forma esencial de percibir, hablar y pensar, para que quede impresa en el tacto y en la textura de nuestras líneas; la técnica se refiere a la totalidad del esfuerzo creador que llevan a cabo los recursos de la mente y del cuerpo para lograr que el sentido de la experiencia quede sometido a la jurisdicción de la forma. Técnica es aquello que, según frase de Yeats, convierte ‘el ható de accidentes e incoherencias que se sienta a desayunar’ en ‘una idea, en algo deliberado, completo’ ” (Heaney, 1996, p. 48).

⁷⁶ Lorca, en Diego (ed.), 1991, p. 403.

⁷⁷ Guillén, 1990, p. 327.

Detrás de todo esto está, sin duda, un marcado vitalismo, en el cual razón y vida se articulan continuamente. La realidad vital inmediata como punto de partida de la reflexión —de la creación estética—, y la razón como instrumento de claridad y de conciencia, de dominio sobre las cosas, sobre el mundo natural que está en la base de ese proyecto vital que constituye la obra de Guillén. O, por lo menos, eso parece querer decir en el poema que presentamos a continuación, en el que la irrupción de la vida, representada en la forma de una polilla paseante entre libros, es motivo de exaltación:

Docta polilla dibujante
Que ornamentas el gran infolio
Con bien profundizadas curvas
—Oh latín de San Isidro—
Y minando muchos renglones
Sin más que arabescos viciosos
—Capricho por sinuosidad—
Ilustras saber y decoro:
Eres en tus juegos mortales
La invasión de vida que adoro (C, 234).

La poesía debe ser ante todo eso: un cúmulo de vida; ha de ser “poesía viva”, según parece insinuar Guillén. Y eso es *Cántico*, una obra fiel a la sensación, y más allá de eso, a la gracia de estar vivo: “Gracia de vida extrema, poesía” (C, 395).

En suma, poesía es, para Jorge Guillén, conciencia plena, control severo y depuración, es sometimiento, pero es también pasión, vocación y espíritu, sensación y vida: “¡Copa mía, obra mía, / Aun no ajena a la sed que en mí erige!” (C, 432). Su estética no opone la razón a la emoción, la lógica a la admiración, ni mucho menos da preeminencia al sistema con respecto a la sensación, como cierto sector de la crítica ha enunciado. Tampoco ha buscado racionalizar un mundo poético. Es verdad que considera la inteligencia como la suprema facultad lírica, lo cual no significa desconocer lo que en el poema pueda estar motivado por la emoción, la inspiración o el sentimiento, por valores espirituales. Prefiere combinar el rigor y la sensibilidad, dirigir esa emoción, esa inspiración y ese sentimiento, encauzarlos. Por eso habla, sin titubeos, de una “emoción ordenada”⁷⁸, un dominio de la emoción. Así pretendía que se entendiera su poesía: como control y no ausencia de la emoción, y más allá, como una concentración orientada, precisamente, a hacer sublimes las emociones vitales⁷⁹. “La emoción no por intelectual

⁷⁸ Guillén, 1999, p. 83-87.

⁷⁹ Seamus Heaney, utilizando la metáfora de la poesía como excavación, se referirá a esa concentración de quien cava buscando expresar las propias emociones. Cfr. Heaney, 1996, pp. 40, 42.

es menos lícita y verdadera, acaso tampoco menos intensa”⁸⁰. José Manuel Blecua lo resumiría como una pugna entre la emoción y la inteligencia, en la cual, según él, no hay vencedor:

Lo que singulariza con todo rigor el estilo de Jorge Guillén es una lucha entre la emoción y la inteligencia, entre un dejarse arrebatar por el impulso y una conciencia vigilante dispuesta a cercenar y podar ese impulso. Lucha que no se resuelve a favor de uno de los dos contrincantes, sino que queda en tablas, como una partida de damas. Si en algunos poemas vemos ganar su partida a la emoción, en otros la veremos perder⁸¹.

Está claro que Guillén no puede renunciar a su control supremo en el momento de la creación, no puede aceptar la escritura apasionada sin una selección y tratamiento previo. Sin embargo, es capaz de reconocer que a este proceso le antecede una clave segura: la inspiración. Así lo confirmará al establecer un paralelo entre ésta y la razón, a propósito de esa “emoción sin ideas” que, a su juicio, tanto influyó en Bécquer:

De un lado, la inspiración, presentada como sacudimiento y murmullo, con sus siluetas deformes y sus paisajes a través de un tul; más todavía, como una actividad nerviosa, una locura, una embriaguez. Es la inspiración independiente de la razón, y que por eso no tiene sentido ni ritmo. Por otro lado, la razón. El orden y la luz triunfan con ella, rienda de oro para frenar, mano inteligente que construye, cincel por fin y ritmo, universo de átomos sostenidos por una atracción recóndita. Pero el orden, la luz y el ritmo son esencialmente posteriores al sacudimiento, al murmullo y a la embriaguez. La mano, con su cincel y su rienda, no se aplica sino a un previo material informe⁸².

Un crítico como Joaquín Casaldueiro se atreverá a afirmar también tal influencia en el autor de *Cántico*: “En la poesía de Guillén se revela intensamente lo que es la inspiración: certidumbre iluminadora de un misterio, y la creación: un misterio aclarado por otro misterio”⁸³; una definición muy similar en los términos a la que el mismo Guillén hiciera respecto a Bécquer: “Gracia y tino, centella alumbrada en lo oscuro y maestría que sabe captar esa centella, a un tiempo luminosa y misteriosa”⁸⁴. De igual manera, refiriéndose a su propia experiencia como poeta, advierte esos destellos de luz que contribuyen a esclarecer el misterio hasta entonces hecho de sombras: “Se pasa, pues, de un caos interior, de una confusión apenas pensada, apenas pronunciada, a una iluminación, esa “terrazza” donde se consigue un ritmo, un orden, una forma”⁸⁵. Algo que inevitablemente nos recuerda la metáfora shelleyana —citada en otro momento de

⁸⁰ Guillón; Blecua, 1949, p. 41.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 268.

⁸² Guillén, 1999, p. 374.

⁸³ Casaldueiro, 1974, p. 32.

⁸⁴ Guillén, 1999, p. 377.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 813.

este estudio— de la mente que como un carbón en extinción se enciende con el combustible del genio poético: “The mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness”⁸⁶.

Como vemos, Guillén no desconoce el valor de la inspiración. No sólo cree en “las vibraciones de esta primera sacudida del alma”, en la singularidad de esta situación que, según él, en cambio de trance místico, resulta ser, más bien, una especie de profano éxtasis estético, sino que estima además los efectos que puede lograr dentro del proceso compositivo, lo cual queda más que evidenciado en su ensayo crítico sobre Gustavo Adolfo Bécquer. La inspiración es descrita ahí como un estado pre-poético capaz de fecundar la inteligencia, la imaginación e, incluso, la conciencia poética, en el que el contenido emocional se hace forma inteligible. En otro lugar llegará a afirmar que un poeta auténtico “lo es porque no prescinde del seguro azar intuitivo: ángel, duende, musa, agentes de creación. Ése es el ‘camino del poema’ ”⁸⁷.

La inspiración, según eso, es básicamente ese necesario impulso para dar el salto de la creación. En palabras del poeta: “Impulso hacia un final, ya pulso pleno, / Se muda en creación que nos confía” (C, 395), “toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte”⁸⁸. Guillén cree en la inspiración en la medida en que ésta se magnifique en la composición. Si el poeta romántico no era partidario de retocar sus escritos, si enmendar cualquier pasaje o estrofa significaba para él un atentado contra esa “fiebre divina”, y revisar un texto se convertía en una traición contra ese “estado de gracia sin el cual no hay poesía”; Guillén, hay que recordarlo, pulía y reconstruía un verso persiguiendo siempre la mayor exactitud, ayudándose de elementos conscientes y de un sumo rigor para alcanzar su objetivo. La inspiración no era suficiente por sí sola, debía ser dominada, encauzada y desarrollada mediante los recursos técnicos necesarios, ya que, en su opinión, al caer en la engañosa satisfacción se corría el riesgo de desaprovechar el maravilloso hallazgo. Estaba convencido de que la inspiración no siempre elige el vocablo que más conviene y que le acechan los peligros que traen consigo la espontaneidad y la carencia de meditación y control. De ahí que difícilmente pueda aplicarse al pensamiento de Guillén una frase de Napoleón que el crítico Ricardo

⁸⁶ Shelley, 2009, p. 702.

⁸⁷ Guillén, 1999, p. 565.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 312.

Gullón traía a colación a propósito del debate sobre poesía pura: “La inspiración es la solución espontánea de un problema largamente meditado”⁸⁹. Para el autor de *Cántico* sería más bien lo contrario: por la naturaleza espontánea de la inspiración resulta imperativo meditar largamente en sus efectos.

Así pues, queda enunciado con Guillén que la inspiración y el dominio de la técnica son imprescindibles para aquel que se dedique a escribir versos, aquel que se considere “hacedor de poemas”. En su caso particular puede hablarse incluso de un perfecto equilibrio de estos elementos en apariencia opuestos. No se da en él la confianza ciega en esa “emoción inspiradora” al estilo romántico, pero tampoco se ha caído en el extremo opuesto. En el siguiente soneto queda consignada, quizá más fielmente que en cualquiera de sus textos críticos, su propia experiencia frente a lo que María Zambrano gustaría en llamar “la afortunada unión de la inspiración con el esfuerzo, del ‘poeta vate’ con el ‘poeta faber’⁹⁰:

Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza,

Donde es mi guía quien ahora traza
Límpido el orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen (C, 264)

Valéry, como buen escéptico, miraba con desconfianza ese “nuevo halago”, consideraba más ventajoso y eficaz preparar a plena luz unos encuentros favorables. Entregarse ingenuamente a la inspiración, a las fuerzas ocultas, era para él como jugar a una pesca milagrosa, rendirse ante una gracia que en cambio de guiar, desorienta, que nunca es suficiente: “La passion et l’inspiration se persuadent qu’elles n’ont besoin que d’elles-mêmes”⁹¹. Guillén desprecia de la misma forma al espíritu que se abandona a la

⁸⁹ Gullón; Blecua, 1949, p. 29.

⁹⁰ Zambrano, 2006, p. 83.

⁹¹ Valéry, 1993, vol. I, p. 605.

inspiración mientras ésta, como aparente guía, va más lejos que la experiencia consciente. No cree en la poesía que se escribe sola o desde las profundidades del inconsciente, lo que equivale, según él, a la pérdida plena de la voluntad; sin embargo, se complace en asociar la experiencia poética a una especie de arrebatado controlado, de pasión ordenada; la concibe, en definitiva, como inspiración trabajada. Así pues, en contra de la opinión de Valéry, estima imposible reemplazar a la naturaleza, admite que lo oscuro existe, que pretender reducirlo todo al pensamiento puede ser una gran equivocación. Precisamente, al referirse a la generación del 27 y a él mismo, deja firme su posición respecto al planteamiento del poeta francés en torno al concepto de “inspiración” y su ideal de “fabricación”:

Valéry, leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética. Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración —con la que siempre contaban estos poetas españoles: *musa* para unos, *ángel* para otros, *duende* para Lorca. Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad de trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no “charme” fabricado. A Valéry le gustaba con placer un poco perverso discurrir sobre “la fabricación de la poesía”. Esas palabras habrían sonado en los oídos de aquellos españoles como lo que son: como una blasfemia. “Crear”, término del orgullo, “componer”, sobrio término profesional, no implican fabricación. Valéry fue ante todo un poeta inspirado. Quien lo es tiene siempre cosas que decir⁹².

Guillén se consideraba a sí mismo uno “de estos poetas inspirados, libres, rigurosos”⁹³; poetas que Juan Ramón Jiménez, defensor en su momento del mencionado “criterio riguroso”, no dudó en calificar de faltos de espíritu, de emoción, de éxtasis, de voz propia, de “gracia”; exponentes de una poesía demasiado conceptual y culterana, y por lo mismo, artificial —habilitosa más que esencial—, fundamentada en técnicas que los hacía, según él, una especie de arquitectos, de ingenieros inútiles; “talentados albañiles” carentes de acento, de individualidad, desarraigados por su internacionalismo⁹⁴. Lo que Jiménez tanto criticaba de los poetas del 27, de tendencia purista, era su excesiva atención por las formas y su descuido por lo espiritual, algo que, según afirmaba, lo distanciaría también irremediabilmente del gongorismo. A su juicio, era ésta la razón de la actualidad del poeta cordobés, ejemplo de una voluntad poética basada en una concepción de la palabra radicalmente opuesta a la suya: “Góngora eleva la *forma* a la altura que los grandes poetas abstractos —Dante, Shakespeare— habían elevado el

⁹² Guillén, 1999, pp. 407-408.

⁹³ *Ibíd.*, p. 411.

⁹⁴ Jiménez, 1982b, pp. 43-46.

espíritu. En el fondo, Góngora es tan realista como todos los españoles de su época. Yo no soy gongorino. Yo depuro de dentro a fuera. Nunca he pensado la palabra como *joya*, sino como *vida*⁹⁵. Pero volvamos a su postura frente a los jóvenes poetas puristas:

A Jorge Guillén, como a su paralelo distinto, discípulo y maestro Pedro Salinas, yo no los llamaría hoy “poetas puros”, que tampoco es mi mayor nombre, sino literatos puristas, retóricos blancos, en diversos terrenos de la retórica. Les sobra el neoclásico virtuosismo de la redicción, les falta la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural mejor: naturalidad en lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía. Les falta ¡dios nos la dé! “gracia”⁹⁶.

Ante las críticas, Guillén admitiría haber eliminado de sus versos el sentimentalismo, mas no el sentimiento. “¿Frialdad?, tal vez”, reconocería. Afirmaba que para aquellos habituados a una lírica apasionada, efusiva, entregada a una reveladora intimidad, su poesía podía parecer no sólo fría, sino falta de algo. Pero no era esa su preocupación, sino la idea de que su obra pudiera ser percibida como un coqueteo sentimental. Por eso manifestaría un cierto pudor de exponer sus sentimientos más íntimos de manera directa. De ahí que gustara mostrarse como un poeta apasionadamente inclinado hacia el sentimiento pero fríamente decidido a buscar los mejores medios de expresarlo. Eso no significaba otra cosa para él que la necesidad de reflejar el sentimiento de la forma en que éste resultara más puro, más desnudo. He aquí su defensa:

Y el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo, que fue condenado entonces como la peor de las obscenidades. Esta medida en la manifestación de las emociones guarda su vehemencia, más aún, redobla su intensidad. Pero hay oídos sordos para quienes tales armonías se confunden casi con el silencio. De ahí que algunos de estos poetas fuesen juzgados fríos, aunque se consagraran a declarar su entusiasmo por el mundo, su adhesión a la vida, su amor al amor⁹⁷.

Friedrich puede tener razón en sentenciar a *Cántico* como una obra en la que es reconocible “la total ausencia de familiaridad”⁹⁸. Sin embargo, como se encargaría de demostrar la crítica posterior, no deja de ser un error considerar que Guillén “prescinde de la humanidad” porque a través del autocontrol evita el sentimentalismo, cuando sus poemas están llenos de vibraciones sensuales, cuando lo vivo, lo naturalmente humano

⁹⁵ *Ibíd.*, 1990, p. 220.

⁹⁶ *Ibíd.*, 1969, pp. 105-106. A propósito de la estética purista de los del 27 y la idea de que de ésta tuviera Jiménez, anota Francisco Javier Blasco: “Si ésta se caracteriza por el predominio de lo intelectual y cerebral, propondrá Juan Ramón que se escriba “en el idioma de los *sentimientos* y no en el idioma de las palabras” (Blasco, 1982, pp. 191-192).

⁹⁷ Guillén, 1999, p. 405.

⁹⁸ Friedrich, 1974, p. 290.

fue, como sostenía el propio poeta, el punto de partida de sus creaciones. Él mismo confirmará la presencia de ese sentimiento más acá o más allá del intelecto: “De todos modos, jamás soñó nadie con una poesía de la pura inteligencia. Tenía razón Antonio Machado en sostener que ‘el intelecto no canta’. Los poetas incriminados no pretendieron nunca prescindir del manantial en que nace la lírica eliminando el corazón”⁹⁹; “Un fondo sentimental subyace siempre en la obra de quien es tenido por tan intelectual y puro”¹⁰⁰.

Jorge Guillén fue estimado como el mejor artífice español de aquella tentativa conocida como poesía pura, que, según él, debía ser “poesía bastante pura, *ma non troppo*”¹⁰¹. Esta sería su respuesta ante la idea general de que la poesía perdía en humanidad cuanto ganaba en pureza. Por ello abogó por la precisión y el rigor de la poesía pura, pero sin detrimento del factor humano. En esto era enfático: la poesía no puede ser tan pura que deje de ser humana y por lo tanto poesía.

⁹⁹ Guillén, 1999, p. 406.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 564.

¹⁰¹ Guillén establece de manera definitiva su relación con la poesía pura en la siguiente carta dirigida a Fernando Vela, considerada años más tarde parte esencial de su poética: Valladolid, Viernes Santo, 1926.

Mi querido Vela: ¡Viernes Santo! ¿Cómo hablar de poesía pura en este día, sin énfasis? Porque lo de *puro*, tan ambiguo, con tantas resonancias morales, empuja ya al énfasis, a la confusión y a poner en la pureza todos los “Encantos de Viernes Santo”, como ha hecho el abate Brémond, cuyo punto de vista no puede ser más opuesto al de cualquier “poesía pura”, como me decía hace pocas semanas el propio Valéry. Brémond ha sido y es útil: representa la apologética popular, una como catequística poética para el domingo por la mañana. Y su discurso es un sermón. Pero ¡qué lejos está todo ese misticismo, con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura, según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allí o de aquí! Brémond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada por el poema —y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente “ritmos, imágenes, ideas”, etc. Poesía pura es matemática y es química —y nada más—, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente, pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental. El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana, en la rue Villejust, Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición, esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la cantidad —y, por tanto, la *naturaleza*— de elementos simples poéticos que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego —y a mí también. Pero cabe asimismo la fabricación —la creación— de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía *pura* —poesía simple prefiero yo para evitar los equívocos del abate. Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una “poesía bastante pura”, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta poesía “bastante pura” resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida. Pero no terminaría nunca. Aquí lo dejo. *Carta a Fernando Vela* (Guillén, 1999, pp. 741-742).

6. LUIS DE GÓNGORA Y LA CREACIÓN POÉTICA MODERNA

6.1 LA DESVALORIZACIÓN DE LA REALIDAD COMO PRINCIPIO POÉTICO

El poeta que va a hacer un poema dentro de su campo imaginativo tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo.
Federico García Lorca, “La imagen poética de don Luis de Góngora”.

Cuando Federico García Lorca quiso referirse al *mundo aparte* de Góngora, el “mundo de rasgos esenciales de las cosas” propio de todo gran poeta, optó por la sugerente descripción de una cacería nocturna, la del poeta que va lanzando sus flechas sobre las metáforas vivas que le van surgiendo, y que iluminadas le revelan los secretos ocultos de la naturaleza. Es Góngora ese poeta limpio y sereno, firme ante los espejismos, al que “no le asombran las imágenes coloreadas ni las brillantes en demasía”, el que en la espesura logra captar —y cazar— esa imagen “que casi nadie ve [...], imagen blanca y rezagada que anima sus momentos poemáticos insospechados”. Góngora es ese cazador al que sus sentidos no traicionan, cinco esclavos que cumplen su voluntad servilmente, pero es sobre todo el poeta que desde su cacería interior “intuye con claridad que la naturaleza que salió de las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en los poemas”, por ello, decididamente, “ordena sus paisajes analizando sus componentes”¹. Como también lo expresara Jorge Guillén, la casta cazadora precede la inspiración de Góngora.

Esta alegoría de la caza resulta singularmente similar a la imagen ya conocida de Charles Baudelaire abriéndose un camino en el mundo de las analogías, asociando y poniendo en orden los materiales que le ofrece la naturaleza, como bien sugiere su soneto “Correspondances”, considerado el poema más representativo del proyecto de estética por él formulado, una verdadera arte poética que vale la pena recordar ahora:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,

¹ García Lorca, 2006, p. 42.

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens (*FM*, 4)².

Fue precisamente Baudelaire quien adoptó frente a la naturaleza exterior la particular mirada del *vate*, esa especie de segunda vista que le permitía distinguir más allá de las apariencias y percibir, de la mano de sus sentidos, “l'expansion des choses infinies”. Con esta actitud íntimamente ligada al carácter divino de la poesía otorgado en la Antigüedad, el poeta francés parece hacer eco del pensamiento de Platón, específicamente cuando éste, en el diálogo *Filebo*, expresa por boca de Sócrates lo siguiente:

Se trata, seguro estoy de ello, de un regalo que los dioses han hecho a los hombres [...]. Los antiguos, que valían más que nosotros y que vivían más cerca de los dioses, nos han legado la tradición de que todas las cosas que según se dice existen, salidas son de lo uno y de lo múltiple, y que la naturaleza ha unido en ellas lo finito a lo infinito. Siendo, pues, así las cosas, debemos admitir que siempre hay en cada una de ellas una idea en la seguridad de que, en efecto, en ella se encontrará presente [...]. Tan sólo entonces se puede permitir que toda unidad de cada cosa se disperse libremente en lo infinito³.

Ese sentimiento de la naturaleza expresado por Baudelaire parece advertido por García Lorca cuando reconoce en relación a Góngora, a su capacidad para identificar la belleza de las formas, la misma potencialidad infinita de las cosas, o lo que es igual, el descubrimiento de lo infinito en lo finito:

Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo una manzana que un mar, porque adivinó, como todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. La vida de una manzana [...] es tan misteriosa y tan sin término como el ritmo periódico

² “La Creación es un templo de pilares vivientes / que a veces salir dejan sus palabras confusas; / el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos / que le contemplan con miradas familiares. // Como los largos ecos que de lejos se mezclan / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la luz, como la noche vasta, / se responden sonidos, colores y perfumes. // Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, / dulces tal los oboes, verdes tal las praderas / —y hay otros, corrompidos, ricos y triunfantes, // que tienen la expansión de cosas infinitas, / como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso, / que cantan los transportes de sentidos y espíritu”. Los poemas de Charles Baudelaire citados a lo largo del presente capítulo pertenecen al libro *Las flores del mal*, a la edición bilingüe de Cátedra de 2011, en adelante señalado bajo la abreviatura *FM*, junto al número del poema correspondiente.

³ Platón, *Filebo* [16 c-d].

de las mareas. Y un poeta debe saber esto [...], se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo⁴.

Se sabe que Baudelaire no estimaba la naturaleza como una realidad existente por ella misma y para ella misma, sino como un inmenso depósito de símbolos, analogías y metáforas, un conjunto de figuras por descifrar; más que un fin, un medio para alcanzar el conocimiento del verdadero sentido de las cosas, la revelación de su esencia permanente. Es así como le atribuye al universo visible la capacidad, o mejor, el poder de comunicarnos con un más allá espiritual, aludiendo a la mítica creencia en la unidad original. Esta tentativa poética se traduce en una búsqueda de independencia con respecto a lo real y lo normal, una invitación a menospreciar las *apariencias* del mundo sensible —el mismo desprecio por las formas corporales que tantas veces enunció Plotino—, con la cual se animaba al poeta a usar libremente las palabras y las imágenes, y a asociarlas, más que de acuerdo con el uso y la lógica común, ateniéndose a su resonancia espiritual y, particularmente, a la ley misteriosa de la analogía universal, la alianza secreta del ser con el alma de la naturaleza. Esta propuesta de un distanciamiento poético frente a la realidad delata profundas raíces en el pensamiento platónico, concretamente en su vertiente metafísica. De alguna manera, en la teoría platónica de las Ideas, Baudelaire encontró el mejor argumento frente al realismo, su más efectiva arma de reacción. En Baudelaire, como afirma Hugo Friedrich, la idealización no se esfuerza por conseguir, como en la vieja estética, el embellecimiento de la realidad, sino la pérdida de ésta⁵.

Recordemos, por una parte, que es Platón quien advierte el antagonismo entre Idea y realidad, la oposición entre este mundo y otro superior, entre existencia corporal y espiritual, imperfección y plenitud del ser; antagonismo que se convierte en fundamento principal de su sistema. De otra parte, la filosofía platónica establece la búsqueda de lo Universal —como denominaría Aristóteles al mundo invariable de las *Ideas*— en lo particular. Sólo a partir de una visión de las individualidades concretas como reflejos de las Ideas, dirá Platón, se puede llegar a la comprensión de su esencia. Vale la pena rescatar en este punto un pasaje del libro VI de la *República* en el que Platón analiza la naturaleza del filósofo y el modo en el que éste alcanza el conocimiento, planteamiento

⁴ García Lorca, 2006, pp. 38-39.

⁵ Friedrich, 1974, p. 75.

basado en el concepto metafísico del arquetipo y la causa de las cosas, como sabemos, fundamento de la *Idea* platónica:

Habida cuenta que sólo los filósofos tienen la facultad de concebir lo eterno e inmutable, ya que aquellos que divagan en las regiones de lo múltiple y lo variable no son filósofos [...]. Supongamos que las mentes filosóficas amen siempre el tipo de conocimiento que les demuestre la naturaleza eterna, invariable a la generación y a la corrupción [...]. Y existe una belleza absoluta y un bien absoluto, y para cada una de las otras cosas —a las que se les aplica el término múltiple— existe también un absoluto, puesto que pueden ser reducidas a una sola Idea, a la que se denomina la esencia singular. Lo múltiple —como decimos— se ve, mas no se conoce y las Ideas se conocen pero no se ven⁶.

En síntesis, el filósofo es conocedor de las Ideas, es conocedor, por tanto, de la Belleza en sí, a diferencia del hombre común, que no tiene conocimiento, que sólo posee lo que los sentidos le presentan del mundo o, lo que es igual, que se basa en la oscilante *opinión*⁷. En esa capacidad del filósofo descrita por Platón encuentra Baudelaire la tarea esencial del poeta, que, en definitiva, no es otra cosa que la recuperación de la unidad perdida a partir del acto creador. Ahora bien, si la tarea del poeta es paralela a la del sabio, a la del filósofo platónico, no se confunde con ella, las analogías que uno y otro buscan no son del mismo orden y los universos que construyen descansan sobre bases diferentes. La poesía es estimada, entonces, como forma de conocimiento, aspira también a *conocer*, sólo que con estrategias y medios diferentes a los de la filosofía. Se puede afirmar, sin embargo, que con Baudelaire la poesía aspira al mismo poder del pensamiento filosófico: quiere hacerse absoluta. Perspectiva desde la cual el poeta puede llegar a poseer lo que Platón le había negado precisamente en la *República*: las Ideas, las formas esenciales del ser. Recordemos que Platón expulsa al poeta de su utopía porque éste se empeña en depender de la realidad empírica, de la impresión sensible del mundo fenoménico —un mundo limitado y perecedero—; es decir, de la verdad aparente y a medias, materializando y falsificando las puras Ideas al intentar presentarlas con sus medios sensibles de expresión. De ahí el concepto de arte apasionado, dionisiaco, que llegará a condenarse en la *República*. En definitiva, el poeta

⁶ Platón, *República* [VI, 484b-507b].

⁷ Emilio Lledó describirá aquella cualidad única del filósofo, según Platón, en términos bastante semejantes a los que se suele distinguir el proceso de la imaginación poética: “Por eso, la mente del filósofo es alada (*Fedro* [251c]). Las alas y la vista son formas que levantan y afinan la inercia y gravedad de la materia. El pensamiento filosófico descubre, en lo real, las conexiones que lo sustentan. Como la vista vislumbra la belleza en las cosas que la reflejan y crea una realidad hecha a medida de su deseo, cuando el Amor la alienta, así también el filósofo, que “ve más”, es capaz de construir el sentido de sus “visiones”, en esa síntesis de inteligencia, que no en vano se llamará, de acuerdo con su origen, *theoría*”. Lledó, 2001, p. 300.

identificado con el *genio* filosófico en su búsqueda de lo absoluto debe superar al hombre natural que lleva dentro de sí para descubrir el significado escondido de las cosas. Dicha postura frente a la naturaleza, sumada al origen divino de la poesía establecido en otros textos platónicos, asentará la imagen baudelairiana del poeta como un vidente y un profeta, más aún, como un *médium* a través del cual habla el espíritu. El poema, por su parte, según indica el propio Baudelaire, debe sugerir algo que va más allá de la experiencia sensible, debe evocar un estado de alma, convertirse en un símbolo revelador de la belleza misteriosa y eterna que envuelve a los seres y a las cosas. En este sentido, la totalidad del mundo sensible, como postulara el simbolismo, es sólo la imagen del mundo de las Ideas.

Todo idealismo, toda oposición entre el mundo de las ideas intemporales, de los principios absolutos, de los valores puros, y el mundo de la experiencia y de la práctica, significa en cierto modo un apartamiento de la vida, algo que, como se sabe, condicionaría también la postura mallarmeana. Sobre este asunto en particular se expresará Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*: “Mallarmé era un platónico que miraba la ordinaria realidad empírica como la forma corrompida de un ser absoluto ideal y atemporal, pero que quería realizar el mundo de las ideas, al menos parcialmente, en la vida terrenal”⁸. Es bajo esa mirada metafísica, que encuentra su fundamento en el sistema ontológico de las cosas derivado del pensamiento dicotómico de Platón, que el texto aspira a la totalidad. El poema, en el sentido amplio, entendido como texto poético, aspira a superar la ruptura entre las *Ideas* y la realidad, se sitúa en la región del límite, convirtiéndose en ese puente de comunicación entre el acá y el allá, entre el mundo aparente, nuestro mundo sensible, y el mundo de lo verdadero, el inteligible mundo platónico, eterno e inmutable. En el espacio del poema se encuentran, por tanto, lo cercano y lo lejano, lo dicho y lo indecible. Es en este carácter de fundamento metafísico que la poesía concentra su visión unificadora, armónica e irracional del mundo, una esfera ideal desde la cual cabe al poema crear un espacio de misterio que, dicho sea de paso, oculta el mundo más próximo:

En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur; en racontant *le possible*, il reste fidèle à sa fonction; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère, et qui devine quelquefois⁹.

⁸ Hauser, 2010, vol. II, p. 451.

⁹ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 139 (énfasis nuestro).

Estas palabras con las que Baudelaire reafirma, de paso, el concepto clásico del poeta como *vate*, y que han tenido una influencia decisiva en la literatura moderna, nos obligan a recuperar un tema fundamental: los tres tipos de relación mimética con la realidad planteados por Aristóteles en su *Poética*. “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”¹⁰. Evidentemente, la imagen del poeta que representa las cosas tal como son, haciendo de su obra una copia de lo real, nada tiene que ver con la formulación de Baudelaire. De la misma manera le es contraria —en consonancia con el pensamiento platónico— la segunda relación descrita, en la que se reduce la realidad a lo que “parece ser”, a sus meras apariencias. Finalmente, es en la tercera posibilidad, en la representación de como deberían ser las cosas, en donde se encuentra el fundamento de la estética baudelairiana. De ahí que Baudelaire coincida con aquello que en la *Poética* se hizo explícito, que “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, *lo posible* según la verosimilitud o la necesidad”¹¹. Y es ésta la razón por la cual vendrá a decir Aristóteles —en respuesta al pensamiento platónico y en defensa misma de la poesía— que la poesía es más filosófica que la historia, porque la poesía trata lo universal mientras la historia lo particular. Sin embargo, y paradójicamente, de este mismo paralelo entre poesía y filosofía se servirá Aristóteles para afirmar en *Metafísica*, que consigna su principal crítica al postulado de Platón, que la teoría de las Ideas es metáfora y palabrería, algo *puramente poético*¹². Como es bien sabido, a los ojos de Aristóteles, Platón estaba demasiado cerca de los dioses y los mitos. Por lo expuesto hasta ahora no resulta arriesgado formular que el Baudelaire esteta representa la síntesis perfecta entre el pensamiento platónico y el aristotélico.

Baudelaire, en clara oposición al concepto de imitación más sencillo y primitivo descrito por Aristóteles, aspira a no hacer de su lírica una copia pasiva y fidedigna de la

¹⁰ Aristóteles, *Poética* [1460b, 8-11].

¹¹ Aristóteles, *Poética* [1451a, 36-38], énfasis nuestro. A propósito de la fusión metafórica derivada de una concepción armónica del mundo, Leo Spitzer, quien suele asociar a Luis de Góngora con esta práctica, afirmará: “Constituye la esencia de lo poético liberarnos de la única realidad aceptada y firmemente agregada del mundo en que creemos y abrir ante nosotros polivalentes relaciones y otros mundos (posibles por más que evanescentes)”, Spitzer, 2008, p. 33.

¹² Aristóteles, *Metafísica* I, 6 [991a, 22-23].

realidad, como tampoco un simple reflejo idealizado de ésta. No acepta la poesía como un arte descriptivo destinado a embellecer la realidad ordinaria, tampoco la relega a una pintura ilusoria; la promueve como una forma de conocimiento intuitivo, la vía real para llegar al secreto del mundo. En esta concepción trascendente se basa su teoría poética: el ascenso de lo terrenal a lo celeste, de lo temporal a lo eterno se realiza por y en la poesía, esa transmutación es su función propia. La poesía, según Baudelaire, no reproduce ni imita lo que existe en la naturaleza, pero tampoco puede ser exclusivamente el resultado de una organización subjetiva, de una visión interior, debe responder a una labor de idealización que no refleja sino que transforma lo natural en “supranatural”. Credo poético coincidente con la justificación neoplatónica del desvío del arte frente a la realidad; una postura estética que, como sabemos, ha tenido profundos efectos desde que fue vigorosamente revivida por la Academia Platónica florentina del siglo XV. Recordemos que fue su revitalización del neoplatonismo la que dio paso a una determinante reflexión teórica sobre el arte. Sin ir más lejos, con el Manierismo —como afirmara Panofsky¹³— se planteó por primera vez desde el arte la cuestión de la teoría del conocimiento, revelando de pronto como problema la relación del arte con la naturaleza. Es así como, mientras el Renacimiento en su recuperación de la estética clásica encontró en la imitación *esencial* de la naturaleza el origen de la forma artística —forma que el artista adquiriría mediante un acto de síntesis al reunir y unificar elementos de belleza, elementos esenciales dispersos en la naturaleza, con lo cual la forma artística, aunque creada por el sujeto, estaba prefigurada en el objeto—, con el Manierismo se evitó por completo cualquier nexo con la teoría de la imitación, sobre todo como copia servil. De acuerdo a su doctrina, el arte crea no *según* la naturaleza, sino *como* la naturaleza. De ahí que llegara a sugerirse un origen espiritual espontáneo en relación con el arte, en la medida en que el genio artístico actúa en el arte como el genio divino en la naturaleza. Como advertimos, esta idea del arte como un modo de conocimiento verdaderamente autónomo, que no trata de describir la realidad objetivamente, se puede identificar de manera rotunda con uno de los principios fundamentales de la filosofía estética que expusiera en su momento la cabeza del neoplatonismo antiguo. Es así como según Plotino:

Es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los *inventan por su cuenta* y

¹³ Panofsky, 2004, p. 45.

los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza. En efecto, el mismo Fidias la poseía, pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente¹⁴.

Evidentemente, el neoplatonismo menosprecia la concepción del arte como creación basada en la imitación de la naturaleza, y en particular como “reproducción desnuda de la cosa vista”. El arte, como se manifiesta en el pasaje anterior, debe remontarse a las *Ideas* de las cuales la misma naturaleza deriva y añadir allí donde ésta anda escasa. En suma, el arte comunica la realidad con ámbitos suprasensibles, es un vínculo con lo sobrenatural. La propuesta baudelaireana, sin embargo, no se reduce a la sola elevación de la realidad a través de la poesía, exige su transformación, más aún, su deformación; un esfuerzo por escapar a todo lo real que debe hacerse patente desde la misma técnica poética. En concreto, la tarea que Baudelaire pide al poeta es una sola: transformar, *desrealizar* poéticamente la realidad percibida por los sentidos, la realidad trivial y natural equivalente a la negación del espíritu. Y es en este punto donde cobra vital importancia su concepto de imaginación como primera facultad de la creación, como potencia creadora:

Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer [...]. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu’elle le gouverne¹⁵.

Baudelaire parece seguir en esta descripción el *Timeo*, el diálogo en el que Platón cuenta los orígenes del mundo. Platón nos dice aquí que la creación no consiste en originar una nueva realidad desde la nada —*creatio ex nihilo*—, sino que se trata de ordenar elementos eternamente existentes. Simplificado, el proceso de la creación descrito en el *Timeo* es el siguiente: por una parte, existe la materia, caótica y eterna, compuesta de átomos que se mueven en el vacío sin sentido alguno. Es, pues, un compuesto desordenado, en continuo y anárquico movimiento, en constante mutación. De otro lado, existe el orden formal, eterno, inmutable, matemático, que está fuera de este mundo; un universo de formas: las *Ideas*. Y, finalmente, está el demiurgo, un semidios que, tomando como modelo el mundo de las Ideas, ordena y da forma a la

¹⁴ Plotino, *Enéadas* [V, 8, I], énfasis nuestro.

¹⁵ Baudelaire, 2005, pp. 621, 627.

materia, imponiéndole límites, constituyéndose así el mundo material en el que vivimos. De ahí que el proceso creativo del cosmos se fundamente en el orden del modelo eterno: “Por ello, engendrado de esta manera, fue fabricado según lo que se capta por el razonamiento y la inteligencia y es inmutable. Si esto es así, es de total necesidad que este mundo sea una imagen de algo”¹⁶. Aristóteles reafirmará esta idea en la *Poética*, cuando a propósito de la *imitación* asegura que una obra de arte se construye ajustándose a modelos anteriores que están en la naturaleza de las cosas; algo que nos explica bien Antonio Pérez Lasheras: “La poesía es imitación porque no parte de la nada; frente a la creación (obra tan sólo de Dios), la imitación poética es una “recreación”, porque dispone los elementos de la naturaleza de forma distinta, de manera que puedan someterse a un fin embellecedor o degradador”¹⁷.

Ya en Platón el arte es considerado un organismo, una armonía de partes: la disposición ordenada de las partes entre sí, y la misma disposición de éstas en el todo. En este mismo sentido, el concepto de “hacer” implicaba en sí un orden armónico, una estructura superior y ordenadora que comunicara sentido a las partes ordenadas. Por esta razón el demiurgo platónico —supremo artesano, hacedor del universo— es considerado también un artista, un artífice, o lo que es igual, un ente ordenador que ha dado forma al universo a partir de principios artísticos generales o reglas del arte; el gran arquitecto del universo que recogerá la Edad Media. Así, el poeta moderno, como el demiurgo, maestro de obras, arquitecto y constructor del cosmos, debe ordenar los elementos que mezclados y en desorden están en el espacio¹⁸. La pregunta es: ¿Cómo y cuáles elementos de la realidad entran en la invención? A lo cual, según Baudelaire, sólo puede dar respuesta el dinamismo interior del alma, la visión íntima de los seres y las cosas y, sobre todo, el poder creador y organizador de la intuición y de la imaginación. Lo importante es que las formas intelectuales e imaginarias del ser estén siempre sobre las naturales y prácticas, y que el mundo imaginado —transformado— dé siempre la impresión de ser más perfecto y más satisfactorio que la realidad habitual y trivial. Por ello Baudelaire distinguirá entre imaginación y fantasía, porque, según él, mientras la fantasía reproduce imágenes de manera desordenada y absurda, la

¹⁶ Platón, *Timeo* [29 a6-b2].

¹⁷ Pérez Lasheras, 1995, p. 67.

¹⁸ Lo que se pretendía era hacer ver que, en definitiva, el poeta depende del demiurgo, que la expresión del arte depende de los medios físicos de la técnica. Este fundamento místico del arte, y de la técnica en particular, será esencial dentro de los postulados teóricos establecidos por Charles Baudelaire.

imaginación funciona siempre dentro de las mismas leyes que rigen la naturaleza¹⁹. Y sin embargo, la fantasía le será siempre más querida que la realidad imperfecta. Valga decir que, si bien esta idea del poeta como demiurgo, como genio creador de un universo propio, está ya presente entre los teóricos y creadores del Siglo de Oro español, idea recuperada después de mucho tiempo por el romanticismo, es a partir de Baudelaire que se exige a la imaginación poética —como afirmaba Raymond— tomar conciencia de su función demiúrgica.

Es entonces el afán de huir de la realidad el que le otorga a la imaginación creadora su calidad de principal elemento de oposición al proceso de la pura y simple copia. Baudelaire lo reiterará en los mismos términos aristotélicos: “L’imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l’infini”²⁰. No es lo verdadero real, sino lo verdadero posible y, en últimas, lo verdadero ideal, el principal estímulo estético. Lo que se busca no es recrear la realidad, que significaría volver a crear, producir de nuevo la ya existente, sino *inventarla*, crearla libremente —aunque regida por la razón— a través de la imaginación del poeta; superar lo inmediato y, bajo la necesidad de la vida transfigurada, emprender vuelo hacia otros mundos. El poema, entonces, no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad, pretende —y a veces lo logra— crearla. En definitiva, la estética del artista moderno que propugna Baudelaire no es la de la imitación, la de la representación de lo ya existente, sino una estética de la intuición y de la imaginación individual, algo que, como sabemos, heredaría de la doctrina romántica de la creación poética y su noción del poeta como creador y no como imitador.

Bastante se ha dicho de la especial importancia que adquiere el concepto de imaginación en el romanticismo y, particularmente, en su modo nuevo de entender la actividad creadora. Hablamos de la imaginación como la facultad que permite conjugar,

¹⁹ Edgar Allan Poe había ofrecido una distinción entre fantasía e imaginación que contrasta, de alguna manera, con los valores que más tarde expondría Baudelaire. Para el autor de “The Raven”, la fantasía de un artista consiste en su capacidad para restituir en su obra la visión fragmentaria que él recoge de la realidad. En contraste con la fantasía, Poe define la imaginación como el lugar del *sentimiento poético*. Así, mientras la fantasía se sacrifica en la relatividad de las cosas, la imaginación se esfuerza por superarla, por reencontrar una suerte de lenguaje universal, por ir más allá de las apariencias y hacer del arte una operación de revelación. La imaginación se funde, entonces, con la aspiración humana a la belleza divina; en lugar de luchar, como la fantasía, con la fragmentación del mundo, asentada ya en las conciencias individuales, ella eleva el alma por encima de la realidad cotidiana. Poe llegaría a formular que la imaginación estaba tan conectada con el “más allá” que apenas tenía relación con el mundo real.

²⁰ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 621.

en un orden inédito, las imágenes o fragmentos de imágenes presentados a los sentidos, y construir así una totalidad nueva. La imaginación, por consiguiente, disocia los elementos de la experiencia sensible y reúne después las diversas partes en un nuevo objeto. La originalidad creadora resulta, bajo esta perspectiva romántica, del modo en que los objetos son disociados y luego nuevamente asociados, de manera que se consiga una combinación inédita. “La creación artística —como advierte Calinescu— se convierte en una aventura y un drama en el que el artista no tiene ningún aliado excepto su imaginación”²¹. La belleza no se encuentra ya en la naturaleza —llena de fealdad y maldad—, sino en la transfiguración de la realidad que lleva a cabo el artista a través de su imaginación y su racionalidad creativa. Por ello, frente al mimetismo realista, la modernidad estética defiende el triunfo de la artificiosidad, que es la victoria de la forma, la victoria del artista que redime mediante el arte —como acentuarán los decadentistas y simbolistas— un mundo caótico y envilecido.

Pues bien, posiblemente Góngora, al igual que Baudelaire, estaba convencido de que el valor de un poema aumenta en proporción a su alejamiento de la normalidad del mundo —tanto exterior como interior—, un desvío del arte frente a la realidad que, como se ha apuntado aquí, y como confirma Abrams, “ha sido siempre un problema cardinal para la filosofía estética”²². Sin embargo, cabe decir que aunque Góngora no era un poeta de lo normal, partía de lo normal, era un poeta de la realidad, pero no un poeta realista, su paisaje mental era más bien sugerido por la autonomía de las palabras, como lo pedía el mismo Baudelaire. Es así como Góngora suele ser considerado otro transfigurador de la realidad, de la que lograba desligarse por medio de eficaces procedimientos: “No crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, —afirma Lorca—, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden”²³. Lorca asegura que esa fuerza transformadora sólo puede atribuirse a la imaginación y su vertiente metafórica. Es, según él, el “salto ecuestre” que da la imaginación uniendo dos mundos antagónicos por medio de la metáfora. Baudelaire no piensa diferente cuando afirma que gracias al poder transfigurador de la imaginación, a su parentesco con el infinito, el poeta logra unir los campos más alejados entre sí o crear imágenes irreales que adoptan el valor de mitos. La

²¹ Calinescu, 2003, p. 64.

²² Abrams, 1975, p. 67.

²³ García Lorca, 2006, p. 41.

imaginación, en este sentido, más que un órgano del conocimiento, es la facultad a través de la cual éste se expresa en símbolos y mitos. La fabulación poética, sobra decirlo, transfigura la realidad. “Su mecánica imaginativa es perfecta. Cada imagen es a veces un mito creado”²⁴, opinaba Lorca a propósito de la capacidad gongorina para armonizar mundos diversos.

Aunque Baudelaire considera esta técnica una cuestión de visión y de labor creadora puramente individual, hartos se ha demostrado que en la huida de la realidad, y el consecuente acercamiento a la belleza, Góngora se sitúa plenamente dentro de una tradición ya establecida. Nos referimos a la base irreal metafórica, verdadero material poético, que le ofrece, repetida hasta el tópico, la poesía renacentista. Como hemos analizado en otro momento, la transformación irreal de la naturaleza y, en concreto, la idea de una realidad estilizada corresponde a un principio del Renacimiento y su visión representativa del mundo, un procedimiento comúnmente estimado por los grandes creadores del Barroco. A este hecho hace referencia Erich Auerbach, en *Mimesis*, al considerar el evidente distanciamiento de la literatura del Siglo de Oro español, a partir de su singular tratamiento de la realidad vital, con la representación de la realidad que caracterizaría otras épocas florecientes de la literatura occidental. Según el crítico alemán, el barroco español comprendió la realidad corriente, pero no como finalidad:

Esta literatura sobrepasa la mera realidad: el empeño por una poetización y elevación constante de la realidad es aún más perceptible que en Shakespeare [...]. La poesía medieval española había sido realista de un modo bien auténtico y concreto, pero el realismo del Siglo de Oro es como una aventura él mismo, y produce un efecto casi exótico; hasta en la representación de las más bajas zonas de la vida es extremadamente colorista, poetizante e ilusionista; ilumina la realidad cotidiana con los rayos de las formas ceremoniosas en el trato, con formaciones verbales rebuscadas y preciosistas, con el grandioso *pathos* del ideal caballeresco y con todo el encanto interior y exterior de la devoción barroca y contrarreformista: hace del mundo un teatro de la maravilla²⁵.

El arte barroco —como renacentista— que aboga por esta realidad ennoblecida de la que habla Auerbach, coincide en dos aspectos fundamentales con la estética moderna que hemos esbozado hasta ahora, a saber: la negación absoluta de cualquier valor artístico a la simple imitación de la naturaleza y la exigencia de una elevación de la naturaleza “común”. Sin embargo, a diferencia del arte moderno, precisa necesariamente de la naturaleza como sustrato material para el proceso de sublimación

²⁴ *Ibíd.*, p. 37.

²⁵ Auerbach, 2002, pp. 311-312.

que pretende llevar a cabo. Ya en el Renacimiento prevalecía, como sugiere Abrams, “la teoría de que el arte es “ideal”, en el sentido general de que representa propiamente un mejoramiento de las cosas tales como las encontramos”²⁶, de que representa un mundo mejor y normativo, y una humanidad superior y perfecta. El idealismo estético se manifiesta, ante todo, en la elección de los temas artísticos, de donde se prefieren —o eligen exclusivamente— temas del antiguo mundo mítico de dioses y de héroes. Este principio de estilización de la realidad deriva, como se sabe, de dos teorías profundamente arraigadas en el pensamiento aristotélico, teorías que Abrams sintetiza de la siguiente manera:

La primera es la teoría empírica del ideal artístico, de la cual la *Poética* de Aristóteles fue el prototipo; ella sostiene que los modelos y formas para la imitación artística son escogidos o abstraídos de los objetos de la percepción sensorial. La otra es una teoría trascendentalista, que deriva de Platón o, más exactamente, de filósofos posteriores cuya teoría estética se ha construido en parte con bloques o ladrillos extraídos de los diálogos platónicos. Esta teoría especifica que los objetos propios del arte son las Ideas o Formas, a las que quizás pueda uno aproximarse por el camino del mundo de los sentidos, pero que son, en definitiva, transempíricas, manteniendo una existencia independiente en su propio espacio ideal, y accesible sólo a los ojos de la mente²⁷.

Prima, entonces, un principio absoluto en esta representación simplificada de la realidad: el de la imitación, pero no el de la imitación de lo real, sino de “contenidos, cualidades, tendencias o formas selectas que están dentro o tras de lo real, elementos verídicos de la constitución del universo, que son de valor más alto que la realidad misma, grosera e indiscriminada”²⁸. Según esta conjugación de principios, el poeta debe imitar a la naturaleza, pero esta imitación no ha de ser tan rigurosa que no tenga más libertad que la de copiar servilmente los objetos tal como la naturaleza los produce; por el contrario, está obligado a embellecerlos, a enaltecerlos, con todas las gracias, virtudes, poderes y perfecciones posibles, a exponerlos —reiteramos— no como la naturaleza los produce, sino como debería producirlos si quisiera crearlos en el grado más sublime de la perfección. Debe el poeta discurrir, según esto, por todos los objetos que la naturaleza le ofrece, escoger de todos ellos los que le parezcan más dignos y a través de la imaginación formar con todas estas ideas particulares una idea universal. Bajo esta condición, sus creaciones representarán una realidad sublimada, ennoblecida, no perecedera. Tal iniciativa derivará en la imagen utópica de un mundo en armonía, un

²⁶ Abrams, 1975, p. 69.

²⁷ *Ibíd.*, p. 69

²⁸ *Ibíd.*, pp. 67-68.

mundo del que toda lucha ha sido eliminada. Este principio estilístico basado en la limitación de lo representado a lo esencial, así como el concepto de naturaleza transfigurada reelaborado por el temprano Renacimiento y, en consecuencia, la “poca originalidad” en el mundo de la representación gongorina, serán comentados extensamente por Dámaso Alonso a propósito de los motivos naturales en las *Soledades*, tal vez el asunto al que dedicará sus líneas más intensas, ya que es justamente ahí en donde se evidencia la exaltación y transfiguración de que es capaz Góngora cuando se apodera de la realidad en el curso de la creación:

Fluye un espíritu pánico de exaltación de las fuerzas naturales: bajo los versos más precisos, bajo las palabras más espléndidas, late el fuego vital de la naturaleza engendrada y reproductora, como un borboteo apasionado que al verse reprimido en los estrictos límites de una apretada forma poética, si no llega a quebrarla, le comunica por lo menos su ardor²⁹.

Dámaso Alonso deja claro tres cosas: primero, que aunque la naturaleza está asomando por todas partes y es la base real de las *Soledades*, es la única conexión con la realidad; segundo, que Góngora no tiene interés alguno en exponer una posible emoción humana ante la naturaleza, sólo quiere ponerla ante nuestros ojos, pero depurada y deformada estéticamente; y tercero, que esa naturaleza deformada es consecuencia de la evolución que arranca del bucolismo propio de la tradición grecolatina y que resurge y se complementa luego en el Renacimiento italiano³⁰. A este Góngora “antirrealista, selecto y universal” se refiere Alonso en más de una ocasión. Así, por ejemplo, resume la tendencia central que caracterizaría el arte del poeta cordobés:

El mundo sufre una poda de cualidades físicas no interesantes estéticamente; pero las cualidades conservadas adquieren —con el aislamiento— nitidez, realce, intensidad, notas elevadas ahora a términos absolutos, perdidas antes —del lado real— en una confusión de contingencias³¹.

Cabe señalar que en Góngora esta deformación simplificadora de la realidad, que queda trasladada a un plano superior o artístico, se hace eficaz gracias a su continuo y

²⁹ Alonso, 1982, p. 71.

³⁰ Emilio Orozco, sin embargo, no duda en oponer el antirrealismo gongorino a la estética renacentista en general: “En ningún poeta se cumple esto más exactamente que en Góngora; sentido antirrealista que puede ofrecerse como lo contrario a la expresión natural y directa del poeta renacentista [...]. Huizinga, al caracterizar la poesía de Ariosto —cifra del Renacimiento en su totalidad—, al plantear la relación de dicha época con la tendencia realista en el arte y en la literatura, afirmaba que en él todo *aparece directo* —“con las palabras primarias. No vela nada ni matiza nada. No se sirve jamás de sugerencias ni de alusiones” (Orozco Díaz, 1953, p. 348).

³¹ Alonso, 1982, p. 92.

complejo juego de metáforas, cuando logra que dos conceptos distintos de materia real asciendan a ser un solo concepto estético, una sola imagen. “Resultan así en la poética de Góngora —comenta Alonso— unas extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación”³². De esta manera, como explica el gongorista, *cristales* puede designar el agua del mar o de un río, de una fuente o de una laguna, o quizá referirse a los miembros de una mujer. Otro caso es el de *oro*, una voz que abarca todos los objetos que comparten la propiedad de ser dorados: la miel, el trigo, el aceite o unos cabellos de mujer. Asimismo, el vocablo *nieve*, entre otros, que corresponderá a todo lo que coincida con la blancura como cualidad.

En cuanto a la originalidad de Góngora, el mismo Dámaso Alonso así la define:

Su originalidad es la del artífice rabiosamente anhelante de superar perfecciones. Góngora es el último término de una poética: resume y acaba: no principia [...]. ¿En dónde, pues, su mérito? En lo llevado por él a cabo, en lo radical y egregio de la deformación misma. De la naturaleza, no sólo ha desaparecido lo feo, lo incómodo, lo desagradable, sino que aun su misma belleza se ha estilizado o simplificado para reducirse a bien deslindados contornos, a escorzos ágiles, a armoniosas sonoridades, a espléndidos colores³³.

La naturaleza, entonces, sólo ha servido para dar a Góngora los elementos de realidad indispensables para —con ellos, o sobre ellos— plasmar la fuga irreal de lo poético. Si lo natural se presenta en su poesía, es sólo como el resultado de un proceso de depuración del que se han conservado los componentes que resultan efectivos como punto de partida para la posterior transformación irreal de la naturaleza. De la misma manera, los restos del mundo objetivo que recoge el poeta moderno no tienen otra función que la de poner en marcha la fantasía transformadora:

Si el poema moderno se refiere a realidades —ya de las cosas, ya del hombre—, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros. El poema no pretende ya medirse con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando, al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido en sí algunos restos de aquélla³⁴.

³² *Ibíd.*, p. 72.

³³ *Ibíd.*

³⁴ Friedrich, 1974, p. 23.

Paradójicamente, estas transposiciones de los elementos de la realidad, esta manera de asociar lo disociado, suele estimarse una conquista simbolista. Más aún, el propósito de situar al principio del acto artístico la descomposición, es decir, un proceso destructor, fue considerado el aporte fundamental de Baudelaire a la estética moderna. Su modernidad consistía, precisamente, en descomponer la realidad al punto de deformarla y finalmente eliminarla. Así se referiría Mallarmé a este método de destrucción creadora —como le llamaría Octavio Paz— o *transposición*: “Je n’ai créé mon Œuvre que par *élimination* [...]. La Destruction fut ma Béatrice”³⁵. Sin embargo, para críticos como Elsa Dehennin es irrefutable la fundación de esta empresa destructora:

Alors que Góngora se complaît à changer les formes des objets, les poètes contemporains s’appliquent, en général, à transformer la vie même des objets. Ils ont continué, et les poètes de 1927 le savent, la déréalisation apparente du monde commencée hardiment par Góngora, et ils l’ont poursuivie jusqu’à l’établissement d’un irréel absolu³⁶.

En efecto, aunque en la lírica contemporánea se advierte finalmente una variante metafísica inexistente en Góngora —asunto que trataremos más adelante—, el principio estético ha sido el mismo: la desvalorización de la realidad. Ya lo reafirmaría años más tarde la misma Dehennin: “Los grandes creadores modernos [...] han ido poniendo en tela de juicio, desde Góngora, el canon tradicionalmente respetuoso de la mimesis”³⁷. Hay que aclarar, sin embargo, que si bien la interiorización y profundización de la experiencia filosófica —a la luz de la teoría platónica de las *Ideas*— y la visión de un nuevo y vital universo espiritual lleva a los poetas modernos a abandonar la realidad, la deformación de ésta, tanto en los modernos como en un poeta sin preocupaciones metafísicas como Góngora, dependerá en gran medida de un intelectualismo extremado, un procedimiento poético plenamente consciente³⁸. Es la conciencia del artista en cada caso la que conduce no sólo a la selección de los medios que mejor corresponden a esa intención estética de alejamiento de la realidad, sino también a la determinación de esa

³⁵ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 717. En su crítica sobre Góngora, incluida en *Lenguaje y Poesía*, Jorge Guillén afirmaría rotundamente que tanto éste como Mallarmé crean poesía por *eliminación*, acompañando sus palabras con la famosa cita del poeta francés, cfr. Guillén, 1999, p. 334.

³⁶ Dehennin, 1962, pp. 156-157.

³⁷ Dehennin, 2002, p. 156.

³⁸ Huelga decir que al referirnos a la poesía moderna queda excluido, en este caso particular, el movimiento surrealista, que si bien en su pretensión por acceder a la esencia última de la realidad —en una actitud filosófica que fue a la vez una mística y una poética— se adentró en los campos profundos del pensamiento, dejó a éste libre de toda sujeción racional y, en gran medida, al margen de toda preocupación estética. De hecho, si el surrealismo encontró en el subconsciente la manifestación de la realidad en su totalidad, produjo a partir de esta premisa obras dominadas por la irracionalidad, por lo absurdo y por las técnicas de libre asociación.

misma intención. En este sentido, el esfuerzo gongorino coincide plenamente con la línea clasicista moderna que encontró en la vía racional, e incluso en la complicación de los recursos, la más auténtica elección estética.

Por otra parte, si la poesía moderna rechaza, transforma o destruye por completo la realidad del mundo es porque, desde el punto de vista poético y artístico del siglo XX, el mundo es tan estrecho como lo ilustra Baudelaire en “Le voyage”. El poema, que expresa todos los intentos de evasión, inicia con “l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes”, para quien el mundo es adecuado a sus deseos: “L’univers est égal á son vaste appétit”; luego avanza a través del hastío y el asco del adulto hacia un mundo que se ha vuelto demasiado familiar: “Le monde, monotone et petite, aujourd’hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image: / Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!” ; y finalmente termina con una propuesta desesperada por buscar algo nuevo: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (*FM*, 126)³⁹. Es el viaje imaginario —la evasión necesaria— capaz de libertar al hombre de los límites del mundo sensible y de transportarlo a regiones inaccesibles a la experiencia, regiones imaginadas en función del deseo casi tanto como deseadas en función de la imaginación⁴⁰. Es la misma invitación al viaje presente en “Correspondances”, en la que se manifiesta el deseo del poeta por romper el maleficio de una realidad que aprisiona al hombre en sus límites desesperantes. En este caso es el perfume la puerta que abre al éxtasis al ser humano finito, es gracias al perfume “qui chantent les transports de l’esprit et des sens” (*FM*, 4). El perfume es ese instrumento capaz de llamar a la imaginación con el fin de abandonar, por un instante, la prisión terrestre. Hay, pues, un escape, el de la imaginación, el vuelo por el techo, como gustará llamarle Octavio Paz. Pero hay más: la imaginación proporciona una forma superior de conocimiento, gracias a ella el espíritu no sólo penetra en la realidad, sino que reconoce en la naturaleza el símbolo de algo que está más allá o dentro de la propia naturaleza. Esta experiencia de elevación se apodera del ser entero del poeta, que en cuerpo y espíritu pasa de la “ténébreuse et profonde unité”, a la claridad y al vértigo de una ascensión espiritual. Por un uso razonado de los sentidos, principalmente el olfato, el poeta puede acceder a la realidad superior y a la

³⁹ “Para el pequeño, amante de mapas y grabados, / iguales son el mundo y su vasto apetito. / [...] El mundo, tan pequeño, tan monótono, hoy / ayer, mañana, siempre, nuestra imagen nos muestra: / ¡un oasis de horror en desierto de hastío! / [...] al fondo de lo Ignoto para encontrar *lo nuevo!*”.

⁴⁰ “Es la fuga real, el viaje a lo desconocido, lo que se emprende, y no porque uno se sienta atraído, sino porque se está disgustado por algo” (Hauser, 2010, vol. II, p. 444).

visión extática. Sin duda, el deseo de evasión de la realidad que impulsa al poeta moderno agudiza su capacidad para el ensueño y para el vuelo de la imaginación.

Prima, entonces, un juicio radical: “La naturaleza es en sí fea, vulgar, informe, y sólo por el arte se vuelve agradable”⁴¹. La naturaleza exterior abandonada a ella misma es incompleta, desordenada, inacabada, *apoética*, no se presta inmediatamente a la creación, se vuelve poética sólo después de haber sido transfigurada por la imaginación. Si la poesía tiene sus raíces en el mundo físico es sólo para producir metáforas transformadoras. En esta concepción estética del mundo parecen coincidir plenamente Góngora y Baudelaire. La distancia entre los dos radica en una condición importante: Baudelaire no se conforma con la sola transformación de la realidad a través de la imaginación, sino que exige, además, su purificación por medio del espíritu. Con esto se refiere al acto de reciprocidad, de correspondencia mutua que debe caracterizar la relación entre el poeta y la naturaleza: al no reproducir la realidad sensible, el poeta la recrea según las leyes internas de su conciencia y de su sensibilidad; asimismo, el universo sensible ofrece al poeta los signos y los emblemas que le permiten expresar lo íntimo de su alma, de sus emociones espirituales: “Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel”⁴². Por esta razón la poesía no puede ser esencialmente materialista a los ojos de Baudelaire, porque es ante todo una creación del espíritu. De alguna manera el poeta francés aboga por la línea media entre el espíritu y la naturaleza:

S’environner exclusivement des séductions de l’art physique, c’est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés. Puissent la religion et la philosophie venir un jour, comme forcées par le cri d’un désespéré! Telle sera toujours la destinée des insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes [...]. J’admets tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j’excuse la suppression de l’objet. La folie de l’art est égale à l’abus de l’esprit⁴³.

Uno de los actos fundamentales del arte poético de Mallarmé consistió, precisamente, en esa otra postura extrema a la que hace mención Baudelaire: la desmaterialización, la supresión del objeto, el abuso del espíritu. Mallarmé consideraba que la realidad, por su

⁴¹ *Ibid.*, p. 436.

⁴² Baudelaire, 1990, vol. II, p. 148.

⁴³ *Ibid.*, pp. 47-49.

vil condición, debía ser abolida. Transferir lo objetivo al terreno de la ausencia revelaba en él ese mismo anhelo de huir de la realidad imponiendo la fantasía creadora que alentaba las teorías de Baudelaire. De esta manera se lo expresará a Cazalis: “Pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l’Esthétique —qu’après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau—, et que tu ne peux t’imaginer dans quelles altitudes lucides je m’aventure”⁴⁴. Mallarmé, parece claro, trascendía la realidad en aras de un mundo ideal en el más puro sentido platónico, evadía la odiosa y envolvente realidad mediante la creación de una poesía que le permitiera el acceso a la Belleza. Esta creación de un mundo separado de la realidad manifiesta no sólo su necesidad estética de alejamiento del mundo físico, sino también su apetencia de lo absoluto, la que le llevaría al abuso del espíritu denunciado por el mismo Baudelaire. Al respecto, Hugo Friedrich apunta: “Mallarmé perfecciona la concepción, conocida ya desde Baudelaire, según la cual la fantasía artística no es una copia idealizada sino una deformación de la realidad. El perfeccionamiento que él aporta consiste en darle un fundamento ontológico”⁴⁵. En definitiva, el idealismo estético de Baudelaire se distingue del de Mallarmé en que el primero busca satisfacer su ambición de infinito y de lo eterno sin romper los vínculos que unen su espíritu a la materia, aspira acceder al infinito sin renunciar del todo al apoyo del mundo concreto. Mallarmé, por su parte, pretende suprimir del todo la realidad, remplazarla, mediante la palabra, por un universo ideal donde florezca la Belleza. Su afán no parecía otro: crear una realidad lo suficientemente sólida para contener, al mismo tiempo, el lenguaje y el Ser.

Sin duda, como Blanchot afirmarí, Mallarmé ha decidido “exclure les choses réelles, ha negado a la realidad sensible el derecho a la designación poética”, en su caso, “la poesía no responde al llamado de las cosas, no está destinada a preservarlas nombrándolas”, al contrario, es la insinuación de imágenes que tienden a evaporarse. El propio Mallarmé aseguraba —recordémoslo— que “nombrar” un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste la adivinación gradual de su verdadera naturaleza⁴⁶. El lenguaje poético, dice, es “la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, [...] pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou

⁴⁴ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 701.

⁴⁵ Friedrich, 1974, p. 126.

⁴⁶ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 700.

concret rappel, la notion pure”⁴⁷. El poema, bajo este sentido, aspira a la ingravidez, ésa que sólo logrará si los elementos materiales son reducidos a fluidas sustancias — esencias— favorables al vuelo. La misma elevación con que la inspiración ha de conquistar el cielo: “Le visible et serein souffle artificiel / De l’inspiration, qui regagne le ciel” (*ÆC*, 23)⁴⁸. La materia, por lo visto, tiende a volatilizarse; el espíritu parece apoderarse de la sensación para proyectarla, a medio camino, entre lo concreto y lo abstracto. No se trata de otra cosa que de esbozar el paso de lo relativo a lo absoluto, de lo finito a lo infinito. En última instancia, la destrucción de lo objetivo se traducirá en la suplantación de la realidad por el verbo, más aún, en la transformación del objeto, a través de la palabra, en “idea pura”, en esencia espiritual. Veamos qué dice Friedrich al respecto:

Su lírica recurre a objetos sencillos: jarros, consolas, abanicos, espejos. Ciertamente aparecen desobjetivados, alejados hasta la ausencia, y que son portadores de una corriente invisible de tensión. Pero gracias a la palabra que los nombra, están presentes para la imaginación. Con esta presencia adquieren un aumento insospechado de significado, porque aquella invisible corriente de tensión se incorpora también a ellos. Hasta tal punto los penetra, que esos objetos sencillos de nuestro mundo cotidiano se colman de misterio hasta el fondo. Y entonces vienen a substituir a todo lo objetivo que nos rodea. Precisamente porque Mallarmé no procede por medio de conceptos, sino infundiendo profundamente el ser absoluto, la nada, en los objetos más ordinarios, éstos pasan a ser como enigmas ante nuestros ojos, logrando así obtener la misteriosidad esencial en las cosas cotidianas⁴⁹.

Efectivamente, si Mallarmé se sirve de objetos, esta vuelta aparente hacia ellos, lejos de aumentar nuestro sentido de la realidad, no es sino su estrategia sutil y exitosa para llegar a la plena irrealidad. Las cosas, entonces, no están presentes en su poesía, y si lo están, tienden a desaparecer, a desdibujarse; al final, es su ausencia lo que cuenta. Conferir al objeto, por medio del lenguaje, aquella ausencia, es igual que darle categoría de absoluto, lo que en Mallarmé se identifica con la Nada. Sin duda, como expresaría Raymond, el poeta no aspira a las ideas o a los conceptos sino, a lo sumo, a las imágenes: “La poética mallarmeana invita lógicamente a una continua preterición del hecho, del objeto, en pro de la alusión, espuma, estrellas, humo, todas ellas imágenes que simbolizan el cuerpo astral que debe ser el poema ‘puro’ ”⁵⁰. Y así lo confirma el

⁴⁷ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 213.

⁴⁸ “El visible y sereno aliento artificial / de toda inspiración que hasta el cielo retorna” (Mallarmé, 1998b, p. 109). Los poemas de Stéphane Mallarmé citados a partir de ahora corresponden a *Œuvres complètes* (Gallimard, 2003, vol. I), en adelante *ÆC* junto al número de la página.

⁴⁹ Friedrich, 1974, pp. 127-128.

⁵⁰ Raymond, 2002, p. 27.

propio Mallarmé: “Avec comme pour langage / Rien qu’un battement aux cieus / Le futur vers se dégage / Du logis très précieux (*ÆC*, 30)”⁵¹. En “Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)”, por ejemplo, será el rítmico y alternante movimiento de un abanico el que invite a un juego de existencias ilusorias:

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L’horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
L’espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s’apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu’un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l’unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d’or, ce l’est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d’un bracelet (*ÆC*, 31)⁵².

Detengámonos un momento en el poema. Lo primero con lo que nos encontramos es la exclamación “Ô rêveuse”, la invocación a una mujer soñadora, lo cual ya irrealiza la escena. A partir de ahí inicia el vuelo del poeta, impulsado por el deseo, en un mundo etéreo. Estamos nuevamente ante un proceso de ascensión en un espacio indefinido, una elevación que no parece conducir a un lugar determinado. Cortázar nos dice, sin embargo, que es “un salto que hacia las estrellas cae”⁵³. Es así como tras el movimiento del abanico todo parece ilusorio, en cada verso se va dejando en secreto lo visible. Y al

⁵¹ “Como sin otra expresión / que un latir que al cielo anhela / el verso futuro vuela / de la exquisita mansión” (*Éventail-de Madame Mallarmé*), traducción de Alfonso Reyes. Cfr. Reyes, 1955, p. 83.

⁵² “Oh soñadora: para hundirme / en delicioso vuelo arcano, / quieras —sutil error— asirme / del ala, cogida en tu mano. // Hay frescor de ocaso en la lenta / pulsación, y al preso latido, / delicadamente se ahuyenta / el horizonte estremecido. // ¡Oh vértigo! Ya se estremece / el espacio como un gran beso / que, loco de nacer en vano, / ni estalla al fin ni se apacigua. // ¿No sientes la huraña ventura / —y sorda como risa exánime— / que mana de la comisura / de tu labio hasta el pliegue unánime? // He aquí el cetro de las playas rosas / suspensas en tardes de oro: / vuelo blanco que cierras y posas / junto al fuego de tu brazalete!”. Cfr. Reyes, 1955, p. 59. Hemos elegido nuevamente la traducción de Alfonso Reyes, publicada en *Mallarmé entre nosotros*, ya que consideramos es la que mejor ilustra el carácter volátil del poema mallarmeano.

⁵³ De su poema “Éventail pour Stéphane”. Cfr. Cortázar, 2009, p. 194.

final, como si el abanico se plegara, el blanco vuelo se suspende. El poema, en tanto, ha borrado lo real, lo ha hecho a partir del movimiento constante y, sin embargo, sutil del abanico. Con el desplegarse del abanico los sentidos se multiplican, se dispersan de una manera asombrosa e infinita. El movimiento del aire que entra en contacto con el abanico insinúa, por su parte, un juego de cercanía y lejanía. Lo podemos percibir en ese primer movimiento, que como un batir de alas, entrega al poeta al ocaso; mientras otro, de inmediato, le aleja del horizonte. El juego de pliegues del abanico mallarmeano produce, pues, un efecto irrealizante, metaforizante, tanto de lo visible como de lo invisible.

En un punto totalmente opuesto a ese afán del espíritu por superar la forma y destruir el cuerpo encontramos la voluntad materialista —también cuestionada por Baudelaire— que caracterizaría la poesía de Luis de Góngora, ajena a juicios o impresiones de orden espiritual, apoyada en una realidad concreta que, sin embargo, sólo ha servido como trampolín para la actividad intelectual del poeta, como pretexto para su creación. Sin duda, hablamos de una poesía que es contacto con el mundo concreto y no evasión fuera del mundo. Así, mientras Mallarmé descompone el objeto en cualidades que pertenecen a mundos interiores, Góngora conserva del mismo sólo aquellas cualidades físicas que resultan efectivas estéticamente. “La enorme Naturaleza permanece en el fondo de la visión. Pero esa visión está abarrotada de cosas: suntuosidades, magnificencias, esplendores bajo la luz del mediodía. Todo lo demás, todo lo que no es objeto será relegado o recogido en sus manifestaciones materiales”⁵⁴, afirmará Jorge Guillén a propósito del Góngora entusiasta por el orbe material. Se puede decir que Góngora, a diferencia del místico que parte de una experiencia íntima —como anotaba el poeta vallisoletano—, entra en contacto con lo real atraído por su simple materialidad, y que ésta misma se hace “materia poética”. Por eso, como bien lo identifica Guillén, la diferencia está en que “lo gongorino pesa”⁵⁵. Y, efectivamente, Góngora evidencia su gusto por un mundo de cuerpos sólidos. Veamos cómo en su intención de realzar la belleza de una dama, la simple enumeración de elementos —de la figura humana tanto como de la naturaleza— cumple un papel fundamental. Sin duda, un empeño por concebir cosas antes que acciones diametralmente opuesto a la voluntad de indefinición que comporta la estética del movimiento y la fluidez propia de Mallarmé:

⁵⁴ Guillén, 1999, p. 316.

⁵⁵ Guillén, 2002, p. 243.

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñado al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo en plata o víola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada (OC, 24)⁵⁶.

Sin embargo, nunca como en el último verso se pareció tanto Góngora al poeta francés: la belleza humana, después de degradada, reducida a la nada; la evaporación de la existencia hecha imagen. Pero bien sabemos que es la plástica, lo corpóreo, la necesidad de concretarse en la forma lo que devora la animación en la poesía gongorina: “Esta manera de animar y vivificar la naturaleza —afirma Lorca— es característica de Góngora. Necesita la conciencia de los elementos. Odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límites”⁵⁷. Justamente, en lo concreto e inmediato está lo esencial. Lo contingente y momentáneo, lo particular e individual aparecía como lo más interesante y sustancial de la realidad en el arte gongorino. Por ello, como insistieran los poetas del 27, se puede decir que la poesía de Góngora es una poesía de presencias, no de

⁵⁶ Al citar los poemas de Luis de Góngora me remito a la edición de Antonio Carreira, *Obras completas*, Fundación José Antonio de Castro, 2008 (de aquí en adelante OC y el número del poema que corresponda en relación al tomo I: *Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*).

⁵⁷ García Lorca, 2006, p. 48. A propósito de la plasticidad gongorina, vale la pena traer a colación el análisis de Begoña Capllonch y José María Mico en torno a la dinámica figurativa en algunas de las décimas del poeta, en donde ha quedado bien dilucidada esa capacidad de Góngora para, además de configurar, trazar en las figuras un contorno geométrico que les permite, incluso, superar el plano y prolongarse a través del espacio, lo que evidencia su particular inventiva, el alcance creativo de su imaginación. Según se comenta en dicho análisis: “A diferencia de las figuras ‘planas’ como los paralelismos, las correlaciones o la epífora, por ejemplo, identificables en la superficie del texto, la distancia que separa un elemento de la figura que resulta tras producirse una operación translaticia se adentra, contrariamente, en el espacio, pues la imagen se despliega en profundidad construyendo así una realidad inédita; y más aún en el caso de Góngora, pues al establecerse muchas de sus metáforas *in absentia*, es decir, sin mención del término real, procuran el espejismo de que la expresión imaginativa tiene toda la envergadura de una entidad tridimensional, luego son figuras que transforman el mundo [...]. En consecuencia, no estaríamos hablando de una elemental figuración ‘realista’ por más que lo figurado pudiera cabalmente identificarse, sino de la creación de una realidad paralela, autónoma: es decir, y a diferencia de las modernas e insuficientes categorizaciones, poesía que es ficción en estado puro”. Capllonch Bujosa, Mico; 2013, pp. 247-248.

ausencias. Y en esto Guillén sería contundente: “En esta eliminación de lo abstracto va a consistir el esfuerzo gongorino”⁵⁸.

Góngora es “un antirrealista”, señala Walter Pabst, porque a pesar de tener por base la realidad —árboles, cabañas, rocas, valles, pájaros, hombres, etc.—, “no hay nadie que, a menos de ser en un sueño, haya pasado jamás por el mundo de Góngora”⁵⁹. Según Pabst, un mundo tan rico como el real, aunque poblado de seres que existen sólo en él y por él, lo cual le lleva a recordar las palabras con las que Francis de Miomandre lo asoció al hermético mundo mallarmeano:

En las *Soledades* entramos en un universo completamente cerrado en sí. “Nunca (salvo, quizá, en Mallarmé, su hermano espiritual a través del tiempo) un poeta supo encerrarse hasta tal grado en su universo. Microcosmo ajustado a todas las facetas del macrocosmo que le rodea y del que, sin embargo, se separa”⁶⁰.

Podemos deducir de la afirmación de Miomandre que si hay algo que une a los dos poetas es la creación de una realidad, el acto mismo de invención, sin lugar a dudas un proyecto estético radical. Sobre la creación de ese nuevo mundo “gongorino” también se pronunciaría Guillén: “La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra”⁶¹. En esta condición, la de hacer de la obra una nueva realidad autónoma, se basa Lorca para definir a Góngora como un poeta sin sentido de la realidad real y, sin embargo, dueño absoluto de su realidad poética⁶². Octavio Paz reafirma esta posición, señala el alcance y el sentido de ese proyecto absolutamente moderno que tanto acerca a Góngora a los poetas contemporáneos:

Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica [...]. *Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo*⁶³.

⁵⁸ Guillén, 2002, p. 70.

⁵⁹ Pabst, 1966, pp. 80-81.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹ Guillén, 1999, p. 460.

⁶² García Lorca, 2006, p. 34.

⁶³ Paz, 1998a, p. 107 (énfasis nuestro).

Sin embargo, como ya hemos señalado aquí, a la hora de comparar a Góngora con Mallarmé, el crítico mexicano es tajante: “En un caso, transfiguración del mundo; en el otro, transposición: la operación crítica no aniquila el mundo pero lo reduce a unos cuantos signos transparentes”⁶⁴. Postura con la que concuerda Dámaso Alonso cuando focaliza la falsedad, según él, del supuesto paralelo entre Góngora y Mallarmé en la representación poética del mundo que cada creador ofrece. Es así como advierte que el mundo gongorino de representaciones estéticas es “un complejo formado, preexistente, tradicional”, mientras que el de Mallarmé es “un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones del humo”⁶⁵. En resumidas cuentas, según Alonso, si en los dos poetas se evidencia una huida de la realidad, la de Góngora es una fuga a “un refugio cierto e inmóvil”, “un cuadro fijo y sistemático”, un sistema fijo de referencia, el de la tradición, “asidero inmutable para la realidad movidiza”⁶⁶. Sin duda, el de Mallarmé fue un mundo creado con leyes propias. La ausencia de una imagen del mundo en el caso del poeta francés será referida por el mismo Octavio Paz. Asegura el crítico que Mallarmé no concibe al mundo como figura sino como algo más o menos maleable, en permanente configuración. A diferencia de los poetas del pasado, dice, Mallarmé no nos presenta una visión del mundo, no lo hace porque sencillamente no concibe al mundo como figura:

Durante toda su vida Mallarmé habló de un libro que sería el doble del cosmos. Todavía me asombra que haya dedicado tantas páginas a decirnos cómo sería ese libro y tan pocas a revelarnos su visión del mundo. El universo, confía a sus amigos y correspondientes, le parece ser un sistema de relaciones y correspondencias, idea que no es diferente a la de Baudelaire y los románticos; sin embargo, nunca explicó cómo lo veía realmente ni qué era lo que veía. La verdad es que no lo veía: el mundo había dejado de tener figura⁶⁷.

Esta es la razón por la cual antes que ofrecernos una visión del mundo, Mallarmé nos ofrece un espacio en blanco: “Mallarmé no nos muestra nada excepto un lugar nulo y un tiempo sin substancia: una transparencia infinita [...]. El mundo, como imagen, se ha evaporado”. Y si la imagen del mundo desapareció paulatinamente de su poesía es

⁶⁴ *Ibid.*, 1991, p. 93.

⁶⁵ Alonso, 1982, p. 531.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 99, 104. En esto coincide plenamente Hugo Friedrich: “Por enigmática que sea la poesía de Góngora, emplea un material metafórico, simbólico y conceptual que era patrimonio común del autor y de su lector [...]. Por otra parte, el Simbolismo de Mallarmé es autárquico. Los pocos símbolos que no derivan de él mismo, pertenecen sencillamente a la tradición más reciente (Baudelaire), pero la mayoría fueron creación suya y sólo son comprensibles partiendo de su propia poesía” (Friedrich, 1974, pp. 156-157).

⁶⁷ Paz, 1998a, p. 274.

porque, según Paz, “la verdadera realidad no estaba fuera sino dentro, en su cabeza o en su corazón”⁶⁸.

De alguna manera, aunque Pedro Salinas no alude expresamente a la influencia de la tradición clásica renacentista en la representación gongorina del mundo, como lo hiciera Alonso, valida la mencionada distinción entre los dos poetas —Góngora y Mallarmé— al definir la poesía gongorina, en *La realidad y el poeta*, como auténtica “exaltación de la realidad”. Salinas insiste en que Góngora no evade la realidad, afirma que no puede prescindir de ésta ni pretender ignorarla porque sencillamente es imposible hacerlo, porque la poesía no puede producirse en el vacío, es siempre imagen de una realidad. Asegura, así, que al poeta cordobés le interesa la realidad, aunque no tenga interés alguno en describirla tal como se presenta ante sus ojos. Puede decirse, según Salinas, que al tiempo que la transforma, Góngora busca magnificarla, exaltarla, revelando un paradójico deseo por destacar la realidad huyendo de ella⁶⁹. En esto Emilio Orozco Díaz puede coincidir plenamente:

Ese afán por lo plástico y concreto le llevará incluso en su tendencia a la imagen, a la representación de lo abstracto, a referirlo todo al mundo que se percibe por los ojos y los oídos; porque la realidad le atrae con toda su fuerza.

He aquí la gran paradoja de la psicología y la técnica del arte de Góngora: el poeta se siente atraído hasta el entusiasmo por la realidad; pero en su representación huye de ella, evita el presentar o referirse directamente a las cosas con un sentido nominalista [...]. La huída o deformación de lo real que supone esa técnica, aunque parezca paradójico, no impide, a veces, el que la realidad quede sugerida por sus rasgos más expresivos, con toda la fuerza de su concretez y corporeidad, en forma inconfundible e inolvidable⁷⁰.

Es así como alejándose poco a poco de su base material, del tema real, Góngora llega a elevarse de tal manera que ya lo real parece olvidado o desconocido, se pierde de vista. Tenemos, entonces, una realidad que al tiempo que asciende a valor estético tiende a desaparecer: “Góngora, de tanto amar la realidad, de tanto ver en ella cosas hermosas, la suprime, la aniquila. ¿Para qué? Para entregarnos otra realidad, *creada poéticamente con la verdadera*”⁷¹, dice Salinas. En este último sentido, su posición es contundente:

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 274-276.

⁶⁹ Salinas, 1976, pp. 155-170.

⁷⁰ Orozco Díaz, 1953, p. 348.

⁷¹ Salinas, 1976, p. 168 (énfasis nuestro). Justificando la postura gongorina, afirmará también: “La realidad cruda, pura, no es suficientemente poética, es escasa, no llega a tener categoría poética. El contar o describir lo que se ve, tal y como es, no es poesía”, p. 164.

“Hay que transformar la realidad, transmutarla a otro tipo de realidad poética, material, sonora, plástica, sí, no ideal”⁷².

Por esta razón, y bajo el mismo argumento expuesto por Dámaso Alonso, Salinas apunta hacia la concepción de las *Soledades* como el gran poema de la realidad sensual; cree firmemente que había un Góngora enamorado de lo real al que no se le representaba el mundo en ideas o valores morales, sino en volumen, formas, apariencias seductoras, “una maravillosa fiesta de la imaginación y los sentidos”⁷³. De ahí que el poeta explotara su contenido estético, intensificando sus aspectos más bellos a través del poder mágico de la palabra, de la metáfora y de la imagen. Sin embargo, asegura Salinas, la obra de Góngora no es sólo la creación de un puro afán esteticista, no se mueve exclusivamente por razón de la belleza literaria y el artificio idiomático; a su juicio, la realidad late aún bajo la más artificiosa de las metáforas gongorinas. Múltiples alusiones, apunta el poeta y crítico, descubren la atracción de la realidad en sus más variados aspectos. No era, entonces, la simple irrealidad lo que interesaba a Góngora, según Salinas, sino la prodigiosa realidad del mundo, la *apariencia* exuberante de la realidad. Ya declararía también Robert Jammes que don Luis no sólo “no elude la realidad”, sino que saca un partido esencial y considerable de ella⁷⁴.

Es así como, si en buena parte de la obra gongorina la realidad queda degradada; otra gran porción de ésta tiene por objetivo el logro de la belleza; o como lo ha expresado Dámaso Alonso, “a un lado, las producciones en que todo es belleza en el mundo, todo virtud, riqueza y esplendor; al otro, las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida”⁷⁵. Sin duda, en las *Soledades*, más que en cualquier otra composición gongorina, se alude sin reparo a la suprema hermosura de la naturaleza, esquivando, deliberadamente, todas sus fealdades. Si en sus versos aparecen la miseria o el dolor es porque Góngora los ha elevado a temas en los que la belleza nutre el goce sensual tan característico de su poesía. En este caso, su coincidencia con la estética neoplatónica, con su empeño en rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden o caos resulta evidente. Vale la pena traer aquí la singular imagen de la que se sirve el

⁷² *Ibíd*, p. 164.

⁷³ Salinas, 1976, p. 169.

⁷⁴ Jammes, 1987, p. 515.

⁷⁵ Alonso, 1978, p. 22.

maestro de los gongoristas para ilustrar el gozo estético en el que Góngora ha convertido una precaria situación: “Los cabreros no pueden ofrecer al joven peregrino más que un poco de leche [...]. Pero la leche era tan blanca que ante ella seguramente habían desmerecido los lirios que coronaban la aurora del ordeño”⁷⁶.

Esta tendencia gongorina a simplificar lo natural hacia lo bello, además de responder, como se ha dicho, al principio renacentista que exigía al poeta seleccionar cuidadosamente la naturaleza a imitar para su posterior idealización —de la que se excluía, por supuesto, lo grotesco y vil—, evidenció la particular percepción sensorial de don Luis de Góngora. Por eso dirá de él Gerardo Diego:

No es sólo el transmutador de la realidad en metafórica belleza, no es sólo el lumínico exaltador de las glorias y faustos de la natural historia de hombres y dioses, plantas y animalias, cristales y minerales, no es sólo el suscitador de la belleza en la fealdad y de la creación en la burla, ni el andaluz rezumante de sales y sonos de su pueblo. Es también el poeta y hombre, capaz de vibrar y cantar a cualquier estímulo, aun a los que le parecían más alejados o contrarios a su poética preferente⁷⁷.

Una facultad poética que García Lorca también describe en su memorable conferencia:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas⁷⁸.

Algo similar pensaría Alfonso Reyes cuando afirmó que las armas con las que Góngora emprende su revolución estética son “las armas de la sensualidad”⁷⁹. Efectivamente, la deformación de lo real suponía para Góngora el destacar desmesuradamente los rasgos expresivos de las cosas, y nada más efectivo para ello que lo definido por Dámaso Alonso como “el halago de los sentidos”, la evidente capacidad descriptiva del poeta cordobés llevada al extremo a través de valores pictóricos y musicales, como puede apreciarse en la intensa sensación colorista —a veces con efectos de contraste de un sentido pictórico pleno— asociada a una piedra preciosa o en la comparación de un sonido agradable con un instrumento musical. Podemos sugerir con esto que estamos ante una propuesta estética que parte de los sentidos y que vuelve a ellos nuevamente,

⁷⁶ Alonso, 1982, p. 77.

⁷⁷ Diego, 1961, p. 48.

⁷⁸ García Lorca, 2006, p. 34.

⁷⁹ Reyes, 1958, p. 195.

aunque siempre bajo el confiable filtro del intelecto⁸⁰; bebe de las sensaciones de la realidad y luego tiende a ofrecerlas como el máximo halago; una aspiración que parece condensar el verso de Góngora “goza, goza el color, la luz, el oro” (*OC*, 35). Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta visión de la realidad que se ofrecía exaltada ante sus sentidos en sus rasgos expresivos tampoco era un elemento original, como lo anota Emilio Orozco en su *Introducción a Góngora*. Esta expresividad apoyada en lo sensorial es considerada el fundamento “del irresistible poder seductor de la poesía de Góngora. Algo, por otra parte, característico, en general, del Barroco; el desarrollo de todo lo aparential, que hasta se ha podido dar como definidor del estilo”⁸¹. Hay, pues, un sentido vital barroco latente en la poesía de Góngora, recursos de índole manierista que persisten en su estilo, como manifestara insistentemente Orozco; pero hay también, sin duda, un componente de sensibilidad personal que surge espontáneamente —a pesar de su rigor intelectual—, producto del genio natural del artista que tiende en su expresión a actuar a través de la vía de los sentidos, como bien lo anotara Lorca y como fuera sugerido por Baudelaire en el poema “Correspondances”.

En conclusión, la huida de una realidad “insuficientemente poética” por parte del poeta cordobés, idea recogida por la totalidad de la crítica española y, en especial, por el grupo poético del 27, coincide con el mandato baudelairiano y su cabal cumplimiento en la obra poética de Stéphane Mallarmé, evidenciándose en cada caso un propósito común: la deformación estética de la realidad. De hecho, ha llegado a sugerirse el nombre de Góngora como primer antecedente español de la adopción de este principio poético. Pero hay también sustanciales diferencias. Mientras Góngora, a pesar de la originalidad de sus representaciones, en el proceso de eliminación de la realidad ha acudido a un sustrato metafórico preexistente, inserto en una tradición ya establecida; el poeta moderno, representado para nuestros intereses en el caso Mallarmé, en su afán por superar lo inmediato se ha elevado sobre lo real por “vías interiores”, sólo perceptibles dentro de su propio universo poético. Sin embargo, será el hecho de que el poeta, desde el romanticismo, encuentre en el sentimiento poético —íntimamente emparentado con el espíritu místico y profético al que se le asociaría en la Antigüedad— un medio de descubrimiento, de conocimiento en el sentido filosófico, lo que separe

⁸⁰ “La poesía de Góngora es muy sensorial, pero, al mismo tiempo, no podría ser más intelectual” (Parker, 1996, pp. 117-188).

⁸¹ Orozco Díaz, 1984, p. 57.

fundamentalmente a Luis de Góngora del espíritu moderno. Como bien apunta Edgardo Dobry, “la identificación entre vida interior y profundidad —que otorga la ‘superficialidad’ al mundo exterior— es una corriente que atraviesa toda la poesía moderna. Al menos, de esa parte de la poesía moderna volcada a una actitud mística en la percepción de lo espiritual”⁸². Sólo hace falta recordar que mientras Mallarmé, en su aspiración a alcanzar una patria infinitamente remota, intenta liberarse de las cosas; Luis de Góngora, por su parte, no puede —y ni siquiera lo intenta— desprenderse de las mismas.

6.2 LA IMAGINACIÓN ANALÓGICA

Si la realidad posee alguna belleza, afirmará Baudelaire, se trata de una belleza transitoria y temporal, con lo cual el propósito del arte no puede ser otro que el de crear, que es tanto como alcanzar, la belleza verdadera, ajena a la realidad. Por tanto, si el arte extrae temas de la realidad es para transformarlos y reelaborarlos, para hacerlos bellos. Gran parte de la obra crítica de Baudelaire tiende a sugerir este aprecio del poeta por la belleza sensible y variable, al tiempo que su aspiración a la belleza ideal. Recordemos que según su teoría de la dualidad del arte o de la doble composición de la belleza, en la sensación de lo bello interviene, al mismo tiempo, un elemento eterno e ideal, y otro circunstancial, histórico y temporal. La belleza, así concebida, representa una realidad doble, eterna y transitoria a la vez, absoluta y accidental, unitaria y múltiple, universal e individual, ideal y terrestre. Sólo el verdadero poeta, dirá Baudelaire, es capaz de reconocer ese desdoblamiento infinito de la belleza derivado de la dualidad espíritu y materia:

Heureux homme! homme digne d’envie! il n’a aimé que le Beau; il n’a cherché que le Beau; et quand un objet grotesque ou hideux s’est offert à ses deux, il a su encore en extraire une mystérieuse et symbolique beauté! Homme doué d’une faculté unique, puissante comme la Fatalité, il a exprimé, sans fatigue, sans effort, toutes les attitudes, tous les regards, toutes les couleurs qu’adopte la nature, ainsi que le sens intime contenu dans tous les objets qui s’offrent à la contemplation de l’œil humain⁸³.

⁸² Dobry, 2007, p. 34.

⁸³ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 152.

Estas líneas, sin embargo, no podrían aplicarse a un “verdadero poeta” como Luis de Góngora, a quien, según Guillén, atraía también la imagen de la dualidad, la visión de un universo partido en dos mitades que se complementan⁸⁴. Como afirmara categóricamente Lorca en su conferencia sobre el poeta, Góngora se sentía notablemente seducido por la belleza objetiva, la belleza pasajera e inútil, exenta de las tensiones comunicables que intuía Baudelaire, a quien ese mismo instinto de lo bello le hacía interpretar la naturaleza y sus espectáculos como un espejo terrestre de la divinidad, un reflejo del paraíso revelado en la tierra, una correspondencia del más allá. La belleza en la obra gongorina, dirá Lorca, radica “en la metáfora limpia de realidades que mueren”⁸⁵. Si Baudelaire, como los antiguos, estimó la esencia trascendente de los seres y las cosas, Góngora apreció su viva apariencia; es más, según Salinas, era un poeta fascinado por las apariencias sensibles. Puede decirse, incluso, que el poeta cordobés se sirve de la poesía para apresar esas amadas apariencias —las mismas apariencias que desdeña Baudelaire, tanto como el filósofo platónico, por no ser otra cosa que el componente finito y despreciable de la naturaleza—, síntoma de actualidad a los ojos de Guillén: “Íntegramente ornamental, más dibujo que óleo, sin alegorías ni moralidades, sin nada que no sea el azul con sus amarillos. Por esta belleza sólo belleza nos parece tan afín a tantas cosas de hoy”⁸⁶. Está claro que Góngora sólo perseguía las cualidades bellas y expresivas de los objetos. Según Dámaso Alonso, abstraía del objeto “sus propiedades físicas y sus accidentes, para presentarle sólo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta, en un momento dado, son las únicas que tienen estético interés”, tanto que la naturaleza, representando un valor estético puramente decorativo, tendió a convertirse en un “cortejo de bellos nombres”⁸⁷. Por supuesto, asociar en este contexto el ornato con lo superfluo sería desconocer los criterios vigentes en el Siglo de Oro. De hecho, el Barroco ofrece la sensación de que lo ornamental, aparential y adjetivo es lo esencial de la obra. Dadas las constantes alusiones de los poetas del 27 en torno a este desinterés de Góngora por los fines trascendentes que los antiguos asignaran a la poesía, llama la atención la interpretación que el crítico José Pascual Buxó ofrece respecto a la lectura que los poetas modernos, y Ungaretti en particular, hicieran de la obra del poeta cordobés:

⁸⁴ Guillén, 2002, p. 178.

⁸⁵ García Lorca, 2006, p. 34.

⁸⁶ Guillén, 2002, p. 214.

⁸⁷ Alonso, 1982, p. 74.

En el poeta español privó el gusto pictórico, la decantada sensualidad, la descripción del mundo por sus más extremadas fulguraciones y, en el fondo, el ansia insuperable de recogerlo en sus bellas esencias indestructibles, en una abstracción manierista de la realidad. Aquí, en este punto, también lo siguen los poetas modernos, y Ungaretti entre ellos, pero no para cristalizar la vida en la palabra más preciosa y elaborada, sino —al contrario— para enriquecerla y proyectarla más allá de sus términos finitos por medio de una palabra cargada de sugerencias, repleta de significaciones trascendentes, ambiciosa de expresar la totalidad de la experiencia y de la intuición humanas.

Ungaretti ha leído a Góngora con este pensamiento, que es el pensamiento de su propia poesía⁸⁸.

En este punto llegamos a una consideración importante: está claro que no eran los nombres y su inmediata representación dentro de la lengua cotidiana los que interesaban a Góngora —coincidiendo con Baudelaire y sus discípulos, que nunca ocultaron su rechazo por la estética del realismo y del arte como comunicación—, pero tampoco encontraba en ellos la esencia de las cosas que apreciaban los simbolistas franceses; simplemente se decantaba por lo que éstos le sugerían a su intuición poética en esa constante búsqueda de la belleza. Este mismo interés por extraer lo poético del mundo no significó otra cosa, tanto para Baudelaire como para Mallarmé, que captar lo absoluto en lo transitorio, con lo cual resultaba insuficiente la simple idea de la materialización del objeto en la práctica del poema bajo la especie de un nombre. Esto les llevó a reconocer en los metales, las joyas y las piedras preciosas, por ejemplo, “un sentido oculto”, el signo de una espiritualidad superior a la naturaleza y a la vida:

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh bien! non! La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme: là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens: c'est, en somme, la seule création humaine possible. Et si, véritablement, les pierres précieuses dont on se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on s'en pare⁸⁹.

⁸⁸ Buxó, 1985, p. 67. Buxó, como anotara Andrés Sánchez Robayna, no hace otra cosa que aludir, con el ejemplo de Ungaretti, al papel fundamental que jugó el simbolismo en la recepción moderna de la obra gongorina. El propio Robayna, en su ensayo “Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)”, apunta a que la lectura de Góngora hecha por Guillén y por Ungaretti es una lectura *vía* Mallarmé, una lectura mediatizada y potenciada por la “ecuación creadora” entre el barroco y el simbolista. No deja de hacer, sin embargo, una distinción importante que conecta con nuestra propia interpretación de la influencia gongorina en la obra del poeta vallisoletano: “La sensibilidad *arquitectónica* de Góngora incidió en el constructivismo de simetrías radicales de *Cántico*; Ungaretti, en cambio, superpuso a la “crisis” fragmentarista-mallarmeana de su lenguaje la *sensorialidad* no menos radical de la poesía gongorina. Eran, claramente, dos modos de “búsqueda” poética que, fieles a la irrenunciable dirección mallarmeana, hallaban en Góngora rasgos de enriquecedora confluencia” (Robayna, 1993, p. 73).

⁸⁹ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 701.

En clara oposición, esas mismas piedras preciosas sólo significaron para Góngora el resultado de una elección estética: “Palabras magníficas que reúnen en sí la brillante radiación, la suntuosidad y la sensación colorista: nácar, plata, perla, diamante”⁹⁰. En efecto, ningún afán de trascendencia fundamenta esa enumeración de cosas, esa serie de bellos nombres con que Góngora ha estilizado la realidad.

A esto mismo parece referirse Walter Pabst cuando califica a Góngora, a propósito de la deformación de lo percibido sensiblemente, como ese gran impresionista que se aferra a la experiencia de los sentidos, más aún, a la impresión producida en los sentidos por la superficie de los objetos, por su simple apariencia. Góngora, dice Pabst, comunica sólo la impresión que un objeto provoca, sin preocuparse por su naturaleza real: “Por eso unas muchachas son —y un impresionista no lo hubiera podido ver más bellamente— cuajada nieve y nieve de colores mil vestida”⁹¹. Precisamente, uno de los aspectos más ilustrativos del arte de Góngora y prueba de su visión intuitiva reside en su capacidad de apoderarse de las formas reales de la naturaleza para reproducir, mediante un proceso de análisis poético, la sensación de infinito que cada una expresa, como manifestaba Lorca. Pero de un infinito que no disuelve las formas, sino que las crea, de un infinito que no es abstracto, sino que se concreta concretizando, de un infinito que es, pues, pura determinación.

Robert Jammes ilustra de manera eficaz este procedimiento. Según él, Góngora en su búsqueda estética orienta su imaginación en dos direcciones opuestas: lejos del objeto y hacia el interior del objeto, siendo esta doble búsqueda algo distintivo. Pero es en su capacidad de penetrar en la realidad, y más exactamente, en su materialidad, en donde Jammes encuentra el verdadero dominio estético de Góngora. Este interés por definir el objeto en su intimidad lo encuentra bien expuesto a propósito de la miel en la estrofa L de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (OC, 255)⁹²:

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores

⁹⁰ Alonso, 1982, p. 79.

⁹¹ Pabst, 1966, p. 97.

⁹² Al citar los poemas de Luis de Góngora remitimos a la edición de Antonio Carreira, *Obras completas* (de aquí en adelante OC y el número del poema que corresponda en relación al tomo I: *Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000; 2ª ed., 2008.

liba inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen, árboles mayores,
cuyos enjambres, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar distilan,
y en ruelas de oro rayos del sol hilan.

Y aquí el comentario de Jammes: “La miel nos es presentada, no a través de su olor o perfume —en todo caso no esencialmente—, sino como un producto infinitamente precioso, misteriosamente destilado en lo hueco de los troncos, en lugares inaccesibles”⁹³.

Esta lúcida interpretación nos lleva inevitablemente a recordar una de las propuestas del programa estético de Mallarmé, de su arte nuevo, una especie de estética del futuro: “J’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant la sensation”⁹⁴. De ahí que Mallarmé fuera también reconocido como el creador de un impresionismo literario; o lo que es igual, un simbolismo que con sus efectos ópticos y acústicos, con la mezcla y combinación de los distintos datos de los sentidos, y la acción recíproca entre las varias formas de arte, exigía a la poesía la recuperación de sus propios valores —que no eran otros que los de la música—, en otras palabras, un simbolismo “impresionista”. Sin embargo, esa sensación de infinito de la que hablábamos para el caso gongorino tropieza en la poesía moderna, según Hugo Friedrich, con una trascendencia vacua que le obliga a devolverse como forma destructora de la realidad, imponiendo un sentido misterioso basado en términos imprecisos. En su crítica a Baudelaire y a lo que considera la incapacidad de la poesía moderna —por su afán de huir de la realidad— para “creer” o “crear una trascendencia con contenido preciso y lógico”⁹⁵, Friedrich anota esta característica que podría ser también aplicable a la lírica de Mallarmé: “Una poesía cuyo ideal es vacuo se escapa de la realidad por medio de la creación de una esfera de misterio incomprensible [...]. [Baudelaire] trata los fenómenos neutros de tal manera que simbolizan estados íntimos o aquel mundo misterioso e indeterminado que, en él, llena el ideal vacuo”⁹⁶.

⁹³ Robert Jammes, *op. cit.*, pp. 516-517.

⁹⁴ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 663.

⁹⁵ Friedrich, 1974 p. 65.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

Volviendo a Góngora, fue su técnica de alejamiento de la realidad, sumada a la profunda penetración de sus sentidos y a una permanente actitud contemplativa, la que le llevó a la sobrevaloración de lo ornamental, al gusto por las formas fijas. Ahora bien, esta tendencia a refugiarse en lo fijo y estable de una lengua poética, reafirmada en su predilección por los nombres, no respondió —reiteramos— a un interés por el ser de las cosas, por su esencia; sino, por el contrario, a una simple atracción por sus bellas apariencias. Vale la pena traer aquí la contundente postura de la crítica gongorista al respecto. Según ésta, el que Góngora sólo persiga la exaltación de las cualidades sensoriales es la razón que le lleva a *sustituir* unos objetos por otros que las ofrecen o contienen en un grado extremo e incomparable. Al respecto dirá Emilio Orozco: “En este caso va saltando del plano real al irreal por la completa substitución de términos y no siendo ello ocasional sino constante, ese plano irreal se aleja y oculta aun más el término real punto de partida”⁹⁷. Sin embargo, esta idea de la sustitución a la que se hace referencia ha sido también asumida en términos de correspondencia, el mismo principio de asociación y equivalencia que cargó de misticismo los inicios de la poesía moderna. De hecho, según Baudelaire, la facultad para sustituir la debe el poeta al origen divino de la imaginación. Mallarmé, por su parte, afirma que sólo un estado interior permite al poeta captar las recónditas relaciones de la Naturaleza y simplificar el mundo, lo que es igual a crear⁹⁸. Dámaso Alonso, en cambio, atribuye exclusivamente a la intuición poética este otro procedimiento característico también en Góngora:

Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados⁹⁹.

Mucho antes de que Alonso lo advirtiera, Baltasar Gracián lo expuso en su *Agudeza y arte de ingenio*, un estudio exhaustivo de la actividad creadora cuando opera con y sobre el lenguaje, en el que se cita a Góngora casi en cada página. En este “código” del conceptismo español, bastante consultado por los gongoristas, Gracián recurre a la idea de *agudeza* como esa cualidad de la mente que permite ver las similitudes en cosas

⁹⁷ Orozco Díaz, 1953, p. 351.

⁹⁸ Cfr. Mallarmé, 2003, vol. II, p. 68.

⁹⁹ Alonso, 1982, p. 92.

aparentemente disímiles. Esa agilidad intelectual que hacía posible *descubrir* correspondencias no evidentes por sí mismas, es la que llevaría a Gracián a asimilar la creación poética a un juego de ingenio: el de manipular y ordenar las correspondencias entre los objetos, de lo cual deriva su definición del concepto:

Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento [...]. De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos¹⁰⁰.

Resulta fundamental detenernos en esta interpretación de la poética de las correspondencias propuesta por Gracián, ya que no sólo explica en gran medida el arte de Góngora dentro de la práctica y teoría de su época, sino que permite advertir una variante significativa respecto a la antigua y mística comunión estética con la analogía universal. José María Micó, quien encuentra en la *Agudeza* algunas de las “pistas seguras” para entender a Góngora, señala a propósito de este tema: “En cierto modo, muchos de los procedimientos sintácticos, semánticos y retóricos que caracterizan la lengua poética de don Luis [...] tienen su raíz en una suerte de ley universal de la analogía promovida por el ingenio”¹⁰¹. En este sentido, es la definición de la *agudeza por semejanza*, ofrecida por Gracián en el discurso IX de su tratado, a la que queremos apuntar: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías”¹⁰². Las metáforas, como las alegorías, no son sino formas de expresión del razonamiento analógico. Así es como la analogía se inserta en la preceptiva graciana, no como un recurso de carácter teológico sino como un recurso exclusivamente estético; no se tiene en cuenta la doctrina metafísica de la analogía como base de la “correspondencia” graciana entre los términos¹⁰³. Veamos ahora la

¹⁰⁰ Gracián, 1987, vol. I, p. 55. Sobre lo que define como la teoría literaria y estética de Gracián, Alexander A. Parker apunta lo siguiente: “Nos hallamos ante una concepción intelectual de la poesía, cuyo contenido se forma de ideas y no de sensaciones o emociones. Claro que la sensibilidad entra en la expresión poética, pero el *entendimiento* y no la sensibilidad es la “fuente” de la poesía. El entendimiento produce las ideas (o “conceptos simples”). Esta labor de la inteligencia se desenvuelve en el nivel corriente o normal. Pero hay un nivel superior que es el del arte (o “artificio”). Aquí el discurso normal se eleva a un plano estético. Esta elevación es obra del *ingenio* [...]: el entendimiento funcionando imaginativa y estéticamente es el *ingenio* (la más sublime facultad humana según Gracián)”. Parker, 1996, p. 16.

¹⁰¹ Micó, 2008, pp. 176.

¹⁰² Gracián, 1987, vol. I, p. 114.

¹⁰³ Véase sobre este asunto en particular el análisis detallado que ofrece Parker en su famosa introducción a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Parker distingue aquí, a partir de aportaciones fundamentales que se

descripción que ofrece Albert Béguin del modo como la concepción analógica del universo influyó en la poesía romántica y moderna:

La obra no responderá ya sólo a una necesidad particular, que sería la de un placer estético, sin valor de conocimiento. Por medio de la metáfora y de acuerdo con las leyes informulables de la vida profunda, la obra relacionará los objetos más alejados en el tiempo y en el espacio. Y el poeta se persuadirá de que esas imprevistas vecindades corresponden a un parentesco real de los objetos mismos.

Así, la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la creatura prisionera en la existencia temporal. Al acoger esos agrupamientos imprevistos de los objetos, la ambición del poeta no conoce otro límite que el de arrancarlos del orden fortuito de nuestro tiempo y de nuestro universo espacial para redistribuirlos según un orden nuevo. Pero este ordenamiento no será otro que el de la unidad esencial; al recuperarla por medio de su magia particular, el poeta llegará, por un momento, a ese Absoluto cuya sed lo atormenta¹⁰⁴.

Está claro que en el caso de Góngora no es un impulso místico lo que le lleva a medir con la misma vara toda la materia que ante él se ofrece, sin importar que se trate de mares o continentes, frutos u objetos, como se advierte en los siguientes versos de la *Soledad primera* (OC, 264; vv. 34-41), en los que participan un océano y un sol claramente antropomorfizados:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas,
y al Sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento le embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo¹⁰⁵.

han hecho hasta ahora sobre el tema —como el trabajo de Joseph Anthony Mazzeo (1953)—, entre la teoría de la metáfora desarrollada por Emmanuele Tesauro (*Cannochiale Aristotelico*, 1654), que postula una serie de relaciones ocultas en el universo, considerada por Mazzeo el precedente de la doctrina expuesta un siglo después por Swedenborg y recuperada luego por Baudelaire, y la definición del *concepto* expresada por Gracián, que apunta a la capacidad netamente intelectual de descubrir por primera vez la identidad entre cosas que antes se pensaban desconectadas. “Las ciencias ocultas —enfatisa Parker— no son el fundamento de la “poética de las correspondencias”. Estas están del todo ausentes en Gracián, cuyo intento de exponer *Un Arte de Ingenio*, es decir, una estética, no puede ser rebajado a causa de tal equivocación”. Cfr. Parker, 1996, pp. 54-57.

¹⁰⁴ Béguin, 1993, p. 484.

¹⁰⁵ Según la interpretación que ofrece Enrica Cancelliere en su artículo “Estrategias metaliterarias en las *Soledades* de Góngora”, a propósito del campo metafórico-mitológico manifiesto en el poema gongorino, dos deidades hacen acto de presencia en los mencionados versos: Océano, nombrado por Homero, tanto como por Hesíodo, dios ctónico y titánico, “padre mítico que vomita sobre la tierra al náufrago su hijo”; y Apolo, dios de la luz y de la claridad, representado a través de la metáfora del Sol. Cfr. Cancelliere, 2010, pp. 74-75.

Como anotábamos, en gran medida Góngora lleva a cabo esta expresión de la analogía en el ámbito conceptual e imaginativo de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Es la inteligencia y su sociedad con los sentidos la que tiende una red de relaciones entre los objetos, una capacidad propia del poeta cordobés identificada por Guillén: “Así se obtienen las *calidades* por la presencia y la equivalencia de las *cosas* en orden, sujeto con rigor a simetrías de arquitectura, encajadas en simetrías de lógica”¹⁰⁶. Relaciones de carácter racional antes que espiritual entre los objetos sensibles: ahí está el *quid* de esta poesía, según Guillén. Y de los sentidos, de su intervención en el procedimiento analógico gongorino, será la vista el principal. Ya decía Leo Spitzer, a propósito de la “imagen gráfica” en las *Soledades* y, particularmente, de las analogías “exactas y vistas”, que “los paralelismos de Góngora nacen en el mundo visible”¹⁰⁷. En este mismo sentido afirmaría Lorca que para el poeta cordobés “una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas”¹⁰⁸, palabras que guardan cierta conexión con lo que siglos atrás exponía Fernando de Herrera. Es así como el preceptista admite en su definición de la hermosura, basada en la justa ley de la proporción y la armonía, el valor de los ojos, reconociendo en el sentido de la vista un aspecto fundamental para la labor poética, sin el cual se hace imposible captar la belleza:

hermosura. [...] proporción i simetría junta con una suavidad de colores [...] son bellísimos los ojos por la diversidad i diferencia i belleza de colores; i porque son asiento de todo el esplendor que puede recibir el cuerpo umano i porque por ellos trasluze la hermosura del ánimo [...]; i que conocemos i percibimos por ellos la calidad i naturaleza de infinitas cosas, mui distantes i apartadas i diferentes unas de otras [...]. I esto todo es objeto i juicio de los ojos, porque solo ellos conocen i assí gozan solos de la hermosura corporal¹⁰⁹.

No podría estar en desacuerdo Baltasar Gracián cuando declaraba:

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia [...]. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos [...] No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura¹¹⁰.

¹⁰⁶ Guillén, 2002, p. 70.

¹⁰⁷ Spitzer, 1980, pp. 258 y 287.

¹⁰⁸ García Lorca, 2006, p. 38.

¹⁰⁹ Herrera, 2001, pp. 415-417.

¹¹⁰ Gracián, 1987, pp. 53-54.

Se estima, entonces, que sólo una plena identificación con lo visible puede alimentar la vocación de infinitud tan propia de algunos poetas. William Blake no lo pudo expresar mejor: “To see the world in a grain of sand / And Heaven in a wild flower: / Hold infinity in the palm of your hand”¹¹¹. Ese grano de arena, esa flor silvestre son importantes por sí solos, son puertas hacia una percepción renovada del mundo. A propósito de Góngora, Lorca se pregunta: “¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? —y su respuesta es:— Limitarse”¹¹². Efectivamente, es a través de esa especie de visión superior dirigida a lo concreto, limitada a la materia misma del mundo físico, que Góngora logra no sólo atar con un fino hilo poético las cosas más distantes de la naturaleza, sino arrancar la universalidad de lo objetivo, aprehender lo universal latente en las cosas particulares. Capacidad suprema evidenciada en una de las imágenes más sonadas de la *Soledad primera* (OC, 264; vv. 472-476):

cuando halló de fugitiva plata
la bisagra (aunque estrecha) abrazadora
de un océano y otro, siempre uno,
o las columnas bese o la escarlata,
tapete de la Aurora.

Este juego de relaciones —bisagra y océano, tapete y aurora— que pone en contacto objetos heterogéneos y remotos entre sí, estas afinidades impensables han sido descubiertas por los ojos y por la razón, o más bien, por los ojos de la razón. Sabemos que la imaginación despliega o proyecta los objetos, pero en el caso de Góngora es a partir de la visión que se tejen las relaciones entre éstos. En todo caso, ninguna “impresión” ha originado la metáfora gongorina. Todo, o casi todo, adquiere en el poema calidad ocular, es un mundo celebrado por los ojos; todo, o casi todo, adquiere una presencia, la de quien ve con los ojos de la mente. Y es en ese poder no sólo imaginativo sino visual que revela el Góngora metafórico, ajeno a preocupaciones místicas, en el que Lorca se reafirma:

¹¹¹ “Ver un Mundo en un Grano de Arena / y un Cielo en una Flor Silvestre: / tener el Infinito en la palma de tu mano” (Blake, 2009, p. 451).

¹¹² García Lorca, 2006, p. 34.

La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más evanescentes poetas tienen necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones. Y algunos, Keats o Juan Ramón Jiménez, se *salvan* por su plasticidad admirable del peligroso mundo poético de las visiones. La vista no deja que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella.

Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de metáforas objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la naturaleza. El ciego está mejor en el campo de luz sin límite de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría.

Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual¹¹³.

A este mismo asunto parece referirse Albert Béguin al describir esa necesidad de limitación en lo concreto impuesta por Goethe frente a la “dolencia metafísica” de sus contemporáneos, que preferían pensar en las cosas, en lo que éstas simbolizan, antes que poseerlas por medio de una visión soberana. Ante la disquisición filosófica, ante la oposición entre lo universal y lo particular, entre espíritu y materia, se impone, en el caso de Goethe, el valor estético. Recordemos las palabras de Béguin:

Tal es el equilibrio que se realiza en Goethe; al sentido del infinito, que amenazaría con arrastrarlo a la disolución mística en el Todo, se añade el sentido de lo particular, de la limitación, que es propiamente el sentido estético. Al universo, lo mismo que al puesto del hombre en el cosmos, se aplica la ley de la obra de arte, que consiste en aprehender la eternidad, *pero* en el instante; percibir el infinito, *pero* en el objeto [...]. Es una misma energía creadora la que engendra todas las formas, pero también las diferencias, y sus diferencias, su progresión importan a Goethe mucho más que su comunidad de origen. Artista siempre, se inclina sobre las formas concretas con mayor placer que sobre su común significado. El hombre, decía, no ha nacido para resolver los problemas del universo, sino para buscar dónde comienza el problema, y para atenerse cuerdamente a los límites de lo que le es accesible¹¹⁴.

Dejemos que sea el mismo Goethe el que, ilustrando tal contraposición, evidencie cómo el *genio romántico* comulgaba con la espiritualidad barroca en el espacio de lo alegórico:

Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este otro último modo, que expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. Pues quien *capta vivo* algo particular, obtiene con ello al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta o dándose cuenta sólo más tarde¹¹⁵.

Resulta significativo que esta misma condición transformadora del arte sea apreciada por Baltasar Gracián a propósito de la *ponderación sentenciosa*, y que ésta sea

¹¹³ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹¹⁴ Béguin, 1993, p. 89.

¹¹⁵ Citado por Benjamin, 1990, p. 153.

identificada precisamente con aquel verso en el que tanto se acerca Góngora a Mallarmé:

Aunque las sentencias hablan comúnmente con universalidad, pueden con el arte singularizarse a la ocasión, y son sentencias contraídas que dan mucho espíritu al concepto. Así don Luis de Góngora, en desengaño de una vana belleza, dijo

Mientras por competir por tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente marfil tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Sirve la retórica gradación de materia al realce de la ponderación sentenciosa¹¹⁶.

Precisamente, es gracias a la capacidad de retener la naturaleza fugitiva de un color, de un sonido o de un perfume, es decir, de fijar en el objeto el carácter transitorio y contingente de la belleza —en clara oposición al mandato baudelairiano—, que Góngora consigue imprimir esa sensación de infinitud que le es característica, que expande el contorno de las cosas o minimiza la inmensidad del universo. Técnica gongorina original y moderna para los jóvenes poetas del 27: “Pero ¿quién antes de Góngora armonizó sistemáticamente los valores más dispares?”¹¹⁷, se preguntará Gerardo Diego; mientras Lorca, por su parte, afirmará:

Armoniza y hace plásticos de una manera violenta en ocasiones los mundos más distintos. En sus manos no hay desorden ni desproporción. En sus manos pone como juguetes sistemas celestes y bosques de brisa. Une las sensaciones astronómicas con detalles nimios de lo infinitamente

¹¹⁶ Gracián, 1987, vol. 2, p. 11. En el primero de sus dos tratados, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, encontramos también: “Aunque las sentencias hablan con universalidad, pueden singularizarse con el arte [...]. Con la misma destreza con que se pueden contraer se pueden generalizar y de los sucesos singulares ir sacando la enseñanza en universalidad” (Gracián, 1998, p. 45).

¹¹⁷ Diego, 1924, p. 88.

pequeño, con una idea de las masas y de las materias desconocida en la poesía española hasta que él las compuso¹¹⁸.

Llama la atención la similitud de esta apreciación, y de lo que conocemos de la obra del poeta cordobés, con las palabras de las que se serviría Baudelaire para ilustrar la atmósfera dominante en los poemas de un “genio sin fronteras” como Victor Hugo:

Est-il emporté irrésistiblement vers tout symbole de l’infini, la mer, le ciel; vers tous les représentants anciens de la force, géants homériques ou bibliques, paladins, chevaliers; vers les bêtes énormes et redoutables. Il caresse en se jouant ce qui ferait peur à des mains débiles; il se meut dans l’immense, sans vertige¹¹⁹.

Cuando Hugo Friedrich se refirió al real interés de los poetas del 27 por Góngora y, en particular, al reconocimiento que éstos hicieran de “su parentesco con la modernidad”, apuntó, como primera condición, a esta propiedad gongorina a la que hemos venido aludiendo: “Lo que se descubrió en Góngora fue su capacidad de recrear, cerebral e imaginativamente a la vez, las lejanas relaciones entre las cosas de la naturaleza o del mito”¹²⁰. Cabe anotar, sin embargo, que la confianza en la analogía universal manifiesta en Góngora tanto como en los poetas modernos difiere en su orientación. Mientras en Baudelaire y Mallarmé las correspondencias percibidas a través de los sentidos adoptan una trayectoria vertical, de orden espiritual, destinadas a sugerir un mundo sobrenatural, un mundo superior; en el caso de Góngora, aunque apoyadas también en facultades sensoriales, parecen dirigirse en sentido horizontal, no le remiten a paraísos perdidos, no le comunican otra verdad, sólo le conducen a la resplandeciente materialidad del mundo concreto. Ahí está la diferencia: si los primeros exaltan las fuerzas del espíritu, sus poderes de penetración en el misterio, Góngora exalta las fuerzas de la materia, desde lo concreto, lo visible y táctil de la tierra. También lo decía Salinas: Góngora es un místico de la realidad fascinado por las apariencias sensibles¹²¹. Y resulta aquí más que oportuno el comentario que José María Micó ofrece a propósito de la *elementalidad* gongorina:

Debemos evitar, sin embargo, la tentación de exagerar las presuntas implicaciones alegóricas de las *Soledades*, error en el que cayeron algunos comentaristas antiguos [...]. Por lo que se refiere a los problemas de la creación del mundo y al tratamiento de los cuatro elementos, si algo nos llama la atención en Góngora y en su obra son precisamente las diferencias que presentan con

¹¹⁸ García Lorca, 2006, p. 37.

¹¹⁹ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 136.

¹²⁰ Friedrich, 1974, pp. 188-189.

¹²¹ Salinas, 1976, p. 170.

otras piezas de la época [...]. El mejor Góngora fue renuente a la alegorización. El peregrinaje de su naufrago recoge un marco simbólico muy importante en la época, pero transcurre por una vaga y pagana Arcadia que presenta a veces elementos identificables en paisajes reales, y da la impresión de que lo que verdaderamente importa en ese mundo cifrado que nos ofrece el talento del poeta es la designación de las cosas, la mera descripción del espectáculo que la naturaleza y la sociedad ofrecen a los ojos del peregrino. Es en esa alquimia, en ese compuesto de simples donde resalta el talento de Góngora, generalmente sin aspiraciones de trascendencia alegórica como las perseguidas por muchos de sus contemporáneos, y lo creo a pesar y a sabiendas de la necesidad de “quitar la corteça y descubrir lo misterioso que encubren” las *Soledades* que se declara en la famosa y sospechosa “Carta [...] en respuesta [...]”. A Góngora lo entendieron mejor, quizá por la comunidad de oficio, sus admiradores del 27, el Dámaso Alonso de “Claridad y belleza de las *Soledades*” o el de “Alusión y elusión [...]”, el Jorge Guillén de *Lenguaje y poesía*, o el Federico García Lorca conferenciante en la Residencia, en Granada o en la Habana¹²².

A esto mismo pareciera referirse Jorge Guillén al final de su tesis doctoral sobre Góngora cuando, quizá como síntesis de la lectura crítica de su obra, afirmó:

Tranquilidad de triunfo: trascendencia vital de la Poesía gongorina.
Y se acabó¹²³.

6.3 TEMAS Y FORMAS DE LA ANALOGÍA: LAS METÁFORAS DE LA CREACIÓN

Parece claro, hasta el momento, que en Góngora la analogía universal es estimada como un principio metafórico antes que como una doctrina metafísica. Postura esencialmente estética que es posible rescatar en algunos momentos de la crítica baudelairiana: “L’imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, *en dehors des méthodes philosophiques*, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies”¹²⁴. Sin embargo, sabemos que la concepción analógica del mundo representa para Baudelaire no sólo la posibilidad de permitir al *yo* poético escapar de sus límites y dilatarse hasta lo infinito, sino que fundamentalmente le revela la condición del poeta y su tarea esencial. Como ya se ha dicho, bajo esta doctrina poético-filosófica la misión del poeta, por su naturaleza visionaria, por el sentido adivinatorio que hay en él, por esa especie de fantasía clarividente, consiste en percibir las analogías o correspondencias que revelan la unidad original y que, en segundo término, adoptan el

¹²² Micó, 2001, p. 137.

¹²³ Guillén, 2002, p. 246.

¹²⁴ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 329 (énfasis nuestro).

aspecto literario de la metáfora, del símbolo, de la comparación o de la alegoría. El ejercicio de la poesía se convierte así en una actividad elevada y noble, en un sacerdocio. De hecho, pocas veces la experiencia poética ha estado tan cerca de la experiencia mística como lo estaría bajo la interpretación de Baudelaire. La analogía entre los dos fenómenos, el místico y el poético, es evidente: mientras en el primer caso se trasciende la realidad sensible y se alcanza el conocimiento directo de la esencia divina; en el segundo se penetra la realidad por intuición, a través de una visión sintética, descubriendo las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí. El poeta es el vidente que asume una misión sobrehumana: traducir, gracias al poder sagrado del verbo poético, las sugestivas correspondencias que revelan la analogía universal. “*Bates* se llama el poeta como el profeta”, afirmaba Góngora en la “Carta en respuesta de la que le escribieron”¹²⁵, consignando ese común trasfondo enigmático implícito en la concepción del poeta y de su oficio, uno de los presupuestos aceptados por sus contemporáneos:

Empezando por los autores, el Barroco muestra, junto a la idea de que no se puede ser poeta sin el arte, la consideración de los valores naturales del *poeta nascitur*, revistiendo de mitología sus quehaceres y asignando a su oficio un valor casi divino¹²⁶.

Esta concepción divina de la poesía en la que se equipara la naturaleza del poeta a la del místico y el proceso de creación poética a la traducción de mensajes cifrados —también presente en la época de Góngora—, nos obliga a detenernos nuevamente en el principio platónico al que debe su origen: la analogía universal, y su influencia, en términos creativos, en las obras de los poetas objeto de nuestro estudio.

6.3.1 EL POEMA COMO MICROCOSMOS

Se debe al pensamiento analógico antiguo la idea recurrente del hombre como reflejo o resumen del cosmos, del hombre como pequeño mundo o mundo menor, compendio de toda la creación. Esto en razón a que ambos, hombre y mundo, obedecen a unas leyes comunes, están organizados y funcionan según los mismos principios. Con lo cual, el

¹²⁵ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Antonio Carreira (ed.), *Gongoremas*, 1998, pp. 253-260.

¹²⁶ Egido, 1990, p. 14.

hombre, como microcosmos, reproduce en sí mismo la unidad cósmica, es decir, la armonía de la multiplicidad aparente, según los antiguos. La perfección del hombre estriba, pues, en ser un microcosmos. En comunión con este tópico bastante difundido en la cultura occidental desde la Edad Media —admitido por Pedro Calderón de la Barca en el drama *La vida es sueño*: “Que lo que Dios mayor estudio debe / era el hombre, por ser un mundo breve”¹²⁷—, encontramos el planteamiento, también antiguo —recuperado por Platón en el *Timeo*, difundido durante el medioevo y recreado después por el neoplatonismo de Ficino—, que establece la coincidencia entre sujeto y objeto, y que, por tanto, concede también a la obra de arte la condición de microcosmos, de mundo abreviado y perfecto¹²⁸. Como bien expone Pedro Ruiz Pérez, en torno a la obra calderoniana, este principio se instala en el Barroco a partir de la conjunción naturaleza y arte:

El propósito es construir una abreviada representación del universo regida por el principio de la maravilla y la *varietas*, ajena por tanto a las pretensiones de un orden externo y reglado; éste se lee siguiendo el orden propio de la analogía en el libro de la naturaleza, aunque convertida en artificio por la mano del hombre, para reproducirla y trascenderla, pero no para transformarla¹²⁹.

La obra de arte representa, entonces, un modelo reducido del universo. De esta postura se desprendería, por intervención de las especulaciones teológicas judeo-cristianas, la valoración del poeta como creador; altura que lo dejaba en las cercanías del poder espiritual de Dios, que lo identificaba con el creador del mundo y que hacía de la creación poética una actividad análoga a la creación del universo. Toda una estructura de ideas que no sólo calaría hondo entre los preceptistas españoles del Siglo de Oro, sino que, como dilucida M. H. Abrams, tendría también enorme relevancia en el romanticismo desde que fuera adaptada por los críticos del siglo XVIII:

Encontramos también en la crítica del siglo XVIII los comienzos de una solución más radical del problema de la ficción poética, que apartaría la poesía de lo sobrenatural del principio de la imitación y de toda responsabilidad para con el mundo empírico. El acontecimiento clave en este desarrollo fue el reemplazo de la metáfora del poema como imitación, “un espejo de la naturaleza”, por la del poema como un ‘heterocosmos’, ‘una segunda naturaleza’ creada por el poeta en un acto análogo a la creación del mundo por Dios¹³⁰.

¹²⁷ Calderón de la Barca, “La vida es sueño” [vv. 1564-1565]. Para otros ejemplos del tópico en Calderón, cfr. Rico, 2005, pp. 199-212. Véase, asimismo, Aparicio Maydeu, 1999, p. 172, n. 91.

¹²⁸ Sobre la idea clásica del hombre como microcosmos; la consecuente concepción de la obra como un universo perfectamente estructurado y unitario, y su papel esencial en las teorías estéticas del Barroco, cfr. Rico, 2005.

¹²⁹ Ruiz Pérez, 2010, p. 83.

¹³⁰ Abrams, 1975, p. 481.

Hay que agregar, sin embargo, que según dicha concepción el poeta se parece a Dios, concebido como el máximo artífice, no sólo porque persigue sus huellas en su vocación de creador, sino porque crea ajustándose a los mismos patrones, a los mismos principios con los que el propio Dios ha modelado el universo. Sobre este particular apuntará Antonio García Berrio a propósito de la estética y la poética medievales:

La idea de reflejo de la imagen de Dios en la estructura de los objetos hermosos naturales y artísticos domina, como se sabe, las diferentes etapas de la Poética medieval. Las *Etimologías* de San Isidoro ilustran perfectamente este principio. En unos casos la correspondencia estética con la imagen divina fundamenta una nueva manifestación del ideal proporcionista cuantitativo, como lo recuerda la afirmación de San Agustín de que Dios hizo el mundo “en peso, número y medida”¹³¹.

De alguna manera, se puede decir que el sistema del universo, el sistema mismo de la naturaleza, es el modelo de la creación poética. De ahí surge no sólo la idea de la poesía como creación, la tendencia a asemejar el ejercicio del poeta al de la obra divina, sino, particularmente, el interés por atribuir a la composición poética una identidad con la *estructura* del universo, con su armonía y orden racional. Es aquí en donde se establece la base misma de la creación poética y, en alguna medida, su vertiente divinizante: el poeta como creador de un nuevo mundo, capaz de *producir* una obra de la misma manera que se produce un mundo. Noción de creador que, sin duda, se opone a la creencia en la poesía como algo que escapa al control de la voluntad. Este principio, fundado en la voluntad creadora, imprimirá su sello en la literatura del Barroco, que se propuso aprovecharlo todo del patrimonio espiritual, incluyendo la rica vertiente pagana. A este asunto se referirá, con justa concreción, Aurora Egido:

Ese poeta que como segundo Dios aparece en *De poetices libri septem* de Scaligero es, desde Góngora hasta Calderón, la traducción más exacta de una perspectiva que identifica el poema y la obra teatral como microcosmía capaz de contener el universo todo [...]. Porque a fin de cuentas la obra artística no pretendía sino reflejar los resultados armónicos de la obra divina en el ejemplo de la Naturaleza¹³².

Efectivamente, a pesar de lo aventurero y maravilloso, reina en el teatro de la maravilla —como definirá Erich Auerbach el ideal barroco— una ordenación fija: el orden del

¹³¹ García Berrio, 1988, pp. 22-23.

¹³² Egido, 1990, pp. 14, 258.

mundo. Esta idea de la obra concebida como un cosmos, ya se ha dicho, no es ajena a la lírica gongorina; el poeta cordobés, como afirmara Alberto Blecua, “amaba el orden: la *dispositio* del cosmos, de la Naturaleza —con mayúscula y minúscula—, no del mundo de los hombres (que no está bien hecho), y de la obra bien hecha”¹³³.

La analogía es, en definitiva, un principio dual que rige al universo tanto como al poema, con lo cual, todo poema responde de algún modo a la imagen perfecta y simétrica del mundo difundida por los antiguos: un espacio desarrollado en torno a un eje central, delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, y que de alguna manera sugiere la idea de eternidad “esencial”. Idea de un orden metafísico fundamental dentro de la estética moderna, que, siguiendo el pensamiento de Edgar Allan Poe expuesto en *The Poetic Principle*, centraba en “la creación de belleza celeste” la inspiración del sentimiento poético:

Comme les impératifs de logique, de géométrie et de symétrie ont prévalu dans la conception du monde, l’homme de science et le poète n’ont pas à être distingués. L’absolue Beauté se confond avec l’organisation géométrique du Cosmos, et tout acte poétique s’apparente à un pastiche nostalgique du seul acte légitimement créateur, le divin poème de la genèse de l’univers. “The Poetic Principle” suggère que “la Poésie est la création rythmique de la Beauté”: dans le poème, la symétrie, l’égalité, la proportion doivent en quelque manière “imiter”, ou refléter, la perfection de la création du monde¹³⁴.

Si, como anotábamos anteriormente, el carácter místico de la estética moderna atribuye al poeta la capacidad de percibir la sublimidad oculta, la verdad que subsiste bajo lo real cotidiano; si su tarea esencial le obliga a descubrir tras las apariencias las verdaderas relaciones de las cosas y resolver los enigmas, es necesario que imprima en la obra la misma lógica que precedió la creación del mundo: “Chez les excellents poètes —afirma Baudelaire—, il n’y a pas de métaphore, de comparaison ou d’épithète qui ne soit d’une adaptation mathématiquement exacte [...], parce que ces comparaisons, ces métaphores, et ces épithètes sont puisées dans l’inépuisable fonds de l’universelle analogie, et qu’elles ne peuvent être puisées ailleurs”¹³⁵. Tenemos, entonces, que las leyes de afinidad que rigen la composición artística deben ser las mismas que operaron en la génesis del mundo, esta vez mediadas por la imaginación y la inteligencia del artista. Por algo afirmaría Octavio Paz que “para Baudelaire, el sistema del universo es el

¹³³ Blecua, 2006, p. 448.

¹³⁴ Brix, 2003, p. 61.

¹³⁵ Baudelaire, 1990, vol. II, p. 133.

modelo de la creación poética”¹³⁶. Es más, la misión de la poesía, a partir de Poe, no sólo consistió en imitar las leyes de la creación del universo, sino en reproducir el efecto producido por la verdad divina. La ambición de estos poetas, sugería Paz, era *consumar* a través del poema la correlación íntima entre la poesía y el universo, y así lo deja consignado el propio Mallarmé: “J’avais, à la faveur d’une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l’Univers, et, pour qu’elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l’Univers”¹³⁷. De ahí que la poética moderna explote ampliamente las teorías neoplatónicas de la génesis del mundo que apuntaban a la creación de una armonía esencial. Los modernos, como los neoplatónicos, concebían dos tipos de imitación, eso está claro: la mala y la buena, la de las apariencias sensibles y la del principio productor. Ahora bien, si la creación de la obra en nada debe diferir de la del mundo, la obra y el mundo deben tener en común el hecho de ser totalidades cerradas, universos completos; la semejanza no debe reducirse a la aparición de formas similares, sino a la posesión de una estructura idéntica. En consecuencia, el momento de formación de la obra prevalecerá sobre el resultado ya formado; todo juicio valorativo, bajo esta perspectiva, se referirá al proceso de producción del poema. Veamos cómo explica Paz la disposición —simuladora de la estructura universal— que caracterizaría *Un coup de dés*, de Mallarmé:

El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios. Aunque la lectura de *Un coup de dés* se hace de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, las frases tienden a configurarse en centros más o menos independientes, a la manera de sistemas solares dentro de un universo; cada racimo de frases, sin perder su relación con el todo, se crea un dominio propio en esta o aquella parte de la página; y esos distintos espacios se funden a veces en una sola superficie sobre la que brillan dos o tres palabras¹³⁸.

Como el mundo, el poema es una totalidad autosuficiente. Octavio Paz aclara, sin embargo, que no es la *Idea* o arquetipo del universo lo que interesa a Mallarmé. En su caso, el poema no pretende representar una imagen ideal del universo, mucho menos su esencia; el poema es, ante todo, el diagrama del universo, un espacio que es en sí una constelación en formación, “un puñado de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven

¹³⁶ Paz, 1998b, p. 107.

¹³⁷ Mallarmé, 2003, vol. I, p. 724.

¹³⁸ Paz, 1998a, p. 271.

a dibujarse”, dice el crítico. No hay, entonces, ni una imagen ni una visión del universo, hay una técnica, un sistema de mecanismos que se rige por la perfecta disposición cósmica.

Se supone que *Un coup de dés* sería un fragmento mínimo de *le Grand Œuvre* soñada por Mallarmé. Pues bien, conocer el manuscrito de esta prodigiosa construcción poética llevaría a Valéry a afirmar: “Cette fixation sans exemple me pétrifiait. L’ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose. —N’assistais-je pas à un événement de l’ordre universel et n’était-ce pas, en quelque manière, le spectacle idéal de la Creation du Langage [...]. Où Kant, assez naïvement, peut-être, avait cru voir la Loi Morale, Mallarmé percevait sans doute l’Impératif d’une poésie: une Poétique [...]. —Il a essayé, pensai-je, *d’élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!*”¹³⁹. Cielo y página, según parece, se rigen por el mismo orden. Pocas líneas antes de citar estas palabras, en uno de sus famosos ensayos en contra de la poesía obsesionada por la perfección, aprovechaba Cioran para cuestionar la figura del mismo poeta elogiado por Valéry, ese que, según decía, aspiraba al papel de demiurgo pretendiendo “crear una obra que *rivalice* con el mundo, que no sea su reflejo sino su doble”. En efecto, como sostuviera el pensador rumano —y como pensaría el propio Valéry— era Mallarmé el poeta que con su *Libro* “aspiraba precisamente a la reconstrucción del Universo”¹⁴⁰.

Sin duda alguna, la antigua metáfora del poema como microcosmos se mantiene más que viva en la modernidad. Cuando los poetas franceses advertían que el poema no enuncia la verdad sino que simplemente existe; que el verdadero poema no ha de significar sino ser; que la poesía no es una imitación sino “un fin en sí misma”, y que su valor poético es su solo valor intrínseco, ¿no estaba detrás la concepción del poema como un mundo propio, un mundo por sí mismo, completo y autónomo? En suma, a la analogía de la escritura del poema y la creación del universo se debe el reclamo renacentista de un campo ilimitado en el dominio de la creación poética; se debe también la valoración moderna del *proceso* de la invención literaria por encima de su *productio*; y se debe, ante todo, como dejó constancia Góngora con su obra, el concepto del poema como un mundo propio y autosuficiente.

¹³⁹ Valéry, 1993, vol. I, pp. 624, 626.

¹⁴⁰ Cioran, 1992, p. 73.

6.3.2 EL LIBRO DE LA NATURALEZA

La expresión de la analogía a la que venimos aludiendo contiene asimismo su formulación inversa: si el libro es la Naturaleza; la naturaleza es, a su vez, un Libro. El juego analógico se transforma así en un juego especular: el texto metaforiza al mundo, pero el mundo se presenta también bajo la metáfora del texto. En otras palabras, como afirma Paz, si la analogía hace del poema el doble del universo, hace también del universo un poema, “un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias”¹⁴¹. En otro lugar el mismo Paz apunta: “Las obras del pasado eran réplicas del arquetipo cósmico en el doble sentido de la palabra: copias del modelo universal y respuesta humana al mundo, rimas o estrofas del poema que el cosmos se dice a sí mismo”¹⁴². Se trastoca con ello el orden “normal” del sistema de las analogías: los términos de comparación ya no se basan exclusivamente en los elementos de la naturaleza, intervienen ahora los productos de la cultura. Es, sin duda, el proceso crítico de una nueva lectura de la realidad el que convierte al universo-mundo en un texto; una nueva variante del diálogo, de la efectiva correspondencia, entre la Naturaleza y el Arte: “El recuerdo del paraíso perdido, la fantasía de la Arcadia posible, leída y soñada, hace que el hombre vuelva a la naturaleza con objeto de encontrar en ella la armonía, la perfección que el Arte le ha conferido tan frecuentemente. De esta manera, Naturaleza y Arte se funden en un mismo propósito de equilibrio”¹⁴³. Según esta perspectiva, el universo es un *Todo* acabado y, por ende, una obra de arte, pero es también, como sugiere Andrés Sánchez Robayna, “una escritura que los hombres desciframos o leemos”:

Las casas, los árboles, los ríos, los hombres, son los renglones de una escritura, la escritura de la naturaleza. Líneas precisas o desdibujadas, oscuras o claras, ordenadas o tal vez confusas, superpuestas; líneas inteligibles o ininteligibles. Podemos leer en ellas como en un libro; mejor dicho, esas líneas son un libro, el Libro¹⁴⁴.

¹⁴¹ Paz, 1998b, p. 86.

¹⁴² *Ibíd.*, 1998a, p. 262.

¹⁴³ Pérez Lasheras, 1988, pp. 121-122.

¹⁴⁴ Sánchez Robayna, 1993, p. 43.

Es así como podemos *leer* el universo, leer el libro de la Naturaleza, una metáfora a un tiempo literaria y ocultista, quizá tan antigua como las escrituras bíblicas, frecuente en el Siglo de Oro —tan nutrido de cosmovisiones neoplatónicas—¹⁴⁵, así como entre los precursores de la poesía moderna. Ernst R. Curtius, en su obra cumbre sobre la cultura europea y su deuda con el mundo antiguo a través de la latinidad medieval, comenta, a propósito de dicha figura, algunos casos relevantes en el ámbito español. Así lo anotará respecto a la obra calderoniana:

En la lengua poética de Calderón aparecen cerca de cuarenta conceptos tomados de la escritura y del libro. También en su obra todo escribe: el sol en el universo, la nave sobre las olas, las aves sobre las tablas del viento, un naufrago en el azul papel del cielo, o en las arenas del mar. El arcoiris es la raya que traza una pluma¹⁴⁶.

También hace referencia al hecho de que Calderón sea explícito en llamar libro al universo. Encontramos la expresión exacta en el auto sacramental *La vida es sueño*: “En todo ese azul zafiro, / encuadernado volumen [...] / en ese dorado Libro / de once hojas de cristal”¹⁴⁷. De manera casi idéntica aparece en *Eco y Narciso*, en la descripción de Tiresias como el sutil mágico que *leía* los secretos “a ese encuadernado libro / de once hojas de zafir”¹⁴⁸. El cielo es, entonces, un libro compuesto de once hojas, las once esferas concéntricas que según la cosmología antigua, la ptolemaica, componían el universo, once cuerpos celestes que circundaban la tierra y se movían a su alrededor. Otro poeta español del que hace mención Curtius, a propósito del libro del universo, es Lope de Vega. Sobre la presencia de esta metáfora en su obra, afirma: “Todo lo creado

¹⁴⁵ En un estudio sobre conceptismo, realizado por K. K. Ruthven, se hace referencia a este hecho: “Era lugar común durante el Renacimiento hablar del mundo como de un “manuscrito universal y público” (*Religio Medici* 1643, I, XVI) en el que las piedras encerraban sermones y los arroyos libros, accesibles a cualquiera que poseyera la erudición de un Browne y la paciencia de un egiptólogo. Se podía imaginar a Dios mismo como arquetipo del conceptista, creador de un mundo al que San Agustín llama un poema exquisito (*De Civitate*, XI, 18), un poema lleno de correspondencias ocultas, enigmáticamente impenetrable para la mente tosca, pero un jeroglífico inmensamente rico para los conocedores de lo oculto. Si Dios hizo poetas a su propia imagen, éstos tenían que ser conceptistas que reflejaran la naturaleza como un espejo y, por consiguiente, llenaran sus poemas con *conceptos*, bien directamente copiados de los del universo en torno o bien contruidos analógicamente” (citado por Parker, 1996, p. 55). En el contexto teórico áureo esta metáfora será incluso aprovechada en relación a la naturaleza como fuente prima de conocimiento. Así se dejará ver en Carrillo y Sotomayor: “Abramos, pues, el libro de la naturaleza, el más docto y verdadero de cuantos hasta ahora; con mil razones está aprobando lo que defiende” (Carrillo y Sotomayor, 1990, p. 335).

¹⁴⁶ Curtius, 1999, p. 484.

¹⁴⁷ Calderón de la Barca, “La vida es sueño” [vv. 327-328, 339-340], 1991, vol. III, pp. 1390-1391.

¹⁴⁸ *Ibid.*, “Eco y narciso”, 1991, vol. II, p. 1914.

escribe: el mar escribe cartas con la espuma; la aurora escribe con rocío en las hojas de las flores; el labrador traza, con su arado, líneas que abril contempla y mayo lee”¹⁴⁹.

Asimismo, se hace frecuente en la poesía moderna esta concepción de la naturaleza como un libro, pero como un libro enigmático. Así lo expresará Baudelaire: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles” (*FM*, 4)¹⁵⁰. De aquí parte la sugerente descripción baudelairiana de la naturaleza como un bosque verbal y semántico del que sobresalen pilares-árboles profiriendo extrañas voces, un lenguaje confuso que el poeta no logra comprender. De esta manera, Baudelaire nos recordará otra idea muy antigua derivada de la analogía y, particularmente, de esta metáfora del libro de la Naturaleza; un principio que Octavio Paz traduce en los siguientes términos: “Ver al universo como un lenguaje”, pero no como “un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento”¹⁵¹; una idea presente en Charles Baudelaire tanto como en un poeta y crítico español tan distante en el tiempo como Fernando de Herrera. Consideremos antes que, según Platón, la reciprocidad, la correspondencia de este principio, radica en ver en los nombres la manifestación de la esencia del universo en el sentido en que éste se mueve, circula y fluye¹⁵²; es decir, los nombres son coherentes con la doctrina heraclítica del cambio, del flujo perpetuo, de un universo donde todos los seres se mueven y nada permanece. Como comentamos en otro momento, esta idea se verá reflejada en la teoría poética de Herrera y, particularmente, en su consideración de la lengua poética no como un producto estático de formas muertas, sino como un organismo viviente dotado de una energía creadora que fluye y que lo somete a una evolución incesante: “En tanto que vive la lengua i se trata, no se puede dezir que á hecho curso, porque siempre se alienta a passar i dexar atrás lo que antes era estimado”¹⁵³. Para Baudelaire, como afirma Paz, el mundo es la metáfora del lenguaje, de un lenguaje en continuo cambio, en perpetua metamorfosis, pero es, sobre todo, un texto en clave, casi como un jeroglífico, una escritura cifrada, y el poeta es su descifrador. Si la analogía hace del poema el doble del universo, el poema es, por ende, también una escritura secreta¹⁵⁴. En definitiva, insistirá Paz, “escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo”. Por otra parte, según

¹⁴⁹ Curtius, 1999, p. 484.

¹⁵⁰ “La Creación es un templo de pilares vivientes / que a veces salir dejan sus palabras confusas”.

¹⁵¹ Paz, 1998b, p. 107.

¹⁵² Platón, “Crátilo” [436e].

¹⁵³ Herrera, 2001, p. 563.

¹⁵⁴ Paz, 1998b, pp. 108-109.

observa Ernst R. Curtius, esta metáfora de la “escritura cifrada”, de la “escritura jeroglífica” aplicada a la naturaleza, al mundo, estuvo muy presente entre personalidades influyentes del romanticismo alemán, Novalis entre ellos, de donde es posible la haya recuperado Baudelaire. Sin embargo, como el mismo Curtius aclara, aunque las dos metáforas provienen de la cultura renacentista italiana y española, es en la España del siglo XVII que proliferan de manera exuberante: “La ‘escritura cifrada’ y los ‘jeroglíficos’ aparecen yuxtapuestos en muchísimos pasajes de Calderón, y también, muy a menudo, en la literatura teológica. La yuxtaposición sólo pudo haber llegado a Alemania a través del barroco español”¹⁵⁵. Efectivamente, en *La vida es sueño*, esta vez en el drama, Calderón hace alusión a la escritura cifrada y enigmática del libro de Dios, describiendo un cosmos de líneas y caracteres dorados:

Esos orbes de diamantes,
esos globos cristalinos,
que las estrellas adornan
y que campean los signos,
son el estudio mayor
de mis años, son los libros
donde, en papel de diamante,
en cuadernos de zafiros,
escribe con líneas de oro,
en caracteres distintos,
el cielo nuestros sucesos
ya adversos o ya benignos.
Éstos leo tan veloz
que con mi espíritu sigo
sus rápidos movimientos
por rumbos y por caminos.
¡Pluguiera al cielo, primero
que mi ingenio hubiera sido
de sus márgenes comento
y de sus hojas registro
[...]
Lo que está determinado
del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas¹⁵⁶.

En Góngora, los caracteres serán alados, formados por las grullas en el papel diáfano del cielo (*Soledad primera*, OC, 264, vv. 605-611). También en el poeta cordobés los signos de la escritura están impresos en la naturaleza, como anota Curtius a propósito

¹⁵⁵ Curtius, 1999, p. 488.

¹⁵⁶ Calderón de la Barca, “La vida es sueño” [vv. 628-647; 3162-3167].

del soneto “Con diferencia tal, con gracia tanta” (*OC*, 40), en el que, según referencias mitológicas bien conocidas, el ruiseñor —Filomena— consigue describir sobre las hojas de un árbol la desgracia a la que le sometiera su cuñado Tereo¹⁵⁷:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho,
que alternan su dolor por su garganta;

y aun creo que el espíritu levanta,
como en información de su derecho,
a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

ponga, pues, fin a las querellas que usa,
pues ni quejarse ni mudar estanza
por pico ni por pluma se le veda;

y llore solo aquel que su Medusa
en piedra convirtió, por que no pueda
ni publicar su mal ni hacer mudanza.

Resulta imprescindible para los fines de este estudio detenernos en el exhaustivo análisis de Andrés Sánchez Robayna titulado “Góngora y el texto del mundo”, que, precisamente, propone una lectura de las *Soledades* a la luz de esta antigua metáfora del gran libro de la Naturaleza, esa puesta en escena de un imaginario lingüístico que sustituye a lo real: “metáfora de metáforas”, “metáfora sublime”, le llamará el crítico:

Las *Soledades* aparecen, de hecho, en su conjunto como una versión (a un tiempo magnificada y micrológica) de esa metáfora del mundo. Una versión, por lo demás, inseparable del lenguaje barroco que la constituye: las *Soledades* revelan el proyecto radicalmente moderno de concebir el texto como universo autónomo. Góngora quiere, como Francis Ponge, no tanto conocer el mundo como rehacerlo en la escritura¹⁵⁸.

Sabemos que en el caso de Góngora, como en el de Calderón —según enunciaba Curtius—, todo escribe: las grullas en el cielo, las plumas en el aire, el curso de los ríos. Lo que introduce Sánchez Robayna es la idea de que esa naturaleza *escrita* representa a su vez la escritura del poema, con lo cual nos dirigimos a la concepción, también moderna, de un metalenguaje: “Sistema doble de alusión mediante el cual aquel que escribe de la naturaleza que es una escritura está aludiendo simultáneamente a la propia

¹⁵⁷ Sobre este mismo tema, recurrente en la lírica de Góngora, remite Giulia Poggi también a los sonetos “Fragoso monte, en cuyo vasto seno” y “En vez de las Helíades, ahora”. Véase su artículo “Góngora, Gracián e l’albero del mistero”, en *Studi Ispanici*, 1986, pp. 119-120.

¹⁵⁸ Sánchez Robayna, 1983, p. 6.

escritura”¹⁵⁹. El espacio creado por el texto es, entonces, el de la reflexión sobre la escritura y sobre las propiedades de expresión de la misma. Para ilustrar su interpretación, el gongorista se sirve de la reconstrucción que Dámaso Alonso hiciera de un pasaje de la primera redacción de las *Soledades* —suprimido posteriormente por Góngora ante la censura de Pedro de Valencia— en la que se nos ofrece la imagen de un río escrito:

Muda la admiración, habla callando
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente;
orladas sus orillas de frutales,
si de flores, tomadas, no, a la Aurora,
derecho corre mientras no provoca
los mismos altos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, y se alcanza luego;
desvíase, y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas con lascivo fuego;
engarzando edificios en su plata,
de quintas coronado, se dilata
 majestuosamente
—en brazos dividido caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al período son de su corriente—
de alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde (vv. 197-218)¹⁶⁰.

Sostiene el crítico que el discurso del río no es otro que el prolijo discurso del poema, y las islas sus paréntesis, con lo cual, toda referencia al gran libro del mundo, a la escritura o texto de la naturaleza, parece implicar, en el caso de Góngora, una auto-referencia: “El libro del mundo está escrito con los mismos caracteres de la escritura que lo refiere”¹⁶¹. Por otra parte, el paisaje verbal de las *Soledades* —como el que sugiere el soneto “Correspondances” de Baudelaire—, se muestra ante todo como un complejo sígnico, un entramado de signos:

chopo gallardo, cuyo liso tronco
papel fue de pastores, aunque rudo,
a revelar secretos va a la aldea,

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 1993, p. 46.

¹⁶⁰ Alonso (ed.), 1982, p. 45. Para un análisis detenido de este pasaje, véase Pérez Lasheras, 1988, pp. 121-132.

¹⁶¹ Sánchez Robayna, 1993, p. 46.

que impide Amor que aun otro chopo lea
(*Soledad I, OC, 264*; vv. 697-700).

El árbol —el chopo— es papel y es lector a la vez. El árbol lee, con lo cual el mundo, apunta Sánchez Robayna, “se escribe y se lee a sí mismo”, ya sean signos grabados en la corteza de un árbol o en la arena de una playa:

y tus prisiones ya arrastraba graves;
si dudas lo que sabes,
lee cuanto han impreso en tus arenas,
a pesar de los vientos, mis cadenas
(*Soledad II, OC, 264*; vv. 566-569).

Una página en la arena, cadenas que escriben y vientos que borran, todos símbolos que han de ser leídos. En este sentido, de haber una naturaleza escrita, un texto impreso en el cielo, el río, el árbol, sobre las arenas, las hojas o las piedras, las *Soledades* son la lectura de esa escritura, de ese Libro impreso: “La realidad aparece, incesantemente, como una metáfora de la escritura, como una analogía ‘absoluta’ del acto de leer y de escribir”¹⁶². Con todas estas características, puede decirse que el texto del mundo gongorino anunciaba ya el utópico *Livre* de Mallarmé. De hecho, como indica Sánchez Robayna, una misma cadena de símbolos de la escritura —el pájaro, el vuelo, la flor, la mariposa, entre otros— ha sido identificada por Roland Barthes en relación a la obra mallarmeana. Efectivamente, siguiendo el estudio de Jean-Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Barthes encuentra congruente dicha lógica simbólica con la idea de unidad que sustenta la obra del poeta francés, que descubre en la naturaleza el Libro preexistente, y que experimenta ante el libro las mismas condiciones del mundo¹⁶³. Esas formas de transformación, de sustitución metafórica, apunta el semiólogo, están ahí reafirmando la concepción del libro como un mundo¹⁶⁴. Para Mallarmé, como para Góngora, todo está escrito en la naturaleza, todo es signo; por ello no gratuitamente se han paragonado, como sugiere Sánchez Robayna, los gongorinos caracteres “en el papel diáfano del cielo” con la mallarmeana “œuvre écrite sur le papier du ciel”. En *El libro que vendrá*, Maurice Blanchot alude al origen ocultista de esta

¹⁶² *Ibid.*, p. 52.

¹⁶³ También en este sentido muestra Octavio Paz una clara distinción entre los dos poetas, una distinción marcada por el componente crítico que atribuye a la poética mallarmeana: “Para Góngora el poema es una metáfora del mundo; para Mallarmé el mundo es una metáfora de la palabra, de la Idea” (Paz, 1991, p. 94).

¹⁶⁴ Barthes, 2005, pp. 70-71.

metáfora fundamental en la poética de Mallarmé, que tiene por fin último identificar la propia obra con el texto universal:

Mallarmé, que no tuvo, además, sino relaciones mundanas con las doctrinas ocultistas, ha sido sensible a las analogías exteriores. Saca de ellas palabras, un cierto color, y de ellas recibe la nostalgia. El libro escrito en la naturaleza evoca a la tradición transmitida desde el origen y puesta bajo la vigilancia de los iniciados: libro oculto y venerable que brilla por fragmentos aquí y allá. Los románticos alemanes expresaron el mismo pensamiento del libro único y absoluto. Escribir una Biblia —dice Novalis—, he aquí la locura que cualquier hombre sabio debe acoger para ser completo. Él llama la Biblia al ideal de todo libro, y F. Schlegel evoca “el pensamiento de un libro infinito, el absolutamente libro, el libro absoluto” [...]. Sin duda, hay un nivel en que Mallarmé, expresándose a la manera de los ocultistas, de los románticos alemanes y de la *Naturphilosophie*, está dispuesto a ver en el libro el equivalente escrito, el texto mismo de la naturaleza universal¹⁶⁵.

En el caso de la lírica gongorina, será Sánchez Robayna quien aluda justamente a la causa y eficacia estética de este recurso metafórico presente, particularmente, en las *Soledades*, un texto que, como asegura el crítico, pretende ser, él mismo, un mundo: “La realidad nueva, autónoma, de la obra, exige dotar al mundo de las características de una escritura para cerrar de este modo la concepción de la obra como mundo; en este caso, llevando a un extremo la metáfora clásica y convirtiéndola en una ‘metáfora absoluta’, en una figura de términos intercambiables”¹⁶⁶. En efecto, a través de la metáfora de la naturaleza como un libro que los hombres descifran se planteaba no sólo una relación más dinámica frente al mundo sensible, sino, fundamentalmente, la autonomía del texto poético.

6.3.3 LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

Y si, como anotábamos anteriormente, con la analogía se declara la existencia de un orden universal, la clave de dicho orden se encuentra en las proporciones musicales. Configuración de raíz pitagórica que en el ámbito poético se traduciría en una evidente búsqueda de perfección formal ligada al concepto de ritmo o concierto universal. Sobre el origen de dicha concepción nos habla George Steiner:

La idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las órbitas planetarias, la melodía del agua y de

¹⁶⁵ Blanchot, 1969, pp. 255-256.

¹⁶⁶ Robayna, 1993, p. 54.

la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica. Hasta el siglo XVII y “el desafinar del cielo”, una creencia en la música de las esferas, en los acordes y la temperancia pitagóricos o keplerianos entre estrella y planeta, entre funciones armoniosas en matemática y la cuerda vibrante del laúd, prevalece en buena parte de la conciencia del poeta de sus propias creaciones. La música de las esferas es garantía y contrapunto de su empleo ordenado y armonioso de los “números” (la terminología de la retórica es consistentemente musical)¹⁶⁷.

El poema, se declarará, es un conjunto de elementos movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros. La idea de que el ritmo poético se basa en el ritmo universal es un asunto al que también hace referencia Octavio Paz en su estudio crítico sobre el romanticismo, al respecto dice:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal¹⁶⁸.

Las proporciones armónicas del universo, los ritmos cósmicos seducirían a Góngora, no en vano se ha advertido que el ritmo gongorino pretende emular la concentrada y sostenida perfección del ritmo del universo: las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos; mientras el lenguaje en general, como un Todo, parece regirse por un ritmo secreto. Paralelamente, el orden universal, la regularidad de los movimientos de los planetas, en suma, la sujeción del cosmos a un plan perfectamente establecido, y su descripción en términos musicales, será un tema imprescindible en el Siglo de Oro¹⁶⁹. Francisco Rico analiza, en *El pequeño mundo del hombre*, las bases filosóficas de esta concepción musical asociada a la estructura del universo, identificando su origen en el más temprano pensamiento antiguo: “Toda relación adecuadamente conjugada fue para los antiguos una suerte de música, perceptible por la razón, si no por el sentido”¹⁷⁰. Ya en el *Timeo*, marcadamente influenciado por la tradición pitagórica, Platón describe cómo el demiurgo forma el Alma del mundo —la imagina como si se tratara de la cuerda de una lira, dividida en intervalos armónicos— según las leyes de la armonía musical y sus relaciones numéricas, asegurando que la

¹⁶⁷ Steiner, 2003, p. 59.

¹⁶⁸ Paz, 1998b, p. 97.

¹⁶⁹ Sobre la idea de la armonía musical del mundo en la cultura occidental, véase Spitzer, 2008; en cuanto a su influencia en la literatura del Siglo de Oro español, léase, particularmente, el capítulo V.

¹⁷⁰ Rico, 2005, p. 143.

composición divina se basa en números músicos¹⁷¹. Para una mejor comprensión de este asunto debemos remitirnos a la antigua teoría de origen pitagórico conocida como *La música —o armonía— de las esferas*, basada en la concepción de un universo gobernado según proporciones numéricas armoniosas. En lo fundamental, dicha teoría establece que el movimiento de los cuerpos celestes —el sol, la luna y los planetas, según la representación geocéntrica del universo— se rige a partir de proporciones musicales. Las distancias entre los planetas corresponden, entonces, a intervalos musicales. Así pues, en la teoría pitagórico-platónica de la música de las esferas, que une música y astronomía, se encuentra el origen de la clásica descripción de la estructura geométrico-musical del mundo, según la cual el orden que impera en los cuerpos celestes es una forma de la armonía musical. Es ésta la razón por la cual el creador del cosmos, según el *Timeo*, actúa como un músico creando una escala tonal.

Tenemos, entonces, que el principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical, y en la conciencia del mismo parece recrearse, desde lo hueco de una encina, el peregrino de las *Soledades*: “De una encina embebido / en lo cóncavo, el joven mantenía / la vista de hermosura, y el oído / de métrica armonía” (*Soledad primera, OC, 264; vv. 267-270*). Royston O. Jones encuentra en las referencias musicales que aparecen en las *Soledades* los ecos de las armonías mayores del universo sugeridas por Plotino¹⁷². El crítico ilustra parte de su argumentación con los siguientes versos:

Rompida el agua en las menudas piedras,
cristalina sonante era tiorba,
y las confusamente acordes aves,
entre las verdes roscas de las hiedras,
muchas eran, y muchas veces nueve
aladas musas, que, de pluma leve
engañada su culta lira corva,
metros inciertos sí, pero süaves,
en idiomas cantan diferentes,
(*Soledad segunda, OC, 264; vv. 349-357*)

¹⁷¹ Platón, *Timeo* [35b-36b]. La imagen de la lira como representación de la armonía la encontramos también en el *Fedón* [85e-86c], pero esta vez asociada a la armónica estructura del alma humana y a su naturaleza divina e inmortal.

¹⁷² Cfr. Jones, 1963 y 1966b (Introducción *Poems of Góngora*). Plotino sostenía en las *Enéadas* que “la música sensible la produce la suprasensible”, cfr. *Enéadas* [V, 8,1: 33].

Según Jones, este es un claro ejemplo de cómo la armonía musical del universo puede estar cerca de la superficie, en la propia naturaleza —lo que se conocía como la *música mundana*, que tanto sugestionaba la imaginación. Los versos, dice, describen la música —habitualmente inadvertida— inherente a todas las escenas y operaciones de la Naturaleza: los pájaros son como las musas, aunque sus armonías no son fáciles de comprender (“confusamente acordes”) y el agua es una tiorba, siempre resonante y acordada con las armonías que suenan a su alrededor, imagen frecuente en la poesía de Góngora, como veremos más adelante¹⁷³. Francisco Rico ahonda en esta antigua interpretación del universo advirtiendo también cómo en la concepción rítmica del cosmos estaba ya prefigurada la analogía con la mítica lira:

Los astros —con la perfección de la esfera— se mueven en órbitas —con la perfección del círculo— en torno al fuego central; la regularidad de los movimientos y la variedad de intervalos y velocidades, la relación de las partes al todo —como en una lira—, producen una armonía y son susceptibles de notación aritmética (y aun de visualización en figuras geométricas). El universo, pues, tiene una afinación, canta, interpreta una sinfonía; pero el sonido y el silencio sólo se perciben por contraste: si no hubiéramos nacido dentro de ella, oiríamos esa música del cosmos¹⁷⁴.

De la lira, como de la cítara, se desprenderá la metáfora musical por excelencia entre los poetas del Siglo de Oro. La lira y la cítara imitaban la música astral, la armonía celeste. De alguna manera el sistema universal debía ser una especie de instrumento de cuerda; un tema frecuente no sólo en poesía, por lo menos así lo recuerda Gracián en *El Criticón*: “ ‘Lira acordada’ le apodó Pitágoras [al universo], que con la melodía de su gran concierto nos deleita y nos suspende”¹⁷⁵. Y si la lira y la cítara representaban en cierta medida la estructura armónica del universo y, por ende, el perfecto equilibrio musical; sus melodías, como los mejores poemas, no podían ser otra cosa que una aproximación a la perfección de la obra divina. De ahí que a través de estos instrumentos se evocara también la sagrada unión entre poesía y divinidad. Y así lo expresa Góngora, no sólo en alusión al poder significativo del sonido, sino como un

¹⁷³ Sobre la variedad de referencias que en las *Soledades* aluden a la armonía musical de la naturaleza, véase también el artículo de Elena del Río Parra titulado: “La escritura como pentagrama en las *Soledades* de Luis de Góngora”, del que recogemos esta ilustrativa cita: “Del mismo modo que la naturaleza ha sido papel o tapiz, mapa, tejido, escritura en viento, piedra o arena [...], ésta se recrea también de forma real y material en instrumentos concretos, acompañados por coros naturales, que conforman un sistema musical independiente y autónomo. Las *Soledades* están repletas de cítaras de pluma, músicas barquillas, troncos que danzan, bajeles que son instrumento y remos que son sus cuerdas, sirenas cantantes, canoros ríos, músicas hojas, esquillas de pluma; es una naturaleza sonante, emancipada de la música humana, que se escucha a sí misma con orejas de guijas o de espuma” (Del Río Parra, 2000, p. 324).

¹⁷⁴ Rico, 2005, pp. 16-17.

¹⁷⁵ Gracián, *El Criticón*, I, 4 (citado en: Rico, 2005, p. 310, n. 29).

claro recuerdo de la poesía y de las fábulas de la antigüedad, particularmente del mito de Orfeo: “La bella Lira muda yace ahora / [...] culto monumento / a este de las musas instrumento (OC, 339)¹⁷⁶”, “La cítara que pendiente / muchos días guardó, un sauce, / solicitadas sus cuerdas / de los céfiros süaves (OC, 384)”. En una canción de 1603 el poeta se servirá de este instrumento, la cítara, para hacer del río Pisuerga la perfecta expresión de la armonía musical de la naturaleza:

Sobre trastes de guijas
cuerdas mueve de plata
Pisuerga, hecho cítara doliente;
y en robustas clavijas
de álamos, las ata
hasta Simancas, que le da su puente:
al son deste instrumento
partía un pastor sus quejas con el viento.

“Oh río —le decía—,
que al tronco menos verde
lo guarnecen de perlas tus espumas:
si la enemiga mía
pasos por aquí pierde,
calzada el fugitivo pie de plumas,
por que no vuele tanto
deténganla tu música o mi llanto.

“Si tú haces que oya
debajo desta hiedra
mis lágrimas, que siguen tu armonía,
octavo muro a Troya
renacer piedra a piedra
hará tu son de su ceniza fría,
que es más posible caso
convocar piedras que enfrenalle el paso.

“Viento y quejas burlando,
huye; sean ahora
término de su fuga tus riberas,
que si un acento blando
de cítara sonora
enfrentó ríos y desarmó fieras,
tú, ya cítara hecho,
firmeza al pie le da, piedad al pecho” (OC, 145).

En el comentario que José María Micó dedica a este poema puede advertirse la antigüedad de la analogía a la que hacemos referencia: “La dilogía *puente* (el de Simancas y el de la cítara) es la clave de la metáfora inicial que identifica al río con un instrumento: no le faltan trastes (las guijas), cuerdas (las ondas) ni clavijas (los álamos),

¹⁷⁶ Véase el comentario que José María Micó dedica a este madrigal, en el que hace alusión al mito de Anfión, confundido o equiparado a menudo con el de Orfeo. Cfr. Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, José María Micó (ed.), 1990, pp. 192-193.

y su música es capaz de producir los mismos efectos que las liras de Orfeo y Anfión. Es sin duda, la elaboración más lograda [...] de una vieja idea que tiene precedentes bíblicos, clásicos e italianos y que don Luis recordó también en otros muchos lugares”¹⁷⁷. En *El divino Orfeo*, de Calderón, lo mítico y lo cristiano se fusionan precisamente a partir de la asimilación de la figura de Orfeo, sumo músico y creador, con la de Dios como músico supremo del universo:

de este Soberano Orfeo,
le han de entender cuantos vean,
que la música no es más
que una consonancia; y que esta
está tan ejecutada
en la Fábrica perfecta
del Instrumento del Mundo,
que en segura consecuencia,
es Dios su Músico, pues
Voz e Instrumento concuerda [vv. 744-753]¹⁷⁸.

Veamos cómo fray Luis de León, en la *Oda* a Salinas, evoca también la analogía de un Dios músico —“el gran Maestro”, le llama— y su sinfonía universal, el concierto de las esferas, con el mito órfico que interpretaba la cítara de Apolo como símbolo del universo¹⁷⁹:

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

[...]

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no precedera
música, que es la fuente y la primera.

[Ve cómo el gran Maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.]

¹⁷⁷ Cfr. Góngora (José María Micó, ed.), 1990, p. 106.

¹⁷⁸ Calderón de la Barca, “El divino Orfeo”, 1991, vol. III, pp. 1847-1848.

¹⁷⁹ Podemos encontrar antecedentes de esta imagen en la *Theologia Platonica*, de Marsilio Ficino. Véase el estudio específico que sobre este asunto ofrece Warden, 1982, pp. 85-110.

Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta;
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía [vv. 6-10 / 16-25]¹⁸⁰.

Sobre el uso recurrente durante el Siglo de Oro de este tipo de imagería musical derivada de la concepción neoplatónica del ritmo cósmico, advierte Luis Miguel Vicente García:

También las más altas aspiraciones del conocimiento humano se han expresado en imágenes musicales: la música de las esferas en Fray Luis, la música callada en San Juan, y todas las imágenes que sugerían al gran arquitecto universal que organizaba su creación como una sinfonía perfecta. Los orígenes de esta imagería son tan universales que están en las cosmogonías y en las mitologías de todas las culturas. Son imágenes que podríamos llamar arquetípicas. Un sonido o una vibración que sale del Creador extiende y ordena la creación. Digamos para este propósito que la música, como energía invisible que se siente en el mundo visible ha servido para ilustrar esa particular condición del ser humano, de estar entre el cielo y la tierra, entre lo visible y lo invisible, entre lo inferior y lo superior. Así es que no es extraño que los poetas recurran a la imagería musical para expresar tanto sus ideas amorosas como sus ideas metafísicas¹⁸¹.

En el caso de Góngora, anota Vicente García, el empleo de imágenes musicales está íntimamente ligado al tratamiento del amor en su poesía, lo cual es una prueba más de que el poeta dispone “de una imagería musical de matices tan variados como significativos. Una imagería que se basa, como todo su estilo, en explorar las inagotables correspondencias de la analogía universal”¹⁸². R. O. Jones va aún más allá cuando plantea que el neoplatonismo constituye el principal sustrato filosófico de Góngora¹⁸³; afirmación en la que más de un gongorista ha reparado¹⁸⁴. El crítico analiza no sólo los motivos temáticos que considera reflejan una clara concepción neoplatónica del cosmos por parte del poeta cordobés, sino que llega incluso a atribuir un sentido trascendente a sus poemas mayores derivado del pensamiento de Plotino; algo con lo que Parker, a propósito de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, muestra su desacuerdo:

¹⁸⁰ De León, 1990, pp. 164-165.

¹⁸¹ Vicente García, 2003, p. 207.

¹⁸² *Ibid.*, p. 219.

¹⁸³ Aunque Jones hace referencia a este asunto en distintos textos (cfr. Jones, 1954, 1963 y 1966 a-b), remitimos particularmente a su artículo “Neoplatonism and the *Soledades*”, quizá el que ha generado mayor controversia. Sobre la influencia del neoplatonismo en la poesía gongorina véanse también los trabajos de Enrica Cancelliere y Luis Miguel Vicente García, algunos de los cuales incluimos en la bibliografía que acompaña este estudio.

¹⁸⁴ Cfr. Smith, 1965; Parker, 1996 [1990]; Roses, 1990, 1994; Del Río Parra, 2000a-b; Vicente García, 2005a, 2006.

Ver en él una influencia posible de la visión del universo de Plotino parece un intento de tender un puente sobre un abismo insondable. En sentido poético, hay en el *Polifemo* una “filosofía de la vida”, pero esencialmente es una fábula pastoril erótica y (sobre todo) *aguda* e “ingeniosa” y, como tal, no puede tener ninguna conexión con el idealismo altamente espiritual del misticismo de Plotino. Sin embargo, se puede considerar que el poema deriva de una tradición platónica [...]. Sigue la línea de una teoría poética que ha recibido el nombre de “platónica”; está relacionada como una “filosofía” de las correspondencias que tiene afinidades con el platonismo del siglo XV y con el neoplatonismo de los filósofos de la naturaleza del siglo XVI. Es ésta una conexión de tipo cultural, que produce un vago platonismo, y que no es muy doctrinal¹⁸⁵.

Si bien la presente exposición se ha orientado en esta misma dirección, nos gustaría hacer énfasis en que, a nuestro parecer, es en la aplicación de los principios de la armonía musical, en el aprovechamiento de las construcciones racionales armónicas asociadas a la teoría pitagórica musical —las mismas utilizadas por el demiurgo en la *creación* del universo— en donde la lírica de Góngora puede acercarse a la postura que frente a dicha teoría adoptó la poesía moderna. Guillén nos ayuda a ilustrar esta idea cuando al referirse a la compleja organización en la que, a su juicio, se ha basado la construcción del *Polifemo*, atiende al sistema de formas lógicas que lo conforman y, en concreto, a su particular simetría interna: “Existen, por tanto, dos maneras de cómputo para estos versos: una sintáctica, que atiende al número y volumen de los miembros de la oración; otra musical: “Las sílabas contadas”. Arquitectura y música: dos órdenes distintos y combinados. Ninguna palabra deja de cumplir función de simetría [...]. Cada palabra, en virtud de su colocación —puntos que descansan sobre ella y puntos sobre los que ella descansa—, da su máximo rendimiento constructivo”¹⁸⁶.

Si, como ha señalado la crítica, la música de los planetas es una metáfora tan reiterada en las *Soledades* como la del Libro de la Naturaleza, cabe decir que también fuera de su obra mayor abundan todo tipo de imágenes sugerentes de una armónica belleza que pone al espíritu en condiciones de apreciar especies de música no audible. Es esta

¹⁸⁵ Parker, 1996, p. 118. El propio Jones se desmarca en algún momento de su habitual postura para afirmar que el contenido filosófico —neoplatónico— de las *Soledades* es sólo un telón de fondo: “However, Neoplatonism is only the background to the *Soledades*: they were not written as a systematic exposition of a philosophy but to express Góngora’s joyful awareness of the richness of creation. All the same, to look at the poem in this way with *la primera verdad* was not unjustified. The *Soledades* are a hymn to the beauty, innocence and permanence of Nature; but the perceptive reader can catch echoes in the poetry of the harmonies whereby, for Góngora, the fabric of the visible universe is sustained” (Jones, 1966b, p. 32). Elena del Río Parra, quien ha dedicado numerosos estudios al tema musical en la poesía de Góngora, plantea, por su parte, ciertas dudas respecto a una posible lectura pitagórica del concierto universal en la obra del poeta, enfatizando, además, en que “toda la asimilación que hacía de la armonía del cielo la armonía del alma es recogida por Góngora como el concierto del mundo desprendido de cualquier misticismo” (Del Río Parra, 2000a, p. 316).

¹⁸⁶ Guillén, 2002, p. 181.

armonía natural, de la que resalta el silencio más puro y musical, la que resulta alterada por el ruiseñor en la canción *A la pendiente cuna*:

¡Oh tú, de las parleras
aves la menos dulce y más quejosa!
¿por qué el silencio alteras
de una paz muda, sí, pero dichosa?
¿Quieres en tu ruído que presuma
que miente voz la invidia y viste pluma?

Magníficas orejas
ofendan, en alcázares dorados,
tus repetidas quejas,
mientras yo entre estos sauces levantados
aplauso al ruiseñor le niego breve
sobre la hierba que ese cristal bebe (*OC*, 274)¹⁸⁷.

Precisamente, en alusión a este silencio que hace posible escuchar los mudos sonidos de la armonía del mundo o, lo que es igual, la música reducida a su esencia silenciosa, el poeta cordobés exaltaría la imagen de un río dormido por el que velan sutiles silencios:

Donde las altas ruedas
con silencio se mueven,
y a gemir no se atreven
las verdes sonoras alamedas,
por no hacer rüido
al Betis, que entre juncias va dormido (*OC*, 114).

Como se ha insistido en este estudio, la idea del orden musical del universo extraída del modelo músico-matemático propuesto por Platón —en consonancia con los postulados pitagóricos—, influiría de manera determinante en la estética moderna de raíz romántica que, conjugando los términos orden, número, armonía, música y poesía, imponía a la composición poética la sujeción a un plan previamente meditado. El poeta —se decía— crea por analogía, su modelo es el ritmo que mueve a todo el universo. Ahora bien, en la idea de la música universal Mallarmé encontró más que un principio compositivo. Él estaba convencido de que la poesía era un tipo de música, no sólo porque considerara equiparable el placer —de especie y de calidad— que estas artes proporcionan, sino ante todo porque apreciaba la música como un goce estético que, al estar fuera y más

¹⁸⁷ Suficientemente ilustradora resulta la interpretación que José María Micó nos ofrece de los últimos versos: “En realidad, el poeta, recostado junto al arroyo y a la sombra de unos sauces, procura no hacer mucho caso de los gorjeos: ‘ama tanto el silencio que aun no escucha [no atiende] al ruiseñor’ (Angulo y Pulgar)”, cfr. Góngora (José María Micó, ed.), 1990, p. 152.

allá del pensamiento, se acercaba al Absoluto. Por otra parte, sostenía que la esencia de una cosa es su negación, su ausencia. Y su ideal era precisamente ése: “la ausencia”, la perfección que nunca está realmente presente, el silencio que es más musical que cualquier sinfonía. Esto, finalmente, era lo que él deseaba capturar. Tal deseo se hace imagen en su poema *Sainte*, en el que el ala de un ángel se convierte en instrumento musical, un arpa, y la santa que lo toca en “*musicienne du silence*”¹⁸⁸:

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

À ce vitrage d’ostensoir
Que frôle une harpe par l’Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence (*ÆC* 26)¹⁸⁹.

La música del silencio no era otra cosa para Mallarmé que la revelación de la experiencia impronunciada y trascendental: la experiencia mística. Por eso soñó con la música de las esferas, con una armonía sólo perceptible por el oído espiritual en las formas de la belleza ideal. La música inaudible, la palabra silenciosa, fueron sus símbolos del éxtasis y del deleite, y las últimas claves de su producción poética. Como sostuviera Marcel Raymond, fue su obsesión por el no-ser, por el silencio y por la ausencia lo que llevó a Mallarmé, los últimos años de su vida, a soñar con “una poesía sin materia, lo más próxima posible a la existencia, ‘música del silencio’ ”¹⁹⁰.

¹⁸⁸ En este verso reconocería Cortázar todo un programa poético. Así lo haría saber a propósito de su propia traducción de la poesía de Keats: “Al rescatar a la música del sonido —su adherencia sensible—, enuncian [Keats y Mallarmé] como jamás podrá hacerse desde otro lenguaje la ambición final del Arte, la última Thule donde las categorías del hombre caen frente a lo absoluto” (Cortázar, 1946, p. 86).

¹⁸⁹ Está en la ventana que oculta / el sándalo que se desdora / de su viola resplandeciente / con flauta o bandola de antaño, // la pálida Santa, mostrando / el viejo libro que despliega / el Magnificat desbordante / según vísperas y completas: // a este vitral de la custodia / roza el arpa que formó un Ángel / con su vuelo de anochecer / para la exquisita falange // del dedo que, sin viejo sándalo / ni viejo libro, balancea / sobre el plumaje instrumental / la tañedora del silencio (Mallarmé, 1998b, p. 121).

¹⁹⁰ Raymond, 2002, p. 143.

6.4 DE LA CREACIÓN A LA CONCIENCIA DEL ARTIFICIO POÉTICO

Para ir concluyendo, podemos sugerir que la fértil acogida de este abanico de correspondencias procedentes de la analogía —que extrae de la realidad la metáfora de la escritura o de la armonía musical, convirtiendo la naturaleza en un libro o en una sinfonía—, así como la notable influencia de la concepción poético-teológica centrada en la idea del poeta que, como divino demiurgo, crea una obra artística perfecta y hermosa, revela en qué medida se podía estar apartando el Siglo de Oro español del estático e inequívoco aristotelismo, un necesario distanciamiento a los ojos de Ernst R. Curtius: “El clasicismo, la observancia aristotélica, no sólo limita al mundo, sino también al arte. Si todas las artes tienen su origen en Dios, el arte mismo obtiene una nueva libertad y una nueva inocencia”¹⁹¹. Paradójicamente, a la teoría analógica basada en la ley de la unidad divina en el mundo, que encuentra en la armonía del poeta y su obra el reflejo del cosmos, y que, sin duda, reafirma la “libertad” del poeta gracias a la temática de la creación que de ésta deriva, se debió el reconocimiento de un *método* por parte de Baudelaire, un método que se hace primordial cuando se aspira a concebir una poesía de la totalidad íntimamente ligada al sentido con que Aristóteles definiría el término “perfección” en su *Metafísica*: “Perfecto se dice por de pronto de aquello que contiene en sí todo, y fuera de lo que no hay nada, ni una sola parte [...] una cosa, en esencia, es perfecta cuando en su género propio no le falta ninguna de las partes que constituyen normalmente su fuerza y su grandeza”¹⁹². Es así como la ambiciosa tentativa moderna de crear una obra *perfecta* en consonancia con el orden universal, con el concierto astral, impuso al poeta francés una nueva tarea poética. Volvamos a las palabras con las que Marcel Raymond se refiere a este tema:

Ese espíritu, naturalmente orientado hacia lo irracional y lo oculto, está muy lejos de dejarse conducir únicamente por el instinto [...]. Considera la obra terminada como una síntesis perfecta, donde todos los elementos psíquicos y musicales han entrado en un sistema infinitamente complejo y coherente de relaciones recíprocas: hace pensar entonces en una sinfonía que da la impresión de un acorde ligado, de un organismo musical emitido por una voz única y que es, no obstante, el resultado de una paciente elaboración. Heredero, en este caso, de los clásicos más que de los románticos, aficionados a ceder a todos los vientos, discípulo también de Edgar Poe,

¹⁹¹ Curtius, 1999, p. 775.

¹⁹² Aristóteles, *Metafísica*, [V, XVI (1021b, 11-22)].

Baudelaire [...] se sitúa a la cabeza de un linaje de artistas (Mallarmé, Valéry, y otros) [...] que se esforzaron por manifestar en sus obras el triunfo del orden y de la unidad creados por el espíritu, sobre la naturaleza incoherente¹⁹³.

Pues bien, la interpretación de Raymond no dista lo suficiente del planteamiento aristotélico de la creación artística presente en *Metafísica*¹⁹⁴. Entre todas las cosas que devienen o llegan a ser, Aristóteles distinguía, en este tratado, entre las que son producciones de la naturaleza, las que son del azar y las que lo son del arte; de donde su teoría sustituiría la producción natural por el *dominio* de la producción artística. Se estimaba así la creación de la obra objeto de un proceso consciente. Es desde el dominio del arte, de la producción artificial, que Aristóteles interpreta la teoría de la creación que Platón había desarrollado para la composición del mundo en el *Timeo*; se basaba para ello en la idea del *orden* según se exponía en el diálogo platónico: el orden del mundo como el producto de una inteligencia técnica y no como el resultado del simple azar. Este sentido del orden, a un tiempo metafísico y ontológico, será identificado por Umberto Eco a propósito del discurso alegórico: “Esta poética de lo unívoco y de lo necesario supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador”¹⁹⁵. La voluntad de perfección sustentada en la concepción del orden universal encontraría, sin duda, su máxima expresión en el proyecto del *Libro* mallarmeano —ese rival del Universo, como dice Cioran— con el que se revelaba, de manera aún más evidente que con Baudelaire o el propio Poe, la deuda moderna con la teoría de la composición fundada en la obra platónica. Michel Brix ahonda en el alcance de dicha tentativa:

Mallarmé refuse d'être jugé sur ce qu'il a produit (un simple “album”, qui doit sa constitution au hasard) —et qui n'est rien en comparaison de ce qu'il produira (un “livre”, c'est-à-dire un ouvrage ayant une structure préméditée, fondée sur la nature des choses et reflétant la perfection de l'univers). Il dérobe ses poèmes à l'examen attentif que pourraient porter sur eux ses lecteurs, il proclame sans relâche qu'il va donner son Œuvre, son Grand Œuvre définitif, où scintillera l'Univers dans sa pure vérité. Le Livre à venir ne pouvait venir —il restera jusqu'au bout le “mental instrument par excellence” et ne viendra jamais—, puisqu'il aurait détruit l'illusion du savoir surnaturel accordé au poète. Mais la promesse du “Livre” était essentielle dans la stratégie mallarméenne en ce qu'elle entretenait l'entourage et les lecteurs du poète dans la conviction que celui-ci savait, et qu'il ne différerait plus longtemps la révélation de ses lumières célestes.

Gravitant autour d'un axe absent —l'inaccessible “Livre”—, l'œuvre de Mallarmé s'offre en tout cas comme le plus bel hommage rendu à la lignée baudelairienne du romantisme français: pour

¹⁹³ Raymond, 2002, pp. 21-22.

¹⁹⁴ Especialmente *Metafísica*, libro VII, capítulos VII, VIII y X.

¹⁹⁵ Eco, 1992, p. 77.

que le platonisme conserve une postérité esthétique, la poésie a été contrainte de s'établir, à l'instar des Idées pures, hors de prises de l'humain¹⁹⁶.

El Libro, como Obra Total, supone alcanzar la verdad y, por tanto, el triunfo del autor sobre lo impredecible, lo indeterminado: el azar. Mallarmé, se sabe, entregó su vida a la búsqueda definitiva de la pureza poética —la expresión perfecta y pura del universo— *sometiendo a la voluntad reflexiva*, como observara Valéry, la producción de su obra. Si “le monde est fait pour aboutir à un beau livre”¹⁹⁷, tal libro exige de su autor la resistencia a lo fácil, la observación y la fijación extrema en cada uno de los actos que intervienen en su elaboración. Blanchot alude a esta demanda de un dominio extremo en la construcción de la obra y, en concreto, a esa especie de “plan arquitectónico” —“la délimitation parfaite”— que determinaría la poesía a partir de Mallarmé:

Él ve primero la disposición necesaria, libro “arquitectónico y premeditado, y no una compilación de inspiraciones casuales aunque fuesen maravillosas”; tales afirmaciones son tardías (1885), pero desde 1868 él dice de su obra que está “tan bien preparada y jerarquizada” (en otra parte: “perfectamente delimitada”) que el autor no puede sustraerle nada [...]. ¿Qué significan las palabras “premeditado, arquitectónico, delimitado, jerarquizado”? Todas indican una intención calculadora, la aplicación de un poder de reflexión extrema, capaz de organizar necesariamente el conjunto de la obra. En primer término, se trata de una preocupación simple: escribir según normas de estricta composición; luego, de una exigencia más compleja: escribir de un modo rigurosamente reflexionado, de acuerdo con la maestría del espíritu y para garantizarle su pleno desarrollo. Pero todavía existe otra intención, representada por la palabra casualidad y la decisión de suprimir la casualidad¹⁹⁸.

Esa “disposición necesaria” corresponde, precisamente, a lo que Octavio Paz denominaba “una inspiración poética distinta”, el “sentimiento del rigor”, diría Valéry. “En esa inspiración —añade Paz— reside la verdadera originalidad del poema. Mallarmé lo explicó varias veces en *Divagations* y otras notas: la novedad de *Un coup de dés* consiste en ser un poema crítico”¹⁹⁹. Como tal, es un eslabón decisivo en la historia de la poesía pura, y de la poesía moderna en general. Es a partir de esta “filosofía de la composición”, instaurada por Edgar Allan Poe, que el poeta se desdobra en crítico, que se cuestiona ante la misma creación poética. Ya afirmaba Baudelaire que todo artista genuino debe ser también un crítico, poniendo al crítico por encima, incluso, del propio artista; consigna ratificada por Valéry: “Tout véritable poète est

¹⁹⁶ Brix, 1999, p. 246.

¹⁹⁷ Mallarmé, 2003, vol. II, p. 702.

¹⁹⁸ Blanchot, 1969, p. 252.

¹⁹⁹ Paz, 1998a, p. 271.

nécessairement un critique de premier ordre”²⁰⁰. De esta circunstancia procede no sólo que el poeta moderno asuma la atención y la facultad razonadora de un crítico, sino también que su poesía constituya una especie de teoría de la poesía. Sería aventurado sugerir que en la poesía barroca puede advertirse una teorización semejante, una teorización consciente de la obra; sin embargo, como ha señalado con insistencia la crítica gongorista, sí es posible identificar en Góngora una seria reflexión sobre el espacio mismo del texto/poema, e incluso la conciencia respecto a éste como un signo completo y autónomo que conlleva en sus límites un significado propio²⁰¹. Sin duda, la voluntad gongorina, como la del poeta moderno, implicaba reflexión, cálculo, previsión; la dinámica de su creación dependía en gran medida de operaciones netamente intelectuales. Góngora —en palabras de Lorca— hace examen de conciencia, y con su capacidad crítica estudia la mecánica de su creación²⁰². Pero, como sostuviera Octavio Paz, el espíritu reflexivo del poeta moderno persigue además una revelación, la del secreto que comporta la propia creación: “La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna. Mejor dicho, en esa actitud consiste la modernidad”²⁰³.

Ahora bien, críticos como Sánchez Robayna y Roland Barthes han atribuido al gongorismo un elemento “reflexivo” en torno a la creación de un mundo irreal y artificial, a la invención de una realidad autónoma; lo que el primero de ellos no ha

²⁰⁰ Valéry, 1993, vol. I, p. 1335. Mallarmé hace suya esa condición en una carta-comentario a un artículo de Montégut, aunque no respecto a una hiperconsciencia, sino en cuanto al proceso de negación que comporta su poesía; palabras que bien nos ilustraron en otro momento su método de transposición: “Il parle du Poète Moderne, *du dernier*, qui, au fond, “est un critique avant tout”. C’est bien ce que j’observe sur moi —je n’ai créé mon Œvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d’une impression qui, ayant étincelé, s’était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d’avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice” (Mallarmé, 2003, vol. I, p. 717). Al rigor crítico, ciertamente implacable, que caracterizaría la conciencia creadora de Mallarmé, dedica Anna Balakian esta justa descripción: “Mallarmé era un trabajador tan estricto, tan duro para sí mismo, que no fue capaz de producir más de doce grandes poemas durante su vida; en todo caso, hubo en él un fuerte espíritu crítico que se enfrentaba con su amor por el poema e iba destrozándolo a medida que lo creaba. Como resultado de todo ello, Mallarmé se pasó la vida trabajando sobre su magra cosecha de poemas supervivientes, puliéndolos y repuliéndolos, soñando con la Gran Obra que nunca escribiría porque el plano de perfección en que la situaba con su imaginación impedía que nunca llegara a ser una realidad” (Balakian, 1969, p. 95).

²⁰¹ Cfr. Ruiz Pérez, 1996.

²⁰² García Lorca, 2006, p. 34.

²⁰³ Paz, 1998a, p. 170. No muy lejos parece posicionarse Paul de Man al hacer la siguiente afirmación: “El problema de la modernidad revela la naturaleza paradójica de una estructura que hace de la poesía lírica un enigma que nunca cesa de buscar la respuesta inalcanzable a su propio acertijo” (De Man, 1991, p. 206).

dejado de considerar una propuesta estética netamente moderna: “La modernidad de Góngora reside en la *conciencia* de ese artificio, de esa representación del mundo que acaba siendo, ella misma, un mundo”²⁰⁴. Añade, por otra parte, que Góngora “lee” la realidad con los ojos de la cultura. Esa lectura de la realidad justificaría, sin duda, la recurrencia en las *Soledades* de una metáfora como la del Libro de la Naturaleza; metáfora que en manos de Góngora se ha convertido en la metáfora del poema mismo, el espejo en el que éste se refleja: “Lo artificial es, en efecto, lo provocado por esta visión hipercultural del mundo. Góngora aspira, mediante aquel “acto de invención” [...] a una realidad nueva. El mundo reflejado en los ojos (el mundo ante el espejo) es ya enteramente distinto al mundo natural [...]. Hasta tal punto la realidad vista (reflejada) ya no es la realidad “natural”, que, a través de la visión de la cultura, la misma realidad natural es una imitación, un artificio: un libro”²⁰⁵. Ya Dámaso Alonso parecía advertir que la naturaleza no intervenida por la cultura tenía poco interés estético para el poeta cordobés: “La retina de Góngora es sensible como la de ninguno, pero sus ojos son antiguos como la humanidad: antiguos y sabios. Constantemente, entre la imagen vista y la imagen pensada se está interponiendo un recuerdo”²⁰⁶. En él, como en los poetas modernos, el ideal de naturalidad ha sido claramente desplazado por un ideal de artificiosidad²⁰⁷. De hecho, suele afirmarse por parte de la crítica actual, de la misma manera que antes lo hicieran los poetas del 27, que la naturaleza gongorina es deliberadamente arquitectónica y artificial.

²⁰⁴ Sánchez Robayna, 1993, p. 54.

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ Alonso, 1982a, p. 71. Otro punto de vista nos muestra Emilio Orozco cuando afirma que “aunque [a Góngora] se le interponga al mirar la naturaleza todo un mundo de recuerdos de figuras y mitos que se unen o esconden tras los árboles, plantas o flores, siempre queda la actitud de situarse frente a esa naturaleza en su visión más libre y amplia, falta de elementos artificiales” (Orozco Díaz, 2010, p. 193).

²⁰⁷ Hauser así lo expone en el caso de la poética moderna: “Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor; se resalta la conciencia, el intelectualismo y la innaturalidad de la cultura. Se descubren la visión de la cultura y las funciones intelectuales en el proceso de la creación artística. La fantasía del artista produce constantemente cosas buenas, medianas y malas —dice Nietzsche—, pero el primero en rechazar, seleccionar y organizarlas en material utilizable es su juicio. También esta idea proviene en el fondo, como toda la filosofía de la *vie factice*, de Baudelaire, que quiere “transformar su deleite en conocimiento”, y ceder la palabra, en el poeta, al crítico siempre, y en el que el entusiasmo por todo lo que es artificial llega a tal punto que tiene la naturaleza, incluso moralmente, por mediocre. El mal ocurre sin esfuerzo —afirma él—, o sea naturalmente, y el bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, innatural. Pero el entusiasmo por la artificiosidad de la cultura es en cierto modo otra vez sólo una forma de la fuga romántica ante el mundo. Se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos deberían conducir a su depravación. Pero ahora se huye de la realidad social no hacia la naturaleza, como hicieron los románticos, sino hacia un mundo elevado, más sublime y más artificioso” (Hauser, 2010, vol. II, pp. 436-437).

Es en esa realidad leída desde la cultura en la que hemos querido ahondar. A nuestro juicio, la realidad que aparece incesantemente en las *Soledades* es, en gran medida, el *reflejo poético* de la analogía absoluta que tanto apreciaron los antiguos. Es esta concepción de la ley universal la que se interpone entre los ojos de Góngora y la realidad. Del interior de ésta, como hemos visto, ha extraído metáforas fecundas, todas ellas asociadas a la gran metáfora: ésa en la que todo se corresponde, ésa que hace de la naturaleza un complejo signico, un universo de señales. Sabemos que las imágenes del poeta son la expresión genuina de su visión del mundo, con lo cual no resulta aventurado afirmar que la analogía es también en Góngora su concepción del mismo. Y, particularmente, en el caso gongorino de las *Soledades*, la analogía es la imagen del mundo. No hablamos, entonces, de una doctrina filosófica, sino de una concreta visión de la realidad que ha hecho posible el retorno a las viejas mitologías²⁰⁸. Es la clásica concepción de la analogía, y con esto terminamos, la que ha provocado en la imaginación poética gongorina el despertar de la fabulación mítica y la creación de una particular cosmogonía. Si Góngora, como los poetas del pasado, se alimentaba del lenguaje y la mitología, es porque ese lenguaje y esos mitos eran inseparables de su imagen del mundo: una imagen fundada en la metáfora universal.

²⁰⁸ Guillén lo plantearía en los siguientes términos: “La herencia de un pasado tan culto, tan ingenioso, tan fino se atesora con tal exquisitez que el centro del equilibrio tradicional se desplaza. El poeta habita su Finisterre, y en él escribe una poesía especial para especializados. Especializados por vía de cultura, de ningún modo iniciados por vía de culto. Aquí no hay más misterio que el inherente a toda poesía. Sí, lo gongorino se eleva muy lejos de lo órfico. Se trata de un saber y un entender definidos. Nadie entre aquí si no sabe geometría (Platón), si no entiende de poesía humanística [...]. No busquemos en los grandes poemas de Góngora algo sobre Dios, el alma, nuestro destino, porque esos poemas no se desenvuelven en dirección religiosa, metafísica, psicológica, moral. Don Luis nos ofrece —nada más, nada menos— una visión hermosa de la Naturaleza. Naturaleza —con N mayúscula del humanismo— que alcanza proporciones de cosmos” (Guillén, 1999, p. 334).

EPÍLOGO

El análisis de los documentos teóricos del Siglo de Oro que aluden a una *defensa de la poesía*, ofrecido en la primera parte de esta tesis doctoral, se ha llevado a cabo con la premisa tácita de que tales aportaciones, valoradas en su conjunto, resultan de sumo interés frente al desarrollo de dicho tópico desde la conciencia estética moderna. Concretamente, se espera que el presente estudio pueda servir como testimonio de la difusión y correspondiente evolución que el principio de autonomía del arte evidenciaría en el contexto de la teoría poética del Barroco español, propósito que se ha pretendido satisfacer a partir del examen detenido de los debates del período en torno a la esencia de la poesía, a la dualidad naturaleza y arte como fundamento de la creación poética o, incluso, al poema en tanto objeto estético. Este esfuerzo por determinar algunos de los planteamientos teóricos identificables con un principio de independencia estética debía partir necesariamente de una consideración importante: nada define con mayor justicia el carácter barroco que la lucha entre las fuerzas clásicas establecidas y las innovadoras llenas de dinamismo.

Pues bien, esta investigación se ha nutrido notablemente de esa parte de la preceptiva barroca que ha hecho expresa su voluntad de liberarse de la tradición, voluntad que empieza a manifestarse de manera evidente con la poética cultista y, en particular, con el establecimiento que ésta hace del deleite como el fin único de la poesía. De hecho, en su defensa de la dificultad como fuente principal del placer estético se advierte una clara intención de liberar a la poesía de sus antiguas funciones sociales: el interés ya no se centra en las lecciones que ésta ofrece sino en el deleite que su desciframiento pueda provocar. Sin duda, quebrantar el equilibrio entre el *docere* y el *delectare*, que Horacio proclamara para la poesía, sugiriendo, como hiciera Luis Carrillo y Sotomayor, el logro del deleite como la más alta aspiración del poeta, en otras palabras, alejar la poesía de cualquier pretensión didáctica o moralizante con el propósito de elevar a fin primordial la función estética, representaba ya un avance significativo en el proceso de autojustificación de la poesía que llevaría a su culmen la poética moderna.

Aunque en la defensa de la autonomía que caracteriza la estética moderna se puede advertir una misma voluntad por romper con el lastre de la tradición, se ha de reconocer que dicha búsqueda de independencia adopta, a mediados del siglo XIX, el aspecto de una reivindicación metafísica que difícilmente podría identificarse con el espíritu crítico del cultismo barroco. Los postulados de raíz romántica que sustentan la argumentación

moderna en torno a la autonomía del arte están basados en un principio fundamental que no determina en ningún caso las teorizaciones del Siglo de Oro: el conocimiento de lo absoluto. Aspirar a un mundo sobrenatural, creer firmemente en la necesidad de un retorno a la unidad primigenia, considerar los estados poéticos revelaciones de naturaleza mística son algunas de las convicciones de la poesía romántica en las que Baudelaire y Mallarmé basarían su propuesta poética; un sentimiento profundo de comunión con la vida secreta del universo, una fe absoluta en los poderes primitivos del espíritu que no es posible encontrar ni en el más idealista de los planteamientos del Barroco en torno a lo esencial poético. Sin duda, no estaba dentro de las preocupaciones de la preceptiva áurea elevar la poesía a un plano vital, menos aún hacer de ella una actividad trascendente. Cabe señalar, sin embargo, que la real consagración del principio de autonomía por parte de los modernos se fundaría precisamente en su distanciamiento frente a la concepción romántica que hacía de la poesía un mero instrumento de conocimiento metafísico. Cuando Edgar Allan Poe, sin renunciar a la aspiración a un mundo superior, proclamaba la Belleza como el único fin de la poesía, abría paso a la formulación más reveladora de la nueva conciencia moderna: si bien la poesía comprende un valor de conocimiento, debe responder ante todo a la satisfacción de un placer estético. No sobra recordar que el concepto del *arte por el arte* se construyó sobre una estrecha asociación entre la idea de “belleza” y la de “placer”, de la que se desprenderá la defensa de un arte puro, desinteresado, y la noción de la obra artística como algo esencialmente distinto de un objeto utilitario. El arte, entonces, debía liberarse de cualquier aspiración que no fuera lo bello, y el verdadero artista no tenía otro objetivo que excitar el sentimiento de belleza. De esta declaración de la autonomía del arte derivaría la propuesta de una poesía sin más objeto que ella misma, la ambición de una poesía pura. Ahora bien, a pesar de que la doctrina de la poesía pura suele estimarse una reacción ante el romanticismo, un llamado a aniquilar una serie de recursos románticos considerados superfluos y antipoéticos, si algo se ha pretendido demostrar a través de esta tesis es que dicha doctrina se gestó en un terreno abonado por la poesía romántica y, en concreto, por la estética idealista que la alimentaba. Al idealismo platónico se debe no sólo el carácter único que adquiere el poeta en el contexto romántico, con el que se daba vía libre a la expresión de su individualidad, sino también las más altas pretensiones a las que podría asociarse la experiencia poética en la modernidad: la búsqueda de la belleza pura y el anhelo de perfección que ésta conlleva, e, incluso, la invención de una nueva realidad; rasgos de un ideal de poesía

que ya aparecen en las formulaciones teóricas del Siglo de Oro, y que vale la pena revisar ahora.

Cuando Carrillo afirmaba que el fin primordial de la poesía era el deleite, en contraste con la utilidad que debe prestar la historia, y el afán de persuasión que caracteriza la oratoria, estaba apuntando ante todo a la necesidad de adoptar un estilo diferente para la poesía, con figuras retóricas y palabras apartadas de lo vulgar. Con esta defensa de la licitud de un lenguaje poético distinto del habla vulgar atribuía al poeta la libertad de acogerse a nuevos modos de expresión y, particularmente, la licencia para emplear vocablos fuera del uso común. Esta idea de la licitud de un lenguaje poético elevado y culto había sido ya suficientemente desarrollada por Fernando de Herrera, quien expuso una teoría del lenguaje poético bastante cercana a la noción del lenguaje ideal que estableciera Platón en el *Crátilo*. Fue el filósofo el primero en considerar, en dicho diálogo, la naturaleza esencial de los nombres, lo que le llevó a exigir una definición rigurosa en el lenguaje, a plantear la necesidad de purificarlo de las inexactitudes, ambigüedades y contradicciones del habla cotidiana. Pues bien, así como Platón demandaba depurar el lenguaje de términos inapropiados, Herrera, siguiendo al filósofo, instaba a reaccionar contra la naturalidad, y, en concreto, contra la llaneza en el lenguaje a través de la elección —o invención— de palabras *propriamente* poéticas. Pero el preceptista iba aún más allá; no era suficiente, a su juicio, la sola selección de los vocablos adecuados, su armónica disposición debía responder a un ideal de perfección sólo comparable a la concepción platónica de la perfecta Idea. El poeta estaba obligado, entonces, a servirse de todos los medios a su alcance para la consecución de la forma ideal. De aquí surge, como se examinó en su momento, la defensa de Herrera en favor del artificio: sólo a través de los medios del arte se puede aspirar a un estilo ideal que, sin embargo, supera en cualquier caso las múltiples posibilidades de la composición humana. La doctrina del estilo proclamada por el culteranismo correspondía a esta concepción de la forma como meta de perfección inalcanzable, un ideal de perfección estilística que bien definía Herrera cuando enunciaba que la expresión poética debe sugerir la belleza absoluta desde el artificio, y que en esa elevación artística del lenguaje poético radicaba la verdadera esencia de la poesía.

El principio de la belleza absoluta estimuló también el deseo de perfección artística en la poética moderna; supuso, como en el cultismo barroco, potenciar el artificio frente al

ímpetu natural de la espontaneidad. Sin duda alguna, fue el componente místico del arte por el arte, “la aspiración humana a una belleza superior”, lo que determinó, a mediados del siglo XIX, la introducción en la teoría poética de la noción de cálculo —o de matemática, si se prefiere— para definir la necesidad de una exacta precisión en el estilo. Desde esta perspectiva, el axioma de Baudelaire: la belleza es el resultado del entendimiento y el cálculo, cobraba todo su sentido. Esa permanente preocupación por la belleza explica la obsesión de los poetas por purificar los materiales del objeto de su arte; un procedimiento que implicaba ante todo la búsqueda de términos puros, términos exactos que debían encajar perfectamente en ese sistema ordenado que constituía el poema. En este sentido, el acto que conducía a la poesía pura no sólo representaba una decidida voluntad de actuar sobre el lenguaje, de someterlo a sucesivas purificaciones con el fin de extraer su más pura esencialidad, sino también un esfuerzo por orientar el trabajo poético a la *producción* de unas formas artísticas específicas, purificadas conforme a la “perfecta idea”, a la alta esencia de la poesía. En esta ambiciosa tentativa, sustento del rigor formal moderno, se basarían también Poe y sus continuadores para atribuir a las formas de la composición poética —a las formas del artificio y el arte— una facultad de semejanza con la estructura del universo; otro principio estético que, por intermediación del neoplatonismo renacentista, se había instalado con fuerza en la preceptiva y en la práctica literaria del Barroco español.

Si bien es verdad que la preceptiva del Siglo de Oro encontró en la concepción neoplatónica de la poesía la más alta justificación del arte poético, se ha de reconocer que los argumentos en torno a los fines esencialmente estéticos de la poesía, esgrimidos tanto por teorizadores como por escritores, adquirieron vital importancia cuando fueron asociados a la doctrina aristotélica; en particular, a la máxima de la *Poética* que daba al poeta la libertad de crear la realidad. No sobra recordar, sin embargo, que dicho postulado se sustentaba en el concepto *ideal* de imitación defendido por Aristóteles, con el que no sólo se liberaba al poeta de la obligación de imitar a los clásicos, sino también del sometimiento a la noción del arte como imitación de la naturaleza. El poeta, desde esta perspectiva, era estimado un creador de otros mundos, con lo cual su figura se elevaba a la condición de un nuevo Dios y su obra al nivel de un microcosmos. Por supuesto, no existía en la época argumento más poderoso con el que enaltecer las facultades creativas del poeta y hacer ilimitado el alcance del poema; razones suficientes para que desde la preceptiva barroca se postulara también la invención como

la esencia de la poesía. Tal pretensión no dista lo suficiente del ideal de poeta-creador por el que abogaría el romanticismo; sin embargo, hay que añadir una necesaria observación: aunque el poeta romántico concibe la poesía como una actividad análoga a la creación divina, ésta constituye una pura actividad del alma, es el producto de un momento supremo del espíritu. La imaginación, en su sentido romántico, además de creadora es reveladora, guarda una relación íntima y directa con una realidad última a la que se aspira; su tarea consiste, precisamente, en crear formas que revelen esa realidad. Pues bien, la idea romántica del poeta como creador de un cosmos, de la que se sirven Poe y sus discípulos para prolongar de cierta manera esta particular concepción de la imaginación, a diferencia de la imagen del segundo Dios defendida en el contexto barroco —que a pesar de estar basada en una interpretación ideal y trascendente del principio de la mimesis, apuntaba a la creación de un mundo gobernado por los mismos principios del mundo real, una construcción racional de las posibilidades del universo—, aspira a la creación de un mundo que, así no responda a un sistema coherente, e incluso pueda ser fruto de ideas confusas, proporcione una visión tan sobrecogedora como las verdades que el poeta cree vislumbrar.

Como se ha intentado demostrar en esta tesis, la preceptiva áurea ofrece, a través de su defensa de la capacidad inventiva del poeta, no sólo un significativo anticipo del principio de independencia estética cimentado en el carácter autónomo de la obra de arte frente al mundo exterior, sino un reconocimiento de los tipos imaginativos excepcionales de la creación poética que, como ha declarado la crítica, representa también un antecedente importante de la autoconciencia artística moderna. Esto nos ha llevado a valorar las declaraciones en defensa del “furor poético” que revelaban ante todo una clara conciencia del artista como ser único, inspirado, inaccesible, ajeno a la figura del mero versificador de buen gusto. Convertir al poeta en modelo, ascenderlo a la categoría de ser superior, sin que por ello dejara de ser un artista consciente, equivalía, sin duda, a la imagen neoplatónica del poeta que tanta resonancia tendría en el romanticismo, de la que derivaría su particular teoría del genio. En este sentido, se ha procurado también enfatizar en cómo con la defensa explícita del concepto platónico de la inspiración no sólo se proclamaba la liberación de la teoría literaria de la férrea autoridad aristotélica, además de imponerse la idea de que el poeta obedece al furor divino por sobre las normas artísticas, sino cómo la propia sacralización de la poesía establecía una relación de proporcionalidad entre la especificidad y autonomía del poeta

y su distanciamiento del vulgo, aspecto fundamental en los planteamientos de la poética cultista.

Ahora bien, el acercamiento al tema del furor poético tenía además otras motivaciones expositivas en esta tesis. Interesaba asimismo plantear la connotación negativa vinculada al talante poético individual que ostenta el poeta furioso; en concreto, la que derivaría de la postura aristotélica, que, cuestionando al poeta inspirado y su proceder irreflexivo, asociaba a éste la imagen de un tipo de poesía mediocre, fruto de la precipitación y la falta de “lima” en el acto compositivo. Con Aristóteles, como se sabe, se declaraba la confianza ilimitada en el valor del arte y en el poder didáctico del quehacer literario. Pues bien, tras un examen contrastado de ambas posturas, y un análisis de la imagen general que el problema proyecta en los teorizadores barrocos, se hacía imprescindible ilustrar, finalmente, cómo, en la totalidad de las aportaciones teóricas estudiadas, el equilibrado concepto del creador artístico, en contraste con el del simplemente inspirado, se repetía invariablemente, lo cual no dejaba de ser una novedad realmente trascendental en la teoría literaria. Surgía así la imagen del poeta clasicista, consciente de sus personales dotes de “ingenio” y al mismo tiempo dueño absoluto de sí mismo y de sus recursos artísticos; sin duda, la imagen del poeta perfectamente asimilador y dominador de su arte por la que tanto abogarían poetas y críticos modernos como Baudelaire, Mallarmé o Valéry. Los tres, además de reivindicar la originalidad del poeta, su individualidad —el artista, afirmaba Baudelaire, no depende más que de sí mismo—, representan el tipo de autor consciente de sus herramientas y de las reflexiones de su oficio, el poeta notablemente preocupado por los elementos y procesos propios de la construcción de un poema; más aún, sus respectivas poéticas evidencian el mayor avance en el proceso de intelectualización de la poesía moderna. Con Poe ya se venía imponiendo entre los poetas la necesidad de extremar en el acto compositivo los recursos disponibles para conseguir una expresividad que operara adecuadamente —o mejor, *efectivamente*— a sus altas aspiraciones espirituales. Es Mallarmé, sin embargo, quien adelanta como ningún otro dicha tarea: la imagen y la música, tan apegadas a la sensualidad, se ven de repente elevadas a regiones casi abstractas del pensamiento, como si el verdadero poema, el poema absoluto, fuera el que no desciende de los altos niveles de la reflexión. Sobre este asunto, Octavio Paz declaraba acertadamente: “El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión para

Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula”¹. Ahora bien, la progresión del conocimiento reflexivo de la poesía y, en particular, la extrema percepción consciente de su lenguaje, llegaría a su meta más visible con Valéry. En su caso, la actividad crítica introspectiva llega a penetrar a tal nivel la propia actividad poética que posiblemente sea, entre los modernos, quien represente la identificación más total hasta ahora conocida de pensamiento y poesía.

En esta moderna concepción del arte y, en concreto, en la idea de que la poesía y el misterio deben encauzarse no sólo por medio del genio y la inspiración sino también a través de la reflexión y la conciencia, se basaría, a nuestro parecer, la justificación y defensa de la poesía en el marco de la polémica gongorina; razón por la cual decidimos sintetizar, a partir de estos dos aspectos, el debate teórico que se nos planteaba. Si, por una parte, con la controversia generada alrededor de los poemas mayores del poeta cordobés recobraba fuerza el factor irracional de la inspiración como característica esencial de todo gran poeta, germen de la imagen inconsciente de la personalidad poética que el romanticismo favorecería; por otra, se asentaba a través de éste el programa lingüístico-poético, de clara inspiración humanística, generador de un arte que sólo los exquisitos podían apreciar. Hablamos de la estética de la oscuridad y de la dificultad docta, en la que convergían los signos esenciales de un arte manierista, un arte bajo el cual la obra, exaltadora de la forma, era concebida como el resultado de un ingenio reflexivo. En ello, en la confluencia de estas dos posturas estéticas como eje de la defensa del poeta, se intuía ya una nueva conciencia literaria, la única que, por otra parte, hacía posible explicar la condición excepcional de un poeta como Luis de Góngora. No hay que desconocer, sin embargo, que la crítica manifiesta por aquellos apologistas que ponderaban la condición inspirada del poeta cordobés, con olvido de los correspondientes elogios sobre su dominio del arte, constituye no sólo el más importante testimonio de la profunda impresión creada por las obras de Góngora en el ánimo de sus contemporáneos, sino la más clara demostración de lo efectivo que podía llegar a ser el dogma platónico a la hora de justificar la ruptura de un equilibrio basado en normas tradicionales.

¹ Paz, 1976, p. 15.

Aunque en términos generales las teorías estéticas estudiadas dan suficiente cuenta del sustrato cultural del que es posible extraer los fundamentos teóricos en que pudo basarse la creación poética de Góngora —considerando el hecho de que el poeta cordobés se mostró siempre evasivo y reticente ante la posibilidad de compartir la intención y sentido de su obra—, en el intento por desentrañar, siempre desde este contexto, los rasgos definitivos que emparentan su poesía con la modernidad literaria, se hizo necesario acudir a la célebre carta atribuida a su nombre. Si bien el documento ha sido objeto de diversos cuestionamientos en relación a su autenticidad, éste satisfacía, desde la perspectiva teórica que se estaba analizando, el interés de este estudio por establecer no sólo el concepto de la poesía que persistía en Góngora sino también los motivos que inspiraron su revolucionaria propuesta poética, sobresaliendo entre éstos el más original y, quizá, audaz de los principios: la oscuridad como factor estético. Sin embargo, la carta de Góngora —inspiradora de algunos de los documentos más lúcidos en torno a su defensa; en concreto, las apologías del Abad de Rute, Vázquez Siruela y Pedro Díaz de Rivas—, trascendió en sus planteamientos la mera justificación de la oscuridad. Góngora a través de su escrito invitaba a la reflexión sobre asuntos tan complejos como la autonomía del poema respecto a los contenidos y formas de la tradición, la transgresión de normas o la propia invención poética. De ahí su modernidad. El poeta cordobés, como ninguno en su época, se ajustaba a los valores que han definido la creación literaria desde el romanticismo hasta nuestros días.

La revalorización del pensamiento neoplatónico ha jugado, sin duda, un papel trascendental en la configuración del concepto de autonomía poética en los dos períodos específicos de la historia literaria a los que se ha prestado atención en la presente tesis. Más que a su influencia como doctrina filosófica, nos referimos al neoplatonismo como a un *código poético* compartido; un código que, como se ha visto, puede informar suficiente de la teoría y de la práctica de la poesía en dos momentos específicos de la lírica occidental claramente separados por siglos e idiomas. Conviene repasar aquí, brevemente, aquellos rasgos que permiten reconocer en el neoplatonismo —más allá de su relevancia filosófica, e incluso religiosa— un referente estético fundamental, que, dicho sea de paso, ha posibilitado delinear en este estudio una relativa continuidad en la evolución de la teoría poética que se extiende de Platón a los poetas europeos de mediados del siglo XIX. Nos referimos, en particular, a aquellas ideas de la antigua tradición platónica que, recogidas, reelaboradas y puestas en relación directa con la

producción artística por el neoplatonismo florentino, representarían la expresión de una nueva concepción del mundo, de un sentimiento único y vital determinante en la concepción barroca y moderna de la poesía. Destacan entre éstas, principalmente, el concepto de “furor divino”, que impulsa al poeta a crear su obra sin la mediación de unas reglas determinadas o de una preparación técnica; la idea de la poesía como música superior, como imitación de la relación numérica y musical que define el movimiento de las esferas celestes; el carácter trascendente de la mimesis, bajo el cual sólo es admisible la imitación de las realidades esenciales del universo; la concepción de la naturaleza como un libro que debe ser descifrado y, en correspondencia, la de la obra como un microcosmos; todas, propuestas estéticas derivadas de un solo principio: el artista debe plasmar en su obra la Idea interior, su propia imagen de la perfecta Idea.

Por otro lado, la estrecha vinculación del neoplatonismo con la defensa barroca de la *vena poética*, de igual manera que con la sensibilidad romántica y moderna inspirada en la idea de la analogía universal, ha dejado también rastros argumentativos reconocibles en las discusiones en torno a la oscuridad poética en ambos períodos que, bien resumidos, podrían definirse en los siguientes términos: la necesidad de un tipo de recepción que, más que basarse en la comprensión de contenidos determinados, tendiera a participar en una especie de desafío intelectual, lo que, finalmente, evidenciaría una efectiva oposición a la estética de masas y al arte fácil que en ésta podía dominar. Se declaraba, por otra parte, la autonomía del lenguaje poético respecto del lenguaje cotidiano, basada, claramente, en una oposición entre la finalidad práctica y comunicativa del lenguaje y su función estética y expresiva, lo que iría de la mano de una liberación de la capacidad o necesidad del lenguaje de dar cuenta de la realidad. En suma, se ignoraba la eficacia activa y descriptiva del lenguaje en favor del reconocimiento de su *designio* poético, de ahí la reivindicación no sólo de la esencialidad del lenguaje sino la de su pura materialidad —la sonoridad y el colorido de las palabras adquieren un valor definitivo. Así pues, se establecía una directa relación entre la especificidad del lenguaje poético y la debilitación o ausencia de un referente, lo cual implicaba, sin duda, una mayor autonomía, o al menos una relación más compleja que la meramente mimética respecto al mundo.

Este carácter autónomo atribuido a la creación poética en consideración a su independencia respecto del mundo es, precisamente, el tema desde el cual se ha

pretendido sopesar, bajo el punto de vista de la conciencia creadora, las profundas decisiones estéticas que pudieron encauzar las obras de los tres poetas en que se ha centrado, con preferencia, este estudio: Luis de Góngora, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Avanzar, en un intento comparativo, en los terrenos de la subjetividad creadora para poder establecer, en la medida de lo posible, los rasgos creativos que emparentan al poeta cordobés con la estética moderna ha significado, ante todo, plantear la tendencia irrealista deducible de sus respectivas poéticas —en el caso de Góngora, desde la mirada crítica de los poetas del 27, en particular, teniendo en cuenta que el poeta cordobés, como se sabe, no escribió obras críticas, no dejó, como los poetas franceses, una exposición de sus principios. Esta aproximación selectiva a algunos de los principios creativos que pudieron haber intervenido en la elaboración de sus obras y, concretamente, la alusión al principio de sustitución por correspondencia, reveló un asunto fundamental para los fines de este estudio: la distancia ideológica y, sin embargo, la cercanía estética entre Góngora y los poetas modernos; asunto que intentaremos resumir a continuación y que, a nuestro juicio, puede ilustrar bastante bien las coincidencias y diferencias sustanciales entre las dos estéticas estudiadas en esta tesis.

Al referirnos a Emanuel Swedenborg y su obra, una motivación explícita en términos de interiorización, de religiosidad sensible y representativa quedó evidenciada. A esta sensibilidad respondió el romanticismo. Los románticos encontraron en Swedenborg todo aquello que anhelaban, una ambición que podría resumirse en la búsqueda de la Unidad primigenia. Baudelaire y Mallarmé, quizá los máximos inspiradores de la poesía moderna, se apoyaron en esa corriente de ideas sugeridas por la analogía universal empujados por un ansia inmensa de absoluto; si rescataron de los románticos esta filosofía mística fue porque respondía en ellos a una necesidad imperiosa: la necesidad de agotar hasta el fin las posibilidades de su ser. Es esta ambición por el conocimiento deslumbrante de un absoluto la que obliga al poeta, según Baudelaire, a identificar los lazos que han atado lo sensible a lo suprasensible. Pues bien, en la convicción de que a través de las cosas de este mundo es posible percibir el “otro mundo” se fundamenta la confianza en esa especie de fantasía clarividente que encarna la imaginación, que la hace capaz de anticiparse a lo posible. Se atribuye así a la magia evocadora de la poesía una función sagrada, lo que hace de la misión del poeta una tarea sobrehumana.

Esa aspiración superior ligada a un sentimiento profundo de las relaciones entre lo alto y lo bajo, entre lo físico y lo espiritual, de indiscutible raíz platónica, representa la conciencia de unidad que serviría de sustento a la tradición de arte alzada por Baudelaire. A esta interpretación de la concepción analógica del universo se debe no sólo el atribuir al poeta-creador una voluntad de unidad, sino también la demanda de un arte penetrado de inteligencia, capaz de revelar el dominio excepcional del escritor sobre la materia. Así, desde los enlaces de las palabras con las palabras, de los versos con los versos, de los movimientos con los ritmos se impone la idea del poema como un objeto en cierto modo absoluto, una composición perfecta basada en un equilibrio de fuerzas intrínsecas. Indudablemente, los motivos religiosos y los motivos estéticos son inseparables en Baudelaire y en Mallarmé, ellos encontraron en el proceso creador su propia trascendencia. La estética de estos poetas se figura inseparable de su destino espiritual. Recordemos que con Baudelaire la poesía no se reduce a la mera representación de una belleza superior al modo renacentista, sino que es ella misma el medio de acceso a dicha Belleza.

Góngora, por el contrario, parece reivindicar un arte a la medida humana, desprovisto de cualquier plan religioso o místico. Los poetas del 27 insistieron en ello: para el poeta cordobés la poesía es creación verbal, y nada más. Aunque sus defensores, en la polémica de su tiempo, pudieran atribuir a sus procedimientos estilísticos una cierta virtud “milagrosa”, lo cierto es que, considerados desde la conciencia, pertenecían más al orden humano de la retórica que al orden sobrehumano de la poesía. Por otra parte, ni el más mínimo asomo de espiritualización de lo corpóreo en sus poemas: toda la naturaleza se materializa, y de ser interiorizada, será siempre privada de alma. La naturaleza en la poesía de Góngora es, por tanto, puramente poética, y lo mismo lo es una colmena que un reloj, un océano que una bisagra. De alguna manera, mientras los poetas franceses —poetas que uno asocia con una función sacerdotal, casi espiritual de la poesía— buscaban la esencia de las cosas, Góngora se complacía en la visión de las mismas. Octavio Paz no lo pudo definir mejor: “Góngora nos enseña a ver, Mallarmé nos enseña que la visión es una experiencia espiritual”². Sin embargo, se ha de reconocer que en el concepto sagrado de la poesía Góngora encontró un efectivo vínculo con el espíritu de su tiempo, con la dialéctica entre poesía y teología viva aún en

² Paz, 1991, p. 94.

la España del Siglo de Oro. O por lo menos así parece deducirse de la célebre carta “en respuesta de la que le escribieron”, ya que al justificar la oscuridad de su poesía, que como se sabe fue el principal propósito de la carta, alude inicialmente a la habitual identificación del poeta con el *vate*, reconociendo que la defensa de la oscuridad tenía su base en el concepto divino de la poesía, algo comúnmente aceptado entre sus contemporáneos. Pero no nos equivoquemos, la oscuridad invocada por Góngora no guarda relación con los misterios que alimentaron el misticismo poético de Baudelaire y Mallarmé, su poesía no esconde un sentido oculto que descifrar, ninguna filosofía secreta por descubrir. En el caso de Góngora, como él mismo afirmaría en la comentada carta, oscuridad equivalía a dificultad, porque “tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació en la obscuridad del poeta”; de ahí que sus poemas estuvieran destinados sólo a quien “tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”³.

Si bien no se advierte en Góngora el mínimo asomo de ese fundamento trascendental que alimentaría las ambiciones de la poesía moderna por influencia del romanticismo, sí puede reconocerse que por su adelanto de posturas sumamente individualistas sería bien recibido por la poesía pura de inicios del siglo XX, por el movimiento poético europeo que quizá ha defendido con mayor firmeza la naturaleza autónoma de la poesía. Dicha autonomía, recordémoslo, no sólo se basaba en la conquista de un espacio verbal independiente, sino también en el dominio del poeta sobre el texto, en la plena conciencia de la elaboración del mismo. Sin duda, el poeta cordobés llevaba a la práctica, mejor que cualquier poeta de su tiempo, la doctrina aristotélica que promulgaba la ventaja del intelecto sobre la inspiración, que estimaba el esfuerzo continuo, el trabajo y el cálculo por encima del delirio. Paradójicamente, mientras en el contexto de la polémica gongorina la oscuridad verbal de su obra era estimada por algunos de sus partidarios como el resultado casi inconsciente del poeta inspirado, los defensores modernos de su poesía reconocían en ésta el logro perfecto de un arte vigilado por un sentido estético hondamente penetrado de inteligencia. Si los primeros acudían con insistencia a la idea de la vena poética para dar solidez a sus consideraciones, los poetas del 27 estimaban la obra gongorina como una creación de evidente motivación esteticista, regida exclusivamente por razón de la belleza literaria y el artificio idiomático. La extraordinaria maestría técnica, la musicalidad del verso, los

³ Anónimo, “Respuesta de don Luis de Góngora” (30 de septiembre de 1613), Antonio Carreira (ed.), *Gongoremas*, 1998, p. 796.

efectos visuales, lo artístico, en suma, envolvía la poesía de Góngora desde la perspectiva crítica del grupo poético del 27.

Asimismo, en las obras mayores de Góngora se cumplía un principio central de la estética moderna: el no anteponer la vida al arte. El poeta no sólo centró todos sus afanes en estos poemas, sino que insistió, especialmente, en su defensa: eran la cima de una aspiración estética fundamentada en el arte. Mientras Lope y Cervantes rompían con las normas de los clásicos buscando apoyo en lo diverso y contrastado de la naturaleza, la razón que llevaba a Góngora a intensificar y acumular sus personales recursos estilísticos era la ambición del esteta por realizar algo hasta entonces no logrado en la poesía. En definitiva, como se ha intentado ilustrar a lo largo de este estudio, es a partir de Góngora que el poema empieza realmente a concebirse como un producto estético, autónomo respecto a su autor, construido sobre la base del trabajo y el arte.

Terminamos así este examen invocando la dualidad *naturaleza-arte*, eje central del análisis propuesto en la presente tesis. Sin duda, en torno a estos dos principios fundamentales de la creación literaria se han desarrollado, tanto desde la teoría poética barroca como desde la estética moderna, interesantes planteamientos sobre la identidad de la poesía que valía la pena recuperar. Finalmente no ha sido otro el propósito de este estudio.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Alciato, Andrea (1993). *Emblemas* [1531] (Santiago Sebastián, ed.). Madrid: Akal.
- Alighieri, Dante (1975). *Divina Commedia* [1555] (Daniele Mattalia, ed.). Milano: Rizzoli Editore.
- Alighieri, Dante (2000). *Divina Comedia* [1555] (Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, eds.). Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1999). *Poética* (Valentín García Yebra, ed.). Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2000a). *Metafísica*, libro V, cap. XVI (1021b, 11-22), (Tomás Calvo Martínez, ed.). Barcelona: Gredos.
- Aristóteles (2000b). *Retórica* (Quintín Racionero, ed.). Madrid: Gredos.
- Baudelaire, Charles (1984). *Escritos sobre literatura* (Carlos Pujol, ed.). Barcelona: Bruquera.
- Baudelaire, Charles (1990). *Œuvres complètes* (Claude Pichois, ed.). Paris: Gallimard, 2 vols.
- Baudelaire, Charles (2005). *Salones y otros escritos sobre arte* (Guillermo Solana, ed.). Madrid: Visor Libros.
- Baudelaire, Charles; *et al* (2010). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Baudelaire, Charles (2011). *Las flores del mal* [1857] (Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, eds.). Madrid: Cátedra.
- Blake, William (2009). *Ver un mundo en un grano de arena* (Jordi Doce, ed.). Madrid: Visor.
- Bremond, Henry (1926). *La poésie pure*. Paris: Bernard Grasset.
- Calderón de la Barca, Pedro (1991). *Obras completas* (Ángel Valbuena Briones, ed.). Madrid: Aguilar, 3 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008). *La vida es sueño* [1635]. (Fausta Antonucci, ed.). Barcelona: Crítica.

- Carrillo y Sotomayor, Luis (1984). *Poesías completas* (Angelina Costa, ed.). Madrid: Cátedra.
- Carrillo y Sotomayor, Luis (1987). *Libro de la Erudición Poética* (Angelina Costa, ed.). Sevilla: Editorial Alfar.
- Carrillo y Sotomayor, Luis (1990). *Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad [1611]*. (Rosa Navarro Durán, ed.), *Obras*. Madrid: Castalia.
- Carvallo, Luis Alfonso de (1994). *Cisne de Apolo [1602]*. (Alberto Porqueras Mayo, ed.). Napoli: Universitario Orientale, annali Sezione Romanza, XXXVI, 2, Società Editrice Intercontinentale Gallo.
- Carvallo, Luis Alfonso de (1997). *Cisne de Apolo [1602]*. (Alberto Porqueras Mayo, ed.). Kassel: Reichenberger.
- Cascales, Francisco (1969). *Cartas filológicas [1634]*. (Justo García Soriano, ed.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I.
- Cascales, Francisco (1975). *Tablas poéticas [1617]*. (Benito Brancaforte, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha [1605]* (Francisco Rico, ed.). Madrid: Alfaguara.
- Cicerón, Marco Tulio (1991). *El orador (a Marco Bruto)* (Eustaquio Sánchez Salor, ed.). Madrid: Alianza.
- De León, Fray Luis (1990). *Poesía completa* (José Manuel Blecua, ed.). Madrid: Gredos.
- Díaz de Rivas, Pedro (1960). *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades [1616-1617]*, en Eunice Joiner Gates (ed.), *Documentos gongorinos* (pp. 31-67). México, D.F.: El Colegio de México.
- Díaz Rengifo, Juan (1977). *Arte poética española [1592]*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, edición facsímil.
- Emerson, Ralph Waldo (2007). *Naturaleza [1836]*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Emerson, Ralph Waldo (2008). "Swedenborg o el místico" [1845], en Javier Alcoriza y Antonio Lastra (eds.), *Hombres representativos* (pp. 99-131). Madrid: Cátedra.
- Fernández de Córdoba, Francisco (1969). *Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor [1614]* (Emilio Orozco Díaz, ed.), en *En torno a las Soledades de Góngora* (pp. 130-145). Granada: Universidad de Granada.
- Ficino, Marsilio (1994). *De amore* (Rocío de la Villa Ardura, ed.). Madrid: Tecnos.

- Góngora, Luis de (1956). *Soledades, con una "Versión en prosa"*. (Dámaso Alonso, ed.). Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Góngora, Luis de (1966). *Poems of Góngora* (Royston O. Jones, ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Góngora, Luis de (1972). *Obras completas* (Millé y Giménez, ed.). Madrid: Aguilar.
- Góngora, Luis de (1982). *Soledades [1927]* (Dámaso Alonso, ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Góngora, Luis de (1986). *Antología poética* (Antonio Carreira, ed.). Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de (1990). *Canciones y otros poemas en arte mayor* (José María Micó, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Góngora, Luis de (1991). *Poesía selecta* (Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, eds.). Madrid: Taurus.
- Góngora, Luis de (1994). *Soledades* (Robert Jammes, ed.). Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de (1996). *Fábula de Polifemo y Galatea [1990]* (Alexander A. Parker, ed.). Madrid: Cátedra.
- Góngora, Luis de (2008). *Obras completas* (Antonio Carreira, ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro. 2 vols.
- Gracián, Baltasar (1984). *El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia [1646]* (Luys Santa Marina, ed.). Barcelona: Planeta.
- Gracián, Baltasar (1987). *Agudeza y arte de ingenio [1648]* (Evaristo Correa Calderón, ed.). Madrid: Castalia, 2 vols.
- Gracián, Baltasar (1998). *Arte de ingenio, tratado de la agudeza [1642]* (Emilio Blanco, ed.). Madrid: Cátedra.
- Gracián, Baltasar (2001). *El Criticón [1651]* (Carlos Vaíllo, ed.). Madrid: Círculo de Lectores.
- Guillén, Jorge (1998). *Cántico*. Barcelona: Seix Barral.
- Guillén, Jorge (1999). *Obra en prosa*. (Francisco J. Díaz de Castro, ed.). Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge (2002). *Notas para una edición comentada de Góngora*. (Antonio Piedra y Juan Bravo, eds.). Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- Hebreo, León (2002). *Diálogos de amor [1535]* (David Romano y Andrés Sorial Olmedo, eds.). Madrid: Tecnos-Alianza Editorial.

- Herrera, Fernando de (1998). *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II (Antología de prosa herreriana en su contexto)*. (Juan Montero, ed.). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso [1580]* (Inoria Pepe y José María Reyes, eds.). Madrid: Cátedra.
- Horacio (2003). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. (Horacio Silvestre, ed.). Madrid: Cátedra.
- Huarte de San Juan, Juan. (1989). *Examen de ingenios [1575]* (Guillermo Serés, ed.). Madrid: Cátedra.
- Jáuregui, Juan de (1978). *Discurso poético [1624]* (Melchora Romanos, ed.). Madrid: Editora Nacional.
- Jáuregui, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades [1614-1616]* (José Manuel Rico García, ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Jiménez, Juan Ramón (1960). *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez* (Francisco Garfias, ed.). Madrid: Taurus.
- Jiménez, Juan Ramón (1969). “Jorge Guillén (1928)”, en *Españoles de tres mundos*. Madrid: Aguilar
- Jiménez, Juan Ramón (1981). *Prosas críticas* (Pilar Gómez Bedate, ed.). Madrid: Taurus.
- Jiménez, Juan Ramón (1982a). *Eternidades. Verso (1916-1917)*. (Víctor García de la Concha, ed.). Madrid: Taurus.
- Jiménez, Juan Ramón (1982b). *Política poética*. Madrid: Alianza.
- Jiménez, Juan Ramón (1990). *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV* (Antonio Sánchez Romeralo, ed.). Barcelona: Anthropos.
- León, Luis de (1990). *Poesía completa* (José Manuel Blecua, ed.). Madrid: Gredos.
- Longino (1996). *Sobre lo sublime* (Jorge García López, ed.). Madrid: Gredos.
- López Pinciano, Alonso (1998). *Philosophía antigua poética [1596]*, en José Rico Verdú (ed.), *Obras completas* (vol. I). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Mallarmé, Stéphane (1977). *Poética de Mallarmé* (Edison Simons, ed.). Madrid: Editora Nacional.
- Mallarmé, Stéphane (1998a). *Divagaciones. Prosa diversa/correspondencia* (Ricardo Silva-Santisteban, trad.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Mallarmé, Stéphane (1998b). *Poesías* (Ricardo Silva-Santisteban, trad.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mallarmé, Stéphane (2003). *Œuvres complètes* (Bertrand Marchal, ed.). Paris: Gallimard, 2 vols.
- Mallarmé, Stéphane; *et al* (2010). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Martínez de Portichuelo, Francisco (1992). *La Apología en favor de don Luis de Góngora* [1627], en Joaquín Roses (ed.), *Criticón*, 55, 91-130.
- Novalis (1984). *Escritos escogidos* (Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, eds.). Madrid: Visor Libros.
- Platón (2001). *Diálogos, vol. III: Fedón, Banquete, Fedro* (Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó, eds.). Madrid: Gredos.
- Platón (2011). *Diálogos* (Julio Calonge Ruiz, *et al*, traducción y notas; Carlos García Gual, prólogo; Antonio Alegre Gorri, introducción). Madrid: Gredos, 2 vols.
- Plotino (2009). *Enéadas* (Jesús Igal y traducción y notas, eds.). Madrid: Gredos, 3 vols.
- Poe, Edgar Allan (1984). *Essays and Reviews* (Gary Richard Thompson, ed.). New York: The Library of America.
- Poe, Edgar Allan; *et al* (2010). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Sánchez de Lima, Miguel (1944). *El arte poética en romance castellano* [1580] (Rafael de Balbín Lucas, ed.). Madrid: CSIC-Instituto Nicolás Antonio.
- Séneca (2001). *Epístolas morales a Lucilio* (Ismael Roca Meliá, ed.). Madrid: Gredos, 2 vols.
- Sevilla, Isidoro de (2004). *Etimologías [627-630]*. (José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero, eds.). Madrid: BAC, vol. I.
- Shelley, Percy Bysshe (2009). *The Major Works of Percy Bysshe Shelley* (Zachary Leader y Michael O'Neill, eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Swedenborg, Emanuel (2006). *Del Cielo y del Infierno* [1758]. Madrid: Siruela.
- Tasso, Torquato (1964). "Discorsi del poema eroico" [1594], en Luigi Poma (ed.), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Bari: Laterza.
- Valencia, Pedro de (1988). *Carta a Góngora en censura de sus poesías* [1613], en Manuel M. Pérez López (ed.), *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino* (pp. 73-82). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Valéry, Paul (1993a). *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Valéry, Paul (1993b). *Œuvres* (Jean Hytier, ed.). Paris: Gallimard, 2 vols.
- Vázquez Siruela, Martín (1995). *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética* [1645 o 1648], en Saiko Yoshida (ed.), *Anejos de Criticón* (4), 89-106.
- Vega, Lope de (1980). *La Arcadia* [1598] (Edwin S. Morby, ed.). Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1987). *La Dorotea* [1632] (Edwin S. Morby, ed.). Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1989). *Obras poéticas* (José Manuel Blecua, ed.). Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (1992). *Lo fingido verdadero* (Maria Teresa Cattaneo, ed.). Roma: Bulzoni.
- Vega, Lope de (1993a). *Comedias* (Manuel Arroyo Stephens, ed.). Madrid: Turner - Biblioteca Castro, vol. IV.
- Vega, Lope de (1993b). *Rimas* [1602] (Felipe B. Pedraza Jiménez, ed.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Servicio de Publicaciones, vol. I.
- Vega, Lope de (2011). *Arte nuevo de hacer comedias* [1609] (Evangalina Rodríguez, ed.). Madrid: Castalia.

FUENTES SECUNDARIAS

- Abrams, M.H. (1975). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica* [1953]. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Abrams, M.H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución* [1971]. Madrid: Visor.
- Alonso, Amado (1955). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1956) (ed.). *Soledades, con una "Versión en prosa"*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Alonso, Dámaso (1962). *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1972). *En torno a Lope, Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1978). "La lengua poética de Góngora", en *Obras completas* (vol. V), (pp. 9–240). Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1982a). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1982b) (ed.). Luis de Góngora, *Soledades* [1927]. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso, Dámaso (1987). *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1994). *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos.
- Alsina Clota, José (1989). *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Anthropos.
- Alvarado, Leonel (2006). "De Mallarmé a Jiménez: los dados de Dios en el jardín de la pureza". *Hipertexto*, 4, 3-18.
- Anbrun, Charles V. (1987). "La primera soledad: en quête d'une poésie pure". *Bulletin Hispanique*, 89, (1-4), 131-152.
- Aparicio Maydeu, Javier (1999). *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- Auerbach, Erich (2002). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1950]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aullón de Haro, Pedro (1989). *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.

- Aullón de Haro, Pedro (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.
- Austin, Lloyd James (1995). *Essais sur Mallarmé*. Manchester: Manchester University Press.
- Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- Barkan, Leonard (1975). *Nature's Work of Art. The Human Body as image of the world*. New Haven and London: Yale University Press.
- Barthes, Roland (2005). *Crítica y verdad* [1966]. Madrid: Siglo XXI.
- Béguin, Albert (1996). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* [1937]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bénichou, Paul (1985). "Mallarmé y el público" en *Figuras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán* [1928] (José Muñoz Millanes, ed.). Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2000). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [1917]. Barcelona: Ediciones Península.
- Benjamin, Walter (2001). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Jesús Aguirre, ed.). Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes* [1927] (Rolf Tiedemann, ed.). Madrid: Akal.
- Bergmann, Emilie L. (1979). *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Boston: Harvard University Press.
- Bertocci, Angelo P. (1964). *From Symbolism to Baudelaire*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Blanco, Mercedes (1985). "Qu'est-ce qu'un 'concepto'?". *Les Langues Néo-latines*, 254, 5-20.
- Blanco, Mercedes (1992). *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Genève: Editions Slatkine.
- Blanco, Mercedes (2004). "Gracián y método", en Sebastián Neymeister (ed.), *Baltasar Gracián: Antropología y estética: Actas del II Coloquio Internacional* (pp.35-61) Berlín: Walter Frey.
- Blanco, Mercedes (2005). "La idea de estilo en la España del siglo XVII". *Actas del VII Congreso de la AISO*, 17-29.

- Blanco, Mercedes (2006). “Góngora o la libertad del ingenio”, en Joaquín Roses (ed.). *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología* (pp. 21-37). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Blanco, Mercedes (2012a). *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, Área de Publicaciones.
- Blanco, Mercedes (2012b). “La polémica en torno a Góngora (1613-1630)”. El nacimiento de una nueva conciencia literaria”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42 (1), 49–70.
- Blanch, Antonio (1976). *La poesía pura española*. Madrid: Gredos.
- Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, Maurice (1977). *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos.
- Blasco Pascual, Javier (1982). *Poética de Juan Ramón Jiménez: Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Blasco Pascual, Javier (1989). “La compartida responsabilidad de la ‘escritura desatada’ del *Quijote*”. *Criticón*, 46, 41-62.
- Blasco Pascual, Javier (2005). *Cervantes: raro inventor*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Blecua, José Manuel (1970). “Prólogo” a *Cántico* [1936]. Barcelona: Labor.
- Blecua, Alberto (2006). *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*. Barcelona: Crítica.
- Bonnefoy, Yves (1976). “La poétique de Mallarmé”. Prefacio al libro *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Éditions Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, vol. IV.
- Borges, Jorge Luis (1998). *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Boura, C.M. (1967). *The heritage of Symbolism*. London: Martin’s Press.
- Brix, Michel (1999). *Le romantisme français: Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. Lourain-Namur: Éditions Peeters-Société des Études classiques.
- Brix, Michel (2003). “Baudelaire, ‘disciple’ d’Edgar Poe?”. *Romantisme*, 122, 55-69.
- Buci-Glucksmann, Christine (1994). *Baroque Reason. The aesthetics of modernity*. London: SGAE Publications.
- Buxó, José Pascual (1985). *Ungaretti y Góngora*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos-Alianza Editorial.
- Cancelliere, Enrica (1996). “La realidad virtual en las Soledades de Góngora”. *Actas del III Congreso de la AISO*, 257-266.
- Cancelliere, Enrica (2002). “Nueva lectura del *Polifemo* de Góngora: el procedimiento de la visión en la poesía barroca española”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy I-II-III* (pp. 265-282). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Cancelliere, Enrica (2004). “Góngora y Gracián: teoría práctica de la metáfora”, en Sebastián Neymeister (ed.), *Baltasar Gracián: Antropología y estética: Actas del II Coloquio Internacional* (pp.281-297). Berlín:Walter Frey.
- Cancelliere, Enrica (2005). “La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VII* (pp.19-47). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Cancelliere, Enrica (2006). *Góngora: Itinerarios de la visión*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Cancelliere, Enrica (2010). “Estrategias metaliterarias en las Soledades de Góngora”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy X. Soledades* (pp. 61–79). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Cano Ballesta, Juan (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Cano, José Luis (1986). *La poesía de la generación del 27*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Cansinos Assens, Rafael (1919). “Un interesante poema de Mallarmé”. *Revista Hispanoamericana “Cervantes”*, 64-81.
- Capllonch Bujosa, Begoña, y Micó, José María (2013). “La invención poética en las décimas gongorinas”, en Juan Matas Caballero, José María Micó, y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas* (pp. 243–260). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Carreira, Antonio (1998). *Gongoremas*. Barcelona: Ediciones Península.
- Carreira, Antonio (2008). “El sentimiento de la naturaleza en Góngora” en Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdan* (pp.135-150). Toulouse: Méridiennes.
- Casalduero, Joaquín (1974). *Cántico, de Jorge Guillén y Aire Nuestro*. Madrid: Gredos.
- Cernuda, Luis (1960). *Poesía y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.

- Cernuda, Luis (1975). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Cernuda, Luis (2006). *Obras completas II*. Barcelona: RBA- Instituto Cervantes.
- Cernuda, Luis (2007). *Obras completas III*. Barcelona: RBA- Instituto Cervantes.
- Chemris, Crystal Anne. (2008). *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity* (p. 208). Woodbridge, Reino Unido; Rochester, Nueva York: Támesis.
- Cioran, E. M. (1992). *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1975) (ed.). *Jorge Guillén*. Madrid: Taurus.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006a). *Diccionario de los Ismos* (Lourdes Cirlot y Victori Cirlot, eds.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006b). *Diccionario de símbolos* [1958]. Madrid: Siruela.
- Collins, Marsha S. (2010). “Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy X. Soledades* (pp. 15–33). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Costa Palacios, Angelina (1984). *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*. Córdoba: Estudios cordobeses, publicaciones de la Excma. Diputación de Córdoba.
- Cortázar, Julio (1946). “La urna griega en la poesía de John Keats”, *Revista de Estudios Clásicos*, 2, (49-61), 45-91.
- Cortázar, Julio (2009). *Salvo el crepúsculo* [1984]. Madrid: Alfaguara.
- Cuevas, Cristóbal (1997). “Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios* (pp. 157–172). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Curtius, Ernst Robert (1999). *Literatura europea y Edad Media latina* [1948]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, vol. II.
- Darst, David H. (1985). *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes.
- Dávila, Arturo (2009). “El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al”. *Hipertexto*, 9, 3-35.
- Daza Somoano, Juan Manuel (2010). “Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII* (pp. 125–149). Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.

- Daza Somoano, Juan Manuel (2013). “La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana”, en Juan Matas Caballero, José María Micó, y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas* (pp. 227–241). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Dehennin, Elsa (1962). *La Résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927*. Paris: Didier.
- Dehennin, Elsa (1969). *Cántico de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*. Bruselas: Presses Universitaires de Bruxelles.
- Dehennin, Elsa (2002). “La poética de la poesía pura, ¿una entelequia?”. *Studi Ispanici*, (5), 155–182.
- Dehennin, Elsa (2004a). “Góngora y Guillén a la luz de *Notas para una edición comentada de Góngora 1925*”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy IV-V* (pp.13-71). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Dehennin, Elsa (2004b). “Guillén, Góngora y el horizonte de la poesía pura”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, D.E.
- De Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1979). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Del Río Parra, Elena (2000a). “Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24 (2), 307-322.
- Del Río Parra, Elena (2000b). “La escritura como pentagrama en las *Soledades* de Luis de Góngora”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, 319-330.
- Del Río Parra, Elena (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- De Man, Paul (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Libros.
- De Man, Paul (1991). *Visión y ceguera*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Devoto, D. (1972). “De Amphion a Eupalinos”, *Revue de littérature comparée*, 46, (3), 415-427.
- Diego, Gerardo (1924). “Un escorzo de Góngora”. *Revista de Occidente*, Nº 7.
- Diego, Gerardo (1928). “Defensa de la poesía”. *Carmen, Revista chica de poesía española*, 5.
- Diego, Gerardo (1961). *Nuevo escorzo de Góngora*. Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

- Diego, Gerardo (1991) (ed). *Poesía española contemporánea* [1962]. (Andrés Soria Olmedo, ed.). Madrid: Clásicos Taurus.
- Diego, Gerardo (2001). *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*. Gabrielle Morelli (ed.). Valencia: Pre-textos.
- Diego, Gerardo (2003). *La estela de Góngora*. Santander: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cantabria.
- Díez de Revenga, Francisco Javier; De Paco Mariano (1994) (eds.). *Estudios sobre Jorge Guillén*. Murcia: Caja Murcia.
- Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Durán, Antonio J. (2011). *La poesía de los números: el rol de la belleza en matemáticas*. Madrid: RBA Coleccionables, S.A.
- Eco, Umberto (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta –De Agostini.
- Egido, Aurora (1983). “Introducción. Siglos de oro: Barroco. Góngora”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura* (pp. 380-421). Barcelona: Crítica.
- Egido, Aurora (1986). “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, *Bulletin Hispanique*, 88,(1-2), 93-120.
- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Egido, Aurora (2002). “Góngora y la batalla de las musas”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy I- II- III* (pp. 95-126). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Egido, Aurora (2009). *El Barroco de los modernos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Eigeldinger, Marc (1951). *Le platonisme de Baudelaire*. Paris: La Baconnière.
- Eliot, T.S. (1967). “De Poe a Valéry” [1949], en *Criticar al crítico y otros escritos* (pp. 31–52). Madrid: Alianza Editorial.
- Étienvre, Jean-Pierre (2004). “Más allá de Mallarmé: el paradigma gongorino en la Francia del siglo XX”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy IV-V* (pp.55-71). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Frenk Alatorre, Margit (1963). “Lope, poeta popular”. *Anuario de Letras*, 3, 253–266.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* [1956]. Barcelona: Seix Barral.
- Forcione, Alban K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press.

- Forcione, Alban K. (1972). *Cervantes's Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press.
- Froidevaux, Gerald (1986). "Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque", en *Littérature*, N° 63, pp. 90-103.
- Galand-Hallyn, Perrine (1995). "Nature et natural: metonymies platoniciennes et metaphores maniéristes". *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistas de l'évidence*. Orléans-Caen: Paradigme, 297-315.
- Gargano, Antonio (2011). "Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad", en Begoña López Bueno (ed.), *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*. (pp.126-148). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García Berrio, Antonio (1975). *Introducción a la Poética clasicista*. Barcelona: Planeta.
- García Berrio, Antonio (1977). *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tónica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.
- García Berrio, Antonio (1980). *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Berrio, Antonio, y Hernández Fernández, Teresa (1988). *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis.
- García Berrio, Antonio (2006). *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas poéticas de Cascales*. Madrid: Cátedra.
- García de la Concha, Víctor (1990). "Barroco: categoría, sistema e historia literaria". *Actas del II Congreso de la AISO*, 59-74.
- García de la Concha, Víctor (2008). *Poetas del 27. La generación y su entorno: antología comentada*. Madrid: Espasa, Colección Austral.
- García Galiano, Ángel. (1988). *La imitación poética en el Renacimiento*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Lorca, Federico (2006). "La imagen poética de don Luis de Góngora" [1932], en *Obras completas, vol. III* (pp. 29-53). Barcelona: RBA – Instituto Cervantes.
- Gariolo, Joseph (2005). *Lope de Vega's Jerusalén conquistada and Torquato Tasso's Gerusalemme liberata: face to face*. Kassel: Reichenberger.
- Gil, Luis (1967). *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid: Guadarrama.
- Gómez Canseco, Luis (1993). *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- González, Echevarría Roberto (2001). "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto". *Hispania*, 84 (3), 428-440.

- Gornall, J.F.G. (1980). "The Poetry of Wit: Góngora Reconsidered". *Modern Language Review*, 75 (2), 311-321.
- Gourmont, Rémy de (1911). *Le chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées*. Paris: Mercure de France.
- Gourmont, Rémy de (1912). "Góngora et le gongorisme", *Promenades littéraires. Quatrième série, Souvenirs du symbolisme et autres études*, 299-310.
- Grić, Danko (1989). "El arte en la tradición filosófica-teológica de la Edad Media", en *Historia de la Literatura. El mundo medieval. 600-1400* (pp. 102-121). Madrid: Akal.
- Guénon, René (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* [1962]. Barcelona: Paidós.
- Gullón, Ricardo; Blecua, José Manuel (1949). *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Habermas, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hauser, Arnold (2010). *Historia social de la literatura y el arte* [1962]. Barcelona: Debolsillo, 3 vols.
- Heaney, Seamus (1996). *De la emoción a las palabras*. Barcelona: Anagrama.
- Heinzmann, Richard (2002). *Filosofía de la Edad Media*. Barcelona: Herder.
- Hirschberger, Johannes (2011). *Historia de la filosofía, vol. 1: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*. Barcelona: Herder.
- Ife, B.W. (1992). *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica.
- Jammes, Robert (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- Jammes, Robert (1994) (ed.). *Soledades*. Madrid: Castalia.
- Jaspers, Karl (2001). *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh* [1922]. Barcelona: El Acantilado.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor Libros.
- Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.

- Jones, Royston O. (1954). "The poetic unity of the *Soledades of Góngora*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (4), 189-204.
- Jones, Royston O. (1963). "Neoplatonism and the *Soledades*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1), 1-16.
- Jones, Royston O. (1966a). "Góngora and Neoplatonism Again". *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (2), 117-120.
- Jones, Royston. O. (1966b) (ed.). "Introduction", *Poems of Góngora*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyner Gates, Eunice (1961). "Calderón's interest in art". *Philological Quarterly*, XL, 53-67.
- Kluge, Sofie (2007). "Góngora's Heresy: Literary Theory and Criticism in the Golden Age". *The Johns Hopkins University Press*, 122, (2), 251-271.
- Lapesa, Rafael (1946). "La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope". *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 111-136.
- Lázaro Carreter, Fernando (1956). "Sobre la dificultad conceptista", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Tomo VI. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Lezama Lima, José (1971). *Algunos tratados en la Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Lledó, Emilio (2008). *Filosofía y lenguaje* [1971]. Barcelona: Crítica.
- Lledó, Emilio (2010). *El concepto poésis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón* [1961] (Alfonso Silván, ed.). Madrid: Dykinson.
- López Bueno, Begoña (2000). *La poética cultista de Herrera a Góngora* [1987]. Sevilla: Alfar.
- López Bueno, Begoña (2009). "El enigmático soneto de Góngora *restituye a tu mudo horror divino*". *Filología*, 1, 99-127.
- López Bueno, Begoña (2011). *El poeta soledad, Góngora 1609-1615* (Begoña López Bueno, ed.). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- López Bueno, Begoña (2012). "Poesía, poética y retórica en el Siglo de Oro español: la teoría frente al espejo", en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas* (pp. 97-117). Salamanca: La Semyr.
- Marí, Antoni (2010) (ed.). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (Introducción). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Martí, Antonio (1972). *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Mauron, Charles (1986). *Mallarmé l'obscur* [1941]. Genève-Paris: Slatkine Reprints.
- Mayhew, Jonathan (1991). "Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language". *Modern Language Association*, 5, 1146-1155.
- Mazzeo, Joseph Anthony (1951). "A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry". *Romanic Review*, 42 (4), 245-255.
- Mazzeo, Joseph Anthony (1952). "A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical Poetry". *Modern Philology*, 50 (2), 88-96.
- Mazzeo, Joseph Anthony (1953). "Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence". *Journal of the History of Ideas*, 14 (2), 221-234.
- Ménard, Louis (1998). *Los libros de Hermes Trismegisto*. Barcelona: Edicomunicación.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1885). *Horacio en España* [1877]. Madrid: Pérez Dubrull, A.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974). *Historia de las ideas estéticas en España* [1884], vol. I. Madrid: CSIC.
- Merino, José Antonio (2001). *Historia de la filosofía medieval*. Madrid: BAC ("Sapientia rerum. Serie de Manuales de Filosofía", 10).
- Micó, José María (1990) (ed.). *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Micó, José María (2001a). *De Góngora*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Micó, José María (2001b). *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona: Editorial Península.
- Micó, José María (2008). "Gracián y la creación poética contemporánea", en *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*. Madrid: Gredos.
- Milner, Zdislas (1920). "Góngora et Mallarmé". *L'esprit Nouveau, Revue Internationale d'esthétique*, 3, 285-296.
- Miomandre, Francis de (1918). "Critique à mi-voix: Góngora et Mallarmé", *Le Pavillon du Mandarin*, 132-143.
- Mirza, Rogelio (1976). *Baudelaire: el romanticismo y la poesía moderna*. Montevideo: Editorial Técnica.
- Molho, Mauricio (1978). *Semántica y Poética* (Góngora, Quevedo). Barcelona: Crítica.

- Monterde, Alberto (1953). *La poesía pura en la lírica española*. México, D.F.: Imprenta Universitaria.
- Montero Reguera, José (1997). *El Quijote y la crítica contemporánea*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Morales, Andrés (2011). “Lectura del soneto de *San Lorenzo del Escorial* como poética de la obra de Don Luis de Góngora y Argote”, *Cyber Humanitatis*, Norteamérica.
- Olmos, Miguel A. (2008). “Jorge Guillén y la crítica de la oscuridad: simbolismo e interpretación en *Lenguaje y Poesía*”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26,169-192.
- Olmos, Miguel A. (2009). “Jorge Guillén, lector de Góngora”. *UNED. Revista Signa*, 18, 365-390.
- Orozco Díaz, Emilio (1953). “Góngora”, en Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *Historia General de las literaturas hispánicas* (vol. III., pp. 339–365). Barcelona: Vergara.
- Orozco Díaz, Emilio (1961). “El Abad de Rute y el gongorismo. Breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*”. *Atenea*, 393, 75–101.
- Orozco Díaz, Emilio (1973). *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Orozco Díaz, Emilio (1984). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- Orozco Díaz, Emilio (1987). “Espíritu y vida en la creación de las *Soledades* gongorinas”, en Ángel Pariente (ed.), *En torno a Góngora* (pp. 251-271). Madrid: Ediciones Júcar.
- Orozco Díaz, Emilio (1988a). *Introducción al Barroco*. (José Lara Garrido, ed.). Granada: Universidad de Granada, 2 vols.
- Orozco Díaz, Emilio (1988b). *Manierismo y Barroco* [1975]. Madrid: Cátedra.
- Orozco Díaz, Emilio (1994). *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco I*. (José Lara Garrido, ed.). Granada: Universidad de Granada.
- Orozco Díaz Emilio (2010). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza* [1955] (José Lara Garrido, ed.). Málaga: Universidad de Málaga.
- Osuna Cabezas, María José (2008). *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Ortega y Gasset, José (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, José (1985). *Espíritu de la letra*. Madrid: Cátedra.

- Pabst, Walter (1966). *La creación gongorina en los poemas de Polifemo y Soledades*. Madrid: CSIC.
- Paiewonsky Conde, Edgar (1966). "Góngora y la visión del mundo como posibilidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, 62-88.
- Palley, Julian (1963). "Dos sonetos: Góngora y Mallarmé". *Duquesne Hispanic Review*, 2,101-106.
- Panofsky, Erwin (1994). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin (2004). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* [1924]. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, Erwin (2006). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* [1960]. Madrid: Alianza Editorial.
- Parker, Alexander A. (1996) (ed.). "Introducción", *Fábula de Polifemo y Galatea* [1990] (pp. 15-140). Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio (1971). *Corriente alterna*. México, D.F.: Editorial Siglo XXI.
- Paz, Octavio (1976). *Cuadririo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- Paz, Octavio (1991). *El signo y el garabato*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, Octavio (1998a). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética. Poesía e historia* [1956]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1998b). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* [1974]. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (2000). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2003). *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2010). "Lope de Vega y el canon poético", en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII* (pp. 367-394). Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Pérez Lasheras, Antonio (1988). "Silva y Soledad (Análisis comparativo de algunos pasajes de Ginovés y Góngora)". *Revista de Filología Española*, 68 (1/2), 119-140.
- Pérez Lasheras, Antonio (1995). *Más a lo moderno*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Pérez Lasheras, Antonio (2000). "La crítica literaria en la polémica gongorina". *Bulletin Hispanique*, 102 (2), 429-452.

- Pérez Rioja, José Antonio (1971). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Peyre, Henri (1951). *Connaissance de Baudelaire*. Paris: José Corti.
- Peyre, Henri (1980). *What is Symbolism?*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Pineda, Victoria (1994). *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Poggi, Giulia (1986). “Góngora, Gracián e l’albero del mistero”. *Studi Ispanici*, 83-122.
- Poggi, Giulia (1997). *Da Góngora a Góngora*. Pisa: Edizioni ETS.
- Poggi, Giulia (2009). *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*. Firenze: Alinea editrice.
- Poggi, Giulia (2011). “Después de las *Soledades* (a propósito de la canción *A la pendiente cuna*)”, en Begoña López Bueno (ed.), *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*. (pp.223-237). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Pommier, Jean (1967). *La mystique de Baudelaire*. Genève: Slatkine reprints.
- Porqueras Mayo, Alberto (1972). *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Porqueras Mayo, Alberto (1986). *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill Libros.
- Porqueras Mayo, Alberto (1987). *Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: el Cisne de Apolo (1602) de L. A. de Carvalho*. Napoli: Guida editori.
- Porqueras Mayo, Alberto (1996). *Estudios sobre la vida y obra de Luís Alfonso de Carvalho (1571-1635) [1972]*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Porqueras Mayo, Alberto (2003). *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Pozuelo Yvancos, José María (1992). *Teoría del lenguaje literario [1988]. Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pradal-Rodríguez, Gabriel (1950). “La Técnica Poética y el Caso Góngora- Mallarmé”, *Comparative Literature*, 2 (3), 269-280.
- Raymond, Marcel (1985). *Baroque & renaissance poétique*. París: Librairie José Corti.
- Raymond, Marcel (2002). *De Baudelaire al surrealismo [1933]*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Reale, Giovanni (2003). *Por una nueva interpretación de Platón: relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las “Doctrinas no escritas”* [1991]. Barcelona: Herder.
- Reale, Giovanni, y Antiseri, Dario (2010). *Historia del pensamiento filosófico y científico, vol. 1: Antigüedad y Edad Media* [1988]. Barcelona: Herder.
- René Hocke, Gustav (1961). *El manierismo en el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Reyes, Alfonso (1955). *Mallarmé entre nosotros*. México, D.F.: Ediciones Tezontle.
- Reyes, Alfonso (1958). *Cuestiones gongorinas* [1927]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rico, Francisco (2005). *El pequeño mundo del hombre* [1970]. Barcelona: Destino.
- Rico García, José Manuel (2010). “Sin poetas hay poéticas: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII* (pp. 93–123). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Riley, Edward C. (1989). *Teoría de la novela en Cervantes* [1962]. Madrid: Taurus.
- Rivas Hernández, Ascensión (2005). *De la poética a la teoría de la literatura (Una introducción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Robles, Mireya (1976). “Antirrealismo en la poesía de Góngora”, *Thesaurus*, 23, (2), 5.
- Romero de Solís, Diego (1981). *Poíesis*. Madrid: Taurus.
- Romero de Solís, Diego (2000). *Enoc: sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*. Madrid: Akal, S.A.
- Roses Lozano, Joaquín (1990). “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. *Criticón*, 49, 31-49.
- Roses Lozano, Joaquín (1994a). “La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*”, en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert James vol. III* (pp. 1023-1035). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Roses Lozano, Joaquín (1994b). *Una poética de la oscuridad*. Madrid: Tàmesis.
- Rozas, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Ruiz Lagos, Manuel (1965). “Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón”. Notas de escenografía barroca. *Cuadernos de Arte y Literatura* 1, 21–71.

- Ruiz Pérez, Pedro (1987). “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”. *Criticón*, 38, 15-44.
- Ruiz Pérez, Pedro (1996). *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna: Peter Lang.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010). *El siglo del arte nuevo*. Barcelona: Crítica, Historia de la literatura española, vol. III.
- Salinas, Pedro (1976). “La exaltación de la realidad. Luis de Góngora”, en Soledad Salinas de Marichal (ed.), *La realidad y el poeta* [1940] (pp. 155–170). Barcelona: Ariel.
- Sánchez Robayna, Andrés (1983). *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Sánchez Robayna, Andrés (1993). *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Robayna, Andrés (1994). “Góngora, Mallarmé y la tradición crítica”. *Vuelta*, 54-57.
- Shepard, Sanford (1970). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Silva-Santisteban, Ricardo (1988). *Stéphane Mallarmé en castellano*. Lima: Pontificia universidad Católica del Perú.
- Smith, Colin C. (1962). “On the Use of Spanish Theoretical Works in the Debate on Gongorism”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (3), 165-176.
- Smith, Colin C. (1965). “An Approach to Góngora’s *Polifemo*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (4), 217-238.
- Soria Olmedo, Andrés (1984). *Los Dialogui d’amore de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*. Granada: Universidad de Granada.
- Spielvogel, Jackson J. (2003). *Civilizaciones de Occidente*. México, D.F.: International Thomson, vol. I.
- Spitzer, Leo (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Spitzer, Leo (2008). *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo* [1963]. Madrid: Abada Editores.
- Steiner, George (2001a). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* [1975]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George (2001b). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

- Steiner, George (2001c). *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México, D.F.: Fondo Cultura Económico.
- Steiner, George (2003). *Leguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Steiner, George (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a celan*. Madrid: Siruela.
- Szondi, Peter (1981). *Poésies et poétiques de la modernité*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [1975]. Madrid: Tecnos.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética III: la estética moderna, 1400-1700* [1970]. Madrid: Ediciones Akal.
- Thibaudet, Albert (1926). *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- Todorov, Tzvetan (1993). *Teorías del simbolismo*. Caracas: Monte Ávila, 3ª edición.
- Trías, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Barcelona: Debolsillo.
- Tubau Moreu, Xavier (2001). “Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega* (7), 127–164.
- Tubau Moreu, Xavier (2007). *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- Tubau Moreu, Xavier (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vega Ramos, María José (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC-Universidad de Extremadura.
- Vela, Fernando (1926). “La poesía pura”. *Revista de Occidente*, 14, 217-240.
- Vicente García, Luis Miguel (2003). “Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora”. *Edad de Oro*, 22, 205–219.
- Vicente García, Luis Miguel (2004). “El lenguaje hermético en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”. *Edad de Oro*, 23, 435–455.
- Vicente García, Luis Miguel (2005a). “Composición y significado en el *Polifemo* de Góngora: un homenaje manierista al neoplatonismo”, en Katherine Gyékényesi Gatto e Ingrid Bahler (eds.), *Spain’s Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture from the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of*

- Joaquín Gimeno Casalduero (pp. 225–242). Nueva Orleans: University of the South.
- Vicente García, Luis Miguel (2005b). “Lope y la tradición hermética: a la sombra de Góngora”. *Anuario Lope de Vega*, 11 (2), 265–282.
- Vicente García, Luis Miguel (2006). “Arde la juventud: Eros y sus antídotos en la poesía de Góngora”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy, VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología* (pp. 105–133). Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Vilanova, Antonio (1952). “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (pp. 421-460). Madrid: CSIC.
- Vilanova, Antonio (1967). “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII” [1953], en Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas, vol. III*. (pp. 567-659). Barcelona: Vergara.
- Vilanova, Antonio (1983). “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en Dámaso Alonso, Manuel Alvar y Rafael Lapesa (eds.), *Homenaje a José Manuel Blecua* (pp. 657-672). Madrid: Gredos.
- Vossler, Karl (1941). *La soledad en la poesía española*. Madrid: Revista de Occidente.
- Warden, John (1982). “Orpheus and Ficino”, en John Warden (ed.), *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth* (pp. 85–110). Toronto: University of Toronto Press.
- Woods, M.J. (1978). *The poet and the Natural world in the age of Góngora*. Oxford: Oxford University Press.
- Woods, M.J. (1995). *Gracián meets Góngora. The theory and practice of wit*. Warminster: Aris & Phillips.
- Yoshida, Saiko (2006). “Lógica de la defensa. Posibles errores de los partidarios de Góngora”. *Actas del VII Congreso de la AISO*, 627-632.
- Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía* [1939]. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

