



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

AGUDEZA E INGENIO EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS
DEL XVII

TESIS QUE PRESENTA LA

LIC. SHARON SUÁREZ LARIOS,

MATRÍCULA 2183800742

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DIRECTOR DE TESIS

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

JURADO:

DR. MARX ARRIAGA NAVARRO

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO
NOVIEMBRE, 2020

AGRADECIMIENTOS

Variando el conocido refrán: una gota sola no hace una lluvia. Justo así somos los seres humanos, gotas aisladas que únicamente en conjunto pueden convertirse en una llovizna ligera, en lluvia que empapa, en una tormenta que arrasa con todo lo que había y deja a su paso tierra fértil. Y este trabajo es una modesta prueba. No solo porque lluvias y tormentas previas habían dejado un campo propicio para su cultivo, sino por todas aquellas personas que como preciosas gotas me acompañaron y cuyo agudo e ingenioso diálogo permitieron un diluvio de ideas que apenas las páginas pueden contener.

Enumerar las gotas incluso de la llovizna más sutil es una tarea imposible y es una realidad que me pesa porque temo no poder mencionar a todos los que hicieron posible estas páginas, desde el CM de la Biblioteca Nacional de España hasta el individuo anónimo que por una razón desconocida decidió vender un libro que necesitaba y no encontraba en ningún lado. Sin embargo, no deseo dejar de mencionar ahora a aquellos cuya ayuda ya significaba por sí misma una tempestad. Me refiero en primera instancia a mi asesor, el Dr. Gustavo Illades Aguiar, que leyó con paciencia mis trasnochadas redacciones y me ayudó a mejorarlas, mientras anotaba con agudeza incomparable observaciones que siempre enriquecieron el trabajo.

Asimismo, agradezco a cada uno de mis profesores del posgrado, porque sus enseñanzas me hicieron mejorar y perfeccionar mis habilidades como investigadora. No pueden faltar por supuesto mis lectores, la Dra. Lillian von der Walde y el Dr. Marx Arriaga, que hicieron un espacio en su apretada agenda para leer mi trabajo. Y esta primera enumeración no podría estar completa sin mencionar a todos los integrantes de la coordinación de línea, que hicieron lo que estaba en sus manos para apoyarme.

Una enumeración de gotas distintas, pero no menos importantes, empieza con mis compañeros de generación, porque más que colegas nos convertimos en amigos que podían intercambiar lo mismo reflexiones que bromas, ambas producto de su ingenio vivo e inquieto. Continuo con mi familia, ese “chipi chipi” al que agradezco que haya tolerado este proceso que no siempre fue fácil. También, a todos mis amigos, colegas del Seminario de Estudios Literarios del Siglo de Oro y personas que indirectamente me apoyaron, como gotas transversales en días despejados, les doy las gracias. En este punto, se nota ya que dejo muchos nombres fuera, pero la tierra fértil requiere tanto de lluvia como de sol y por ello Pedro no puede faltar.

Finalmente, hay lluvias diferentes que permiten la producción y el intercambio del saber. Mi profundo agradecimiento también a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, que me abrió sus puertas y me permitió conocer a personas maravillosas, y a CONACyT, que apoyó económicamente esta investigación. Espero que todos los que depositaron su confianza en mí puedan ver en estas páginas una parte de todo su invaluable apoyo. Hasta la próxima lluvia.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| ADVERTENCIA | 1 |
| ALONSO LÓPEZ PINCIANO: <i>PHILOSOPHIA ANTIGVA POETICA</i> (1596) | 2 |
| LUIS ALFONSO DE CARVALLO: <i>CISNE DE APOLO</i> (1602) | 4 |
| FRANCISCO CASCALES: <i>TABLAS POETICAS</i> (1617) | 4 |
| LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR: “LIBRO DE LA ERVDICION POETICA” (1611) | 5 |
| JUAN DE JÁUREGUI Y AGUILAR: <i>DISCVRSO POETICO</i> (1624) | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| AGUDEZA E <i>INGENIO</i> EN LOS DICCIONARIOS DE LA ÉPOCA | 11 |
| AGUDEZA E <i>INGENIO</i> PARA EL MUNDO CLÁSICO: ARISTÓTELES Y HORACIO | 14 |
| <i>La agudeza</i> | 14 |
| <i>El ingenio</i> | 16 |
| INGENIO EN LA TEORÍA DE JUAN HUARTE DE SAN JUAN | 18 |
| CAPÍTULO I: POÉTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII | 25 |
| LA CRÍTICA EN TORNO A LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII: NOTAS SOBRE UN PREJUICIO | 25 |
| <i>El carácter tardío de las primeras poéticas españolas</i> | 26 |
| <i>El plagio de las primeras poéticas españolas</i> | 29 |
| <i>Servilismo de las poéticas ante la preceptiva italiana</i> | 32 |
| CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DEL AMBIENTE CULTURAL Y LOS PÚBLICOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII | 34 |
| <i>Humanismo español: la vulgarización de los clásicos y modernos</i> | 34 |
| <i>Los studia humanitatis y la academia</i> | 37 |
| <i>El ideal del cortesano y su necesidad de poéticas</i> | 39 |
| <i>El gran público oidor: el vulgo y sus instructores</i> | 41 |
| POÉTICAS DIALÓGICAS Y DISCURSIVAS: CARACTERÍSTICAS VINCULANTES DE CINCO POÉTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII | 43 |
| <i>Poéticas dialógicas</i> | 45 |
| <i>Poéticas discursivas</i> | 49 |
| CAPÍTULO II: AGUDEZA EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII | 53 |
| POÉTICAS DIALÓGICAS | 53 |
| Alonso López Pinciano, <i>Philosophia antigva poetica</i> (1596) | 53 |
| Luis Alfonso de Carvallo, <i>Cisne de Apolo</i> (1602) | 64 |
| Francisco Cascales, <i>Tablas poeticas</i> (1617) | 76 |
| POÉTICAS DISCURSIVAS | 87 |
| Luis Carrillo y Sotomayor, “Libro de la ervdicion poetica” (1611) | 87 |
| Juan de Jáuregui y Aguilar, <i>Discvrso poetico</i> (1624) | 102 |
| CAPÍTULO III: INGENIO EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII | 109 |

| | |
|---|-----|
| POÉTICAS DIALÓGICAS | 109 |
| Alonso López Pinciano, <i>Philosophia antigva poetica</i> (1596) | 109 |
| Luis Alfonso de Carvallo, <i>Cisne de Apolo</i> (1602) | 125 |
| Francisco Cascales, <i>Tablas poeticas</i> (1617) | 148 |
| POÉTICAS DISCURSIVAS | 158 |
| Luis Carrillo y Sotomayor, “Libro de la ervdicion poetica” (1611) | 158 |
| Juan de Jáuregui y Aguilar, <i>Discvrso poetico</i> (1624) | 173 |
| CONCLUSIONES | 199 |
| BIBLIOGRAFÍA | 215 |

ADVERTENCIA

A mediados del siglo XX, Margarete Newels señalaba las dificultades no solo de encontrar bibliografía especializada sobre las poéticas de los Siglos de Oro, sino también las poéticas mismas. Las carencias intentaron ser subsanadas en su momento con los esfuerzos de recuperación realizados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a través de la *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*¹. Más de medio siglo ha pasado desde tales afirmaciones y el estudioso de este *corpūs* cuenta apenas con algunas antologías. Un par de ellas fueron hechas por Alberto Porqueras Mayo – *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (Puvill, 1986) y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles* (Puvill, 1989)–, otra fue realizada en colaboración con Federico Sánchez Escribano –*Preceptiva dramática española: del Renacimiento y Barroco* (Gredos, 1972)–, y, más recientemente, se encuentra la de José María Reyes Cano –*La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos paradigmáticos: Edad Media y Siglo de Oro* (Cátedra, 2010). Por lo demás, aún se puede afirmar para la mayoría de las poéticas lo que François Lopez sugirió en 2005 sobre la *Philosophia antiga poetica*:

Debería publicarse la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano en una colección de clásicos hispanos, con abundantes anotaciones y buenos índices. Que el texto, incluso en su más reciente edición, necesita todavía de algunas enmiendas es indiscutible, y también lo es que el lector poco versado en humanidades mal puede captar el interés, la originalidad y hasta la significación literal de no pocos trozos de la obra si no se le ayuda aclarando las referencias que en ella abundan.²

Efectivamente, de las cinco poéticas revisadas para la presente investigación, el caso más paradigmático y problemático en cuanto a edición lo representa la *Philosophia* de Pinciano, que aún hoy carece de un aparato crítico que ayude a desentrañar la silva de hipotextos que corren sus líneas. Sin embargo, aunque es innegable la necesidad de un texto que se acerque tanto a jóvenes hispanistas como a los recién iniciados en el estudio de los Siglos de Oro, me parece que el investigador debe reconsiderar el uso de aquellas ediciones que –en palabras de Lopez y de una gran parte de la filología contemporánea– enmiendan la *editio princeps* porque así lo necesita. Esta consiste básicamente en la separación en párrafos, puntuación, normalización y actualización gráfica y ortográfica, lo que aleja de una manera casi imperceptible pero cierta la voluntad del autor de las interpretaciones del más agudo investigador.

Por supuesto, entiendo que las enmiendas hacen también referencia a esas erratas de cajistas, tipógrafos e impresores, que deben de ser identificadas y señaladas, mas no modificadas directamente

¹ Vid. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, pp. 11-13, n. 3.

² “Sobre la moderna filosofía poética de Alonso López Pinciano”, en Christophe Couderc y Benoit, «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, p. 579.

en el texto, ya que, aún y cuando sean evidentes, ante la inexistencia de un manuscrito autógrafo o idiográfico —como es precisamente el caso de casi todas las poéticas estudiadas—, ¿cómo poder garantizar que el error es del cajista y no del autor? Puede ser que una edición que contemple esto, más un exhaustivo aparato crítico sean poco prácticos e incluso de lectura agotadora; sin embargo, es labor del investigador acercarse al texto y no viceversa. Por tal motivo, ante la inexistencia de una edición paleográfica anotada, los resultados de esta investigación están basados en las cinco *editiones principes* digitalizadas por diferentes bibliotecas europeas. No dejé de consultar, empero, el valioso trabajo de rastreo de fuentes de editores como Antonio García Berrio, Alberto Porqueras Mayo y Mercedes Blanco, entre otros.

Por otra parte, aclaro desde ahora que todas las citas de las poéticas que enunciaré a continuación son transcripciones casi paleográficas. Únicamente desligo las abreviaturas —colocándolas entre paréntesis— y cambio la ese larga, “f”, por una ese breve, “s”, en cursiva. Además, aplico el mismo criterio para cualquier texto que cite y que provenga también de una *editio princeps* o de impresiones de los siglos XVI, XVII o XVIII.

ALONSO LÓPEZ PINCIANO: *PHILOSOPHIA ANTIGVA POETICA* (1596)³

Tanto la Universidad Complutense de Madrid (signatura BH MED 266), como la Bayerische SttatsBiliothek digital (signatura 4 L.eleg.g. 301) ofrecen digitalizaciones de testimonios que por la humedad o encuadernación dificultan materialmente la lectura. Por tal motivo, usé la nueva versión digitalizada por la Biblioteca Digital Hispánica, que recientemente —en abril 2019— cargó a su catálogo, sustituyendo con imágenes a color y de mayor calidad la anterior a la que faltaban los folios 106 y 107. Tanto la antigua como la nueva digitalización conservaron el testimonio con signatura U|3831, al cual la BDH agrega las siguientes notas:

³ No deja de ser peculiar una hipótesis reciente de Francisco Calero que le quita la paternidad de la *Philosophia* a López Pinciano y se la da a Juan Luis Vives, con extrapolaciones hechas por Fadrique Furió Ceriol, valenciano y consejero de Felipe II que inspiró el personaje de Fadrique en los diálogos de la poética (“La autoría de la *Philosophía antigua poética*”, pp. 305-386), como ha demostrado Ricardo Verdú con ayuda del testimonio de Gregorio Mayans (*vid. “Introducción”* para Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, p. XIV). Sin embargo, Rico Verdú, a diferencia de lo que asegura Calero, no le quita la paternidad de la *Philosophia* a Pinciano. Según el editor, de la misma forma en la que Platón conservó el conocimiento de Sócrates en sus *Diálogos*, Pinciano habría preservado las ideas de Fadrique en su poética (*vid. id.*, p. XV). Si bien esto último podría conllevar a interesantes propuestas sobre la forma en la que el Pinciano construyó su poética, no deja de ser poco sostenible la hipótesis de Calero, quien basa su propuesta en el hecho de lo poco que se sabe de la vida de López Pinciano y en las coincidencias de doctrina y estilo que hay entre la obra de Vives y la *Philosophia*, pues pareciera más bien que el primero fue una fuente directa de la segunda. Habría que realizar un estudio detallado y exhaustivo entre las obras de ambos humanistas para poder confirmar las ideas de Calero y no limitarse a una selección de puntos en común entre las obras de Vives y la *Philosophia*, como lo hace el hispanista en su trabajo. Este no es ni el lugar ni el momento para realizarlo, pero me parece que incluso las justificaciones de Calero sobre eventos que ocurrieron después de la muerte de Vives y que están presentes en la *Philosophia* son más bien forzadas, ya que llega a considerar que la “referencia a Felipe II, posterior a Vives, puede ser una interpolación, aprovechando la intervención del valenciano Fadrique” (*op. cit.*, p. 374). Pese a esto, el trabajo de Calero en el rastreo de fuentes de Pinciano es bastante útil.

Clemente San Román 699.

Palau VII, 141819.

Sign.: †⁴, A -Z⁴, Aa -Zz⁴, Aaa -Xxx⁴

Portada con grabados xilográficos, que representa a la Virgen y el niño.

Apostillas marginales.

Escudo heráldico calcográfico con oral tipográfica a toda plana, en v. de portada; son las armas del conde de Frankenbur, Johann IV Khevenhüller de Aichelberg, dedicatario de la obra.⁴

A esto cabría agregar que el ejemplar formó parte “De la Librería del Señor García-Rommo y Echebarria, Oficial de la Real Biblioteca de S. M.”, tal y como lo indica el *ex libris*. El URL de la digitalización es: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095964&page=1> y se descargó el 30 de abril de 2019. La portada reporta los siguientes datos:

PHILOSOPHIA | ANTIGVA POETICA | DEL DOCTOR ALONSO | Lopez Pinciano, Medico Cesareo. | *Dirigida al Conde Ihoanes Keue[n]hiler de Aichelberg, | Conde de Frankemburg, Baron absoluto de Landts- | cron y de VVernsperg, Señor de Osteruiz y Carls- | perg, Cauallerizo Mayor perpetuo y hereditario del | Archiducado de Carinthia, Cauallero de la orden del | Tuson del Rey nuestro señor, y del Consejo y | de la Camara del Emperador, y su | Embaxador en las | Españas. | EN MADRID, | Por Thomas Iunti. | M. D. XCVI.*

De aquí en adelante, cuando cite la poética se colocará entre paréntesis *Philosophia* –siempre que no se haya especificado con anterioridad–, y el número de folio, indicado con la abreviatura “f.” o “fols.”, si son varios. En caso de que se cite un folio no numerado se pondrá entre comillas el paratexto al cual se está haciendo referencia con la indicación sin folio (s. f.), ya que estos no tienen otra especificación que oriente al lector.

En cuanto a las ediciones posteriores a la *editio princeps*, se encuentra la anotada por Pedro Muñoz Peña (Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1894). El editor separa las intervenciones y moderniza grafía y ortografía, según las normas del siglo XIX. Su aparato crítico no deja de brindar ciertas informaciones útiles. Por su parte, las ediciones más recientes de la *Philosophia* fueron realizadas por Alfredo Carballo Picazo (CSIC, 1973, 3 vols.) y por Ricardo Verdú (Fundación José Antonio de Castro, 1998). Ninguna de las dos está anotada, aunque las breves introducciones ofrecen datos interesantes a propósito de la obra y el autor. Ambos editores separan en párrafos los diálogos. Por otro lado, Carballo conserva la grafía original lo más posible, mientras que Ricardo Verdú la moderniza, siguiendo los parámetros de la colección, aunque procura mantener la ortografía, puesto que nota en ella una posible ‘voluntad del estilo’⁵. Todas las ediciones modifican la puntuación.

⁴<http://bdh.bne.es/bnearchive/CompleteSearch.do?field=todos&text=lópez+pinciano&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> (consultado el 24/07/2019).

⁵“En la *Philosophía* frente a *El Pelayo*, encontramos una clara tendencia a mantener la grafía latina (philosophía, scena, sciencia, choro, esencia...); pero, a medida que avanza la obra se introducen grafías vulgares, por lo que cabe

LUIS ALFONSO DE CARVALLO: *CISNE DE APOLO* (1602)

La Universidad de Turín, por medio del proyecto de Google Books, pone a disposición del público un testimonio, cuya signatura no especifica. En este, pese a estar bien preservado, la tinta ha traspasado las hojas por lo que en algunos pasajes la lectura es imposible. Por su parte, la Biblioteca Virtual del Principado de Asturias digitalizó el testimonio con signatura Ast R49, conservado en la Biblioteca de Asturias “Ramón Peréz de Ayala”. La BVPA advierte que el ejemplar tiene pequeñas perforaciones de insectos⁶. La calidad de la imagen es buena, aunque, como ocurre con la digitalización de la Universidad de Turín, en ocasiones la tinta ha traspasado las hojas, pero no se dificulta tanto la lectura como en el primer caso, por lo que decidí usar esta digitalización. La URL es: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669> y la descargué el 26 de junio de 2019. La portada anuncia:

CISNE DE APOLO, DE | LAS EXCELENCIAS, Y DIG | nidad y todo lo que al Arte Poetica y versifi- | catoria pertenece. Los metodos y estylos que | en sus obras deue seguir el Poeta. El decoro y | adorno de figuras que deuen tener, y todo lo | mas a la Poesia tocante, significado por el | Cisne, ynsignia preclara de | los Poetas. | *Por Luys Alfonso de Caruallo clerigo. Dedicado / a don Henrique Pimentel de | Quiñones.* | Con licencia del Consejo Real. | En Medina del Campo, Por Juan Godinez | de Millis. Año. 1602. | *A costa de Pedro Ossete, y Antonio Cuello.*

De aquí en adelante, esta obra se citará entre paréntesis como *Cisne*, de ser necesario, y el número de folio (f.) más la puntualización de si es recto (r) o vuelto (v), ya que la *editio princeps* solo numera el recto. En este caso los paratextos sí son distinguidos con calderones (§), por lo que al citarlos se consignará esta grafía.

El único editor contemporáneo del *Cisne*, Alberto Porqueras Mayo, ha realizado dos ediciones. La primera (CSIC, 1958, 2 vols.) no tiene notas y respeta la grafía de la *editio princeps*, de acuerdo con las normas de la colección, mientras que la segunda fue mejorada en cuanto al estudio introductorio y a las eruditas notas al texto, casi treinta años después (Reichenberger, 1997). En esta, además, separa los párrafos de las intervenciones de los participantes del diálogo y moderniza la grafía y la ortografía, así como la puntuación.

FRANCISCO CASCALES: *TABLAS POETICAS* (1617)

Tanto la digitalización que ofrece la Universidad Complutense de Madrid por medio de Google Books (signatura BH FLL 20384), como la realizada por la Österreichische Nationalbibliothek (signatura 74.X.20) tienen algunos problemas en cuanto a la calidad de la imagen. Por ello, al igual que en el

preguntarse si esta alternancia se debe al propio Alonso López o, como parece más verosímil, que cada tipógrafo cumplía con más o menos rigor el deseo del autor” (*op. cit.*, p. XIII).

⁶ <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669> (consultado el 24/07/2019).

caso de la *Philosophia*, usé la nueva digitalización a color hecha por la BDH –abril de 2019– del testimonio con signatura R|4605, mismo que anteriormente ya se había digitalizado, pero al que le hacían falta las páginas 10 y 44. La BDH anota:⁷

Marca de impresor en portada que utilizó Agustín Martínez, impresor de Orihuela, Vindel, 441

Sign.: ¶ -¶¶⁸, A -Z⁸, Aa -Ee⁸

Grabado xilográfico en verso de ¶¶⁷

La digitalización se descargó el 30 de abril de 2019 de la URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079374&page=1>. La portada establece la siguiente información:

TABLAS | POETICAS, | DEL LICENCIADO | Fancisco Cascales. | *Dirigidas al Excelentissimo Señor Don Francisco | de Castro, Conde de Castro, Duque de Taurisano, | Virrey, y Capitan general del | Reyno de Sicilia. | CON PRIVILEGIO. | En Muria, Por Luis Beros, Año de | M.DC.XVII.*

Cuando se cite colocaré entre paréntesis *Tablas* junto a la página (pag., tal y como aparece en la página 1 de la obra). En caso de citar los paratextos, se sigue un criterio similar al establecido con la *Philosophia*, ya que el impresor no colocó ningún tipo de señalización en las páginas no numeradas, por ende pongo entre comillas el título del apartado citado y la abreviatura de sin página (s. pag.).

Las *Tablas poéticas* se imprimieron nuevamente en 1779 por Don Antonio de Sancha, junto a la *Epistola Q. Horatii Flacci de Arte Poetica in Methodum redacta, versivus horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis*, la *Novae in grammaticam observationes* y el *Discurso de la ciudad de Cartagena*. La edición tiene por objetivo únicamente recuperar y poner en un solo volumen estas cuatro obras, por lo que agrega un interesante “Prólogo al lector” y adapta la grafía a la época, sin modificar de otra forma la división del texto. Después de esta primera recuperación, las *Tablas* fueron editadas nuevamente por Benito Brancaforte (Espasa-Calpe, 1975) y posteriormente por Antonio García Berrio (Taurus, 1988), quien realizó un detallado y erudito comentario. Ambos modernizaron la grafía, ortografía y puntuación. En cuanto a la división de párrafos, ninguno de los editores ha tenido que realizarla, ya que desde la *editio princeps* están bien diferenciadas las intervenciones entre los dos interlocutores del diálogo.

LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR: “LIBRO DE LA ERVDICION POETICA” (1611)

Entre las cinco poéticas revisadas, el “Libro de la ervdicion poetica” tiene la tradición textual más compleja. Por voluntad de la familia de Carrillo, se publicaron después de su muerte dos ediciones de su *operã omñia* en 1611 y en 1613, a los cuales denominaré como M_1 y M_2 respectivamente,

⁷<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=tablas+poéticas&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1> (consultado el 24/07/2019).

siguiendo las siglas establecidas por su traductora y editora italiana Fiorenza Randelli y mantenidas por su editora Angelina Costa. Dentro de estas dos impresiones, el “Libro de la erudicion poetica” comprende del f. 109r al f. 139v en M_1 y del f. 112v al f. 151r en M_2 . En ambos casos se ubica entre la obra poética de Carrillo y Sotomayor –que incluye la traducción de los primeros 396 versos de *Remedio amoris*, de Ovidio– y sus cartas.

La diferencia en el número de folios obedece a una reorganización del contenido que en el “Libro” se traduce en el aumento de las citas en latín de los textos citados por Carrillo. Sin embargo, según el desconocido corrector de M_2 ⁸, estas no fueron realizadas por el autor, sino por una mano ajena:

Emendose juntamente la puntuacion. Pusieronse las autoridades de autores que se alega[n] en Latin enteras, y de otra letra, y sus interpretaciones en Romance, porque todos los romancistas gozen de la obra. A las autoridades de Poetas traduzidas en verso Castellano no se llego, porque estan muy perfectas. (M_2 , *** 4r)

En respuesta a esto, he preferido seguir con el criterio de las otras poéticas y usar la *editio princeps*, aunque siempre teniendo a la mano a M_2 para cotejar.

De ambos ejemplares existen numerosos testimonios conservados en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Complutense de Madrid, Biblioteca Provincial de Córdoba, Biblioteca de Andalucía y Biblioteca Nazionale Centrale di Roma⁹. Entre las digitalizaciones realizadas por estas, nuevamente se prefirieron las de la BDH, puesto que su calidad de imagen es mucho mejor que las otras. Así, de M_1 se consultó la digitalización de la signatura R|3513, URL <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078074&page=1>, descargada el 2 de octubre de 2018. Su portada consigna que se trata de las

OBRAS | DE DON LVYS | CARRILLO Y SOTO | MAYOR, CAVALLERO | de la Orden de Santiago, Comen- | dador de la Fuente del Maestre, | Quatraluo de las Galeras de | España, natural de la Ciu- | dad de Cordoua. | A DON MANVEL ALON- | so Perez de Guzman el Bueno, Conde | de Niebla, Gentilhombre de la Camara | de su Magestad, y Capitan Gene- | al de la Costa de An. | daluzia. | CON PRIVILEGIO | En Madrid, Por Iuan de la Cuesta. | Año de M.DC.XI.

⁸ Hasta el momento existen dos hipótesis sobre la identidad de este corrector. Por un lado, Fiorenza Randelli y García Soriano creen que fue Alonso Cano Urreta (*vid.* F. Randelli, “Introduzione” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesie*. I. *Sonetti*, p. 32; Justo García Soriano, *apud* M. Ortiz Canseco, s. v. “Carrillo y Sotomayor, Luis”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, I, p. 278, nota 1). Por otro, el editor de Quevedo, Pablo Jauralde Pou, cree que fue el mismo Francisco de Quevedo el único responsable de todas las correcciones de M_2 (*vid. loc. cit.*).

⁹ La BNE conserva de M_1 las signaturas R/4529, R/155, R/14233, R/6132 *ex libris* de la biblioteca de D. Ferdin. Josephi[n]a Velasco, R/4864, R/19829 *ex libris* de Pascual de Gayangos, R/9084 *ex libris* de A. Durán, R/16682; de M_2 : R/5014 *ex libris* del licenciado Cayetano Alberto de la Barrera, R/5014, R/6136, U/398, R/27397, 3/35623, 7/12332 (*vid. id.*, pp. 280-281). Y hay al menos un testimonio de M_1 en la Biblioteca Complutense de Madrid (signatura BH DER 13683), digitalizado por Google Books y uno en la Biblioteca Provincial de Córdoba (signatura 8-206), digitalizado por la Biblioteca Virtual de Andalucía. En cuanto a M_2 , existen cuatro ejemplares en la Biblioteca Complutense de Madrid (signaturas BH FLL Res.501, BH FLL 29195, BH FLL 28175 y BH FOA 150) digitalizados parcialmente también por Google Books y uno en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BVEE051565), disponible igualmente por el proyecto de Google Books.

Por su parte, el testimonio de M_2 , con URL <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011000&page=1> y signatura R|005014(1) - U|398, fue descargado el 2 de octubre de 2018. La portada consigna:

OBRAS [DE] DON | LVYS CARRILLO Y | SOTO MAYOR, COMEN | *dador de la Fuente del | Maestro, Quatraluo | de las Gale | ras de Es | paña. | Natural de Cordoua. | A DON MANVEL | Alonso perez de Guzman el bueno, | Conde de Niebla, Capitan general de | la Costa de Andaluzia. | con priuilegio | En Madrid por Luys Sanchez. | P.Perret fe: 1613.*

Para citarlas en adelante, se seguirán los criterios ya estipulados: entre paréntesis se colocará M_1 o en su caso M_2 , el número de folio (f.) y si se trata del recto (r) o vuelto (v). Los paratextos están indicados con estrellas que aquí se cambian con asteriscos (*), como más arriba hice.

Han sido tres los editores modernos interesados en el “Libro”. El primero, Manuel Cardenal Iracheta (C.S.I.C., 1946), sigue los parámetros de la *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos* y mantiene lo más posible la grafía, los ladillos e incluso la puntuación y división en párrafos de M_1 . Además, en notas al final, consigna las diferencias entre este testimonio y M_2 , con algunas anotaciones sobre puntuación. La edición, en cuanto a la preservación del texto, es la mejor que hay hasta el momento, aunque carezca de notas eruditas, mismas con las que sí cuentan las siguientes dos ediciones hechas por Angelina Costa (Alfar, 1987) y Rosa Navarro (Castalia, 1990). Ambas editoras modernizan grafía, ortografía y puntuación. Sin embargo, Costa fusiona los textos de M_1 y M_2 , sin avisar en muchas ocasiones en las notas; mientras que Navarro, al igual que Cardenal, conserva a M_1 , señalando en el aparato crítico las variantes de M_2 y, en ocasiones, los ladillos de M_1 . La edición de Navarro es por demás de gran utilidad por el cuidado que tuvo en el rastreo de fuentes.

JUAN DE JÁUREGUI Y AGUILAR: *DISCVRSO POETICO* (1624)

El *Discvrso poetico* es la única poética de esta investigación de la que se conserva un manuscrito en la BNE (Mss|3980), mismo que, a través de la BDH, se ha digitalizado (URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048104&page=1>). Este conserva tanto el *Discurso* como el *Orfeo* del poeta. En las notas ofrecidas por el catálogo se advierte que el manuscrito tiene la hoja 42 en blanco¹⁰. Aunque la calidad de la imagen es bastante buena, existe la misma dificultad que se mencionó con el *Cisne*; es decir, la tinta ha trasminado el papel, además de haber perdido casi completamente su intensidad y, aunque la caligrafía –bastante apretada– es bastante clara, su lectura en varios momentos es prácticamente imposible. Debido a esto, utilizo la digitalización de la *editio princeps* proporcionada por la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de

¹⁰<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=discurso+poético&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1> (consultado el 25/07/2019).

Madrid –signatura BH FLL Res. 1046(3)–, disponible a través de Google Books (URL https://books.google.com.mx/books/ucm?vid=UCM5326185337&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) y descargada el tres de octubre de 2018. El Catálogo Cisne de la Biblioteca Complutense ofrece los siguientes datos:

*Ex libris de la Condesa del Campo de Alange. Sello de la librería de Campo-Alange, 1891. Encuadernado con otras obras. Ingresó en la Biblioteca Histórica procedente de la Facultad de Filología en 2000. Encuadernación de pergamino Digit_GOOGLE Digit_HATHI.*¹¹

Y la portada del testimonio informa que es el

DISCVRSO | POETICO | De don Iuan de Iauregui. | AL EXCELENTISSIMO SEÑOR | Don Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, | Sumilier de Corps, Cavallerizo mayor, del Consejo de Estado y Guerra de su Magestad, gran | Canciller de las Indias, Alcaide perpetuo | de los Alcaçares de Sevilla, Comendador | mayor de Alcantara,&c. | CON PRIVILEGIO, | EN MADRID, Por Iuan Gonçalez. | Año M.DC.XXIII.

Así, en adelante se citará como el resto de las poéticas, entre paréntesis *Discurso* –de ser necesario– y el número de folio (f.), precisando si es recto (r) o vuelto (v). Los paratextos, como ocurre con la *Philosophia*, no tienen ninguna grafía que los identifique, por lo que al citarlos se pone entre comillas el apartado al que pertenecen, seguida de la abreviatura sin folio (s. f.).

El *Discurso* después de 1624 ha sido reeditado en tres ocasiones. La primera fue preparada por la editorial valenciana La fonte que mana y corre (1957) –no indica el nombre del editor. La segunda fue editada por Melchora Romanos (Editora Nacional, 1978), quien modernizó grafía, ortografía y puntuación, además de anotar las fuentes usadas por Jáuregui. La última es una edición digital que La Universidad de París-Sorbona, a través del proyecto Góngora (“Edición digital de la polémica gongorina”) de *L’Observatoire de la vie littéraire (OBVIL)*, pone a disposición del público (URL: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico). La edición la realizó Mercedes Blanco en 2016 y cotejó tanto el testimonio de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, como el ms. 3980 de la BNE. Al igual que Romanos, modernizó grafía, ortografía y puntuación. La división en párrafos de ambas respeta la de la *editio princeps*. La anotación de Blanco es más detallada que la de Romanos, aunque ambos aparatos críticos son igualmente valiosos por los datos ofrecidos.

¹¹<https://ucm.on.worldcat.org/search?lang=es&clusterResults=off&stickyFacetsChecked=on&queryString=discurso+poético#/oclc/1025043126> (consultado el 25/07/2019).

INTRODUCCIÓN

Afirma Gracián al inicio de su *Agudeza y arte de ingenio* (1642) que “Facil es adelantar lo començado: arduo el inventar, y despues de tanto, cerca de insuperable: aunque no todo lo que se prosigue, se adelanta”.¹² Señala así el descuido de la tradición con respecto al concepto primero de la *agudeza*, luego a la inexistencia de un arte de *ingenio*¹³ y, como consecuencia, la innovación que está ofreciendo en su tratado. Esta misma acusación y el enaltecimiento de la propia obra los hacen parcialmente los tratadistas italianos de la *agudeza* como Matteo Peregrini (*Delle acutezze*, 1639) o Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*, 1654)¹⁴.

Ahora bien, ateniéndome a ese “començado” de Gracián, me he preguntado hasta qué punto fue “arduo el inventar” del jesuita aragonés en lo concerniente a la *agudeza* y al *ingenio*, ya que es innegable toda la tradición clásica que alimentan tanto al tratado del español como al de los italianos, pues sus propias citas y fuentes develan su deuda. Sin embargo, al igual que sucede con conceptos como el de la *īmītāīō*¹⁵, el Renacimiento, fruto del Humanismo italiano, juega un papel fundamental en la concepción *a posteriori* de dichas fuentes clásicas. Los humanistas descubrieron – redescubrimiento, en ocasiones– y restauraron los textos clásicos. Existió además una importante afluencia de comentarios, glosas, traducciones, paráfrasis e interpretaciones que, junto a los *studia humanitatis*, cambiaron la concepción de la formación humana y constituyeron el lente (catalejo, diría Tesauro) con el cual se interpretaron a los clásicos, como bien hizo notar Eugenio Garin¹⁶. Con base

¹² Baltasar Gracián, *Obras de Lorenzo Gracian. Tomo segundo que contiene La agudeza, y arte de ingenio. El Discreto. El Politico Don Fernando el Catolico. Meditaciones varias para antes y despues de la Sagrada Comunión, que hasta aora ha corrido con titulo de Comulgador*, p. 1.

¹³ Ya lo decía el mecenas de Gracián, Vicenzo Giovanni de Lastanosa, en “A los lectores” de *El Discreto* (1646): “No la prodigiosa Arte de Agudeza, por lo raro, erudito, y ingenioso; que de antes della se tenia por imposible hallarle Arte al ingenio” (Lastanosa, “A los lectores” para *El Discreto* en Gracián y Morales, Baltasar, *Obras de Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos. I. El Criticón, tratando en la primera Parte de la Niñez, y juventud: en la segunda de la Varonil Edad, y en la tercera de la Vejez. El Discreto. El Politico Fernando el Catholico. El Heroe*, p. 421). Joaquín Rodríguez Beltrán también hace alusión a lo afortunado de esta conjugación “aparentemente paradójica” de ambos términos (*vid. Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*, p. 18).

¹⁴ La parcialidad de esta similitud se basa principalmente en la distinción fundamental entre los dos tratadistas italianos y el aragonés: la intención explícita de formular un *arte del ingenio*. De hecho, mientras en Tesauro no se hace una mención a este propósito –puesto que su objetivo está en determinar la naturaleza, las partes, las causas formales y finales de *argutezza*–, Peregrini sí intenta establecer un *arte*, pero que ayudará al *ingenio* y es propio de este. De aquí que al final de su tratado afirme: “Non prendano con tutto ciò animo alcuno di qua quei bei spiriti che, fidati nella sola robustezza dell’ingegno, disprezzano la notizia dell’arte” (Mateo Peregrini, *Delle acutezze*, p.160).

¹⁵ Para el desarrollo del concepto de *īmītāīō* desde los postulados clásicos hasta el Renacimiento es invaluable el trabajo de Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Reichenberg, 1992.

¹⁶ “Non è quindi soltanto la scoperta sempre più larga di testi classici, o lo studio sempre più diffuso del greco, a costituire il punto d’avvio e una componente fondamentale della Rinascita; è il modo di quel ritorno, il mito che vi si costruisce sopra, la forza con cui si rimettono in circolazione le idee, le forme con cui si rettono in circolazione le idee, le forme con cui si interpretano. Gli ‘studia humanitatis’ trasformano le scuole di grammatica in scuole di effettiva formazione umana; le arti liberali diventano veramente arti liberatrici, e non nel senso di una liebertà meramente spirituale, ma civile, ma integralmente umana” (Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*, p. 26).

en esto me propongo analizar cinco poéticas¹⁷ españolas anteriores a Gracián para esclarecer el estado en que se encontraban los conceptos de *agudeza* e *ingenio* antes de la publicación del tratado parte aguas del aragonés.

Seleccioné también este *corpūs* porque, como señala Margaret Newels, se encuentra inmerso en el “momento en que se admite que las perfecciones retóricas y métricas son, filosóficamente hablando, accidentes, aunque, desde luego, accidentes bien necesarios”¹⁸. El redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles –especialmente el fragmento 1451a 36-1451b 11– daba las herramientas suficientes para reflexionar sobre la esencia de la poesía desde una visión filosófica, alejando a los preceptistas de los postulados de Diomedes, quien la subordinaba a la retórica. Entonces, las poéticas españolas escogidas dejan de estudiar el fenómeno poético únicamente a partir de la métrica y como parte de la retórica, consiguiendo una reflexión que dignifica a este arte y a quien lo practica.

Las poéticas que analizaré son pues las siguientes:

- 1) La *Philosophia antigua poetica* (1596) de Alonso López Pinciano.
- 2) El *Cisne de Apolo, de las excelencias, y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo.
- 3) Las *Tablas poeticas* (1617) de Francisco Cascales.
- 4) El “Libro de la erudicion poetica, ò lanças de las Musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deydad” (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor.
- 5) El *Discvrso poetico* (1624) de Juan de Jáuregui.

No obstante, para un cabal entendimiento del proceso evolutivo de la *agudeza* y el *ingenio* y, de cierta forma, en conformidad con la tradición del tratado de corte aristotélico, considero importante establecer tres puntos de partida. Estos, de una u otra manera, permiten conocer el estado de los términos (diccionarios) o si afectaron directamente su desarrollo (fuentes), no solo en las poéticas que se analizarán sino también en el ambiente cultural en el cual se inserta la producción poética. Entonces, presentaré un breve *excursus* acerca de las definiciones que ofrecen los diccionarios de los siglos XVII y XVIII: el *Tesoro de la lengua y Autoridades*, para conocer el estado general de ambos términos. Proseguiré con dos poéticas clásicas –pilares inconfundibles de las poéticas de los Siglos de Oro en España–, la *Poética* de Aristóteles y el *Arte poética* de Horacio. Finalmente, consignaré

¹⁷ Entiendo por “poética” la definición dada por José Manuel Rico García: “un tipo de tratado que atiende de forma completa al sistema de causas propuesto por Aristóteles, [...] obras que se ocupan de las cualidades que ha de reunir el poeta (causa eficiente), de la finalidad de la poesía (causa final), de la *imitatio* (causa formal), de la elocución y el estilo (causa material), de los sujetos o asuntos de la poesía y de sus accidentes, es decir, de los elementos de la versificación” (José Manuel Rico García, “Sin poetas hay poéticas’: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII”, en Begoña Bueno López (coord.), *El canon poético en el siglo XVII. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, pp. 93-94).

¹⁸ *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, p. 42.

aspectos seminales de la teoría de Huarte de San Juan en torno al *ingenio* y a la poesía, pues, para los tratados de la época, el *Examen de ingenios para las ciencias* es sin duda una fuente tan importante como la del estagirita o el latino¹⁹.

AGUDEZA E INGENIO EN LOS DICCIONARIOS DE LA ÉPOCA

Si bien el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) de Sebastián de Covarrubias Horozco y el *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua*, compuesto por la Real Academia Española (1726-1739), son posteriores a algunas o a todas las poéticas que analizo, es importante, como con cualquier término de la época, considerar sus explicaciones, puesto que aquí yacen las bases de cómo se concebía *grosso modo* el término. Es, además, a partir de estos que, como Mercedes Blanco afirma, “permet de montrer que le mot acquiert précisément à cette époque un sens nouveau”²⁰. Por lo que considero que la confrontación entre el *Tesoro* y *Autoridades* trae a la luz pequeñas diferencias que pueden ser significativas.

Así pues, Covarrubias consigna la palabra *agudeza* dentro de la entrada *agudo*:

Lat. acutus: dizese principalmente del hierro conq[ue] cortamos, o punçamos, y de qualquier otra cosa que corte en esta manera: transfierese al alma, y dezimos agudo al que tiene ingenio sutil, y penetrante. Tambien llamamos agudo al inquieto que anda de aqui para alli bullendo. Aguda vista, la que alcança a ver muy de lexos, como del Aguila. Dar de agudo, lastimar con palabras, que penetran hasta el coraçon; como el que hiere de punta. Agudeza, sutilidad.²¹

Mientras que *ingenio*:

Latine ingeniu[m], à gignendo, proprie natura dicitur cuique ingenita, indoles. Vulgarme[n]te llamamos ingenio vna fuerça natural de entendimiento, inuestigadora de lo que por razon y discurso se puede alcançar en todo genero de ciencias, diciplinas, artes liberales, y mecanicas, sutilezas, inuenciones, y engaños: y assi llamamos ingeniero al que fabrica maquinas para defenderse del enemigo, y ofenderle: ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio. Las mismas maquinas inue[n]tadas con primor llamamos ingenios [...]. Finalmente qualquiera

¹⁹ La brevedad del *excursus* que expongo responde en primer lugar a las necesidades del *corpūs*, por ello indico sus principales fuentes, mas no las únicas, como cabe suponer de unas poéticas inmersas en el eclecticismo renacentista. Asimismo, responde a la existencia de trabajos que preceden al presente y que dan una detallada descripción de la tradición de ambos términos. Me refiero a las tesis doctorales de Víctor Fernández-Corugedo, *El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián* (1998), y Joaquín Rodríguez Beltrán, *Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista* (2017).

²⁰ Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, 1992, p. 11. Es cierto que el trabajo de Blanco se centra en el estudio de los tratados de Gracián, Tesauro, Peregrini y Pallavicino; sin embargo, su intuición me parece también aplicable al presente trabajo, pues precisamente es su objetivo conocer la transformación de estos y otros conceptos en los albores del Barroco.

²¹ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, s. v. agudo (disponible en línea: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/descargar/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>).

cosa que se fabrica con entendimiento, y facilita el executar lo que co[n] fuerças era dificultoso y costoso, se llama ingenio.²²

Inmediatamente observamos que mientras *agudeza* –nótese que en la entrada aparece como adjetivo– se refiere a la invención humana solo por transferencia, es decir como metáfora. Por su parte, *ingenio* posee como primera acepción su carácter de “fuerça natural de entendimiento”. Esto se explica por la tradición clásica implícita en ambas definiciones. Mientras *ăcūtus* y *ăcūmĕn* eran términos figurados, relacionados en la tradición latina con elementos más sensoriales (como el estilo)²³, *ingĕnĭum* ya estaba relacionado con el talento y la capacidad del ser humano para crear²⁴, que es precisamente como lo recuerda Fernando de Herrera en su anotación al verso 948 de la “Égloga II” de Garcilaso:

es aquella fuerça i potencia natural, i aprehension facil i nativa en nosotros, por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas i a la noticia sutil de las cosas altas. procede [sic] del buen tempera[m]ento del animo i del cuerpo. significa [sic] propriame[n]te aq[ue]lla virtud del animo i natural habilidad; nacida co[n] nosotros mesmos, i no adquirida con arte o industria. llaman [sic] los Griegos i Latinos *ingenio* a la naturaleza de qualquiera cosa.²⁵

Es pues “fuerça i potencia natural”, como ya en cierta forma Antonio de Nebrija había establecido: fuerza natural²⁶. Pero no solo esto, pues tanto el *Tesoro* como Herrera relacionan al *ingenio* con la *sutileza*, sinónimo de *agudeza*. Asimismo, esta se asocia estrechamente con el *ingenio*. Sin embargo, hay que recalcar que pareciese que el *ingenio* es, por su cualidad natural, innato al ser humano, mientras que la *agudeza* no es así. *Agudo* es propio del que posee un tipo determinado de *ingenio*, a saber “al que tiene ingenio sutil, y penetrante” o “al inquieto que anda de aqui para alli bullendo”. De la misma forma, el *ingenio* solo crea *sutilezas* “por razon y discurso”. Por lo tanto, puedo deducir tres puntos de estas definiciones: 1) *agudeza* e *ingenio* están estrechamente ligados, si

²² *Id.*, s. v. ingenio.

²³ Dice Mercedes Blanco “*Acutus* (aigu, pointu, perçant) a déjà en latin un valeur figurée, celle de fin, subtil, adroit, qui lui permet de qualifier un homme (*homo acutus*, homme fin, Cicéron: *Verr.*, 2, 128) et aussi un syle oratoire” (M. Blanco, *op. cit.*, p. 36). Y más adelante: “Les mots latins *acutus*, *acumen*, impliquent donc un maigreur de l’expression, un dédain marqué des aspects les plus sensuels du style, euphonie, diversité des rythmes, épithètes, mots rares et notations sensorielles” (*id.*, p. 37). Es también del ‘estilo agudo’ de donde parte la tesis de Rodríguez Beltrán: “A finales del siglo XVI y principios del XVII se comenzó a gestar una tendencia retórica y filosófica que intentó poner en práctica un ideal literario del ‘estilo agudo’ e incluso teorizar sobre él. Surgió de manera más acentuada en el mundo cultural hispánico y en el italiano, aunque también tuvo importancia en el medio anglosajón y en el neolatino” (*op. cit.*, p. 13). A propósito del carácter estilístico, véase también Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, p. 412 y Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la historia*, para *ăcūmĕn* §1079, 1c y *ăcūtus*, principalmente §540, en donde es evidente que forma parte de una virtud del discurso.

²⁴ *Vid. id.*, especialmente §6, §1151-§1154.

²⁵ Fernando de Herrera, *Obras de Garci Lasso dela Vega con anotaciones de Herrera*, f. 581; disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-garcilasso-de-la-vega--0/html/ff83d41a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_77.htm. Mercedes Blanco en su rastreo del término entre los clásicos encuentra que *ingenio* es una cualidad natural y que el término al ser aplicado a un ser humano designa o su carácter o su capacidad nata (*vid.* M. Blanco, *op. cit.*, p. 25). Es evidente que Herrera recupera la primera y la última acepción, mientras que en los diccionarios prevalece la tercera.

²⁶ *Vid.* Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, s. v. “genio”.

y solo si 2) hay un determinado tipo de *ingenio*, en cuyo caso la *agudeza* es una cualidad de este; además 3) el *ingenio* que genere *sutileza* debe estar cultivado o adocinado.

Similares a estas definiciones son las que están en *Autoridades*, obra posterior a la producción graciana, una de las *auctoritates* que se usan en el diccionario. Aquí, *agudeza* –con una entrada propia– se define como

Sutileza, y delicadeza con que están afilados los cortes, ò las puntas de algunos hierros, armas, instrumentos, ù otras cosas. Lat. *Acumen*. GRAC. Mor. fol. 198. Las Aguilas y Leónes quando andan de passéo, retornan las uñas hacia dentro por no gastar los filos y *agudéza* de ellas. Metaphoricamente: la sutileza, prontitud y facilidad de ingénio en pensar, decir ò hacer alguna cosa. Lat. *Perspicacitas. Acumen*.²⁷

E *ingenio* se define como

Facultad o poténia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máchinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciéncias. Viene del Latino *Ingenium*. MARIAN. Hist. Esp. lib. 7. cap. 15. Hombre docto y de ingénio agúdo. SAAV. Empr. 84. Segúra es la guerra que se hace con el ingénio; y peligrosa y incierta la que se hace con el brazo. Se toma muchas veces por el sugeto mismo ingenioso: y assí se suele decir de las comedias de un ingénio, de dos o tres ingénios. Latín. *Ingeniosus homo*. QUEV. Entremet. El Poeta de los pícaros se fue a revestirse en el cuerpo de los Poetas mechánicos, Ingénios cantoneros, y Musas de alquiler como mulas. Se toma tambien por las mismas trazas, mañas o artes de que se usa para conseguir alguna cosa. Latín. *Machina. Artificium*.²⁸

Las definiciones en sí no cambian fundamentalmente, puesto que *agudeza* sigue vinculada con *ingenio* de forma metafórica e *ingenio* sigue siendo una facultad o bien potencia, aunque ya no se especifique que es natural. Sin embargo, es relevante que en *Autoridades* el *ingenioso* ya tiene también una connotación relacionada con el teatro, es decir, con una producción propiamente literaria. Además, la relación entre *agudeza* e *ingenio* ya no se condiciona, pues el *ingenio* ya “sutilmente discurre” sin necesidad de “razon y discurso” y *agudeza* ya es por traslación una cualidad, pareciera, inherente al *ingenio*.

Sin detenerme más en estas distinciones, baste ahora anotar que es evidente la transformación de ambos términos, tal vez no de forma abrupta, pero sí sustancial. Además, con ambas definiciones se puede también observar la interrelación tan importante que desde el siglo XVII existe entre los términos.

²⁷ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua, s. v. agudeza* (disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>).

²⁸ *Id.*, s. v. ingenio.

AGUDEZA E INGENIO PARA EL MUNDO CLÁSICO: ARISTÓTELES Y HORACIO.

Las definiciones en los diccionarios de la época subrayan la dependencia de los conceptos respecto del mundo clásico. Por tal motivo, Herrera en sus *Anotaciones* aclara de qué manera los griegos y romanos los concebían, a quienes él mismo usó como base para, de forma ecléctica, ofrecer una glosa a la poesía de Garcilaso. Entre estos clásicos griegos y romanos quiero destacar dos: la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones*, mejor conocida como *Arte poética* de Horacio²⁹.

Estas dos fueron las piedras angulares de las poéticas de los siglos XVI y XVII, de aquí que Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, comente a propósito de su división en preceptistas clásicos y apologistas: “Pondremos en el primer grupo a los preceptistas clásicos; quiero decir, a los que tomaron por base de sus especulaciones la *Poética*, de Aristóteles o la de Horacio, o entrambas a la vez”³⁰. Dicha interrelación –mejor lograda en unos que en otros, como se verá a lo largo del trabajo– marca la pauta tanto a preceptistas como a poetas, puesto que forma un “hilo conductor” entre ellos, como bien apunta Angelina Costa³¹. A la luz de esto, resulta obligado revisar ambas obras para seguir las pistas que puedan dar a propósito de la *agudeza* y el *ingenio*.

La agudeza

La *Poética* de Aristóteles muestra una aparente carencia de definición de *agudeza*. De hecho, etimológicamente, la palabra no está asociada al griego, sino al latín, como se vio más arriba. ¿Existe entonces algún término griego asociar a la *agudeza*? Tal vez no en la *Poética*, pero sí en la *Retórica*³², en particular en el libro III, como lo demuestra Emanuele Tesauro al inicio de su *Cannocchiale aristotelico*. En el apartado “Nome dell’argutezza”, del primer capítulo “Dell’argutezza, et de’ suoi parti. In generale”, el italiano enuncia la tradición etimológica de la *argutezza* –nombre que el italiano da a la *agudeza*–, en griego, con sus equivalencias en latín, italiano y, en un par de ocasiones, en

²⁹ Se sabe que desde la época romana la *Epístola a los Pisones* se conoció con el nombre de *Arte Poética*, tal es la constancia que tenemos en Quintiliano en su *Instituciones oratoria* (vid. Trascio Herrera Zapién, “Introducción” para Quinto Horacio Flaco, *Arte poética*, pp. XIII-XIV). Además, fue así como la conocieron los tratadistas del Renacimiento y Barroco. Baste como prueba la breve digresión que hace en torno al título Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas*, cuando Piero, uno de los interlocutores del diálogo, pregunta a Castalio por qué se le ha dado el nombre de *Poética* a la obra de Horacio, a lo cual Castalio responde: “O, bien sea por arbitrio y juicio d[e] los Gramaticos, ò por parecer de los Impressores, q[ue] no en pocas cosas se suelen tomar algunas libertades, ese titulo d[e] Poetica se le [h]a dado, y confirmado con millares de impresiones” (*Tablas*, pags. 5-6). Se observe, por otro lado, la primacía que da Cascales a la obra de Horacio al hacer puntual énfasis –si bien hiperbólico– en su gran difusión con “millares de impresiones”.

³⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Siglos XVI y XVII, pp. 205-206.

³¹ Dice Angelina Costa: “entre las ideas estéticas de la época existe un hilo conductor derivado de la común interpretación que de los preceptos aristotélicos y horacianos habían hecho los exégetas italianos. De aquí la concurrencia de pensamiento entre las *Anotaciones* de Herrera, el *Libro de la Erudición* de Carrillo y el *Discurso poético* de Jáuregui” (“Introducción” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesía completas*, p. 31).

³² No debe extrañar que se deba recurrir a la *Retórica* porque, como es bien sabido, Aristóteles mismo había concebido la *Poética* como parte complementaria de la *Retórica*. No quiero decir con esto que la *Poética* sea un apéndice o apartado de la *Retórica*, sino que ambas se complementan. Como ejemplo de esto están las múltiples llamadas que hace Aristóteles a la *Poética* durante la *Retórica*.

francés. En el caso particular del griego, el tratadista turinés ofrece una serie de asociaciones al latín que están más relacionados con aspectos retóricos como son las *figurae*, el *ornatum* o bien con las *urbanitas*, equivalentes, según Tesauro, a los términos griegos *schemata*, *cosmiotin* y *asteia*, respectivamente³³.

Con base en lo anterior, observo que, al igual que en la tradición latina, los posibles términos griegos de corte aristotélico asociados con *agudeza* son de orden más bien estilístico, como, por ejemplo, las figuras retóricas. De estas últimas, tanto en la *Poética* (1457a 31-1458b 17) como en la *Retórica*, hay una en particular que puede indicar una posible semilla de lo que será la *agudeza*: la metáfora. Aristóteles considera que las metáforas “hay que obtenerlas de cosas apropiadas, pero no evidentes, igual que en filosofía es propio del sagaz establecer la semejanza <de dos cosas>, aunque sean muchas sus diferencias” (*Ret.*, III, 11, 1412a 12-14)³⁴. Este es precisamente el principio en el que se basa la definición de *agudeza* en el siglo XVII³⁵. Así, análogamente, se recupera en el “Discurso II” del emblemático tratado de Baltasar Gracián: “Consiste pues este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armonica correlacion entre dos, ò tres cognoscibles extremos, expressada por un acto del entendimiento”³⁶. La permanencia de Aristóteles es evidente.

En lo que respecta al *Arte poética* de Horacio, las palabras *acutum* y *ācūmēn* aparecen dos veces la primera y una la segunda. *Acutum* está en el v. 304 –la idea completa comprende los vv. 304-308– e implica el significado de la primera acepción del *Tesoro* y de *Autoridades*:

[...] Ergo gungar uice cotis, acutum
reddere quæ ferrum ualet exsors ipsa secandi;
munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.³⁷

El significado de “agudo” como “puntiagudo o afilado”, empero, adquiere también un significado figurativo, pues Horacio, con una metáfora, asevera que será la “piedra que puede agudo volver el hierro”. En otras palabras, el poeta latino, como profesor, volverá *agudo* a quien leyese su poética, en tanto que penetrará con lo filoso de su *entendimiento* en los principios del arte poética. Mientras que el hierro puede ser interpretado como el *ingenio* del receptor.

³³ Vid. Emanuel Tesauro, *Il canocchiale aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele*, pp. 4-9.

³⁴ Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (trad. y ed.), p. 541.

³⁵ La metáfora será primordial para el tratado de Tesauro, quien le dedica una parte importante del *Canocchiale*, “Trattato della metafora” (vid. E. Tesauro, *op. cit.*, pp. 166-481). Por su parte, Peregrini usa la definición de Aristóteles como propia de la *acutezza* (vid. M. Peregrini, *op. cit.*, p. 37).

³⁶ B. Gracián, *Obras de Lorenzo Gracian. Tomo segundo*..., p. 6.

³⁷ “Por ello haré las veces de piedra que puede / agudo volver el hierro, incapaz de cortar ella misma; / tarea y deber enseñaré, nada yo mismo escribiendo, / de dónde se tomen recursos, qué nutra y forme al poeta, / qué convenga, qué no, a dó el mérito, a dó el error encamine” (Q. Horacio, *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién, trad. y ed., p. 14).

Su segunda aparición se refiere únicamente al sonido contrario al grave: “nam neque chorad sonum Reddit quem uolt manus et mens, / poscentique grauem persæpe remittit acutum” (v. 348-349)³⁸. Esta acepción no aparece en ninguna de los dos diccionarios de la época. Sin embargo, tendrá un valor importante en la prosodia de la teoría métrica de las poéticas de los siglos XVI y XVII.

Acumen (v. 364), por su cuenta, se incluye en uno de los pasajes más célebres del *Arte poética*: “Ut pictura pœsis” (vv. 361-365) y su implicación es de suma importancia, puesto que *acumen* es una característica con la cual el *judicis* valora el producto artístico:

Ut pictura pœsis; erit quæ, si propius stes,
te capiat magis, et quædam, si longius abstes ;
hæc amat oscurum, uolet hæc sub luce uideri,
judicis argutum quæ non formidat acumen ;
hæc placuit semel, hæc deciens repetita placebit.³⁹

Acumen, *argutum* además, es entonces aquí una cualidad no del *ingenio* sino del *judicis*. Esto podría dar una pista del por qué *juicio* e *ingenio* se relacionaron a lo largo del Renacimiento y aún más durante el Barroco. De tal manera, señala Mercedes Blanco, desde Juan de Encina, *entendimiento*, *discreción*, *ingenio* y *juicio* son en cierta forma sinónimos, aunque para el siglo XVII ya existía una plena distinción entre estos y era incluso patente la contraposición entre los dos últimos, precisamente el *ingenio* y el *juicio*⁴⁰. En consecuencia, desde Horacio observo ya la potencialidad de *ăcŭmĕn* para que se vuelva una cualidad de una facultad intelectual, hecho que se cristaliza a lo largo del siglo XVI y llega a su culmen en el XVII con la asociación indisoluble de *agudeza* e *ingenio*.

El ingenio

Con una clara alusión al *furor poético* del *Ion* platónico⁴¹, Aristóteles en 1455a 32-34 de su *Poética* afirma que en la poesía pueden existir dos tipos particulares de poetas: “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

³⁸ “pues ni la cuerda da el tono que quieren la mano y la mente, / y muy seguido al que pide uno grave la emite un agudo” (*id.*, p. 16).

³⁹ “Cual la pintura es la poesía; una hay que, si más cerca te hallas, / más te cautiva, y alguna, si más lejos te apartas; / ésta ama lo obscuro, querrá con luz ser mirada esa otra / que no tiembla del juez ante la astuta agudeza; / ésta una vez gustó, ésa gustará repetida diez veces” (*id.*, p. 17).

⁴⁰ *Vid.* M. Blanco, *op. cit.*, p. 30-33.

⁴¹ *Ion* 533e-534a: “pues todos los buenos poetas épicos dicen todos estos bellos poemas, no apoyándose en arte, sino inspirados y poseídos por la divinidad, y los buenos poetas líricos lo mismo; así como los coribantes no danzan cuando están en su juicio, tampoco los poetas líricos componen estos bellos cantos cuando están cuerdos, sino que, después de haber penetrado en la armonía y en el ritmo, caen en éxtasis y, poseídos, del mismo modo que las bacantes sacan miel y leche de los ríos poseídas, pero en su juicio no, también el alma de los poetas líricos hace esto, como ellos mismos dicen. Nos dicen, en efecto los poetas que jardines y bosquecillos de las Musas como las abejas, volando también ellos de este modo. Y dicen verdad. Es, en efecto, cosa leve un poeta, y alada y sacra, y no es capaz de componer hasta que se apodera de él la divinidad y pierde el juicio y sale de él la razón” (*apud* Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*, pp. 303-304, n. 249). La teoría del furor poético es también expuesta en la *Apología*, el *Banquete*, *Fedro* y *Leyes* de Platón.

salen de sí fácilmente”⁴². El fragmento, inserto en lo que García Yebra denomina “Consejos a los poetas”, muestra que hay dos posibilidades de crear la fábula y perfeccionarla. La primera es a través de la observación y la segunda dejándose llevar por el *furor*. Tal división, pese a tener ecos de la teoría platónica y a no vincularse directamente con los principios que establece Horacio en *Arte poética* a propósito del *ingenio* –como insiste Antonio García Berrio⁴³–, sí establece, a mi parecer, dos vías para la producción poética que preludian de cierta forma una de las dualidades tan comentadas en las teorías renacentistas –magistralmente explicada por el mismo García Berrio⁴⁴–: *ingenio y arte*⁴⁵, que se podría reducir ahora a la cuestión de si un poeta nace o se hace.

En el *Arte poética* de Horacio se puede ubicar el término *ingēñum* en tres ocasiones. La primera vez para criticar irónicamente a un tipo de poeta pseudo furioso; pseudo porque tal poeta, en la figura de Demócrito, no está inspirado, sino que dicho personaje solo basa sus “dotes poéticas” en el acoplamiento de su persona a un determinado lugar común:

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat;
nanciscetur enim pretium nomenque poetæ,
si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
tonsoni Licino commiserit. (vv. 295-301)⁴⁶

La prevalencia en este punto del *arte* sobre el *ingenio* se debe principalmente a la crítica de sus contemporáneos que incluso consideran al *arte* como algo reprehensible (“del Helicón excluye a los poetas sensatos”).

Por el contrario, en las otras dos apariciones del *ingēñum* se restablece su importancia dentro del quehacer poético. Así, Horacio alaba el *ingenio* que la Musa dio a los griegos en los vv. 323-24:

⁴² *Id.*, p. 188.

⁴³ “Aristóteles se limitaba aquí a recoger la tradición del poeta furioso del *Ion* platónico, como alternativa de su propia afirmación. El texto citado está precedido de una invitación de Aristóteles a los poetas a que se pongan en lugar de sus personajes y estudien las soluciones e impulsos de su propia naturaleza: invitación fundamentada, claro está, en el principio de la básica identidad universal de la naturaleza humana” (Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, 1, *La tónica horaciana en Europa*, p. 239).

⁴⁴ *Vid. id.*, pp. 237-311.

⁴⁵ Hago esta afirmación con la debida distancia que existe entre las dos poéticas clásicas. Considero desde la diferente concepción que Aristóteles y Horacio tenían del *arte*, enunciada por García Berrio (*vid. id.*, p. 239), hasta la hipótesis hecha por García Yebra que sugiere que Horacio no conoció directamente la *Poética* de Aristóteles, a causa de la propia tradición manuscrita del texto (*vid. García Yebra, op. cit.*, p. 12). Sin embargo, el traductor del estagirita sí señala el conocimiento de Horacio de fuentes dependientes de las doctrinas aristotélicas, por lo que es posible establecer una línea de tradición, si no directa, sí indirecta.

⁴⁶ “Porque cree que es más afortunado el ingenio que el arte / misero, y del Helicón excluye a los poetas sensatos / Demócrito, buena parte no procura uñas ni barba / ordenar, busca lugares secretos, evita los baños; / pues alcanzará de poeta el mérito y nombre, / si la cabeza incurable por tres Anticiras no encarga / al barbero Licino” (Q. Horacio, *op. cit.*, p. 14).

“Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo / Musa loqui, præter laudem nullius auaris”⁴⁷. Por su parte, los vv. 408-411 aseguran la importancia que el *ingenio* tiene para el *arte*, estableciendo la cooperación y casi dependencia entre ambos:

Natura fieret laudabile carmen an arte,
quæsitum est ; ego nec studium sine diuite uena
nec rude qui prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et conjurat amice.⁴⁸

La relación *arte-ingenio* “quedaba planteada en Horacio de este modo como una fervorosa disyuntiva, que venía a enmascarar en el fondo una doble adhesión a ambos principios como doble causa eficiente del hecho literario”⁴⁹.

Efectivamente, las entidades del *arte* y del *ingenio* quedan delimitadas, sin que por esto haya una imposibilidad de trabajo en conjunto para el latino. Además, es oportuno señalar también la relación que en estos versos se hace de *ingēñium* con *natura*, pues es esta la que hace el “carmen laudable”. Esta relación muy probablemente se deba al resultado de una metonimia, pues ya Horacio en el verso 108 afirma que “Format enim natura prius nos intus ad omnem”⁵⁰. Es la naturaleza entonces la que manda dentro de nosotros y, por tal motivo, es también ella quien da el *ingēñium* a los poetas⁵¹. Este razonamiento es recordado por Herrera en sus *Anotaciones* y, aunque por una tradición diferente a la horaciana, es esencial también para la obra de Juan Huarte de San Juan⁵², lo que marca la importancia que este principio tuvo en toda la tradición renacentista.

INGENIO EN LA TEORÍA DE JUAN HUARTE DE SAN JUAN

Las numerosas impresiones, ediciones y traducciones desde la *editio princeps* de *Examen de ingenio para las ciencias* (1575) y las constantes referencias directas o indirectas que contemporáneos y legatarios⁵³ hacen del texto de Huarte de San Juan constituyen un punto de referencia al hablar de *ingenio*, puesto que sus teorías retoman eclécticamente la tradición clásica y la reformulan para darle

⁴⁷ “A los griegos ingenio, a los griegos dio con boca rotunda / hablar la Musa, más que de alabanza, de nada ambiciosos” (*id.*, p. 15).

⁴⁸ “Si por naturaleza se hace un carmen laudable o por arte, / se ha preguntado; yo no veo de qué sirve el esfuerzo / sin rica vena ni el ingenio rudo; así una cosa / pide el auxilio de la otra y se asocia amigablemente” (*id.*, p. 19).

⁴⁹ García Berrio, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁰ “Pues antes natura nos forma dentro según todo aspecto” (Q. Horacio, *op. cit.*, p. 5).

⁵¹ García Berrio revisa la relación *ingēñium* y *natura* (*vid. op. cit.*, pp. 239-240), pero sin detenerse en las razones a las cuales esta se deba.

⁵² Sobre las fuentes de Huarte *vid.* Guillermo Serés, “Introducción” para Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, G. Serés (ed.), pp. 70-107, en donde quiero resaltar las fuentes aristotélicas.

⁵³ Entre las poéticas que estudio, hay al menos dos de ellas que basan algunos de sus principios en el tratado de Huarte de forma directa. Por tal motivo, el estudioso Sanford Shepard no inicia el estudio de la *Philosophia* de Pinciano sin antes dar buena cuenta de la deuda que este tiene con la teoría de Huarte (*vid. El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, pp. 28-40). Asimismo, Carvallo en su *Cisne de Apolo*, pese a citarlo solo tres veces directamente, está profundamente influenciado por las doctrinas huartianas (*vid.* Alberto Porqueras Mayo “Introducción” para Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, A. Porqueras Mayo ed., p. 20).

una nueva visión. De tal manera, como haría Gracián casi a mitad del siglo XVII, Huarte enuncia su novedad:

Todos los filósofos antiguos hallaron por experiencia que donde no hay naturaleza que disponga al hombre a saber, por demás es trabajar en las reglas del arte. Pero ninguno ha dicho con distinción ni claridad qué naturaleza es la que hace al hombre hábil para una ciencia y para otra incapaz, ni cuántas diferencias de ingenio se hallan en la especie humana, ni qué artes y ciencias responden a cada uno en particular, ni con qué señales se había de conocer, que era lo que más importaba.⁵⁴

Huarte, en concordancia con lo que ocurría en el Segundo Renacimiento⁵⁵, se dispone a hacer un *arte* a través de su examen de los diferentes tipos de *ingenios*. De tal forma, en la edición expurgada de 1594⁵⁶, el médico inicia su trabajo con el nombre de su objeto de estudio. En consecuencia, afirma etimológicamente: “*ingenio*, descende de uno de estos tres verbos latinos; *gigno*, *ingigno*, *ingeniero*; y de este último parece que tiene más clara su descendencia, atento a las muchas letras y sílabas que de él vemos que toma, y lo que su significación diremos después”⁵⁷.

Con intuición etimológica, Huarte se acerca a dos de los términos latinos que el *Tesoro* después contempla. A partir de esto, sigue la creación de la palabra –sin especificar cómo ocurrió– y considera al *ingenio* como potencia. De tal guisa, lo relaciona con el *entendimiento*, pues este es “potencia generativa”⁵⁸ y “tiene virtud y fuerzas naturales de producir y parir dentro de sí un hijo, al cual llaman los filósofos naturales *noticia* o *concepto*, que es *verbum mentis*”⁵⁹. Entonces, para Huarte el *ingenio* es afín al *entendimiento*, pues ambos ayudan a la generación y creación de conocimiento.

Con base en lo anterior, establece que *Genio* –apelativo que según Huarte los filósofos naturales dieron a Dios– “por antonomasia quiere decir el grande engendrador”⁶⁰, lo que hace del *ingenio* una capacidad incluso divina⁶¹. Es importante además esta definición porque tiene ya dentro de sí la creación de *conceptos*, término de suma importancia para la poética barroca y la teoría de Gracián, aunque es considerado aquí como *verbum mentis*, equiparable al *significado* saussuriano.

⁵⁴ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, pp. 153-154.

⁵⁵ Con respecto a esto dice Serés; “la actividad y el método del ensayista contemporáneo de Huarte van a tender a la sistematización enciclopédica, al estudio compartimentado y a la clasificación exhaustiva de los saberes. Se codifican, se logicifican, tanto los casos de conciencia (es la edad de oro de la casuística), como la fisonomía, la poesía, la retórica, *l'arte dello stato*, la observación de la naturaleza en general, etc.; y, por supuesto, el estudio de los temperamentos o de las complejiones, el *examen* de las habilidades individuales, de las vocaciones profesionales” (G. Serés, *op. cit.*, pp. 19-21).

⁵⁶ Para las ediciones de *Examen de ingenios*, véase siempre el trabajo de Serés (*id.*, pp. 108-109). En la presente introducción tomo en cuenta tanto la edición de 1575 como la de 1594 porque, en principio, todas las poéticas analizadas son posteriores a la edición expurgada y, luego, porque aquí es mi objetivo dar una visión sucinta y general de los planteamientos de Huarte.

⁵⁷ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁸ *Id.*, p. 187.

⁵⁹ *Id.*, p. 188.

⁶⁰ *Id.*, p. 189.

⁶¹ De hecho, esto ya se intuye antes cuando habla de las dos potencias generativas del ser humano, “una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles” (*id.* 187).

Así pues, concluye Huarte: “Y esto baste en cuanto al nombre de *ingenio*, el cual descende de este verbo *ingeniero*, que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que represente al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende”⁶².

Después, Huarte hace un *excursus* por los clásicos, pasando por Aristóteles, Galeno y Cicerón para encontrar los diferentes tipos de *ingenio*: el primero corresponde a la *docilitas*, propio del que necesita un profesor y libros; el segundo es el *optimum ingenium* que comprende todo por sí mismo; y el tercero corresponde al *furioso* de Platón rescatado por Aristóteles en su *Poética*, el *ingenium excellens cum mania*, que es aquel que tienen revelaciones divinas⁶³. Sin embargo, para este último da una explicación galénica, ya que, como filósofo natural, Huarte busca las causas de las cosas, sin atenerse por esto a una explicación meramente divina⁶⁴, por tal motivo este *ingenium excellens cum mania* es explicado a través de la destemplanza del temperamento, principalmente el caliente⁶⁵.

El *Examen*, siguiendo una tradición clásica, explica pues el *ingenio* y el temperamento del poeta, que se encuentra estrechamente ligado a la potencia humana de la *imaginación*⁶⁶, dependiente asimismo del calor, como explica Felice Gambin: “El vínculo entre imaginación, poesía y calor que ésta última necesita, vínculo antiquísimo como la relación entre poesía, inspiración, raptó, entusiasmo es un topos”⁶⁷. Sin embargo, este calor, para Huarte —que sigue siempre de cerca a Galeno—, es nocivo para el “hombre hábil”, quien es tal gracias al “cerebro bien templado, con moderado calor”⁶⁸. De aquí se desprende el poco prestigio que tiene el poeta en *Examen de ingenios*⁶⁹.

Aunado a lo anterior, el tratado de Huarte se basa en la *República* de Platón, por lo que tiene como propósito ayudar al reino a tener “hombres hábiles” a través de la distinción temprana de los *ingenios* y su correcta aplicación en la ciencia que le corresponda, según su naturaleza, siempre en

⁶² *Id.*, pp. 193-194.

⁶³ *Vid. id.*, pp. 194-203. Da una distinción de *ingenio* similar en el capítulo I de la edición de 1575 (III en la de 1594), *vid. id.*, p. 230.

⁶⁴ “La gente vulgar, en viendo a un hombre de grande ingenio y habilidad, luego señala a Dios por autor y no cura de otra causa ninguna, antes tiene por vana imaginación todo lo que discrepa de aquí. Pero los filósofos naturales burlan de esta manera de hablar; porque, puesto caso que es piadosa y contiene en sí religión de verdad, nace de ignorar el orden y concierto que puso Dios en las cosas naturales el día que las crió” (*id.*, pp. 234-235).

⁶⁵ *Vid. id.*, pp. 203-206.

⁶⁶ “De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencia que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción. Estas son: poesía, elocuencia, música, saber predicar, la práctica de la medicina, matemáticas, astrología, gobernar una república, el arte militar; pintar, trazar, escribir, leer, ser un hombre gracioso, apodador, polido, agudo *in ailibus*, y todos los ingenios y maquinamientos que fingen los artífices; y también una gracia de la cual se admira el vulgo, que es dictar a cuatro escribientes juntos materias diversas, y salir todas muy bien ordenadas” (*id.*, pp. 395-396). Cabe destacar que aquí Huarte está considerando bajo la misma cualidad a los individuos agudos.

⁶⁷ Felice Gambin, “Menosprecio de la literatura y alabanza de filosofía: Huarte de San Juan y la imaginación vigilada”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, p. 608, disponible en línea por Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_060.pdf. Sobre las tres cualidades que controlan el temperamento y crean los distintos tipos de ingenios *cf.* J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, pp. 321-346.

⁶⁸ *Id.*, p. 285.

⁶⁹ “En el catálogo de las ciencias que pertenecen a la imaginativa pusimos al principio la poesía, y no acaso con falta de consideración, sino para dar a entender cuán lejos están del entendimiento los que tienen mucha vena para metrificar” (*id.*, p. 403).

miras de “las necesidades políticas”⁷⁰. De hecho, parece que Huarte contrapone el *ingenium excellens cum mania* al *ingenio caprichoso*, que es también inventivo, pero no está destemplado:

A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana *caprichosos*, por semejanza que tiene con la cabra en el andar y pacer. Esta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con compañía. Tal propiedad como ésta se halla en el ánimo racional cuando tiene un cerebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender.⁷¹

En concordancia con los filósofos antiguos y aceptando que todo proviene de la Naturaleza⁷², el médico pretende dar una explicación racional y empírica que explique, precisamente, “qué cosa sea Naturaleza”⁷³ y todo lo que esta ha ordenado. Así, la relación que el *Tesoro* establecía entre *ingenio* y *agudeza/sutileza* se explica en *Examen de ingenios* de forma prácticamente fisiológica.

El capítulo III de la edición de 1575 (VI en la de 1594) es “Donde se declara qué parte del cuerpo ha de estar bien templada para que el muchacho tenga habilidad” y Huarte lo hace a partir de los cuatro ventrículos del cerebro, que deben encontrarse en condiciones para que el ánimo racional discurra y filosofe⁷⁴. Entre estas condiciones, quiero resaltar la cuarta que enuncia que el individuo debe

tener el cerebro la sustancia o compostura de partes sutiles y muy delicadas, dice Galeno que es la más importante de todas; porque, queriendo dar indicio de la buena compostura del cerebro, dice que el ingenio sutil es señal que el cerebro está hecho de partes sutiles y muy delicadas, y si el entendimiento es tardo arguye gruesa sustancia; y no hace mención del temperamento.⁷⁵

La *sutileza del ingenio* es para Huarte, médico de profesión, el resultado de que el cerebro es fisiológicamente *sutil*. No hay de por medio inspiración y si la hay es porque el cerebro está destemplado a causa del calor, lo que, sin embargo, no puede ser bueno para el “hombre útil”.

En suma, *Examen de ingenios para las ciencias* nos presenta el *ingenio* desde una visión fisiológica, dependiente de cualidades como el calor, la humedad y la sequedad, que lo modifican y crean los diferentes tipos de *ingenios*. Pero también establece el papel esencial del *ingenio* como parte del *entendimiento* creador de conocimiento. Es pues el *ingenio* capacidad natural sin la cual el ánimo racional no puede hacer sus digresiones.

⁷⁰ G. Serés, *op. cit.*, pp. 27. Además, *vid. id.*, pp. 26-42, así como el “Proemio a la Majestad del rey don Filipe, nuestro señor”, J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, pp. 149-156.

⁷¹ *Id.*, pp. 344-345.

⁷² “Sentencia es muy común y usada de los filósofos antiguos diciendo: ‘Naturaleza es la que hace al hombre hábil para aprender, y el arte con sus preceptos y reglas le facilita, y el uso y experiencia que tiene de las cosas particulares le hace poderoso para obrar’” (*id.*, p. 234).

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Vid. id.*, pp. 279-286.

⁷⁵ *Id.*, p. 285.

Como colofón a esta introducción, hay algunos aspectos que me gustaría rescatar para el desarrollo de la investigación subsecuente, pues son puntos claves para la revisión de ambos términos en el *corpūs*.

- 1) El término *agudeza* –no siempre presente como sustantivo– puede estar asociado por sinonimia a *sutileza* –en ocasiones también a *delicadeza*– y por traslación a *ingenio*, tal y como lo reportan los diccionarios y Huarte.
- 2) Lo anterior señala el potencial metafórico del término *agudeza*, lo cual es fundamental para las poéticas del *corpūs*.
- 3) Desde las poéticas de Aristóteles y Horacio ya se contemplan diferentes tipos de *ingenio*. Esto es desarrollado con mayor profundidad en la obra de Huarte y, como puede suponerse, está también presente en las poéticas.
- 4) Siguiendo las consideraciones platónicas y aristotélicas existe un importante punto de unión entre *furor poético* e *ingenio*, cuya relación es primordial para conocer las denotaciones particulares del segundo en mi *corpūs*.
- 5) El *Examen de ingenios* ofrece una explicación fisiológica de *ingenio*, además de anotar su relación con el *entendimiento* y la *imaginativa*.
- 6) La relación *ingenio-naturaleza* y su contraposición con el *arte* es esencial en la formación del binomio horaciano *arte-ingenio*, que permea la reflexión poética de los siglos XVI y XVII en España.

Estos seis puntos, como he insistido, marcan la tradición de las reflexiones y creaciones poéticas de los Siglos de Oro. Por lo tanto, ofrecen una guía de lectura que facilita la comprensión de la denotación y connotaciones que tiene ambos términos, *agudeza* e *ingenio*, en las poéticas del presente trabajo. Ahora bien, creo importante señalar que el objetivo de este análisis responde a la carencia de trabajos que observen la presencia de *agudeza* e *ingenio* en las poéticas previas a *Agudeza y arte de ingenio*⁷⁶.

Quiero agregar que el *corpūs* se ha escogido con base en las particularidades de las cinco poéticas, las cuales responden de diferente manera a la práctica poética de su época, como se observa, por ejemplo, en la importancia que dan al *ingenio* o al *arte*. De esta forma, recupero reflexiones en

⁷⁶ Se vean como casos ejemplares los citados trabajos de Mercedes Blanco (*Les Rhétoriques de la Pointe*) y García Berrio (*Formación de la teoría literaria moderna*, 2 tomos). La primera se centra en los términos a partir de los tratados del español Baltasar Gracián y de los italianos Peregrini, Pallavicino y Tesaurio. Por su parte, el segundo centra su digresión en las poéticas latinas e italianas del Renacimiento italiano para pasar a la teoría literaria del siglo XVII, aunque siempre a partir de los principios horacianos, por lo que trata parcialmente el *ingenio*. Por supuesto, se encuentran también las tesis doctorales de Fernández-Corugedo y Rodríguez Beltrán, las cuales me ayudaron a comprender mejor la tradición de ambos términos. No obstante, el primero analiza someramente solo tres de las poéticas del *corpūs* y las relaciona siempre con Gracián. El segundo, por su parte, analiza la “metáfora de la punta” en las retóricas españolas renacentistas.

torno a *agudeza* e *ingenio* desde posturas apegadas a la tradición clásica e italianas o bien más moderadas o cercanas al fenómeno poético. Es decir, con el *corpūs* pretendo cubrir diferentes opiniones presentes en los Siglos de Oro.

Para cumplir cabalmente con los objetivos de mi análisis, en el “Capítulo I” expongo en primer lugar un estado de la cuestión sobre la crítica de estas poéticas. Más adelante, recupero características importantes del ambiente cultural que determinó la producción, elaboración y transmisión del *corpūs*, para identificar el *humus* que compartían entre sí y con la producción poética del momento. Asimismo, lo anterior permite describir y comprender mejor las generalidades de las poéticas, haciendo hincapié en sus propósitos y metodologías. Establezco en consecuencia convergencias y divergencias, que me permiten dividir los cinco textos en poéticas dialógicas –*Philosophia*, *Cisne* y *Tablas*– y discursivas –“Libro” y *Discvrso*–, lo que explica que el orden del análisis no sea totalmente cronológico.

Dedico dos capítulos al análisis del *corpūs*. El “Capítulo II” se centra en la *agudeza* y el “Capítulo III” en el *ingenio*. Cada uno de ellos está dividido en dos partes que corresponden a la división de las poéticas explicada en el “Capítulo I”. Así, presento primero las poéticas dialógicas y posteriormente las discursivas. Al final del apartado de cada texto, hago una pequeña síntesis de los resultados obtenidos.

Asimismo, en los respectivos análisis informo cuántas veces aparece cada término y comento caso por caso. En consecuencia, aísló los términos a tratar, así como sus posibles sinónimos y los pongo en contexto con los fragmentos que los contienen. En este primer momento del análisis, señalo la función gramatical y los adjetivos que los acompañan. Luego, anoto si se está denotando o connotando *agudeza* o *ingenio* a partir de metáforas, lugares comunes, etc.

La revisión de cada caso me permite relacionar los fragmentos con el resto del texto para develar la importancia que *agudeza* o *ingenio* tienen para la fundamentación de la poética. Por otro lado, a la par de esta labor, tomo en cuenta las anotaciones que diferentes críticos han hecho sobre la presencia de estos términos en las poéticas, aunque, como he advertido, no ha existido un especial interés al respecto en este *corpūs*. Sin embargo, el invaluable trabajo de las ediciones modernas⁷⁷ me ha permitido conocer las *auctoritates* de los humanistas y poetas, a las que hago constante alusión, pues el eclecticismo es determinante en las reflexiones del *corpūs*.

Finalmente, a partir de la síntesis de los apartados, realizo las “Conclusiones” en donde es notable que no existe una definición única y cristalizada de los términos que me ocupan. Existe más bien una serie de connotaciones que demuestran tanto la riqueza de los conceptos como de las

⁷⁷ Como comenté en la “Advertencia”, con excepción de la poética de López Pinciano, el resto del *corpūs* posee ediciones comentadas o anotadas de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

reflexiones de los humanistas y poetas españoles. Procuro, empero, señalar los puntos de convergencia y divergencia para demostrar que parten de una misma tradición y, aún así, cada autor se apropia de esta y la particulariza.

CAPÍTULO I
CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS
DEL XVII

LA CRÍTICA EN TORNO A LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII:
NOTAS SOBRE UN PREJUICIO

En 1985, Aurora Egido recuperó de la *Philosophia antigva poetica* de Alonso López Pinciano la cita “sin Poeticas ay Poetas” (f. 496) para ilustrar el resultado del rastreo de la teoría de la égloga en el Siglo de Oro⁷⁸. Un cuarto de siglo después, José Manuel Rico García hizo un quiasmo con la misma frase: “Sin poetas hay poéticas”⁷⁹. Dicha peculiaridad es un resabio de un lugar común dentro de la crítica literaria: el carácter desligado que tenía la preceptiva de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII con respecto a la producción poética.

La opinión común debe mucho a Antonio Vilanova –uno de los primeros estudiosos en “rescatar” un *corpūs* de estudio tan abandonado–, quien ya había afirmado a mediados del siglo XX que los poetas del petrarquismo español eran “unos improvisadores geniales que proceden a la adaptación puramente empírica de los metros y formas italianas”⁸⁰. De forma similar lo consideró Begoña López Bueno con la lírica que fue descuidada por los humanistas a causa, según la estudiosa, del culto especial que estos guardaban hacia el mundo clásico⁸¹. Por otra parte, Federico Sánchez

⁷⁸ “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77. La cita de Pinciano es también recordada por Marcelo Rioseco: “Según Rafael Lapesa: ‘los códigos de los preceptistas eran constantemente desmentidos por la realidad: unos géneros caían en el olvido, nacían otros nuevos, y los subsistentes experimentaban incesantes variaciones, en suma, lo que con certero laconismo formuló el Pinciano: sin poéticas había poetas’” (“Jáuregui y la censura a la poesía nueva”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 34, 2006, s. p., n. 22; disponible en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/jauregui.html>). El crítico remite a su vez al texto de Rafael Lapesa Melgar (*Introducción a los estudios literarios*, pp. 123-124). Sin embargo, desconozco si a causa de un error por parte de Rioseco al momento de cerrar la cita o por la edición de consulta del libro de Lapesa –Rioseco cita la primera edición de 1979, mientras para este trabajo consulté la vigésimo tercera de 2008– este no cita a Pinciano, y su texto termina justo en “incesantes variaciones” (*vid. loc. cit.*). Pese a tal errata, el principio del vallisoletano se mantiene y representa para gran parte de la crítica la fragilidad y lo efímero de las preceptivas frente a los fenómenos artísticos.

⁷⁹ “‘Sin poetas hay poéticas’: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII”, en Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, pp. 93-123.

⁸⁰ “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, *Renacimiento y Barroco*, pp. 567-568.

⁸¹ Para la hispanista, “en la teoría poética del Siglo de Oro, y particularmente en la referida a la poesía lírica, se pagó un alto precio por la veneración de lo antiguo: el correspondiente a la enorme desconexión con la literatura de su tiempo” (“Las retóricas españolas en el siglo XVI: un canon al margen”, en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI...*, p. 49). Debo aclarar que López Bueno se refiere específicamente a las retóricas del siglo XVI, a las cuales – como ya desde el título de su trabajo se anticipa– considera sin injerencia real en la creación poética: “Diré desde ahora, sin embargo, que el grado de interferencia o, por mejor decir, el grado de eficacia práctica de las retóricas en la gestación del texto literario es más que discutible” (*id.*, p. 47). Asimismo, Juan Manuel Daza Somoano y Jaime Galbarro García, pertenecientes como López Bueno al Grupo PASO, afirman que las retóricas son más o menos tangenciales a la literatura (*vid.* “Hacia una catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI. Tradiciones, modelos y tendencias”, en *id.*, p. 75).

Escribano tuvo una opinión cercana, pero matizada, con respecto al teatro⁸² y por supuesto Egido con la producción poética en general⁸³. Las razones que provocaron que la preceptiva se escribiera a espaldas de la producción poética obedece –sintetizando los diferentes pareceres de la crítica– a tres aspectos principales. Estos, en mayor o menor medida, han provocado que las poéticas hayan sido estudiadas superficialmente o con cierto desdén.

El carácter tardío de las primeras poéticas españolas

El primer aspecto responde a la aparición de las poéticas españolas cuando la poesía española ya había alcanzado su madurez con Garcilaso de la Vega, después de un complejo proceso de experimentación y apropiación de los modelos italianos. De hecho, la mayor parte de la crítica justifica el desarrollo de la poesía española únicamente a través de la imitación de los modelos italianos: un aprendizaje meramente empírico –la “poética empírica” de Egido–, cristalizado en los “improvisadores geniales” de Vilanova. Sin embargo, López Bueno pone en duda que haya sido la única fuente de inspiración poética para los petrarquistas hispanos, pues es innegable que contaban también con los textos teóricos de los comentaristas italianos⁸⁴, con los que seguramente tuvo contacto, por ejemplo, Garcilaso durante su viaje a la península itálica.

Tal hipótesis, pese a todo, ya había sido también puesta en evidencia por el mismo Vilanova, quien afirma:

los escasos poetas españoles que alcanzan un sólido conocimiento de la versificación italiana, suplen la ausencia de preceptivas castellanas con el estudio de las leyes y preceptos métricos de Antonio da Tempo en su comentario al *Canzoniere* de Petrarca; de Giangiorgio Trissino en sus *Divisioni della Poetica* (1529); de Claudio Tolomei en sus *Versi e regole della nuova poesia toscana* (1539); de Bernardino Daniello en su *Poetica volgare* (1536); de Girolamo Muzio en su *Arte Poetica* (1551); y, sobre todo, de Girolamo Ruscelli en su *Modo di comporre in Versi nella lingua italiana* (1559).⁸⁵

Pese a la muy probable injerencia de la teoría italiana en los poetas españoles, el terreno de la práctica iba un paso adelante del de la teoría. Así lo argumenta sistemáticamente Aurora Egido a lo largo de su ensayo “*La hydra bocal, sobre la palabra poética en el Barroco*”, donde considera que *Agudeza* y

⁸² Vid. Federico Sánchez Escribano, “Algunas observaciones introductorias a la teoría dramática de los siglos XVI y XVII”, en F. Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, p. 50.

⁸³ Aurora Egido afirma que “la práctica literaria impuso una poética empírica, que los autores aceptaron o desarrollaron con la libertad que presta el uso de lo implícito frente a la inexistente autoridad de normas establecidas” (A. Egido, *op. cit.*, p. 46). Así lo reafirma más adelante al observar los elementos aristotélicos presentes en *La Galatea* de Cervantes. Egido contradice a Riley, para quien Cervantes había efectivamente leído la preceptiva neoaristotélica, y concluye que “la propia evolución del género le llevaba a planteamientos muy cercanos a los de la *Poética* de Aristóteles. Eran ideas que se filtraban por la propia vía creativa y ambiental, al margen de las preceptivas” (*id.*, p. 59, n. 28).

⁸⁴ Vid. “Poesía, poética y retórica en el Siglo de Oro español: la teoría frente al Espejo”, en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*, p. 97.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 568.

arte de ingenio es la única poética barroca válida, porque esta solo puede surgir “*a posteriori*, cuando ya la poesía, salvo raras excepciones, camina a su declive y Gracián reflexiona, condensa, antóloga y ordena un texto que va a funcionar más como el testamento poético de su tiempo que como formulario de preceptos al servicio de poetas futuros”. Entonces, antes de Gracián, agrega, 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”⁸⁶.

La postura de Egido se sustenta con lo ocurrido en los Siglos de Oro, pero también con un fenómeno particular de la teorización poética, la cual generalmente es tardía respecto al proceso que analiza y sintetiza: la poesía. Como ejemplo, baste ver la *Poética* de Aristóteles, que fue realizada durante la decadencia de la tragedia griega. Sin embargo, este no es el espacio para ahondar en el tema, sino enfatizar cómo la crítica, por medio de estos postulados, ha relegado el estudio de las poéticas de los siglos XVI y XVII a un ámbito más bien documental y secundario, en la mayoría de los casos.

Ahora bien, no se puede negar que las poéticas fueron *a posteriori* de la producción poética, lo que explica, entre otras cosas, la brevedad de su presencia en la península ibérica. En 1580 aparece la primera poética española por la pluma de Miguel Sánchez de Lima, *El arte poetica en romance Castellano*. El año es parteaguas en la tradición española, además, por otro resultado sistemático⁸⁷ de teoría poética: las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* de Fernando de Herrera. El trabajo del sevillano son comentarios que a causa de su profundidad, reflexión y erudición superan no solo los impresos seis años antes por Francisco Sánchez de las Brozas, sino también y, por mucho, la breve poética de Sánchez de Lima, más centrada en el aspecto métrico.

Asimismo, las *Anotaciones* son vistas como un estudio más cercano al fenómeno poético que cualquiera de las poéticas que se hicieron por su propio carácter de comentario⁸⁸. La diferencia abismal en cuanto a la calidad de contenido entre ambas obras señala el inicio de un marco que la crítica desde el siglo XVIII fue construyendo en torno a la poética española y que ya he ido anunciando: su carencia de valor en la producción poética.

De lo anterior da cuenta Ignacio de Luzán –el primer gran crítico de las poéticas que precedieron su trabajo–, quien hace uso, irónicamente, de un lugar común de las primeras poéticas

⁸⁶ *Edad de oro*, VI (1987), p. 82.

⁸⁷ “Insisto en lo de ‘sistemáticas’, esto es, elaboradas en tratados *integri* sobre teoría y preceptiva, ya en la forma más convencional de las llamadas Poéticas o en la menos reglamentada, pero generalmente más eficaz, de los Comentarios o Anotaciones a autores, puesto que textos sobre ideas poéticas abundan a lo largo del siglo XVI, ya sean de carácter profano o religioso, principalmente en los llamados paratextos, esto es, preliminares o, más raramente, postliminares, de los libros” (B. López Bueno, “Poesía, poética y retórica...”, p. 97).

⁸⁸ “Sólo las *Anotaciones a Garcilaso*, 1580, de Fernando de Herrera, que no son ni una poética (pero la contienen), ni una retórica (pero la contienen) están en permanente relación dialéctica con los textos: no en balde son unos comentarios” (B. López Bueno, “Las retóricas españolas...”, p. 73).

del siglo XVI. En las primeras páginas de *La poetica*, Luzán afirma que faltan “tratados de Poetica [...], y tan doctas Criticas, tan ingeniosas Apologias”⁸⁹ como los que existían en Italia y Francia, así como la carencia de calidad de las pocas que existen. Aunado a esto:

Solo en España por no se què culpable descuido mui pocos se han aplicado à delucidar los preceptos poeticos, y tan remisamente, que (por quanto yo sepa) no se puede decir que tengamos un cabal, y perfecto tratado de Poetica. Querer atribuir esta falta à la de ingenio, y erudicion, seria desvario; pues dexando aparte otras muchas razones, quien duda, que tantos excelentes Poetas Españoles, que escribieron con singular acierto en la practica, no ignoraban la theorica. Por ventura, si Garcilaso, ò Camoes, ò Lupercio, ò Bartolmé Leonardo, ò Herrera, ò algun otro de los muchos que han adquirido fama inmortal con sus versos, hubieran dado à la enseñanza, y explicacion de las reglas una parte de las fatigas que les costaba su execucion; no tendríamos aora un numero copioso de tratados perfectos con que arreglar nuestras Poesias?⁹⁰

El lamento de Luzán no es aislado. El mismo Vilanova, a poco más de dos siglos de distancia, lamenta la carencia de una poética escrita por Herrera o el Brocense⁹¹ y Karl Kohut –quien intenta demostrar sin mucho éxito la existencia de una teoría poética anterior a 1580– asevera de forma cuestionable: “Otros planes de poéticas (si bien posteriores a 1580) los tenemos en Herrera y Bravo. Todas estas obras parecen haberse perdido”⁹².

La búsqueda de Kohut se centra en documentos que prueben la existencia de reflexiones estéticas en torno a la poesía en España antes de 1580, o incluso antes de 1517 –fecha basada en el texto de Torres Naharro, *Propalladia*⁹³. De tal guisa, demostraría constancia en la producción de teoría poética en la península ibérica para describir una evolución de la preceptiva nacional. Ahora bien, el trabajo del estudioso podría hacer pensar que el principal problema de esta preceptiva sea la cantidad de testimonios que existen o, precisamente, de lo tardío de su formulación. Sin embargo, no

⁸⁹ *La poetica, ó reglas de la poesia en general, y de sus principales especies*, p. 3 (disponible en línea: https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafbsnHUB6zCFXi11k0tLturQjdJTX51WKiK1PX8e55mkMBm7tRxl5dCtT4WekMIQy15iwTxpmrIzoBd21NR5-lB6Bvhj_xm7rjt7yhM9dOEjgZFx9BzZW6pXMi7DrDDKiKyZ6FgCOUzyFNdrio513_Mzyq8OIII mmbC8OiiSzeL9ust4QrK8LSQHlaEUaZbWyBronT5yNfyjODq5Od2hnM9iPtbi68uKO3ACqP0-Xn0txDKR9fxLw0N-0U52PiWGRxIVIZ9koBZSb2iz7-5sxyajlXgQ).

⁹⁰ *Id.*, pp. 3-4.

⁹¹ *Vid. op. cit.*, p. 569.

⁹² *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI. Estado de la investigación y problemática*, p. 16. Al hablar de las poéticas precedentes a las *Tablas poeticas* de Cascales, Antonio García Berrio corrobora la brevedad de las poéticas en España, ante la falta de las mismas pruebas que Kohut esperaba algún día encontrar: “Las iniciativas para ampliarlo, adelantando sus orígenes hacia comienzos del siglo XVI, pese al confiado entusiasmo que atestigua Karl Kohut, no han cristalizado hasta el momento en el descubrimiento de hallazgos anteriores a 1580, fecha de la publicación simultánea de los *Comentarios a Garcilaso*, de Fernando de Herrera, y de *El arte poética*, de Miguel Sánchez de Lima. Los trabajos españoles en Poética de Alejo de Vengas, Bartolomé Bravo, e incluso el propio Herrera, no han sido sacados todavía a la luz por nadie, muy probablemente porque nunca la vieron originalmente; quedándose en bosquejos, proyectos y promesas de sus autores o de sus amigos” (*Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales*), pp. 31-32).

⁹³ *Vid. K. Kohut, op. cit.*, p. 5. La apología de Kohut es una respuesta a textos como el de Sanford Shepartd que para establecer los antecedentes antes del Pinciano se remite a la poética trovadoresca, deteniéndose en el *Arte de poesía castellana* de Juan de Encina, dejando un importante vacío entre esta y la *Philosophia* del médico de Valladolid (*vid. Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, pp. 11-21).

es así. La crítica ha observado lo poco aptas que las poéticas eran para la poesía de la época, ya perceptible en la notable distancia entre Herrera y Sánchez de Lima. Además, pese a que esta disminuyó abismalmente con la *Philosophia antiqua poetica* publicada por Pinciano dieciséis años después, las poéticas en general no dejaron de ser criticadas por lo que durante mucho tiempo se ha considerado su poca originalidad y su dependencia de la preceptiva italiana.

El plagio de las primeras poéticas españolas

El segundo aspecto y el más importante reproche de la crítica a las poéticas españolas es su carencia de “originalidad”. Nuevamente Luzán es el primero que ya echa en cara el excesivo servilismo de obras como la de Cascales y Gonzáles de Salas hacia la *Poética* de Aristóteles –principalmente en lo que respecta al primero⁹⁴– y a toda la tradición de preceptistas italianos que más que inspirar a los españoles, fueron literalmente traducidos. De tal manera, Luzán justifica callar, casi totalmente, la voz de todas las poéticas españolas que lo precedieron para ceñirse directamente a los textos italianos.

La acusación no es menor y provocó que Marcelino Menéndez Pelayo –el primer crítico en rescatar y comentar, si bien no siempre de forma afortunada, un patrimonio ingente de teoría estética española⁹⁵– abogara por Cascales, y por los preceptistas españoles en general. Razón por la cual probablemente no hace un especial hincapié en lo inconexo entre teoría y producción artística después del trabajo de Rengifo⁹⁶, evitando así restar importancia a las poéticas. En consecuencia, escribe Menéndez Pelayo a propósito de la crítica de Luzán:

Luzán, que no anduvo justo con ninguno de nuestros antiguos preceptistas, como si hubiera querido eclipsar su fama y borrar su recuerdo, dice desdeñosamente de Cascales que tomó mucho de Minturno y Robortello. Lo que Cascales trasladó de estos autores, citándolos siempre, no vale, ni con mucho, lo que él puso de su propia Minerva, y de fijo abulta menos que los párrafos y capítulos enteros que Luzán debe a Muratori y a Gravina.⁹⁷

⁹⁴ *Vid. op. cit.*, pp. 6-7.

⁹⁵ “Saintsbury, en su *History of Criticism and Literary Taste in Europe* tuvo que reconocer que España tenía en la *Historia de las ideas estéticas*, de Menéndez Pelayo, quizá la mejor historia de la crítica literaria de ningún país europeo. Aún hoy día, todo el que quiera estudiar las teorías estéticas en España tiene que recurrir a dicha obra, puesto que sigue siendo la más extensa y, en definitiva, la única exposición de la materia” (Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro*, p. 11). A este comentario, me gustaría agregar que, sin demeritar todos los estudios recientes sobre o a partir de preceptivas en aras de subsanar los descuidos de la crítica pasada, el trabajo de Menéndez Pelayo sigue siendo una fuente indispensable, lo que de cierta forma nos dice mucho sobre las historias literarias o estéticas disponibles al momento de abordar la preceptiva de los Siglos de Oro. Tal hecho ya lo había señalado también Alberto Porqueras (*vid. “La verdad poética en la Edad de Oro”, Temas y formas de la literatura española*, p. 101). Es más, baste confrontar el exhaustivo trabajo de Menéndez Pelayo con el siguiente gran apartado dedicado a la preceptiva de estos siglos hecho por Vilanova. Por supuesto, ambos textos tienen funciones y espacios diferentes, pero aun tomándolos en su justa medida, la diferencia entre ambos es considerable, lo que ejemplifica las observaciones de Saintsbury y Newels.

⁹⁶ El juicio de Menéndez Pelayo sobre Rengifo ejemplifica claramente la situación desafortunada en la que se encuentra una poética acusada de ser una mera traducción (*vid. Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. II. Siglos XVI y XVII*, pp. 215-216).

⁹⁷ *Id.*, p. 246.

Menéndez Pelayo no carece de bases para criticar a Luzán con su mismo argumento y efectivamente Cascales en ocasiones deja sentado cuando es Robortello, Minturno u otra autoridad a quien está citando, parafraseando o comentando. No obstante, lo cierto es que la razón estaba más del lado del crítico de Zaragoza, tal y como lo corroboró primero su editor moderno Benito Brancaforte⁹⁸ y luego su comentarista Antonio García Berrio, quien, además, lamenta profundamente toda la crítica escrita bajo el principio –tal vez arraigado desde la “reivindicación” hecha por Menéndez Pelayo– de que las ideas del murciano eran propias y no producto de traducciones de diferentes preceptivas italianas⁹⁹.

García Berrio condena principalmente a Cascales porque incluso considerando el proceso creativo de la *imitatio* durante el Renacimiento y el uso de polianteas, florilegios u otros, opina que el murciano hace un “plagio literal” de las poéticas italianas¹⁰⁰. Sin profundizar más por el momento, diré solo que, pese a las poderosas e irrefutables evidencias que García Berrio proporciona, me parece que utilizar el término “plagio” para una poética de principios del siglo XVII sigue siendo anacrónico, puesto que aún desconocemos el proceso creativo de este tipo de textos. Es más, el mismo hispanista señala la “absoluta impunidad científica”¹⁰¹ con la que circulaban las *Tablas* y otras preceptivas –como el “Arte nuevo de hazer comedias de este tiempo” de Lope de Vega. Por lo tanto, evidencia que estas traducciones literales –presentes en mayor o menor grado en las preceptivas de la época– son un indicio, a mi parecer sintomático, de qué era lo que en los Siglos de Oro se considera como ‘propio’ de una preceptiva, principalmente de las poéticas, lo cual está relacionado estrechamente con la *imitatio* ecléctica.

Entonces, aun si aceptamos la hipótesis de García Berrio sobre la “ignorancia colectiva de textos capitales”¹⁰², aspecto por demás cuestionable ante lo extraordinario que podría resultar la existencia de tal colectividad¹⁰³, opino que más que un intento de plagiar –entendiéndolo en la manera

⁹⁸ Comenta el editor de Cascales: “muchos pasajes de las *Tablas poéticas* no son más que una traducción, con frecuencia literal, de los autores mencionados por Luzán” (Benito Brancaforte, “Introducción” para Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, B. Brancaforte ed., p. XII).

⁹⁹ García Berrio señala a críticos de la talla de Irene Behrens, Claudio Gillén y Gérard Genette, quienes dan el crédito de la tripartición de los géneros literarios a Cascales, cuando este no hacía más que tomarlo de Minturno (*vid. op. cit.*, pp. 25-29).

¹⁰⁰ “Si destacamos como característica definitiva la falta de originalidad, es porque hemos podido constatar que las *Tablas poéticas* son en la inmensa mayoría de su extensión, y positivamente en todas las doctrinas que en ellas se suelen ponderar como fundamentales, un *plagio literal* de tres de los más difundidos tratados italianos de Poética: el *Comentario* de Robortello a la *Poética* de Aristóteles; la redacción italiana, *L’arte poetica* de Sebastiano Minturno, cuya obra quizá más difundida fue la latina *De poeta*; y los *Discorsi dell’arte poetica* de Torquato Tasso, redacción de difusión también muy inferior al desarrollo definitivo de sus ideas, más conocido en España, en los *Discorsi del poema eroico*” (*id.*, p. 17).

¹⁰¹ *Id.*, p. 23.

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ Vilanova ya había hablado sobre el número limitado de eruditos que pudiesen equiparse a la figura del Brocense o, aún más, de Herrera (*vid. op. cit.*, p. 596), y, no obstante, valoro que si bien gran parte del hipotético público que integraba los ámbitos en los que se distribuyeron estas poéticas –academias y cortes principalmente, como se verá más adelante– no tenía el grado de conocimientos que el tratadista, sí existían ingenios con el suficiente bagaje cultural

en la que Marcial¹⁰⁴ o Baldassar Castiglione¹⁰⁵ lo hacían–, se trata más bien de una estrategia tanto individual como grupal. Así lo entendió, por ejemplo, Porqueras Mayo, quien, ante los “descuidos” de Carvallo, afirma: “se trata de una práctica común en los siglos XVI y XVII la de esconder el origen primario de la información. Es una técnica racimo o esponja con la que se aprovecha todas, o gran parte, de las citas utilizadas por un autor al ilustrar un tema”¹⁰⁶.

Lo anterior se asemeja al mecanismo que Mercedes Blanco delimita dentro del sistema y campo literarios. Para la hispanista, “la estrategia sirve a la consecución de satisfacciones íntimas, de un placer del texto” y

también sirve por supuesto los intereses sociales del escritor. [...] Merece el nombre de estrategia en cuanto debe establecer una transacción entre exigencias dispares, de naturaleza e importancia relativa muy variable. El designio de escribir tal tipo de obra y el modo de llevarlo a cabo obedece a un raciocinio (sólo parcialmente consciente) fundado en los deseos del sujeto que escribe, y en la apreciación de los recursos intelectuales, técnicos y sociales de que dispone, recursos relativos naturalmente a los requisitos de un sistema literario.¹⁰⁷

para señalar tal vez no todas, pero sí la mayor parte de las fuentes. Por dar un ejemplo, con base en los dos testimonios directos que contienen el “Libro de erudicion poetica” de Luis Carrillo y Sotomayor (*Obras*, impresas en 1611 y 1613), se sabe que una mano ajena fue la que agregó algunas precisiones y citas en latín en la segunda impresión, las cuales no debió tener el manuscrito original, hoy perdido (*vid.* “Desta segvnda impression, al Letor”, *M*₂, s. f.). Ahora bien, podría decirse que se trata de una artimaña del anónimo corrector para justificar la nueva impresión, como las editoras modernas de Carrillo suponen que ocurrió con la creación poética que integra *Obras* (*vid.* Rosa Navarro, “Introducción biográfica y crítica” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, R. Navarro ed., p. 34; y Fiorenza Randelli Romano, “Introduzione” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesie. I. Sonetti*, F. Randelli Romano trad. y ed., pp. 91-92). No obstante, a diferencia de lo que ocurre con la producción poética de Carrillo, el corrector de *M*₂ no habría tenido ningún motivo para mentir sobre esta segunda mano en el manuscrito del *Libro*, sino, simplemente, decir que el mismo Carrillo había hecho los ajustes pertinentes, lo que, además, le habría dado más crédito a su impresión. Por tanto, quien haya hecho las *adiiciones* tenía suficiente erudición para discernir entre la pluma de Carrillo y la de sus autoridades, con la precisión incluso de indicar autor, título y lugar de la obra en donde se encontraba (*vid.* *M*₂, f. 113v-114r).

¹⁰⁴ Se vean los epigramas dedicados a Fidentino en el “Liber I” de *Epigramas*. Por citar solo un ejemplo, el epigrama 53 reza: “Vna est in nostris tua, Fidentine, libellis / pagina, sed certa domini signata figura, / quae tua traducit manifesto carmina furto. / Sic interpositus uillo contaminat uncto / urbica Lingonicus Tyrianthina bardocucullus, / sic Arretinae uiolant crystallina testae, / sic ubi multisona feruet sacer Atthide lucus, / improba Cecropias offendit pica querelas. / Indie non opus est nostris nec iudice libris: / stat contra dicitque tibi tua pagina: ‘Fur es’.” [Hay una única página tuya, Fidentino, colada en mis / libros, pero marcada con la indudable impronta de su autor, / que hace ridículos a tus versos por robo manifiesto. / Así la capa lingónica, puesta sobre la púrpura violácea / de la ciudad, la contamina con su lana grasienta, / así los pucheros de Arretio desdicen junto a copas de cristal, / así, cuando el negro cuervo anda errante por las orillas del / Caistro, hace el ridículo entre los cisnes de Leda, / así, cuando el bosque sagrado resuena con el variado canto del ruiseñor, / la impertinente urraca desafina ante los lamentos cecropios. / Mis libros no precisan un delator ni un juez: / tu página se alza contra ti para decirte: “Eres un ladrón”] (Marco Valero Marcial, *Epigramas*, I, (*Libros 1-7*), Enrique Montero Cartelle trad., pp. 36-37, *vid.* también los epigramas 29, 38 y 72). De hecho, Marcial fue el primer latino en emplear el término *plagiarius* para referirse al robo de sus obras, consideradas como sus propios hijos (*vid.* Hélène Mauret-Indart, *Sobre el plagio*, pp. 21-22).

¹⁰⁵ Es bien sabido que una de las razones que llevó a Castiglione a la impresión de *Il libro del Cortigiano* en 1528 fue una indiscreción por parte de Vittoria dalla Collona, que provocó que el manuscrito corriera libremente en Pescara y fuera copiado indiscriminadamente. Por consiguiente, Castiglione temió que alguien más se hiciese pasar por el autor del libro y que además tergiversara su contenido, lo que habría podido conllevar serias consecuencias para el diplomático italiano, a causa de la fuerte tensión política que se estaba viviendo en la península (*vid.* Walter Barberis, “Baldassar Castiglione. Gli ultimi bagliro dell’Umanesimo”, en B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, pp. V-XI).

¹⁰⁶ “Introducción” para L. A. Carvallo, *Cisne de Apolo*, p. 21-22.

¹⁰⁷ Mercedes Blanco, “Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura”, *Bulletin Hispanique*, t. 106, n. 1 (2004), p. 219 (disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2004_num_106_1_5189).

Y agrega más adelante: “A la estrategia de cada individuo o grupo hay pues que sumar una estrategia del campo en su conjunto frente al resto de la sociedad”¹⁰⁸. En este caso, me remito a un campo de eruditos en preceptiva italiana, latina y, en menor medida, griega, cuya estrategia consistía probablemente en apropiarse tanto de las fuentes clásicas como de las contemporáneas a ellos. Por tanto, opino que hace falta reconsiderar las estrategias usadas durante los Siglos de Oro por un grupo de hombres de letras, que tenían un *humus* intelectual en común, para la creación de las preceptivas en general y de las poéticas en particular. De tal forma, muchos de los prejuicios y reservas que incluso hoy se tienen entre los críticos sobre estas se disiparían.

Servilismo de las poéticas ante la preceptiva italiana

El tercer aspecto, consecuencia lógica de lo anterior, es la carencia de valor que las poéticas tardías españolas tenían al retomar únicamente de forma literal el contenido de la preceptiva italiana, ora en vulgar, ora en latín. De hecho, tal aspecto responde principal y satisfactoriamente la incógnita de García Berrio ante el tránsito impune de los “plagios literales”. Afirma el crítico: “Ni nuestros tratadistas se sentían con fuerzas, al menos en materia de ideas estéticas, para avanzar sobre el estado de las cuestiones en Italia, ni mucho menos para discutir la autoridad de los italianos, considerados insuperables”¹⁰⁹. Tal certidumbre se esbozaba ya desde Menéndez Pelayo, quien califica todos los comentarios y paratextos posteriores al *Arte de Trobar* de Juan de Enzina y anteriores a 1580 un mero esfuerzo filológico. De tal guisa, los españoles habrían tenido que esperar, según Menéndez Pelayo, la escuela de la preceptiva italiana para formular sus propias teorías y plasmarlas en poéticas, pese a que la escuela petrarquista ya había triunfado¹¹⁰.

La afirmación de García Berrio, por otro lado, solo hace eco de una idea persistente en la crítica: el hecho de que las poéticas españolas son un “recuelo de teorías italianas”¹¹¹. Aquí, sin deseo de secundar tan tajante afirmación, es necesario agregar que además de las traducciones o paráfrasis, hay una visible carencia de referencias a poéticas españolas precedentes –si acaso de forma sucinta como el caso de Cascales que señala los “errores” de Pinciano. De la misma manera, hay una gran falta de alusiones a la producción poética española, al grado de difuminarse ante lo ingente de los ejemplos clásicos o italianos. El resultado de esta falta de injerencia de la poesía en las poéticas provoca que Vilanova, sin hacer énfasis en la transliteración literal de las fuentes de las poéticas –

¹⁰⁸ *Id.*, p. 224.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰ *Vid.* M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 214.

¹¹¹ K. Kohut, *op. cit.*, p. 1. La conclusión es tomada a partir de *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, de Joel Elias Spingarn.

posiblemente por desconocerlo—, reproche a las primeras poéticas españolas su poca o nula intromisión en la práctica poética¹¹².

Si bien Vilanova se refiere específicamente a las poéticas de Sánchez de Lima y Rengifo, la crítica antes del catedrático de Barcelona había llegado a niveles tales para negar la existencia de aporte alguno de España a la crítica literaria de Europa. De tal forma lo hizo George Saintsbury en *A History of Criticism*¹¹³, fomentando el descuido de la crítica a las poéticas¹¹⁴. Resultado por demás injusto incluso para figuras como Rengifo, ya que Vilanova pareciera olvidar su importante papel dentro de la formación intelectual que tuvo durante el siglo XVII y XVIII, como informa Isabel Paraíso: “Rengifo configura una teoría versificatoria española que conocerá un gran éxito en su época y en los siglos siguientes, será libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús, y pasará a ser canónico en la enseñanza de nuestra Métrica”¹¹⁵. Debido entonces a la importancia que la Compañía tuvo en la educación y a su injerencia en eventos públicos, la *Poética* de Rengifo se colocó también como punto de referencia en las justas poéticas, al ser el “*Vademécun* de los jueces de las justas, y presumimos que de los poetas”¹¹⁶.

La posición de Paraíso, por supuesto, demuestra cómo con el correr de los años la crítica se ha distanciado en gran parte de los principios de la crítica romántica —tan pernicioso para las poéticas precisamente por su principio de originalidad—, y las poéticas españolas encuentran en trabajos como el de Vilanova una tentativa de redención ante la deuda que se tiene con estas —aunque solo sea con una parte del gran *corpūs*. Y, aunque hubo un espacio considerable entre la historia de Díaz-Plaja y los siguientes trabajos a propósito de preceptivas, las últimas generaciones de críticos han conseguido poco a poco volver a poner estos escritos bajo una lupa, si bien no siempre amable, si exhaustiva. De tal suerte, Newels, Rico García y Angel García Galeano han argumentado y demostrado el valor intrínseco de las poéticas más allá de su carácter tardío o de su dependencia —plagiaria, diría García

¹¹² “Sería totalmente erróneo suponer que un manual escolar, escrito con una mera finalidad didáctica para el uso de principiantes profanos, como el *Arte Poética en Romance Castellano* de Miguel Sánchez de Lima, publicado en fecha tan tardía como 1580, pudo ejercer el menor influjo en los círculos poéticos de la escuela salmantina, regidos por las figuras geniales del Brocense y de fray Luis de León, o de la escuela sevillana sede de humanistas egregios como Juan de Mal Lara o Diego Girón, y de brillantes poetas como el eruditísimo Fernando de Herrera. Sería igualmente absurdo imaginar que un manual de arte métrica como el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, publicado en 1592, y basado como autoridad máxima en el anacrónico comentario latino de Antonio de Tempo, pudo ejercer el menor influjo en la maestría técnica de los grandes poetas cultos del barroco, como Lope, Góngora o Quevedo, que en aquel entonces habían ya escrito una buena parte de su obra” (*op. cit.*, pp. 569-570).

¹¹³ *Vid.* K. Kohut, *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁴ Además de Kohut, cuyo trabajo esencialmente es una lucha contra el desdén de la crítica por el estudio de las poéticas, Newels se lamenta del efecto pernicioso que las afirmaciones de Spingarn y Saintsbury provocaron en el estudio de la teoría dramática durante el Siglo de Oro, pues “debía de parecer ya desde un principio empresa estéril y de poca monta” (*op. cit.*, p. 12).

¹¹⁵ “Fundación del canon métrico: el *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en Isabel Paraíso (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, p. 48.

¹¹⁶ A. Egido, “Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII”, *Estudios humanísticos. Filología*, 6 (1984), p. 18 (disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104658>).

Berrio— de las preceptivas italianas. Los críticos han preferido abogar por el diálogo que las poéticas establecen entre teoría y fenómeno poético¹¹⁷ o por su función como creadoras del canon y de reflexión teórica¹¹⁸.

Ahora bien, si el trabajo de Newels corresponde a lo que Kohut considera el mayor impacto de las poéticas dentro de la crítica —el estudio por género¹¹⁹—, el de García Galeano, poco secundado, enfatiza el papel de las poéticas como continuadoras y reinterpretadoras de una tradición clásica, que conlleva la concepción de términos basilares como el de la *īmītātīo*. Actualmente, por otra parte, existen interesantes trabajos que, pese al “sin Poéticas ay Poetas”, han tratado de vincular algunos principios anunciados en las poéticas a la producción artística de los Siglos de Oro, aunque estos son más bien particulares, en tanto que tratan a un solo preceptista. Sin embargo, me inclino a creer que un trabajo como el de García Galeano puede contribuir de manera más orgánica y reflexiva a comprender el sistema literario de los Siglos de Oro.

Con base en lo anterior, expondré a continuación cualidades esenciales del *humus* cultural compartido. Revisaré además los hipotéticos públicos que pudieron haber tenido. De esta manera, se tendrá más clara la intención de unas poéticas que han parecido poco necesarias para la producción poética de los Siglos de Oro y que, sin embargo, siguen estando presentes.

CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DEL AMBIENTE CULTURAL Y LOS PÚBLICOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Es innegable que para entender y descifrar las estrategias utilizadas en las poéticas españolas de los Siglos de Oro es necesario observar en primera instancia el ambiente cultural en el que se desarrollaron sus ideas. Este marcó la identidad de humanistas como Pinciano, Carvallo, Cascales, Carrillo y Jáuregui, y justificó tanto su producción teórica como los métodos con las cuales lo hacían. El humanismo español es un periodo peculiar que propició la formación de academias, así como la búsqueda del perfecto cortesano, la proliferación de *artis* y las discusiones poéticas. Por ello, concretiza una serie de condicionantes para la creación de determinados tipos de poéticas en un momento específico y que vale la pena revisar someramente.

Humanismo español: la vulgarización de los clásicos y modernos

La discusión sobre la existencia y calidad del humanismo que se vivió en España durante los siglos XV, XVI y XVII está presente desde la prometida —y nunca llevada a cabo— *Historia del humanismo*

¹¹⁷ Vid. Newels, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁸ Vid. J. M. Rico García, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁹ Vid. K. Kohut, *op. cit.*, pp. 8-14, donde se da una amplia revisión de los diferentes trabajos que involucran a las poéticas para la teorización de un género y al que de cierta forma pertenece la comunicación citada de Egido (“Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”).

español, que Menéndez Pelayo anunciaba en su “Advertencia a esta edición” de *Horacio en España*¹²⁰, hasta el más reciente trabajo del filólogo español Javier García Gibert, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*¹²¹. Por supuesto, no se puede dejar de mencionar el aún hoy inigualable trabajo de Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, que a través de figuras claves como la del cardenal Jiménez Cisneros, Antonio de Nebrija y Luis Vives expone la forma en la que la educación comenzó a cambiar a través de la creación de instituciones como, por ejemplo, la Universidad de Alcalá. Esta, si bien enfocada en la educación eclesiástica, inició la renovación teológica en España, dándole un giro que la acercaría de cierta manera a la formación humanista¹²².

El cambio que realizó dicha universidad es de gran envergadura. Como indica el filósofo alemán Paul Oscar Kristeller, el humanismo –evitando todo el desgaste que dicho término ha tenido a lo largo de la historia de las ideas– era “más bien un programa cultural y educativo, en el cual se enfocaba y desarrollaba un campo de estudios importante pero limitado”¹²³, concretizado en los *studia humanitatis*. Sin embargo, mientras en “el crepúsculo del Cuatrocientos, era inevitable en Italia una cierta depreciación del humanismo”¹²⁴, como asegura Francisco Rico, en España el humanismo empezaba a adquirir una forma propia y nacional, después de un complejo proceso de asimilación. La tardanza de esta transición contribuyó a la creación de la “leyenda negra que propagaba por Europa la ‘barbarie’ moral y cultural española”¹²⁵, que en realidad está relacionada con la realidad bélica vivida por España durante la Edad Media, como ya Fernando de Herrera¹²⁶ argüía para justificar la tardanza de la poesía española en alcanzar los logros de la italiana. La tesis se sustenta con la

¹²⁰ “Era mi propósito estudiar analíticamente la influencia del lírico latino en España, ya en sus traductores y comentadores, ya en las imitaciones directas ó indirectas. De esta manera debía ser trabajo preparatorio ó colección de materiales para un capítulo de la futura *Historia del humanismo español*, que siempre traigo en mientes, y á la cual no desespero de dar cima en un tiempo más ó menos largo, porque sería lástima que se perdiesen inéditos los copiosísimos datos que sobre esta materia, objeto querido de mis primeras aficiones literarias, tengo ya recogidos y en parte ordenados” (I, pp. IX-X). En 1980, Ana Martínez Arancón editó la *Antología de humanistas españoles* (Madrid, Editora Nacional), que intentó de cierta forma llenar esta carencia en la historia literaria española.

¹²¹ Para un conciso y útil estado de la cuestión sobre la revaloración de la existencia del humanismo español, *vid. La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, pp. 13-21.

¹²² *Vid.* principalmente los dos primeros capítulos, “Cisneros y la prerreforma española” y “Primeros encuentros de Erasmo con España (1516-1520)”, *Erasmus y España*, pp. 1-102.

¹²³ *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 40.

¹²⁴ *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, p. 85.

¹²⁵ J. García Gibert, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁶ “pero [sic] los Españoles, ocupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religion Cristiana; no pudiendo entre aquel tumulto i rigor de hierro acudir a la quietud i sossiego destes estudios; quedaron por la mayor parte ajenos de su noticia. i [sic] apenas pueden dificilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad en que se hallaron por tan largo espacio de años” (*Obras de Garci Lasso dela Vega con anotaciones de Herrera*, f. 75; disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-garcilasso-de-la-vega--0/html/ff83d41a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_77.htm). De forma velada, pero significativa, Carrillo y Sotomayor alude también a la necesidad de reposo que la poesía necesita (“Amigas son d[e]l ocio las Musas, y ellas madres del co[m]puesto hablar”, *M*, f. 110v), aspecto en el que ahondaré en su momento.

importancia y fuerza que el tópico *sapientia et fortitudo* adquirió principalmente en España, tal como Curtius lo documenta¹²⁷.

Con todo, en lugar de comparar el fenómeno español con el italiano, es importante señalar una de las principales particularidades del humanismo en la península ibérica. Me refiero a su carácter divulgativo, materialización de su orientación pragmático-sapiencial¹²⁸, que conlleva una larga tradición. Sus orígenes se encuentran en la Escuela de traductores de Toledo –apoyada por Alfonso X–, continúa con la vulgarización de textos eclesiásticos y filosóficos de Cisneros¹²⁹ y con el programa de traducciones promovido por el Marqués de Santillana¹³⁰. Así, concluye García Gibert:

la traslación al castellano de modelos y géneros escritos en latín por los humanistas europeos sería una constante en la prosa humanística española del siglo siguiente [XVI]: en su *Diálogo por la dignidad del hombre*, Pérez de Oliva recreará en castellano, en el primer tercio de la centuria, las reflexiones humanísticas que sobre este tema habían tratado en latín los italianos Facio, Manetti o Pico della Mirandola en la segunda mitad del siglo anterior; poco después, Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*, llevará a cabo en castellano su peculiar versión de las misceláneas latinas que proliferaban en la Europa humanista (Rodigino, Maffei de Volterra, Ravisio Téxtor, etc.); y Mal Lara en su *Filosofía vulgar* recoge y glosa la sabiduría humanística que se contiene en dichos y refranes castellanos, llevando a cabo en esta lengua lo que Erasmo en sus *Adalgia* había hecho en latín con sentencias griegas y latinas.¹³¹

En la enumeración hecha por el filólogo español cabe resaltar primero el carácter ecléctico de las vulgarizaciones, luego que estas no son de clásicos latinos o griegos, sino de italianos principalmente, mas no únicamente, y, finalmente, que no solo son refundiciones de otros textos, sino que pueden imitar un modelo, como los *Adalgia* de Erasmo. Todo esto permite comprender el carácter de vulgarización ecléctica presente en las preceptivas humanistas y, por supuesto, en las poéticas. Sin embargo, la mayor muestra de este “humanismo divulgativo” se hace presente en la comedia, principalmente durante la época del *Fénix de los ingenios*, como señalaré más adelante.

Por ahora, baste dejar claro que la vulgarización de textos clásicos e italianos es una estrategia que permeó diferentes áreas del saber y que constituye, más bien, una forma de organizar, interpretar y asimilar el conocimiento. En otras palabras, tal vulgarización ayuda a explicar el carácter “plagiario” de las poéticas pues forma parte de una estrategia intensificada con la nueva ola de textos clásicos (re)descubiertos y comentados por los filólogos italianos¹³². Asimismo, no se puede vincular el eclecticismo de la vulgarización o la transmisión de fuentes a un ámbito exclusivamente escrito, puesto que otros resultados del humanismo pudieron haber permitido el intercambio de reflexiones y

¹²⁷ Vid. *Literatura europea y Edad Media latina*, I, pp. 256-258.

¹²⁸ Vid. J. García Gibert, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁹ Vid. M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 48-51.

¹³⁰ Vid. J. García Gibert, *op. cit.*, pp. 24, 30-34.

¹³¹ *Id.*, p. 25.

¹³² Ya decía Maurel-Indart: “En defensa de los ladrones, recordemos que la Antigüedad recién redescubierta en el siglo XVI se ofrece como presa de los escritores. Escribir es también traducir” (*op. cit.*, p. 26).

autoridades de forma oral. Así, primordialmente orales, las academias –y no solo– influyeron también en esta forma de organización y reflexión del saber.

Los studia humanitatis y la academia

Aunque huelga decirlo, los *studia humanitatis* convivieron con todas las áreas del saber, permitiendo que un médico como López Pinciano contase con la erudición necesaria para crear su *Philosophia*. El hecho ocurrió con la finalidad de que se compartiera una misma educación en los diferentes centros de enseñanza –en donde también imperaba la educación jesuita a través de la *Ratio studiorum*– y también porque el humanismo “se apoyaba en una impostación dialógica, exaltaba la amistad, la confianza, la reunión entre espíritus con idénticos propósitos y fines: los de la exaltación de la palabra, razón fundamental de la dignidad humana”¹³³. Dichos espíritus son afines porque, en palabras de Rico, “se transfieren ciertos saberes de unos a otros y se sienten herederos de un mismo legado y, por polémicamente que a menudo sea, también vinculados entre sí”¹³⁴. Todos estos elementos dan un carácter preponderante a la palabra, misma que permite a Pinciano ser heredero de Aristóteles o a Cascales de Minturno.

En suma, cualquier vínculo que se formara entre humanistas era a partir de la palabra (*logos*), con la cual se materializaba físicamente el razonamiento humano. El individuo se separaba de los animales y de los ángeles, incapaces de transmitir sus pensamientos con el lenguaje¹³⁵. De aquí que la palabra, primero hablada y luego escrita, tuviese el papel más importante dentro de esta red de humanistas deseosos de comunicar sus conocimientos, razonamientos y creaciones. La *ēlōcūtīo* se convierte entonces desde Luis Vives en punto de referencia y “hacia ella se encaminó el *curriculum* didáctico de los nuevos maestros que trataban de superar el mimetismo de la retórica tradicional”¹³⁶.

Prueba de tal entusiasmo se refleja en la incorporación de las academias a la vida social. De estas se conservan importantes testimonios, pero a causa de su principio de oralidad no existe suficiente documentación para poder dar cuenta minuciosa de cada una de ellas, principalmente de las primeras en España¹³⁷. Con todo, gracias a indicios o a los testimonios mencionados José Sánchez y Pasqual Mais i Usó realizaron importantes aportaciones que nos ayudan a comprender las dinámicas

¹³³ A. Egido, “Una introducción a la poesía...”, p. 9.

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 13.

¹³⁵ *Vid.* Esther Lacadena y Calero, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro”, *Criticón*, 41 (1988), p. 90.

¹³⁶ A. Egido, “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, VII (1988), p. 70. Más adelante la investigadora agrega que en general “todos coinciden en hacer de la *eloquentiae* (gramática, retórica, filología) ‘núcleo de toda la cultura’, como presumían las *Elegantiae* de Valla. La salvación venía por la palabra, según predicaban los ciceronianos. Para nada servía la sabiduría callada” (*id.*, p. 71).

¹³⁷ *Vid. id.*, pp. 71-72 y Francisco J. Álvarez, Ignacio García Aguilar e Inmaculada Osuna, “Seventeenth-Century Academies in the City of Granada: A Comparatist Approach”, en Arjan van Dixhoorn y Susie Speakman Sutch, *The Reach of the Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, I, p. 10.

de una institución heredada de Italia. Así, se sabe que, además de fomentar la oralidad a partir del diálogo, perpetraban características políticas y religiosas, principalmente al integrar en algunos casos los cánones postridentinos, como demostró Josep Lluís Canet en la Academia de los Nocturnos de Valencia¹³⁸.

Por otra parte, las academias fueron parte de prácticas humanísticas que colocaban a la palabra oralizada en lo más alto de los ideales humanísticos y también cortesanos. Justas poéticas, certámenes literarios e incluso la predicación forman parte de lo que Egido ha llamado “literatura efímera” o la “poesía all’improvisso”¹³⁹, que tenían también un carácter altamente performativo¹⁴⁰. Las manifestaciones poéticas formaban el rico ambiente de constante intercambio poético en el que estaban inmersos poetas y nobles y el ‘vulgo’ en general. Las academias, no obstante, fueron las reuniones que mejor lograron institucionalizar esta característica fundamental de la transmisión poética y de conocimiento¹⁴¹, priorizando en consecuencia sobre los demás géneros al diálogo. Afirma Amadeo Quondam:

in principio l’Accademia fu sotto il segno della *conversazione*. La sua stessa matrice originaria –così intensamente platonica nel propria del nome che assume tra *horti* e cenacoli umanistici mostra pienamente il primato di una convesazione come forma profonda dei rapporti culturali, come sistema di pratiche che trova nel *dialogo* il suo genere privilegiato e di massima funzionalità comunicativa.¹⁴²

Sin embargo, no en todas las academias ocurrió así¹⁴³, por lo que, al hablar del diálogo como género propio de la academia, quiero aclarar que debe asociarse solo a su forma más tradicional, cercana por tanto a la realidad italiana, a la que responderían las primeras o, en su defecto, más tradicionales academias en España. Es importante agregar que el aprecio por el diálogo dio paso a otros géneros igualmente unidos a la expresión oral como el discurso¹⁴⁴. El último era comúnmente utilizado para discusiones en donde se reflexionaba en torno a los más variados temas, entre ellos la naturaleza poética y sus características en general o particular.

En la mayoría de los casos, los discursos eran apologías de alguna postura en particular con respecto a una determinada manera de hacer poesía. De estos últimos, el más recordado sin lugar a duda es el “Arte nuevo de hazer comedias de este tiempo”, de Lope de Vega, leído entre 1607 y 1608

¹³⁸ Vid. “Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia”, en Evangelina Rodríguez Cuadros, *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, pp. 95-124.

¹³⁹ “Literatura efímera...”, pp. 73-75.

¹⁴⁰ Vid. M. Blanco, “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 35-41.

¹⁴¹ A propósito, comenta Lluís Canet: “La tarea de proporcionar a los humanistas oportunidades para la discusión e intercambio con sus colegas eruditos y sus protectores fue relegada a las academias” (*op. cit.*, p. 98).

¹⁴² *Apud* A. Egido, “La literatura efímera...”, *op. cit.*, p. 72, n. 16.

¹⁴³ Así ocurre, por ejemplo, en la academia de Valencia como señala Lluís Canet (*vid. op. cit.*, p. 118).

¹⁴⁴ *Vid. id.*, pp. 105-111.

en la Academia de Madrid¹⁴⁵, misma que se lo solicitó como lo recuerda el *Fénix* en la primera estrofa de su *Arte*:

Ma[n]dame ingenios nobles, flor de España
 Que en esta junta, y Academia insigne
 En breue tiempo excedereis no solo,
 A las de Italia, que embidiando à Grecia,
 Illustrò Ciceron del mismo nombre,
 Iunto al Auerno largo, sino à Athenas,
 Adonde en su Platonico Lyceo,
 Se vso tan alta junta de Filosofos,
 Que vn arte de Comedias escriua,
 Que al estilo del vulgo se reciba.¹⁴⁶

Con tal resultado de una academia, se entiende que eran verdaderos lugares de diálogo para compartir conocimientos, principios y hasta puntos de encuentro para denostar a un poeta en particular. El caso de Juan Ruiz de Alarcón en 1623 es un elocuente ejemplo, pues un grupo de poetas y humanistas – entre ellos Jáuregui y Cascales–, encabezados por Francisco de Quevedo, se reunieron para revisar la obra del mexicano y acusarlo, en su condición de poeta, de plagio¹⁴⁷.

El ideal del cortesano y su necesidad de poéticas

La solicitud de los “ingenios nobles” de la Academia de Madrid a Lope demuestra veladamente otro aspecto primordial de las academias y que explica mucho de las dinámicas culturales ligadas al poder y a sus necesidades. Tal aspecto entonces responde al hecho de que una parte importante del público que asistía a las academias eran nobles, con necesidades particulares. Durante el “Libro primo” de *Il libro del Cortigiano* de Castiglione, se describe detalladamente la corte donde se lleva a cabo el diálogo entre nobles para descubrir a través de un juego intelectual qué es lo que hace al perfecto cortesano. Todo esto precedido por la duquesa de Urbino, Elisabetta Gonzaga, esposa de Guidobaldo de Montelfetro. Este último, cuenta Castiglione:

procurava che la casa sua fusse di nobilissimi e valorosi gentilomini piena, coi quali molto familiarmente viveva, godendosi della conversazione di quelli [...], ed aver insieme con l’affabilità e piacevolezza congiunta ancor la cognizione d’infinite cose [...]; e con le parole, or corregendo or laudando ciascuno secondo i meriti, chiaramente dimostrava quanto giudizio circa quelle avesse; onde nelle giostre, nei torneamenti, nel cavalcare, nel maneggiar tutte le sorti d’arme, medesimamente nelle feste, nei giochi, nelle musiche, in somma in ttti gli

¹⁴⁵ Vid. Enrique García Santo-Tomás, “Introducción” para Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 43-44.

¹⁴⁶ Lope de Vega Carpio, *Rimas de Lope Vega Carpio*, pp. 360-361 (disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=rimas+lope&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>).

¹⁴⁷ José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*, pp. 53-54.

esercizi convenienti a nobili cavalieri, ognuno si sforzava di mostrarsi tale, che meritasse esser giudicato degno di così nobile commercio.¹⁴⁸

En otras palabras, la corte de Urbino era el prototipo de corte renacentista italiana, en donde, al igual que la academia, la palabra era la moneda de cambio con la cual los individuos se hacían no solo merecedores de su lugar en la corte, sino también de la noble compañía con la que gozaban de intrincadas discusiones, como las que Castiglione tiene a bien relatar, inmortalizando así una visión de lo que un cortesano debía ser.

La corte de Urbino, al volverse el punto de referencia para los hombres del renacimiento¹⁴⁹, influyó con fuerza a España y más aún con la valiosísima traducción del *Cortigiano* realizada por Boscán¹⁵⁰. De hecho, los Reyes Católicos, una vez pacificada la península ibérica, se preocuparon por la creación de círculos humanísticos, “donde la nobleza se ve casi constreñida al estudio de la oratoria y las artes, asimilando el carácter del perfecto cortesano descrito por Castiglione”¹⁵¹. El proyecto fue lo suficientemente exitoso para que la corte de Madrid se volviera un centro de referencia digno de imitar por nobles y humanistas provincianos que la visitaban y trasladaban sus principios a sus propias cortes al regreso de su viaje¹⁵². Por supuesto, la nueva característica adquirida por la nobleza debía de ser constantemente puesto en práctica y qué mejor que crear espacios destinados al diálogo con intelectos versados en los *studia humanitatis*.

En efecto, fue la nobleza la principal promotora de las academias a donde invitaban a todo tipo de humanistas para perfeccionar tanto su retórica como su poesía, a la par que satisfacían su deseo siempre imperante de iniciarse en nuevos temas con los cuales crear nuevos discursos para deleitarían a sus pares, ya que, según el *Cortigiano*, era el saber la materia prima de cualquier conversación¹⁵³. Por tal motivo, así como la necesidad de los nobles por buscar espacios donde practicar atravesó los muros de la corte, su necesidad de aprender ciertas bases en las diferentes artes liberales atravesó la oralidad y se aunó al imperante deseo del Renacimiento de enciclopedismo¹⁵⁴ para materializarse en doctrinas escritas¹⁵⁵, que igualmente fueron leídas en las academias o las cortes,

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁹ Incluso en el siglo XX, la crítica sigue utilizando el referente de Castiglione para desentrañar el funcionamiento de las cortes renacentistas (*vid.* Peter Burke, “Il Cortigiano”, en Eugenio Garin ed., *L'uomo del Rinascimento*, pp. 133-165).

¹⁵⁰ Sobre la importancia de Castiglione y Boscán para la formación de la idea del cortesano en España es imprescindible la obra de Margherita Morreale (*Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959), quien pone en relación la realidad política y social de ambas penínsulas, a partir de un estudio semántico de las opciones lexicales utilizadas por Boscán para su traducción,.

¹⁵¹ J. Lluís Canet, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵² *Vid.*, F. J. Álvarez, *et. al.*, *op. cit.*, pp. 312-313.

¹⁵³ B. Castiglione, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁴ *Vid.* Paolo Cherchi, “Enciclopedias y organización del saber de la antigüedad al Renacimiento”, en E. Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 86-94.

¹⁵⁵ Señala Aurora Egido que “conviene tener en cuenta que la *dignitas hominis* asignaba precisamente a la lengua su marca mayor, pues, gracias a ella, se podía acceder luego al resto de los saberes. En este sentido, la escritura prolongaba

como ocurrió con el “Arte” de Lope de Vega. En consecuencia, el “noble o burgués debían dominar la composición poética si quería participar y alcanzar fama y renombre entre sus propios conciudadanos”¹⁵⁶. La palabra poética había alcanzado un papel tan importante dentro de los ideales cortesanos y humanistas que se necesitaban poéticas didácticas que pudiesen brindar las herramientas necesarias para que el noble y el burgués se integraran al nuevo círculo social. Así pues, queda explicado que Rengifo con su “sylva de rimas” haya sido la poética más editada, distribuida y hasta menospreciada por los grandes poetas de su época, ya que ofrecía herramientas para facilitar la creación poética, justo lo que los neófitos buscaban. Y no solo, puesto que el ambiente de poesía leída en voz alta incluso en plazas públicas traía consigo otro gran participante de la poesía de los siglos XVI y XVII: el vulgo, a quien los principios del humanismo español no podían dejar desatendido.

El gran público oidor: el vulgo y sus instructores

La poesía no solo fue para humanistas y nobles. Si bien no todos los certámenes y justas eran públicos, existía una gran difusión de la poesía gracias a la oralidad que aún imperaba en el Siglo de Oro. Afirma Gustavo Illades Aguiar que en 1499 el primer público de *La Celestina* “vivía en un mundo esencialmente oral, en el que la voz audible era medio y fin de lo que hoy llamamos ‘literatura’”¹⁵⁷. Por ende, ante la novedad que representaba este diálogo en prosa, Alonso de Proaza agregó instrucciones a la edición de 1500 para que el lector en voz alta leyese correctamente¹⁵⁸.

El caso no es aislado como se observa en la forma tan minuciosa con la que la palabra escrita servía a la vocalizada. Esta cualidad fue ampliamente ilustrada por Margit Frenk en su ensayo “La ortografía elocuente”, donde demuestra cómo las letras y la puntuación estaban al servicio del público oidor¹⁵⁹. Ahora bien, es verdad que en los siglos XVI y XVII ya prevalecía la oralidad *segunda*, que, según Paul Zumthor, se refiere a una construida a partir de lo escrito, vinculada por lo mismo a la cultura erudita¹⁶⁰. Sin embargo, verbos como leer, mirar, oír y escuchar –ha observado Frenk– eran la mayoría de las veces intercambiables entre sí¹⁶¹. Además, la población humilde, la más numerosa, era analfabeta por lo cual, incluso siendo partícipe de la oralidad *mixta* y *segunda* al ser un público oidor, estaba estrechamente ligada a la oralidad *primera* de la Edad Media¹⁶², estudiada por

y fijaba dicha dignidad a través de un ejercicio que era mucho más que la plasmación gráfica, pues remitía a un mundo interior conceptual del que esta derivaba” (“La dignidad humanística de la escritura”, *Bulletin Hispanique*, t. 114, no. 1, 2012, p. 10).

¹⁵⁶ J. Lluís Canet, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁷ “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26 (2002), p. 13.

¹⁵⁸ *Vid. id.*, pp. 14-16.

¹⁵⁹ *Vid. Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, pp. 86-99.

¹⁶⁰ *Vid. La letra y la voz. De la ‘literatura’ medieval*, p. 21.

¹⁶¹ *Vid.* “Ver, oír, leer...”, *Entre la voz y el silencio*, pp. 100-120.

¹⁶² *Vid.* M. Frenk, “Lectores y oidores en el Siglo de Oro”, *Entre la voz...*, p. 49.

Zumthor¹⁶³. Es también pues este público el que escucha *La Celestina*, el *Quijote*, y, especialmente, el que asiste a los corrales para deleitarse con la comedia nueva y al que los preceptistas y poetas llamaron genéricamente *vulgo*.

El *vulgo* es un concepto que, como analiza Alberto Porqueras a través de la literatura bíblica, no siempre tiene una aplicación peyorativa. Asimismo, según Porqueras, si se hacía una referencia claramente ‘ofensiva’, se seguía la tradición clásica romana que partía del *odi profanum vulgus* horaciano, para denotar no tanto un desprecio real, sino una suerte de *captãño benevolentiae*. Era pues un recurso retórico para ganarse el favor de su público, generalmente noble¹⁶⁴; es decir, de los “ingenios nobles” de Lope de Vega. Por lo tanto, el ataque al *vulgo* en la mayoría de los casos es una “fórmula manierística”, lo que explica que los “prólogos al vulgo constituyeron una moda grata a algunos escritores del manierismo español”¹⁶⁵.

Tal visión es compartida parcialmente por Javier García Gibert, quien ve además en el tratamiento al *vulgo* una forma de establecer una aristocracia de espíritu y carácter contrapuestos al elitismo estamental, al más puro estilo del humanismo:

Lo que se propugna precisamente es establecer las diferencias entre la aristocracia hereditaria y la aristocracia del espíritu, atribuyéndole a ésta todo el honor, que se fundaba en el mérito personal del saber y la virtud, no en la sangre o el linaje. La pertenencia o no al vulgo es, en definitiva, una opción personal, fundamentada en el libre albedrío y la voluntad de luchar por el perfeccionamiento y contra la ignorancia. [...] Porque la ignorancia a la que se alude es siempre en el fondo una deficiencia de carácter más ético que libresco y más referida a la *sabiduría* que a la *cultura*.¹⁶⁶

Bajo esta luz se puede entender el valor pedagógico que adquiere el humanismo español a través de la palabra, máxima representante de la dignidad humana. Así lo sintió –supone Porqueras Mayo– Lope de Vega y sus secuaces, porque, entre los diferentes géneros de los Siglos de Oro, el teatro fue el que más se enfrentó a este público caprichoso, atento oidor y deseoso de novedades¹⁶⁷.

Gracias a la relación del *vulgo* con la dignidad de la comedia nueva, se veía en esta el método con el cual “empezar por abajo, para agradar al vulgo y, así, poco a poco, transformarlo en un auditorio instruido, *dramáticamente* especializado, producto de una constante modelación del poeta que conseguirá extraer de él un arte de nuevo cuño que será la tragicomedia”¹⁶⁸. Sin embargo, hay

¹⁶³ Zumthor define la oralidad *mixta* “cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso” (*op. cit.*, p. 21), mientras que la oralidad *primera* se realiza únicamente “en sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos” (*id.*, pp. 20-21), como afirma también Ong en su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (*vid.* p. 40).

¹⁶⁴ *Vid.* A. Porqueras Mayo, “El concepto ‘vulgo’ en la Edad de Oro”, *Temas y formas de la literatura española*, pp. 114-117.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 118.

¹⁶⁶ J. García Gibert, *op. cit.*, p. 77.

¹⁶⁷ *Vid.* “Función del ‘vulgo’ en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática...*, pp. 367-368.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 373 y *vid.* p. 377.

que alertar con Porqueras que esta actitud del *Fénix* se compenetra con la época en la que escribió el *Arte*, la que cambia paulatinamente cuando su enfoque se volvió más ‘libresco’¹⁶⁹. Quiero resaltar este particular pues ahora delimitaré a grandes rasgos una serie de características vinculantes entre las cinco poéticas a revisar, a partir de lo expuesto hasta ahora.

POÉTICAS DIALÓGICAS Y DISCURSIVAS: CARACTERÍSTICAS VINCULANTES DE CINCO POÉTICAS

Las vidas de Alonso López Pinciano (ca. 1547-?), Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635), Francisco Cascales (1564-1642), Luis Carrillo y Sotomayor (ca. 1585-1610) y Juan de Jáuregui y Aguilar (1583-1641)¹⁷⁰ se entretajan de formas complejas en el entramado sociocultural de la España de los siglos XVI y XVII. De hecho, representan una curiosa gama de diferentes tipos de humanistas que se podían encontrar en la época: un médico de la corte con una gran curiosidad por los temas poéticos, un jesuita apasionado por la enseñanza, un profesor provinciano con una importante injerencia en justas poéticas, un soldado poeta y un pintor poeta muy activo en los certámenes y justas poéticas, perteneciente a la Academia de Juan de Arguijo¹⁷¹. Además, a excepción de Pinciano, todos eran descendientes de familias acaudaladas o de importantes linajes, lo que explica su viaje y en la mayoría de los casos su permanencia por una breve temporada en Italia —el caso de Carrillo y Sotomayor no es del todo claro. Su relación con el ambiente cultural italiano tuvo sin lugar a duda importantes consecuencias, pues es bastante probable que aquí hayan tenido acceso a una parte importante de sus

¹⁶⁹ *Id.*, p. 374, n. 16.

¹⁷⁰ Para las referencias biográficas revisé el ya canónico trabajo de Antonio Vilanova, *op. cit.*, pp. 603-659 *passim*, y las eruditas notas de M. Newels para Pinciano, Carvallo y Cascales (*op. cit.*, pp. 21-32). De igual forma consulté los siguientes estudios específicos hechos para cada humanista.

1) Alonso López Pinciano: *vid.* Pedro Muñoz Peña, “Introducción” para A. López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética*, pp. XI-XVII (disponible en línea: <https://archive.org/details/filosofiaantigua00lpez>); S. Shepard, *op. cit.*, pp. 25-27 y José Rico Verdú, “Introducción” para A. López Pinciano, *Obras completas*, I, *Philosophía Antigua Poética*, pp. IX-XX.

2) Luis Alfonso de Carvallo —conocido tradicionalmente por su segundo apellido—: *vid.* A. Porqueras Mayo, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 1-8.

3) Francisco Cascales: *vid.* F. Cerdá y Rico, “Prologo al lector” para F. Cascales, *Tablas poéticas*, pp. III-XIV (disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091370&page=1>); Justo García Soriano, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, pp. 7-71; A. García Berrio, *op. cit.*, pp. 13-42.

4) Luis Carrillo y Sotomayor *vid.* Manuel Cardenal Iracheta, “Nota bibliográfica” para L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, pp. VII-XI; Dámaso Alonso, “Sobre Don Luis Carrillo”, *Obras completas*, III, *Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales de siglo XVI, y siglo XVII*, pp. 701-735; Fiorenza Randelli Romano, *op. cit.*, pp. 13-35; Angelina Costa, “Introducción” para L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, pp. 11-21; Rosa Navarro, *op. cit.*, pp. 9-31.

5) Juan de Jáuregui y Aguilar *vid.* José Jordán de Urríez y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, pp. 1-56; Inmaculada Ferrer de Alba, “Introducción” para J. de Jáuregui, *Obras*, I, *Rimas*, pp. V-XLIII; Melchora Romanos, “Don Juan de Jáuregui: vida y obras”, en J. de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, pp. 9-27.

En caso de citar algo que no pertenezca a estos trabajos, o a una página diferente de lo señalado, haré la aclaración.

¹⁷¹ *Vid.* J. Sánchez, *op. cit.*, pp. 203-204.

fuentes utilizadas para la realización de sus poéticas –como ha supuesto García Berrio con Cascales. Su contacto con la cultura de la península itálica marcó también con fuerza sus intereses y reflexiones poéticas, como lo demuestra la traducción de la *Amnita* de Tasso por Jáuregui.

Por otra parte, la proximidad cronológica entre estos humanistas los hace confluír en diferentes ocasiones. Así, se sabe que Cascales y Jáuregui se encontraron en la Academia de Madrid en 1623 (*vid. supra*) y es un hecho que Carrillo participó en el círculo humanístico de Cascales, a quien se refiere en sus cartas. Los puntos de encuentro no son solo físicos, sino también intelectuales. De Pinciano y de Carvallo no se sabe que hayan asistido a academias o que hayan participado en justas o algún otro tipo de concurso poético, puesto que no eran poetas, pero sí existe la hipótesis de que al menos el segundo conocía la obra del primero y que la tuvo presente durante la construcción de su *Cisne*. Igualmente ocurre con Cascales, quien sí menciona directamente al Pinciano, para buscar contradecirlo.

Más allá de estas relaciones intertextuales y silencios significativos, es evidente que lo que más une a estos cinco humanistas son los textos que leen u oyen en las universidades, colegios, círculos, academias y corte. Hecho que les permitió estar en sintonía con las problemáticas poéticas de su momento. Por un lado, Pinciano, Carvallo y Cascales intentaron salvar a su manera la carencia que sentían de poéticas españolas; por otro, Carrillo y Jáuregui se posicionan con respecto a la estética del lenguaje poético en boga, que mostró su mayor exponente en la figura de Luis de Góngora, cuya obra originó una acalorada y dinámica polémica¹⁷².

Con base en lo anterior, siguiendo el ejemplo de Menéndez Pelayo¹⁷³, haré una distinción bipartita de las cinco poéticas a analizar. Estos dos grupos permitirán a su vez englobar características fundamentales que pondrán en relación más fácilmente a las poéticas de cada grupo. Sin embargo, tal clasificación no debe ser vista como limitante o separatista, sino como una guía que permitirá la comprensión del campo literario del que estas hacen eco al responder a necesidades concretas. La Fig. I.1. muestra entonces una división que responde a la forma en la que están estructuradas las poéticas, lo que no significa que estén restringidas a un género en particular.

¹⁷² A propósito dicen Alejandro Gómez Camacho y José Manuel Rico García: “El año de 1617, fecha de la publicación de las *Tablas* de Cascales, del *Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, y de la entonces ya extendida difusión manuscrita del *Antídoto* de Juan de Jáuregui contra la poesía de las *Soledades* gongorinas, representa un momento decisivo para la historia de las ideas estéticas en nuestro país: los tratados, opúsculos, pareceres y comentarios de la más diversa naturaleza van a servir de testimonios de la discusión sobre la lengua poética barroca” (“La oda en preceptivas y tratados españoles”, en B. Bueno López, ed., *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, p. 408).

¹⁷³ *Vid.* M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 205-206.

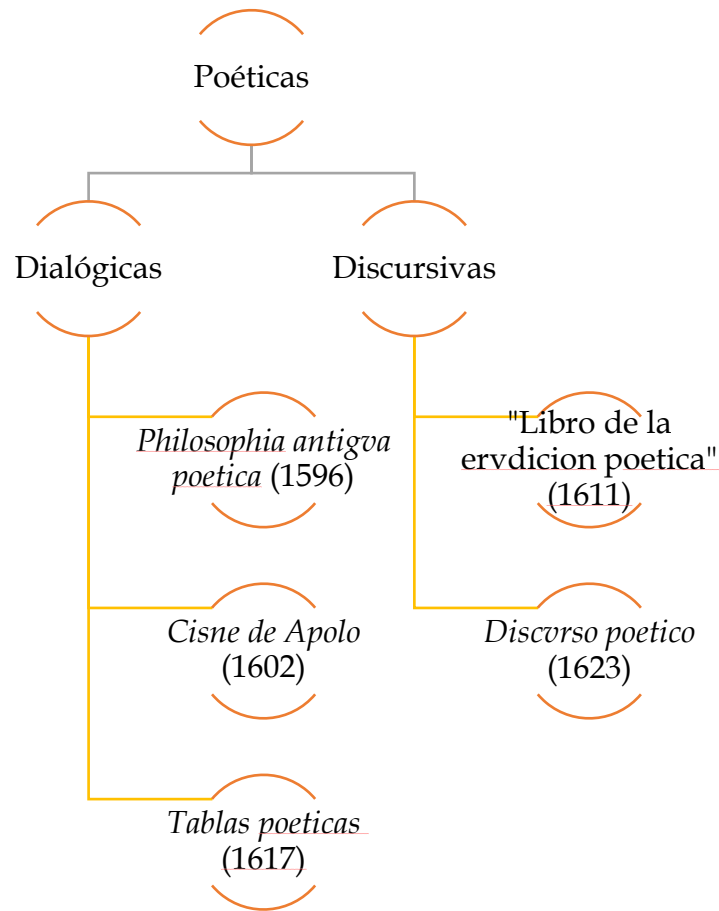


Fig. I. 1: División de poéticas

Poéticas dialógicas

Las tres poéticas que conforman el grupo de las “poéticas dialógicas” responden a la explotación del género priorizado en las academias renacentistas italianas: el diálogo, pero las poéticas no responden únicamente a este género. Pinciano, Carvallo y Cascales hacen confluír varios géneros, cumpliendo un principio de variedad, indispensable en la época¹⁷⁴. Pinciano conforma su diálogo con tres personajes, pero las reuniones –microcosmos de una reunión humanista– están divididas en epístolas, puesto que hay un cuarto participante que no está presente físicamente, mas sí a través de otro género importante de la época: la epístola, misma que pedagógicamente sirve para enumerar los principales puntos tratados. Carvallo y Cascales también ejemplifican sus enseñanzas echando mano del diálogo. El primero, sin embargo, tiene dentro de sus tres personajes uno alegórico, la Lectura, para seguir con la tradición medieval, posiblemente heredada de sus fuentes enciclopédicas como Badius Ascensius, de quien, al igual que se vio con Cascales, Carvallo no siempre vuelve explícitas sus constantes citas y su pensamiento medieval.

¹⁷⁴ Vid. A. Egado, “La hidra bocal...”, pp. 93-98.

Carvallo entonces continúa con la tradición del *Cortigiano* o de las *Prose* de Bembo, al explicar que lo que reproduce en su poética es el resultado de un diálogo humanístico, ligado a una tradición plenamente renacentista (*vid. Cisne*, ¶¶2r-v). El *Cisne* se divide en cuatro diálogos y cada uno de ellos tiene diferentes apartados. Además, confluyendo siempre con la *vāriāitō*, resume en octavas al final de cada apartado, pues se rescata al verso como estrategia mnemotécnica. Lo cual, más allá del valor poético que puedan tener, fue aprovechado por los editores del siglo XVIII de la *Poética* de Rengifo, quienes refundieron únicamente las octavas del *Cisne* con el resto de la poética métrica. Finalmente, Cascales, con los dos participantes de su diálogo, no hace uso de alguna estrategia para resumir sus enseñanzas, pero, en su lugar, vulgariza y comenta el *Arte poética* de Horacio, a la más pura usanza de los comentaristas italianos, aunque no con el mismo rigor. Y para la *vāriāitō*, Cascales agrega un sinfín de versos italianos para ejemplificar parte de su “Poesia in specie”.

Otro aspecto que quiero resaltar de estas poéticas dialógicas es su estrecha relación con las poéticas “clásicas” –según la expresión de Menéndez Pelayo–, pues basan sus principios en la *Poética* aristotélica, lo que no significa que sean serviles a esta. De hecho, pueden ser consideradas clásicas en tanto que continúan una discusión iniciada con el redescubrimiento de la *Poética*; así, se unen al discurso de la dignificación de la poesía siguiendo las cuatro causas aristotélicas: *material*, *formal*, *eficiente* y *final*. Consecuente con esto, Pinciano explica que el nombre de su poética, *Philosophia antiqua poetica*, se debe a que

assi Maximo Tirio Philosopho Platonico a la Poetica llama, y assi lo es realmente, y se vee al ojo, q[ue] los Philosophos mas antiguos enseñaron su Philosophia co[n] imitaciones Poeticas, y que los mas modernos la enseñaro[n] sin ellas despues. Deste nombre ha[n] huydo nuestros Españoles con justa razon, los quales en sus libros no han dado Philosophia antigua, ni au[n] moderna, sino tocado solamente la parte que del Metro habla. (“Al lector”, s. f.)

En otras palabras, se procura recuperar el valor cognoscitivo que la poesía tenía para los antiguos, aún si esto significaba subordinarla a la filosofía. Tal hecho no representa un problema para un médico como Pinciano, que sigue de cerca las enseñanzas de Huarte de San Juan y hereda la preminencia de la razón¹⁷⁵, lo que se refleja elocuentemente en la “Epistola primera, o introduction a la *Philosophia antiqua*. Trata de la Felicidad humana”. Alejar a la poesía de una consideración meramente métrica –reproche que Pinciano y, más adelante, Carvallo dirigen veladamente a Sánchez de Lima y a Rengifo– es el primer objetivo del humanista y lo evidencia con el título que nombra su poética. A esto se añan las diferentes reflexiones que Carvallo y Cascales hacen a su vez para dignificar el papel de la poesía, principalmente a través del *dōcēre ēt dēlectāre* horaciano.

¹⁷⁵ *Vid.* S. Shepard, *op. cit.*, pp. 28-40.

El *dōcēre*, siguiendo con el debate desarrollado en Italia durante el siglo XVI, se reafirma con la imitación aristotélica. La *Poética*, no obstante, funge únicamente como base, pues cada poética la enriquece con otras fuentes y las reflexiones de cada humanista hasta conseguir una definición más moderna. Así consta en las *Tablas poeticas*, donde se va más allá de la imitación de acciones hechas por el individuo: “La Poetica es arte de imitar con palabras. Imitar es, representar, y pintar al viuo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diuersos generos de personas, de la misma manera que suele ser, y tratarse” (f. 13)¹⁷⁶.

Todas estas disertaciones, además de ser la ‘vulgarización’ de los comentarios italianos, tienen como objeto particular ilustrar a un individuo que se proponga iniciar su producción poética o bien a un poeta en ciernes al que le falte los principios teóricos. Principalmente a esto último se atiene López Pinciano, ya que, si su *Lector* fuese ya un iniciado y necesitase práctica, encuentra ya una solución en Escalígero. Se propone, en suma, ofrecer una síntesis de la teoría poética¹⁷⁷. Sin embargo, la intención se puede interpretar también como una manera de salvarse ante la crítica, puesto que el vallisoletano es, después de todo, un médico de corte.

En cuanto a Carvallo y Cascales, sí puede notarse más la ambición de adoctrinar al poeta. Ambición entendida en su justa proporción, pues se trata de dos profesores, cuya motivación potencializa la “proyección pragmática y pedagógica, más que erudita y filológica”¹⁷⁸ del humanismo español. En el *Cisne de Apolo* dice Carvallo:

Soberuia fuera grande mia, querer sujetar los delicadissimos ingenios de Vs. Mercedes a reglas y preceptos mios, queriendo poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras, que tanto a toda arte exceden. Mas no fue tal mi intento, sino solo juntar en este breue tratado, todo lo que a este arte toca, de que tanta necesidad ay en España. (¶¶r)

Lo que no le impide agregar al final de su advertencia –“A los discretos Poetas el Auctor”–: “Todo lo ofrezco a la fabrica de las obras de Vs.ms.” (¶¶3r), donde se muestra que de cualquier manera Carvallo sí dirige a poetas su obra.

Cabe agregar que los poetas que tiene en mente el asturiano son ‘discretos’, es decir que pertenece a esa categoría de “hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada vna su lugar”, según nos informa Covarrubias¹⁷⁹. En estos pasajes, iniciando con el adjetivo usado, confluyen la *captātio benevolentiae* y el principio platónico del *furor*, que será ampliamente defendido por Carvallo a lo largo de su poética. Asimismo, como Pinciano, insiste en que ofrece un “breue tratado” para subsanar la carencia de poéticas en España.

¹⁷⁶ Vid. A. García Berrio, *op. cit.*, pp. 55-58.

¹⁷⁷ Vid. *Philosophia*, “Al lector”, s. f.

¹⁷⁸ J. García Gibert, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁹ *Tesoro de la lengua castellana, o española*, p. 321v.

Cascales parte igualmente de dicho lugar común, reafirma la necesidad de preceptos y agrega siempre con falsa modestia:

consulta tu a los hombres versados, y practicos: oye sus preceptos, y con ellos escriue obras heroicass, scenicass, y lyricass, si quieres co[n] justo titulo ser saluado por Poeta. Y mientras no tuuieres a la mano otros maestros de Poesia, al mar te[m]pestuoso arrojo estas Tablas Poeticass: quando te fueres anegando en el golfo de la dudosa confusion, arrimate a ellas, y por ventura saldras a la orilla saluo y libre de la torme[n]ta. (*Tablas*, “Prologo”, s. f.)

En breve, Cascales ofrece una poética salvavidas, que, a discreción del lector, debe ser consultada solo cuando los textos de “hombres versados, y practicos” no estén a la mano. Recuérdese que, pese a su papel activo como juez en justas y certámenes, el murciano –al igual que Pinciano y Carvallo– no es poeta.

La poca práctica que los autores tuviesen en el arte del verso no imposibilita a ninguno de los tres, como humanistas, tratar el tema de la poesía incluso con autoridad. Esta la han adquirido con sus fuentes librescas, aunque no podría asegurar que sus reflexiones se atuvieran únicamente a lo escrito, dada su participación en lugares que pasaba gran parte del tiempo en discusiones teóricas de todo tipo. Sin embargo, a diferencia de las poéticas discursivas, es innegable que sus principios teóricos están más asociados a una realidad escrita y erudita, lo que no les impide ser útiles para nobles o burgueses con ambiciones poéticas o bien a un *vulgo* que puede ser aleccionado. Así pues, en este aspecto, disiento de Porqueras Mayo, para quien los

Preceptistas, al hablar de literatura, intentarían dar normas para los autores. Los autores quieren seguir a los preceptistas, pero su creación se mueve a causa de unas sacudidas violentas, que los preceptistas han desconocido. Se trata de un nuevo factor: el lector, el público. Los preceptistas escriben para los *autores*. Los autores escriben para los *lectores*.¹⁸⁰

Efectivamente, humanistas no poetas como los que escribieron estas poéticas dialógicas no tenían la presión del *vulgo* o de *lectores* –entendiendo tal término con toda la ambivalencia documentada por Frenk. Así me explico en parte una de las razones que separaban a la teoría de la práctica poética. No significa, empero, que los preceptistas no hayan pensado también en un público no de potenciales poetas, pero sí con intenciones de aprender cómo leer poesía y cumplir en parte con la imagen del cortesano ideal.

En consecuencia y si bien puede leerse como nota manierística –siguiendo la interpretación de Porqueras–, Carvallo asegura que el principal objetivo de su trabajo es “satisfazer al ignorante vulgo, con quien ta[n] mal acreditados estan los Poetas, que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traça ni concierto, libres de toda regla y limitacion, y por llevar este fin de sacarle de tal ceguera y darle a entender que ay orden y concierto en esto, como en qualquiera arte” (*Cisne*, ¶¶r-v); y con

¹⁸⁰ “La verdad poética...”, *op. cit.*, p. 107.

base en esto llama a su trabajo “Arte poetica” (*id.*, ¶¶r). Buscar la dignificación de la poesía entre el *vulgo* que no la entiende es la segunda –y tal vez primordial– función pedagógica de Carvallo, ya que este lugar común¹⁸¹ adquiere otro nivel semántico al personificar en Zoylo el parecer común¹⁸². De tal guisa, se procura desmentir errores del *vulgo* y entonces educarlo. Carvallo no pretende únicamente “dignificar la poesía por encima de prejuicios vulgares”¹⁸³, sino acabar a su vez con tales prejuicios a través de su saber enciclopédico. El objetivo es compartido en parte por Pinciano y Cascales, quienes no mencionan al *vulgo* directamente como Carvallo, pero sí personifican algunas de sus particularidades en las figuras de Pinciano y Pierio, quienes son educados por Fadrique y Castalio respectivamente, al igual que Zoylo por la Lectura.

Poéticas discursivas

Más cercanas al fenómeno oral de los Siglos de Oro, las poéticas de Carrillo y Jáuregui parecen seguir lo que Emilio Orozco opina sobre el “Arte” de Lope de Vega, quien habría hecho una obra de circunstancia, según la opinión del crítico. Así pues:

Arte nuevo no es [...] formalmente un poema didáctico ni una epístola de contenido doctrinal simplemente concebida para ser leída con forma y tono personal; es esencialmente, una pieza de oratoria, un nuevo tipo especial de discurso académico de vivo y cambiante tono entre engolado y familiar con sus toques de humor –más cercano a una breve charla de hoy– concebido, espontáneamente, en relación con el sentido del soliloquio, pero desarrollado atendiendo a las partes y normas de la retórica aristotélica, aunque dentro de la libre –y a veces contradictoria– interpretación de ésta que le da el Barroco.¹⁸⁴

El “Libro de la erudición poetica” y el *Discvrsio poetico* no son poemas y no fueron preparados por solicitud de una academia, hasta donde se sabe. Por otra parte, ambos textos son bastantes serios y mantienen un registro alto en todo momento, lo que no deja de hacerlos bastantes personales y en ocasiones hasta viscerales¹⁸⁵. Sin embargo, me parece que son compatibles con el “Arte” de Lope porque son piezas de oratoria y son igualmente consecuentes con las peculiares normas de la retórica aristotélica de la época. Bajo este principio, y a diferencia de las poéticas dialógicas, las discursivas

¹⁸¹ Un argumento similar esgrime Fernando de Herrera en su dedicatoria a D. Antonio de Guzmán: “me quise obligar al juicio delos que tiene[n] menos conocimiento desto, que son los que condenan con mas rigor i menos justicia los errores agenos” (*op. cit.*, f. V).

¹⁸² Como es bien sabido, este nombre –Zoiló–, hace además eco de la tradición clásica, pues se trata del gramático y filósofo griego que censuró a Homero, y cuyo nombre se asoció en los Siglos de Oro a la figura del pedante, como se observa, por ejemplo, en el *Quijote* de Cervantes. Carvallo, en su poética, recupera ambos significados para ironizar a los críticos y detractores de la poesía.

¹⁸³ A. Porqueras Mayo, “Función del ‘vulgo’...”, p. 369.

¹⁸⁴ ¿*Qué el Arte nuevo de Lope de Vega?*, *apud* E. García Santo-Tomás, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁸⁵ Juan Matas Caballero hace notar el carácter esencialmente polémico en la obra crítica de Jáuregui, el cual efectivamente llega a su máximo con el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* y, aun así, está también presente en el resto de su obra (*vid. Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, pp. 227-230).

no parecen acabadas, contrariando lo que podría esperarse de un texto impreso¹⁸⁶. El peso de esta afirmación adquiere un valor significativo con la obra de Carrillo, debido a que nunca fue pasada por el torno en vida del autor (*vid.* “Nota preliminar”, s. f.). No obstante, se leyó –tal vez en voz alta– en el círculo precedido por Cascales, tal y como su “Carta segvnda” lo advierte cuando defiende su estilo poético y prosístico de un desconocido miembro de dicho círculo:

halla (no me espanto) algunos lunares (llamemoslos assi) ya en la persona de mi Musa, ya en las persuasiones de mi prosa, à vnas imperfecciones, y à otras respondere, no defendie[n]dolas [...]. En efeto dos faltas se me ponen, demasiado cuydado en la prosa, y demasiada co[n]fusion (que es la verdadera escuridad viciosa) en vn Soneto desconozco esta culpa, pues no se qual Soneto mio aya llegado à sus manos de V[uestra] m[erced] y estotra, à saber, d[e]masiado cuydado en la prosa, *Ex tempore*, me ha parecido responder assi segun las ocasiones, assi son los estilos del escriuir. (*M1*, f. 141v)

Esta demostración de derecho a réplica concreta lo auténtico que era el diálogo entre Carrillo y otros humanistas, pues las cartas también podían ser leídas en público, ofreciendo a la posteridad el testimonio de una discusión humanística, gracias a su naturaleza escrita.

El caso del *Discvrso poetico*, impreso durante la vida de Jáuregui a diferencia de su *Antídoto*, no deja tampoco del lado este diálogo, puesto que nada más al ser publicado a la par que su *Orfeo*¹⁸⁷, se desató una gran polémica en torno suyo. Caso similar a la crítica hecha a Carrillo, a Jáuregui se le acusó de falta de coherencia entre su teoría y práctica tanto por parte del grupo encabezado por un desairado Lope de Vega, como por el encabezado por su eterno rival, Góngora¹⁸⁸. Sin embargo, como señala Melchora Romanos, el *Discvrso poetico* concuerda totalmente con el *Orfeo*, en tanto que es la exposición teórica de una postura poética intermedia entre claros y oscuros que se pone en práctica en su poema mitológico –explicando así su aparición al mismo tiempo¹⁸⁹. La poética de Jáuregui es esencialmente personal, al igual que lo fue el “Arte” del *Fénix*.

Por lo tanto, así como se puede acercar la división de las poéticas ‘clásicas’ de Menéndez Pelayo a las dialógicas, las poéticas discursivas pueden ser asociadas a las ‘apologéticas’. Es un hecho que tanto el “Libro de la erudicion poetica” como el *Discvrso poetico* son apologías de un determinado tipo de poesía: la primera a lo que el mismo título de la poética alude, la *erudición poética*, y la segunda a una poética que se ubica entre la poesía llana y la conceptista. Así, al revisar la *argūmentātiō* de cada poética discursiva se verifica que sigue los modelos retóricos aristotélicos –pero también los de la tradición latina– y se conforman como discursos demostrativos. En palabras

¹⁸⁶ “Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación”. Y agrega más adelante Walter J. Ong: “Se supone que el texto impreso representa las palabras de un autor en su forma definitiva o ‘final’, pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido” (*op. cit.*, pp. 208-209).

¹⁸⁷ Es bien sabido que el *Discvrso* carece de aprobación porque la que se había adjuntado al *Orfeo* valía para amabas obras.

¹⁸⁸ *Vid.* J. Matas Caballero, *op. cit.*, pp. 221-226.

¹⁸⁹ *Vid. op. cit.*, pp. 22-29.

de Miguel de Salinas significa: “Cuando se alaba alguna virtud en general que de suyo es loable, basta por circunstancias mostrar haber sido mandado procurarse por leyes divinas y humanas y consejos de hombres sabios, poniendo ejemplos en que se vea haber sido siempre tenida en mucho”¹⁹⁰. Luego, la erudición que Carrillo y Jáuregui despliegan no es gratuita. Cada cita y ejemplo de los “hombres sabios” –sus *auctoritates*– es un argumento a su favor para encumbrar en lo más alto sus ideales poéticos, lo que hace que Carrillo, hombre de gran santidad, recurra incluso a la divinidad de las Musas para autorizar la *erudición poética*.

Ahora bien, quiero recordar que estas poéticas discursivas, apologías que alaban determinados principios estéticos, se presentan como ataques ora contra los ‘indoctos’ (*M*₁, f. 109v), ora contra los “engaños de algunos escritos” (*Discvrso*, 1r). Se explican entonces las respuestas airadas que recibieron por parte de sus detractores. No obstante, a la par de las poéticas ‘dialógicas’, observo también la intención de educar a un lector u oyente. Carrillo ataca con su “Libro de la erudición poética” esa ignorancia tan aborrecida por el humanismo español y Jáuregui está educando a un lector ideal para su *Orfeo*.

Las diferencias enunciadas hasta ahora con respecto a las poéticas dialógicas conllevan a una conclusión lógica, misma que se adivina con la recepción que tuvieron: estas dos poéticas no están hechas a espaldas de la producción poética, sino todo lo contrario. Asimismo, al ser básicamente discursos demostrativos y pese a tocar varios puntos de la poética clásica, no se conforman como poéticas tradicionales o clásicas. Claro ejemplo es que en ninguna de las dos se discuten o explican los diferentes géneros literarios. Es más, cuando la crítica actual expresa “sin Poéticas ay Poetas”, no está pensando –en la mayoría de los casos– en Carrillo y Jáuregui, sino en Pinciano, Carvallo, Cascales, Salas, etc.

Pese a lo anterior, no me parece inadecuado integrar las poéticas discursivas a mi estudio. No porque siga con Rico García la tradición crítica de Menéndez Pelayo, Nicolás Antonio y Vilanova, que agrupan a Carrillo y a Jáuregui con el resto de las preceptivas¹⁹¹, sino porque, en principio, al igual que las dialógicas, son poéticas en tanto que analizan a su manera las cuatro causas aristotélicas para crear una idea de poesía. Por tanto, buscan también educar, aunque no es su principal objetivo. Además, lo más importante, el “Libro” y el *Discvrso* son el resultado de lecturas, discusiones y reflexiones en torno al fenómeno poético. Dicho de otro modo, la transición de una poética a otra, sus semejanzas y, aún más, sus diferencias son las que pueden mostrar una mejor prefiguración del significado de términos como *agudeza e ingenio*, en décadas cruciales que vieron cómo las plumas de Quevedo, Góngora, Lope y Cervantes estaban en el ápice de su creación y antes de que la

¹⁹⁰ *Retórica en lengua romance*, apud J. Lluís Canet, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁹¹ J. M. Rico García, *op. cit.*, p. 94.

objetividad resultante de la distancia temporal le permitiera a Gracián escribir su *Agudeza y arte de ingenio*.

Para que tal propósito se resuelva felizmente, empero, se requiere estar siempre conscientes de un aspecto que las cinco poéticas comparten y que ya he mencionado: su carácter inconcluso, ya que incluso las poéticas dialógicas pudieron ser leídas en público. Afirma Frenk que en “el Siglo de Oro, la poesía, los cuentos, la narrativa más extensa, los diálogos, las cartas, las crónicas, los tratados: toda suerte de escritos se leía en voz alta o se recitaban de memoria, a la par que las obras teatrales, y las poesías solían cantarse”¹⁹². Indicativo de esto son las epístolas que resumen los diálogos en la *Philosophia Antigua Poetica* o las octavas mnemotécnicas de Carrillo –quien además divide en breves apartados los diálogos–, sin olvidar la *vřřātřo* incluida en todas las poéticas, hecho que tanto encantaba a los oyentes¹⁹³. Tal apertura obliga una lectura atenta, pues al no ser textos terminados los indicios esparcidos a lo largo de aquellos ofrecen denotaciones y connotaciones no siempre de manera explícitas.

¹⁹² Vid. “Más sobre la lectura en el Siglo de Oro”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1988, I, Medieval. Siglos de Oro*, p. 518.

¹⁹³ Vid. M. Frenk, “Lectores y oidores en el Siglo de Oro”, *op. cit.*, p. 49.

CAPÍTULO II

AGUDEZA EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

Con base en el “Capítulo I”, identifico el término *agudeza* primero en las tres poéticas dialógicas y posteriormente en las discursivas, ya que el método y objetivo que siguen son diferentes. Además, como indiqué, para el análisis aislo el término en cada una de ellas y lo pongo en diálogo primero con el fragmento en el que se encuentra, luego con el resto del texto y, finalmente, con otras poéticas del *corpūs*, siempre que esto sea pertinente. Recuérdese que el objetivo es encontrar indicios significativos sobre cómo conciben la *agudeza* estos cinco autores.

POÉTICAS DIALÓGICAS

Alonso López Pinciano, *Philosophia antigva poetica* (1596)

La primera poética dialógica que analizo es la *Philosophia antigva poetica*, conformada por dieciséis epístolas que tratan diferentes aspectos de la poesía: materia, finalidad, géneros, etc. Para desarrollarlos, Pinciano personaje –neófito curioso– conversa con Vgo –médico interesado en la poética– y Fadrique –humanista versado en el *ars poetica*. Al final de cada epístola, don Gabriel –corresponsal de Pinciano personaje– resume los principales puntos tratados en el diálogo y ofrece una sucinta opinión al respecto.

Dentro de estas largas conversaciones, López Pinciano menciona literalmente dieciséis veces el término *agudeza*. La mayoría de estas pertenecen a la categoría gramatical de adjetivo, en menor medida de adverbio de modo y solo una vez como sustantivo. Además, su presencia no solo es poca, sino que tampoco está distribuida equitativamente en la poética. Por lo tanto, considero que la *agudeza* en la *Philosophia* no es esencial para su desarrollo y únicamente connota determinados usos comunes en la España del siglo XVI.

Así, la primera ocasión que se utiliza el término en el diálogo es como adverbio de modo en la “*Epistola primera, o introduction a la Philosophia antigua. Trata de la Felicidad humana*”. Aquí se delimitan las *potencias* humanas –*animales e intelectuales o racionales*– entre las cuales se encuentra la *imaginación –potencia animal*. Esta –a diferencia de la capacidad de los ángeles– no puede obrar por sí misma en el mundo. Vgo cuestiona tal aseveración, porque asegura que va en contra de los refranes: “Si esto es assi, porque el hombre que es poco menos que el Angel, no podra

hazer algunas acciones semejantes, y dezir que la imaginacion, no haze caso, es contra los refranes: a los quales no sin causa agudamente el Portugues llama Euangelios pequeños” (fols. 23-24).

Hasta el momento no se ha logrado identificar la identidad de este “Portugues” ni cuáles son estos refranes en específico¹⁹⁴. Sin embargo, no deja de ser significativo que la *agudeza* está cercana a un género popular breve como los refranes, aunque no se les llama directamente *agudos*, como sí se considera el acierto del “Portugues” al definirlos “Euangelios pequeños”. De una u otra forma, la *brěvītās* está implicada desde el primer momento con la *agudeza* pinciana.

Por otro lado, Pinciano cataloga como *agudo* al “Portugues” por encontrar la relación entre ambos términos. En otras palabras, hay una capacidad, cualidad o potencia que relacionó primero a los refranes con los evangelios –‘verdades divinas’– y luego resaltó el carácter breve de los primeros para crear el sintagma nominal: “Euangelios pequeños”. No se dice nada sobre esta capacidad y la forma en la que relaciona ambos términos. No obstante, es posible que se aluda a su cualidad “afilada”, capaz de penetrar en la realidad para encontrar tal unión de *rēs* ajenas entre sí. El eco de la metáfora de Aristóteles es evidente (*vid.* “Introducción”).

Ahora bien, la primera acepción del *Tesoro* –cualidad “punzante o afilada”– se nota en las características que Vgo da al “apetito sensitivo”, otra *potencia animal*¹⁹⁵:

El apetito sensitiuo (dixo Vgo) y [ir]racional¹⁹⁶, de quie[n] hablamos (assi el co[n]cupiscible, como el irascible) se mueue o por cosas interiores, o por exteriores, como si dixessimos el apetito libidinoso, q[ue] se incita en lo interior por vn estímulo en los mie[m]bros de la generacio[n], nacido de la simie[n]te, o por ser mucha, o por ser ardie[n]te y aguda: y mueuese por lo exterior co[n]vista, tacto y oydo de cosas lasciuas. (f. 31)

El “apetito libidinoso” puede nacer directamente de un impulso fisiológico interno, cuando el semen es ardiente y *agudo*, o bien punzante. Por supuesto, esto sigue los presupuestos de la sintomatología médica, enraizada en el *amor hereos*, que basa sus principios en la tradición aristotélica, árabe e islámica¹⁹⁷. Pese a que esta cita no está relacionada directamente con la producción poética, no deja de ser interesante que *agudeza*, con su connotación de ‘punzante’, consigue despertar algo en el ánimo humano.

¹⁹⁴ Ninguno de los editores o críticos de Pinciano agrega una nota a propósito de esta peculiar afirmación. Tampoco su comentador Calero Calero ofrece una explicación para esto, pese a que la coloca como una prueba de la relación existente entre Vives y Pinciano (*vid.* “La autoría de la *Philosophía antigua poética*”, 375-376).

¹⁹⁵ No está de más mencionar que esta descripción de las *potencias internas* y *externas* del ser humano sigue una tradición clásica preservada en la *Suda*, en donde ya existe una capacidad –*αρετινοια*, traducida por Joaquín Rodríguez Beltrán como ‘sagacidad’– que adquiere “nuevos conocimientos mediante los que ya se posee” (*Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*, p. 70).

¹⁹⁶ En el texto dice “racional”, pero en las “Erratas” se señala el error: “p.31.1.22.irracional”, por lo que indico entre corchetes la corrección.

¹⁹⁷ *Vid.* Marta Haro, “Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la donzella Teodor*”, *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 113-125 *passim*.

La siguiente mención del término se encuentra al final de la “Epístola quarta de las diferencias de Poemas”¹⁹⁸. En esta ocasión también es un adjetivo aplicado a una empresa¹⁹⁹ de Garci Sánchez de Badajoz, “la qual ha sido muy loada, y la qual es con cuerpo, casi persona, como dize el señor F[adrique] era el dicho vna figura masculina humana muy fea, co[n] cuernos como cabro[n], y vñas como leo[n], puesto en llamas, dezia la letra: Mas penado, y mas perdido y menos arrepentido” (f. 161)²⁰⁰. Esta es comparada por Pinciano personaje con la empresa que se encuentra en la “posada del Conde Ioannas Cheueniler Embaxador del Emperador” (f. 160)²⁰¹ y que representa la Victoria. De la empresa de Garci Sánchez dice entonces el neófito curioso que “la inuencion es aguda” (f. 161), pero que, por la “dozella” que representa a la Victoria en la otra empresa, prefería visualmente a esta última. Fadrique agrega al comentario que tal empresa de la posada del Conde es “prouechosa al animo, porque junto con ser de mucho ingenio enseña dotrina moral y diuina, fruto que en las empresas no suelen dar todos arbores” (*loc. cit.*). Hasta aquí termina la contraposición entre ambas empresas sin que se aclare si existe o no una superioridad entre ellas y por qué, aunque parece que se prefiere la segunda.

Los términos de *agudeza* e *ingenio* se aproximan en este fragmento, aunque no se relacionan directamente, sino que, mientras una empresa es de invención *aguda*, la otra es de mucho *ingenio*. Ambos términos se refieren a la forma con la cual se crearon las empresas y, como dije, no puede afirmarse la superioridad de una sobre otra, por lo que no puede concluirse tampoco que sea mejor la *agudeza* que el *ingenio* o viceversa. Es más, la razón por la cual Pinciano personaje y Fadrique prefieren la empresa de la Victoria es por lo agradable que es a la vista la figura femenina y los atributos doctrinales y morales que se le atribuyen. Sin embargo, ¿estos aspectos son producto del *ingenio* en estricto sentido? Fadrique afirma: “junto con ser de mucho ingenio enseña dotrina moral y diuina”. Es decir, es “junto con” y, por lo tanto, no parece ser una virtud del *ingenio* este resultado, sino, tal vez, la gracia de la figura femenina. No se especifica, así como tampoco se dice en qué

¹⁹⁸ Como comenté al inicio del análisis, la aparición de la *agudeza* es poco constante en la poética. En consecuencia, no hay indicios de esta en las siguientes epístolas: “Epístola segunda, o prologo de la Philosophia antigua” y “Epístola tercera de la essencia y causas de la Poetica”.

¹⁹⁹ Esta es definida como “vna especie de Epigrama Didascalico, porque enseña dotrina moral casi sie[m]pre y podría natural, o lo q[ue] mas quisiere el dueño: el qual no està atado a dotrina alguna, solamente se ata el autor d[e] la Emblema a poner anima y cuerpo en ella, cuerpo es la pintura, y anima la letra q[ue] es sobrepuesta por la qual es ente[n]dida y declarada” (f. 159). Es bastante significativo que los pocos indicios que Pinciano ofrece sobre la empresa la asocien al epigrama y, a su vez, sea uno de los dos ejemplos calificado como *agudo*. La relación emblema-epigrama-*agudeza* es un hecho, pese a no estar más desarrollada.

²⁰⁰ Dice Julia Castillo, editora de Garci Sánchez: “Con maravilla hemos hallado, en la *Philosophia Antigua Poetica* de Pinciano, el *cuerpo* de esta empresa de Garci Sánchez de Badajoz”. Se refiere a la que el “conde de Villamediana hizo [con] estas palabras de Garci Sánchez de Badajoz: *Mas penado, mas perdido y menos arrepentido*, según el propio gusto y la propia intención”. Además, con base en Javier Ruiz, la crítica menciona que existe la “noticia de un techo construido entre 1545 y 1550, y decorado con casetones herméticos, uno de los cuales es descrito como el cuerpo y alma de esta empresa” (“Prólogo” al *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, p. 9, n. 1).

²⁰¹ Se refiere a la posada donde habitaba el embajador a quien está dirigida la *Philosophia*, aunque no he encontrado más información a propósito.

sentido “la inuencion es aguda”, así que solo se puede afirmar que es con *agudeza* o con *ingenio* que las empresas pueden realizarse. De esta forma, la *agudeza* vuelve a coincidir con un género poético breve, eco de la tradición que Pinciano retoma y que la relaciona con la *brévītās*.

Posteriormente, en la “Epístola quinta de la Fabula”, López Pinciano comenta el capítulo 16 de la *Poética* aristotélica, que versa sobre los diferentes tipos de agnición y ejemplifica el mejor tipo de esta con Heliodoro –*auctōrītās* privilegiada en los Siglos de Oro. Este recurre técnicamente a una agnición poco artificiosa; sin embargo, gracias a que “el poeta fue tan agudo, y le hizo tan artificioso que iguala a los demás” (f. 183), se convierte en un modelo de *īmītātīo*. La *agudeza*, que antes calificaba a la obra, ahora es una cualidad del autor y su papel es preponderante. Es por esta que Heliodoro equiparó la agnición de menor artificio a la de mayor, aquella que es preferible en el *ars poetica*.

Se vuelve más clara la relación e importancia que la *agudeza* tiene en la producción poética. Sin embargo, no se ha dado hasta el momento ninguna definición y no se dará como tal en sus siguientes apariciones, porque Alonso López Pinciano no se preocupó por definirla en ningún momento. Como he apuntado, el término connota ciertos usos comunes en la época y, siguiendo la tradición, se le asocia directa o indirectamente a determinados géneros u otros términos. En consecuencia, la *agudeza* connota otro término importante en la época: el *concepto* –ya anotado por Fernández-Corugedo²⁰². Esta relación representa el desarrollo más importante de la *agudeza* en la poética dialógica, como explico a continuación.

La “Epístola sexta del Poético lenguaje” desarrolla la *ēlōcūtīo* poética. Que sea aquí donde el médico vallisoletano da mayor atención a la *agudeza*, explicaría en parte por qué la crítica durante tanto tiempo ha relacionado el término con dicha parte del discurso y no con la *inventīo*²⁰³, como propone Rodríguez Beltrán²⁰⁴. Sin embargo, no considero que la *agudeza* deba restringirse a una u otra parte. De hecho, López Pinciano muestra una *agudeza* que efectivamente se relaciona

²⁰² Vid. *El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián*, p. 270-273.

²⁰³ Esto sí ocurre en la primera mención y en la “Epístola cuarta” o al menos así se insinúa, lo cual sigue siendo significativo, aún y cuando se traten de alusiones sin mayor explicación.

²⁰⁴ Vid. *op. cit.*, pp. 13-14.

principalmente con la *ēlōcūtīo*, pero también con la *inventīo*²⁰⁵, más si consideramos que el *concepto* del vallisoletano es equivalente al *verbum mentis* huartiano²⁰⁶.

En la conversación, se encuentran a solas Pinciano personaje y Vgo, quien explica al primero:

No fue, no Virgilio falto en los conceptos, sino sumo en todo. Y por que mejor me entendays, digo que ay tres especies de conceptos, vna de graues, otra de agudos, otra de circumflexos; y ni graues, ni agudos y si mas quereys medianos, que del vno, y del otro son hechos²⁰⁷. Concepto graue se dize la noticia que el hombre de la cosa concibe, quando es magnifica y alta. Con este genero de concepto fue hecha la Iliada de Homero, y la Eneida de Virgilio, y aun la Baatrachomyomachia del poeta Griego [...] y entre personas no tan altas: tales fueron los de Mingo Rebulgo, el qual con agudas alegorias abaxando la magestad Real [...]. Y en suma el concepto graue es aquel que el ente[n]dimiento forma de la cosa mayor que ella es, y el agudo el q[ue] le forma muchas vezes menor; pero mas sutil y delicado. (fols. 273-274).

Y sobre la ausencia de *conceptos agudos* en la épica, Vgo agrega que este género tiene

Grandes si, pero agudos muy pocos. Y si queryes saber la causa, acordaos que la epica es imitacion de principes, y grandes señores: y mirad que los principes y señores grandes hablan co[n] grauedad y simplicidad alta: y mirad la gente menor quan aguda es en sus conceptos y dichos, que assi como hienden el pelo hienden la oreja con la agudeza dellos [...], que la necesidad es grande maestra de agudezas y sutilezas [...]. Y aduertid, que el poema heroico deue ser en lenguaje peregrino, y que el concepto agudo en tal lenguaje haria enigmas. (f. 274)

Hay varios aspectos para comentar sobre ambos pasajes. En un primer momento la contraposición entre *conceptos graves* y *conceptos agudos* está básicamente definida por el asunto que tratan y cómo en este se juega el estilo. Es decir, el contenido del *concepto* –magnífico o no tan alto– corresponde a un estilo y a un tipo de *ēlōcūtīo* –más o menos sencillo y claro. Por supuesto, esto también indica

²⁰⁵ El *excursus* etimológico realizado por Rodríguez Beltrán en la tradición grecorromana confirman esto, ya que “tenemos un grupo de vocablos que se acercan mucho a tal concepto pero a través de una clara noción de lo refinado y lo urbano. En este caso, palabras como κομψος, αστειον, χαρις, *urbanitas*, *lepos*, *sales*, pueden *denotar* lo mismo que las agudezas, esto es, se refiere a los mismo hallazgos verbales-conceptuales desde una perspectiva predominantemente elogiosa, aunque no siempre, pero no *connotan* lo mismo, pues no provienen de la metáfora de la punta y conllevan una idea de lo elegante y lo propio de un gusto selecto. Sin duda, este primer grupo tiene una fuerte carga estilística, una valoración clara de un modo de expresarse: con ingenio, gracia y propiedad” (*id.*, p. 88). En el caso de Pinciano, se enfatiza el decoro que debe guardar el *concepto* con el objeto imitado y, por ende, con el género al que pertenece, así como el tipo de público al que va dirigido. Pese a esto, encierra también un hallazgo verbal-conceptual, por lo que es innegable su asociación con la *inventio*, como se verá.

²⁰⁶ En palabras de Pinciano: “digo del vocablo qua[n]to viene a la consideracion poetica: a cerca de lo qual es de aduertirlo q[ue] Aris. q[ue] como no podemos traer las cosas a las escuelas vsamos de los no[m]bres en vez d[e] las cosas mismas (porq[ue] el no[m]bre es image[n] del co[n]cepto como este d[e] la cosa) [...]; assi el poeta q[ue] supiere bie[n] la naturaleza d[e] la cosa q[ue] trata, la sabra mejor co[n]cebir co[n] el ente[n]dimie[n]to, y segu[n] la image[n] del co[n]cepto darla el vocablo” (f. 223). A esto, se agrega una paráfrasis del *Arte poética* horaciana, enriquecida con la teoría de Crátilo, tal y como comenta Fernández-Corugedo: “Nombrado el concepto entremos en materia y en la ‘materia’, porque cuando trata de esta abandona a Aristóteles y se va por los cerros horacianos y sus cartas socráticas [...]. Pero por medio de esas mismas ‘Cartas de Sócrates’ enlaza el Pinciano con la teoría del nombre y del concepto en la epístola sexta. Curioso es su razonamiento, porque mezcla la teoría del Crátilo con las cartas socráticas [*sic*] de la Epístola, aunque espurio, pues se permite utilizar el término ‘pintar’, que no existe en la *Epístola*, en vez del de escribir, y va del concepto en general al concepto poético” (*op. cit.*, p. 270). En breve, el *concepto* pinciano responde a la materia, al contenido del vocablo poético.

²⁰⁷ Esta es la única vez que Pinciano hace referencia a los *conceptos medianos*, los cuales, por inferencia, opino que pertenecen a lo *mediocris*, siguiendo la *Rota Virgili*.

quién lo usa. De tal forma, con respecto a los *conceptos agudos*, “los principes grandes, que no son della [la necesidad] estimulados, ni inquietados, no tienen para que inuentar estos primores, sino mandar con llaneza y simplicidad, que son compañeras de la verdad” (f. 274). Entonces, los “principes, y grandes señores” expresan con *perspicūitās* sus *conceptos graves*, puesto que no hay necesidad alguna de hacer lo contrario. En suma, el decoro y el principio de verosimilitud –vital en la poética pinciana– determinan el género al cual pertenecen los dos principales tipos de *conceptos*: el *grave* es propio de la épica y el *agudo* de la lírica. Esto último lo infiero del ejemplo que ofrece Vgo en oposición a los poemas épicos de Homero y Virgilio: las *Coplas de Mingo Revulgo*. Además, el mismo médico del diálogo lo aclara más adelante.

Con base en lo anterior, me pregunto a qué clase de estilo corresponden los *conceptos agudos*, ¿a un estilo bajo o medio? La respuesta no es del todo clara, porque de Mingo Revulgo –el único ejemplo dado– solo se dice que es un poco más bajo de los *ingenios* regios que “con agudas alegorias abaxando la magestad Real”. Asimismo, es la “gente menor” la que “aguda es en sus conceptos y dichos”. No se puede, por lo tanto, restringir a un solo estilo y, gracias a quienes pueden enunciar los *conceptos agudos*, considero que pueden pertenecer a ambos. Es claro, empero, que para Vgo es inaceptable su presencia en el estilo alto representado por la épica a causa del lenguaje que esta requiere²⁰⁸: el peregrino.

En cuanto a quién crea y dice cada uno de estos *conceptos*, comparto la opinión de Sandford Shepard y observo que en esta distinción hay un importante discurso social²⁰⁹. Mientras los príncipes y grandes señores usan *conceptos graves*, sencillos y conceptualmente más cercanos a la verdad, “entre personas no tan altas” (f. 274), se tiene que recurrir a los *conceptos agudos* para sobrevivir, porque la “necesidad es grande maestra de agudezas y sutilezas” (*loc. cit.*). La necesidad entonces determina que se haga uso o no de los *conceptos agudos*, los cuales, además, se expresan en lenguaje peregrino. Razón por la que Vgo ha dicho que el *concepto agudo* en la épica –género que requiere de claridad– “haría enigmas, como lo fueron las de Mingo Rebulgo, que sin comento se pueden mal entender” (fols. 274-275). En otras palabras, ya que este tipo de *concepto* requiere en principio del lenguaje peregrino, la épica –que requiere también de este– se volvería incomprensible. Tendería, pues, a la *obscuritās*.

²⁰⁸ Al entender que el *concepto* se refiere al *verbum mentis*, no se puede interpretar el *concepto agudo* como dicción florida. Por esto, no coincido con la interpretación de Sandford Shepard, que incluso lo restringe al estilo medio o clase media (*vid. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro id.*, p. 74). De hecho, el lenguaje peregrino acompaña a los *conceptos agudos*. En otras palabras, el *concepto* es la *rēs* y la dicción florida o lenguaje peregrino son la *verba*.

²⁰⁹ Sandford Shepard no considera los *conceptos medianos*, pero ve en la distinción de los *conceptos* un reflejo de la vida en el Renacimiento y cómo esta se encontraba regida por el código cortesano (*vid. op. cit.*, pp. 65-71).

Lo anterior se comprende mejor a la luz del fragmento 3 de la “Epistola sexta” que establece que el lenguaje peregrino está conformado de tropos retóricos y poéticos. Asimismo, se alerta que su uso puede oscurecer el poema si se agregan *conceptos agudos*, lo que acercaría peligrosamente la obra a lo que Pinciano llama oscuridad “mala y viciosa” (f. 250). De hecho, las *Coplas*, poema alegórico, necesitan un comentario para volverse claras. Esto dice mucho acerca de cómo el *concepto agudo* es ya oscuro por sí mismo.

Cabe entonces preguntarse cuán presente está en Pinciano la idea de la “asimetría o desfase entre lenguaje y pensamiento” que define Rodríguez Beltrán como “agudeza del ingenio”²¹⁰. Por mi parte, opino como Fernández-Corugedo que solo podemos suponer qué es lo que quiere decir el vallisoletano con ambos tipos de *conceptos*²¹¹. Sin embargo, considero que sí se puede establecer que el *concepto agudo*, al ser creado por la necesidad de los humildes, se acerca a lo cómico y a la brevedad del epigrama²¹². Y sobre esto último afirma Vgo:

si Virgilio escriuio con suma perfeccion heroyca, y imitò a principes y semideos, claro es que no tenia para que vsar de conceptos agudos, sino graues, y seueros, vrbanos, y cortesanos. Siga pues, co[n]uiene, cada poeta su aduocacion; y ni el tragico, ni el epico tengan co[n]ceptos muy agudos: ni el comico, o lirico, o epigramatico graues; sino q[ue] assi como en las palabras, sea en los co[n]ceptos imitador de todo genero de persona. (f. 275)

Así pues, el *concepto grave* y el *concepto agudo* son producto de un proceso inventivo, en el que influye significativamente la necesidad del individuo que lo crea y depende de las reglas del decoro de los géneros poéticos, como enfatiza Vgo. La épica requiere *conceptos graves*, mientras que la lírica, el epigrama y lo cómico dependen de los *agudos*.

Con los géneros enlistados, además, la *agudeza* se relaciona nuevamente con la *brěvītās*, al mencionar al epigrama, género *agudo* por excelencia²¹³. Por otra parte, se adscribe a lo cómico y se

²¹⁰ “La agudeza del ingenio implica, pues, una asimetría o desfase entre lenguaje y pensamiento: se accede a lo hondo del sentido mediante los recubrimientos formales y estilísticos, pero éstos no conducen a lo profundo de manera directa y llana, como si fuera el reflejo exacto de lo expresado. La forma, por así decirlo, siempre es menos que el fondo. El ideal es, con poco, decir mucho” (*op. cit.*, p. 14).

²¹¹ “El concepto grave, conjeturamos, hace referencia a la γνῶμη, o quizá a la διανοια como conjunto total del significado en Aristóteles o el de sentido (*sensus*) total de Quintiliano [...] a juzgar por los ejemplos que se dan [...]. En suma, el concepto grave es aquel que ‘el entendimiento forma de la cosa mayor que ella es’ (207).

Por su parte el concepto agudo, conjeturamos de nuevo, hace referencia al concepto lírico y es el que el entendimiento ‘forma muchas veces menor, pero más sutil y delicado’ (*id.*)” (*op. cit.*, p. 271, el número que se encuentra entre paréntesis dentro de la cita corresponde a la edición de la *Philosophia* usada por Fernández-Corugedo).

²¹² En el ladillo del folio 274, se lee “*Iuuen. Sat. 3*”. La referencia identifica al poeta a quien Pinciano personaje recuerda: “Ya me parece que lo voy entendiendo, y me acuerdo del poeta que dixo del Greguezillo hambriento, buela ta[n]to que suben sus ingenios hasta el cielo” (f. 274). El neófito curioso comprende que la necesidad es imprescindible para la creación de *conceptos agudos* y su *auctōrītās* para ejemplificarlo es Juvenal, cuyas *Sátiras* fueron un punto de referencia para el género cómico en la época. Además, me parece muy significativo que sea esta necesidad la que provoca el vuelo del *ingenio*. Una vez más *agudeza* e *ingenio* tienen un punto de encuentro, pero sin mayor desarrollo.

²¹³ Vid. Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, pp. 17-19. Rodríguez Beltrán comenta también al respecto que “lo crucial son los tratados que comenzaron a aparecer en la época para teorizar sobre este género menor. De manera casi invariable, tales tratados hablarán de la agudeza como ‘el alma del epigrama’” (*op. cit.*, 24; la frase “el alma del epigrama” pertenece a Pierre Laurens, tal y como lo indica Rodríguez).

reafirma su importancia en la lírica, en donde toma el lugar de la *fábula* del género dramático. Así, el decoro debe existir entre la persona que inventa el *concepto* –a su vez objeto de imitación poética– y resto de la obra: el tipo de *concepto*, el lenguaje poético que este requiere y el género al cual pertenece. Todo esto también indica el público ideal de la obra poética²¹⁴.

Ahora bien, este decoro tan rigurosamente guardado es estipulado por Vgo, cuyo *ingenio* no iguala al de Fadrique, pese a equipararsele. Esto mismo lo afirma don Gabriel, cuya voz al final de cada epístola posee la misma autoridad que la de Fadrique en el diálogo, y, con esta, disiente de Vgo²¹⁵:

Veo que se disculpa con la dificultad de los poner en numero cierto [a los conceptos], mas con todo entiendo del ingenio de Fadrique, q[ue] si ahí se hallara, hablara en ello con vn poco de mas cuydado, y nos dixera algunas cosas nuevas, sutiles, y vtiles: y que fuera de parecer, que como el metro no parece mal a todo genero de gentes, aunque contradiga a la buena imitacion; assi el concepto agudo en qualquier estado, o estilo parece bien, y da mucho deleyte y gusto. (f. 279)

Don Gabriel no se interesa por los *conceptos graves* ni *medianos*, sino que se pronuncia sobre el uso de los *conceptos agudos*, los cuales son oportunos en cualquier género poético, porque estos son agradables al espectador. Para don Gabriel, entonces, el deleite es más importante que la excelencia de la imitación, es decir, privilegia el *dēlectāre* como *causa final* de la poesía.

Con tal precisión, confirmo que el *concepto agudo* está determinado por la necesidad, se asocia con la *brēvītās*, es cercano a lo cómico y a la lírica, y, por el deleite que causa, puede estar presente en todo género poético. Sin embargo, sobre esto último don Gabriel no deja en claro cómo se tendría que manejar el lenguaje peregrino que requiere este tipo de *concepto* y cómo evitar entonces que se vuelva enigma. La cuestión, pese a los deseos de este y del lector, queda sin dilucidar y solo se reafirma la *agudeza* como tipo de *concepto* en la “Epístola septima del metro”, donde López Pinciano agrega además una valiosa consideración.

²¹⁴ No en vano Pinciano advierte a su noble destinatario, el conde de Khevenhüller, embajador imperial de Austria en Madrid: “Otro si, suplico a V.S. si algun dia hiziere a esta obra digna de sus oydos, los abstenga de la epistola nona, y especialmente del fragmento quarto della, cuya materia es ridicula, y mas co[n]uenietne a orejas populares y comicas, que no a las patricias y tragicas, quales ser deuen las de los Principes y grandes señores, y quales son las de V.S. [et]c.” (“Al conde Ihoanes Kevenhiler de Aichelberg”, s. f.).

²¹⁵ El investigador François Lopez hace una importante distinción entre el grado de autoridad de las voces que componen el diálogo humanista de la *Philosophia*. Así, “para que lo dispuesto no se perciba con demasiada nitidez, la doctrina y el talento argumentativo de Fadrique están en ocasiones casi igualados por los que ostenta Ugo, el médico poeta, excelente expositor que tiene sus defectos y debilidades” (“Sobre la moderna filosofía poética de Alonso López Pinciano”, en Christophe Couderc y Benoit, «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, p. 580). Sin embargo, es innegable que “se establece una jerarquía de autoridades, no sólo en cuanto a rango social, siendo éste bien marcado en nombres y tratamientos, sino en cuanto concierne la inteligencia, el saber y la posesión de la verdad, cosas que vienen dominadas en distintos planos por Fadrique y por don Gabriel. El corresponsal del *Pinciano* está habilitado para condensar en claras y apretadas síntesis lo que se le comunica y somete” (*id.*, p. 580). Por lo tanto, pese a que la naturaleza de esta investigación impide la posibilidad de negar una u otra posición, sí es importante en ciertos momentos considerar dicha jerarquía, que permite acercarnos más a las reflexiones hechas por el ecléctico autor.

Cuando Fadrique enuncia la clasificación de los diferentes tipos de metro y cómo deben ajustarse a los géneros poéticos, se acusa al personaje de Pinciano de interpretar con poca *agudeza* algunos postulados sobre el metro de la sátira. Hecho que demuestra que la *agudeza* no es solo necesaria para la creación sino también para la interpretación²¹⁶. Además, tanto Fadrique como don Gabriel, las voces más autorizadas de la poética, observan que el metro del epigrama dependerá del tipo de *concepto*, sea este largo, mediano o breve, que “es lo mas ordinario” (f. 320). Por esto, la *brěvītās*, si bien no es obligatoria, sí es lo más acorde a la tradición del género.

Con base en esto, Fadrique ilustra el metro del epigrama con el siguiente *concepto*: “vn poeta formò de dos niños hermanos muy hermosos; el vno de los quales era varon, y el otro hembra; esta falta del ojo siniestro, y aquel del diestro” (f. 320). Este, “concepto agudo que a mi parecer lo fue” (f. 321), es una adaptación libre de un epigrama atribuido a Marcial –“el poeta Latino” (f. 320)²¹⁷– que López Pinciano hace en una octava –“dos distichos exámetros y pentámetros” (*loc. cit.*):

Falto es Achon del diestro, y del siniestro
Ojo Leonela està su hermana bella,
y a buen juyzio de pintor maestro
hermosissimo es el, bellissima ella,
niño bello a quien falta el ojo diestro
da essotro con que vees a la donzella,
y quedareys el vno y otro luego,
ella Venus hermosa, y tu amor ciego. (fols. 320-321)

Agrega Fadrique que mucho “mejor està en Latin, pero para exemplo de lo que digo basta assi” (f. 321), para resaltar la *brěvītās* del género, esencial para la *agudeza*. De esta forma, el *concepto agudo* se resuelve con una referencia mitológica y con una metonimia que va de lo particular a lo universal, de Achon y Leonela a Cupido y Venus. Además, es indudable que la comparación entre un par de seres humanos y divinidades, aunada a lo que se le solicita al niño –quitarse el ojo que tiene para darlo a la hermana–, pertenece a lo cómico.

Asimismo, el tipo de *concepto* determina la formulación de este género breve y su resultado. La *agudeza* está implicada tanto en la *rēs* –el *concepto* mismo– como en la *verba* –*brěvītās*– del epigrama y, por tanto, presente en la *inventiō* y la *ēlōcūtīō*. López Pinciano no da más particularidades o ejemplos sobre dicho *concepto*, pero sí retoma la *agudeza* para adjetivar a un tipo de *dicho* propio del estilo cómico, lo que arroja más luz a propósito del término.

²¹⁶ “F[adrique] respo[n]dió: Vos me aueys interpretado mas piadosamente, y menos agudame[n]te q[ue] yo lo entiendo” (f. 318).

²¹⁷ Según Fernando García Romero, mismo que advierte sobre la posible no autoría de Marcial, el poema corresponde al epigrama “Lusce puer, luscae lumen concede Parenti, / Sic tu caecus Amor; sic erit illa Venus”, del cual hay varias traducciones recopiladas en un manuscrito descrito por el investigador: “MARCIAL / Epigramm. / EN / Castellano / M.S. / 52”. Este contiene también la traducción de Manuel Salinas, que aparece significativamente en el “Discurso XV” de *Agudeza y arte de ingenio* (vid. “Una traducción inédita de Marcial”, *MYRTIA. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, año 2, vol. 2 (1987), pp. 50-51).

No se menciona a la *agudeza* en la epístola dedicada a la tragedia –como indica el decoro. Sin embargo, en la “Epistola nona de la Comedia”, Fadrique afirma primero: “lo vrbano dicho, y lo venusto, que ansi dize[n] los dichos y hechos cotesanos y discretos y agudos, que no producen risa: tratemos de solos aquellos que la crian, y fueron dichos *salados* de algunos” (f. 386). Y, más adelante, aconseja que “el que dize la palabra ridicula, deue quedar mesurado para hazerla mas risueña: y que de las palabras vnas son vrbanas y discretas, que sin perjuyzio de nadie notable dan materia de risa” (f. 393). Finalmente, recupera de la retórica el tratamiento de la *quaestio* y cómo esta puede desarrollarse de lo particular a lo universal –Pinciano especifica que es del “menor a mayor” (f. 395)– y da como ejemplo de esta “palabra ridicula” una historia del cardenal Cisneros. Según el relato, el cardenal, encolerizado con un litigante que pedía un juez más de Madrid para un pleito, respondió: “Que hombre puede auer en Madrid que pueda ser acompañado de mi juez. Aqui el litigante encolerizo, y dixo: Cuerpo de Dios conmigo, pudo dar Tordelaguna a vn hombre para Arçobispo de Toledo, y Madrid no puede darle para aco[m]pado del Vicaro de Alcalá” (*loc. cit.*). En este caso, el cardenal Cisneros, oriundo de Torrelaguna, abre la posibilidad de que cualquiera en Madrid puede acompañar en el pleito al vicario de Alcalá. Su comparación “es de la especie de los agudos y discretos” (*loc. cit.*).

Con base en lo anterior, los *dichos agudos* se equiparan a los *cortesanos* y *discretos*, y están en contraposición con los *salados*. Por lo tanto, provocan una risa moderada que no daña, a saber, la risa eutrapélica aristotélica –como la que provoca la historia del cardenal Cisneros–, la cual para el género cómico pueden tener “poco efecto cómico”²¹⁸. Esto se reafirma cuando se describe lo ridículo de la alegoría, “junta de metáforas” (f. 400) –u “otra anima del anima” (f. 467)²¹⁹– y se ofrece un ejemplo poco risueño²²⁰. Sin embargo, aquí se pierde la equivalencia entre lo *cortesano*, lo *discreto* y lo *agudo*, y se pone una distancia entre ellos, como de cierta forma ya había pasado con la clasificación de los *conceptos*. Comenta Fadrique de la historia enunciada: “Esta tampoco es muy

²¹⁸ Vid. Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el siglo de oro*, pp. 92-93.

²¹⁹ Pinciano entonces se refiere a la *alegoría épica*, porque “la que era antes anima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia debaxo de quie[n] se encierra y esconde la otra anima mas perfecta y esencial, dicha alegoría” (f. 467). Como señala Fernández-Corugedo, Pinciano, a través de Gabriel, ya había dado una definición similar sobre la alegoría (*vid.* f. 163), a la que, además, se le da un valor doctrinario (*vid.* f. 212). Por tal motivo, para el doctor de la Universidad de Estocolmo, la *alegoría* pinciana se acerca al *concepto* graciano, porque es “la materia sobre la que acaece otra fábula, otro argumento, la esencia del poema. Esto es exactamente lo que dirá Gracián del concepto en relación con la figura poéticas [sic], cita que hemos repetido ya varias veces, y que extenderá al gran concepto: la alegoría” (*op. cit.*, p. 273). Si consideramos lo enunciado sobre el *concepto* como *verbum mentis*, es cierto que ambos términos se aproximan entre sí, pero no considero que puedan ser equivalentes, por el simple hecho de que la *alegoría* es precisamente una suma de metáforas y el *concepto* es una *idea*. Lo cierto es que, con respecto a lo que dice Fernández-Corugedo, sí hay una relación entre las equivalencias de la *alegoría épica* pinciana y el *concepto* de Gracián con respecto a las figuras retóricas. Sin embargo, no me parece que *alegoría* y *concepto* puedan ser entendidos de la misma forma, al menos a partir de lo poco que se nos dice en la *Philosophia*.

²²⁰ “Sigue en orden la alegoría, la qual es junta de metaphoras y de la qual sea exemplo Ciceron, que dixo de Celio Orador, que tenia mejor siniestra, q[ue] diestra; porque sabia mejor acusar, que defender” (f. 400).

ridicula, porque tiene poco de lo feo y torpe; que ado[n]de no ay dicacidad, digo murmuracion, o fealdad de palabra, o ignorancia y simpleza, el dicho agudo queda vrbano y cortesano, mas poco ridiculo” (f. 400). En otras palabras, como lo explica Newels, el *dicho agudo* que carece de la fórmula ciceroniana *turpitude et deformitas* solo puede volverse *urbano* y *cortesano*, creando así dos estilos cómicos: uno propio para la corte y el otro no apto para esta²²¹.

Me parece pertinente ahora preguntar si los *dichos agudos* dejan de ser tales para volverse *urbanos* y *cortesanos* o son losos últimos un tipo de los primeros. De ser el primer caso, el *dicho agudo*, pese a lo anterior, se asemeja al *concepto agudo* y es más afín a la comedia, mientras que los *dichos urbanos* y *cortesanos*, al ser menos ridículos, crearían una comedia propia de la corte, como su mismo nombre indica. Por el contrario, si el *dicho agudo* es solo un poco más ridículo que los otros dos, no dejaría de pertenecer a una categoría que podría llamarse “ridículo moderado”, aunque tampoco lo alejaría en su totalidad del *concepto agudo*, que es concebido también por “personas no tan altas” (f. 274).

Como ya ocurrió con el *concepto agudo*, la cuestión no queda zanjada, lo que no impide ver el aspecto positivo bajo el cual Pinciano tenía a la *agudeza*, pues cuando se habla de la cantidad de actos que debe tener una comedia y de cómo se ha pasado de tres actos a cinco, se recurre al tópico de *aurea aetas*. Fadrique, la voz autorizada, afirma que “los hombres de aquellos tiempos andauan mas listos y agudos en el camino de la virtud; y assi el tiempo que entonces bastò, agor no basta” (f. 415). La *agudeza* es necesaria para profundizar algunos aspectos de la realidad, así como para la creación de algunos *conceptos* y *dichos*, y de una especie poética especial: el epigrama.

En la “Epistola doze de las seys especies menores de la Poetica”²²², Vgo define el epigrama y asegura que “pide este poema suma breuedad, y agudeza suma, porque no las teniendo, queda muy desabrido y enfadoso; que el concepto si es largo, cansa; y si boto, hiere como mazo” (f. 509). La forma en que *brěvītās* y *agudeza* se entrecruzan nuevamente y se definen como la esencia del epigrama²²³ reafirma aspectos que están implicados desde la primera mención. Además, es la primera vez que *agudeza* se sustantiva en la *Philosophia* y determina una cualidad que debe poseer para evitar que el epigrama sea como golpe violento²²⁴ o bien “enfadoso”. Considerando también lo que se ha

²²¹ Vid. *op. cit.*, pp. 91-93.

²²² La “Epistola decima de la especie de Poetica dicha Dithirambica”, la “Epistola vndecima de la heroyca” y la “Epistola treze y vltima de los actores y representantes” no poseen ninguna mención del término analizado.

²²³ De aquí que se afirme más adelante: “después tomo el no[m]bre mismo de epigrama qualquier otro poema que le pareciesse en lo breve y agudo sin que fuesse sobre escrito en parte alguna” (f. 509).

²²⁴ “Echar ò arrojar fuera de algun lugar lo que estaba dentro, y con violéncia. Es formado del nombre Bote en significación de empellón con violéncia, y tiene yá poco uso, excepto en Galicia. Lat. *Evellere. Extrudere*. NEBRIX. Chron. de los Reyes Cath. cap. 58. fol. 230. Dos dientes que le *havían botado* de la boca. MEN. Copl. 177. Y botan los otros que no son tamáños” (*Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua, s. v. violento*. Disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>).

dicho de los *conceptos* y los *dichos*, opino que la *agudeza* para Pinciano es una cualidad que vuelve agradable –mas no siempre graciosa– a la poesía, y puede pertenecer tanto al ámbito de la *inventio* (*conceptos* y epigrama), como al de la *ēlōcūtio* (*dichos*). Asimismo, es también una cualidad valiosa, “punzante”, que ayuda a comprender y penetrar en la realidad para extraer una verdad –de aquí que se afiance su relación con la *inventio*.

En suma, López Pinciano no define el término de *agudeza*, pero usa connotaciones ya tradicionales de esta –su carácter “afilado”, por ejemplo– para adjetivar algunos elementos de la poesía –*conceptos* y *dichos*– o para caracterizar un género poético –el epigrama. De la misma forma, se le asocia a la *brēvītās*, sin que pueda afirmarse que esta sea una característica de la *agudeza* o no; simplemente se les asocia constantemente. Finalmente, la *agudeza* tiene importantes implicaciones en lo cómico, principalmente porque es producto de la necesidad –no se sabe si siempre es así– que viven individuos bajos y cómicos, en tanto no son príncipes o reyes –caracteres propios de la épica y la tragedia. Por lo tanto, me parece que en la *Philosophia* la *agudeza* es una forma de hacer o percibir algunos elementos poéticos, aún y cuando está sustantivada.

Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602)

La segunda poética dialógica que analizo es el *Cisne de Apolo*. Como la *Philosophia*, es un diálogo humanista, conformado por cuatro diálogos, donde el personaje alegórico de la Lectura instruye a Carvallo personaje en el arte poética y refuta a Zoylo, que representa la opinión del vulgo, de aquellos detractores del arte discutido en las conversaciones: el arte poética. Cada diálogo está dividido en apartados²²⁵ rematados con una octava que sintetiza lo más importante. En este contexto, la *agudeza*, como adjetivo, es empleada diecisiete veces a lo largo del *Cisne*. De estas, cinco están calificando el sustantivo *ingenio*. Hecho sintomático porque el sintagma *ingenio agudo* ya está presente en las definiciones de los diccionarios de la época y en el minucioso tratado de Huarte de San Juan (*vid.* “Introducción”).

Observo además que existen otros adjetivos que se utilizan casi a la par de *agudeza*: *sutil* o bien *sutileza* y *delicado* o *delicadeza*. El primero de estos es considerado en el *Tesoro* de Covarrubias como sinónimo de *agudeza*, de la misma forma que lo hace la Real Academia (1739), misma que lo identifica como una característica del *ingenio* (*vid.* “Introducción”). Además, se lee en el tomo VI del *Diccionario de la lengua castellana*, en la segunda acepción de *sutil*: “Vale tambien agudo, perspicaz, é ingenioso. Latin. *Subtilis. Acutus.* CALIST. Y MELIB. F. 21, Gózome, Parmeno, que hayas

²²⁵ El número de estos depende de la extensión del diálogo. De esta forma, el “Dialogo Primero” se divide en catorce apartados, el segundo en dieciocho, el tercero en veintiséis y el último en dieciséis.

limpiado las turbias telas de tus ojos, y respondido al conocimiento, discrecion, y ingenio *sotil* de tu padre”²²⁶. Mientras que la segunda acepción de *sutileza* afirma que

Metaphoricamente significa la perspicacia de ingenio, ó agudeza. Aplicase tambien al instinto de los animales. Lat. *Subtilitas. Acumen*. ARGOT. Monter: cap. 6. Cá son muchas las *sotilézas* de los animales, è debe deparar las ardidezas, que debe usar contra ellas. PUENT. Conven. lib. 2. cap. 25. §. 9. Toda está llena de *sutilezas*, y primores del amor de Dios, y del próximo.²²⁷

Por otro lado, *delicado* en el *Tesoro* hace un envío a *delgado*: “se dixo de delicado, oponese a grossero, o gordo. Algunas vezes vale sutil e ingenioso”²²⁸. De manera similar se registra en la quinta acepción del *Diccionario de Autoridades*: “Metaphoricamente vale lo mismo que sutil, agudo, delgado y ingenioso”²²⁹. Además, es frecuente en el *Examen de ingenios* que ambos términos –al mismo tiempo o no– adjetiven al *ingenio*.

Con base en esto, la relación entre *agudeza*, *sutileza* y *delicado* está presente en el *Cisne* desde el principio cuando advierte “A los discretos poetas el Auctor”: “Soberuia fuera grande mia, querer sujetar los delicadissimos ingenios Vs. mercedes a reglas y preceptos mios, queriendo poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras, que tanto a toda arte exceden” (f. ¶¶ r). Conservando el latinismo²³⁰, Carvallo adjetiva las obras de los poetas, hechas con sus *delicadísimos ingenios* –lo que recuerda la *causa eficiente* de Pinciano (vid. “Capítulo III”).

Ahora bien, sintácticamente hablando, el jesuita no se atreve a poner “limitacion, y orden” a la “subtileza de las obras” y no tanto a sus *ingenios*. Por tanto, *subtileza* es sinónimo de *agudeza* y no de *ingenio*. Sin embargo, me parece que podría identificarse también con *ingenio*, de manera que *subtileza*, *ingenio* y *agudeza* estarían semánticamente relacionados. La consideración la hago con base en la *commōrātio –figurā sententiā por adiectio–*, que coloca como sintagmas equivalentes “sujetar los delicadissimos ingenios” y “poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras”. Se debe, empero, hacer una precisión, porque la relación no es entre los sustantivos, sino entre adjetivos. Es decir, así como lo considera poco más de un siglo después la Real Academia –“perspicacia de ingenio”–, Carvallo se refiere a una característica del *ingenio*: “delicadissimo”, *sotil* –como Rojas lo

²²⁶ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua, s. v. sutil* (disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>).

²²⁷ *Id.*, s. v. *sutileza*.

²²⁸ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española, s. v. delgado* (disponible en línea: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/descargar/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>).

²²⁹ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. *delicado*.

²³⁰ El *Diccionario de la lengua castellana* consigna en la primera acepción de *sutil*: “Es tomado del Latino *Subilis*, por lo que se debia escribir con la *b*; pero para suavizar la pronunciacion, se le ha quitado; aunque algunos suelen escribirle con ella, y antiguamente decía *sotil*” (*id.*, s. v. *sutil*). Aunque no es posible asegurar cómo era la lectura vocalizada de un texto como el *Cisne*, me parece reveladora la afirmación de la Real Academia, porque hace hincapié en cómo el medio escrito (“suelen escribirle”) facilitó que Carvallo se acercara a la tradición grecolatina –rescatada y preservada filológicamente por los humanistas– a través de gestos tan significativos como la conservación de la grafía latina.

emplea en la *Celestina*— o *agudo*, y crea así un tipo específico de *ingenio*. Este, además, se relaciona con la producción poética puesto que crea la “subtileza de las obras”.

Entonces, si el *ingenio* es *sutil* o *agudo*, la creación tendrá las mismas características, las cuales, me gustaría anotar, están en perfecta sintonía con la “metáfora de la punta” descrita por Joaquín Rodríguez Beltrán. Tal metáfora parte de la acepción de *agudo* como filoso, “base sobre la que se articula el concepto de agudeza: es preciso afilar la cuña o punta del ingenio para penetrar en esos significados ocultos”²³¹. La *sutileza* se volverá el adjetivo que describe una obra que ha sido concebida con ayuda de un determinado tipo de *ingenio*²³², ese que es “afilado”. Además, la *sutileza* junto a la *elegancia* y lo *artificioso* son las cualidades prescritas para la obra artística²³³ y, aún más, para el lenguaje poético.

La “metáfora de la punta” se refuerza con la primera mención literal de *agudeza*, la cual adjetiva a los poetas. Dichos no pertenecen a una “casa, familia, ni descende[n]cia, sino cierta Seta, Professio[n], ò Facultad, de hombres agudissimos” (fols. 4v-5r). Las tres formas con las que se designa al “gremio” de los poetas determina un aspecto fundamental de la poética de Carvallo: la dualidad horaciana *arte-ingenio* enriquecida con la tradición neoplatónica. Observo pues que el *furor* e *ingenio* —no equiparables entre sí— están presentes en la “Seta” y “Facultad”, mientras que el *arte* está en los tres: “Seta”, “Professio[n]” y “Facultad”.

El tópico, pese a variar ligeramente el tradicional *arte-ingenio*, pone al *Cisne* como un epílogo tardío de una de las discusiones poéticas más importantes del siglo XV²³⁴. De hecho, la presencia de este tópico se explica solo si “Seta”, “Professio[n]” y “Facultad” son leídos como amfilogías que, empero, están perfectamente circunscritas en un determinado contexto, para evitar cualquier

²³¹ *Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*, p. 14.

²³² Esto se analizará con más detalle en el apartado de Carvallo del “Capítulo III”. Sin embargo, no quiero dejar de anotar ahora que la *sutileza* califica tanto la obra y el tipo de *ingenio* que la crea, como otras capacidades del poeta. Por ejemplo, así se le considera al tipo de *entendimiento* que posee San Juan el Evangelista. Él “es comparado a la Aguila, y se la dan como por su insignia, sino por los altos misterios, a que dio alcance con su entenimie[n]to subtilissimo” (f. 14v). La *sutileza* —y se puede agregar la *agudeza*— parece por tanto ser fundamental no solo para el poeta, sino también para el profeta, ya que determina esa cualidad “puntiaguda” con la cual se penetra en la realidad y se va entonces más allá —algo aludido también en la *Philosophia*. Además, así como la obra del *ingenio* sutil es calificada con esta cualidad, el producto del *entendimiento* —el *pensamiento*— también es “sutil y delicado” (f. 197v) cuando, junto al resto de las capacidades poéticas, es presa del *furor* y sufre un “sutil embeleco” (*loc. cit.*).

²³³ De tal forma se lee en el poema didáctico que precede el “Dialogo primero”: “A mi Nimpha pregunto la Lectura, / (q[ue] este es el no[m]bre de mi Nimfa hermosa,) / Lo que significaua la escultura / elegante, sutil, y artificiosa, / del Cisne, que al armiño en su bla[n]cura / vence con gran excesso alla graciosa / à mis dudas assi fue respondiend, / yo como ignorante proponiendo” (fols. 3v-4r).

²³⁴ Sobre este aspecto de la tónica mayor horaciana, Antonio García Berrio comenta: “no es que en todos estos tratados del siglo XV faltara la ocasión de hacer entrar a Horacio, pues, al debatirse en todos ellos la dignidad de la poesía, se invoca con frecuencia la alta índole de la creación, materia en la que, como bien sabemos, el recuerdo de la dualidad *ingenio-arte* acuñada insuperablemente por Horacio era ya tópico obligado” (*Formación de la teoría literaria moderna*, 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*, p. 22. A esto se agregue el desarrollo completo de la relación entre *arte* e *ingenio*, a la que García Berrio dedica en el tomo 1 de la *Formación*, pp. 237-311). El *Cisne* responde también a esta necesidad de abogar por la dignidad de la poesía, puesto que la defiende de los prejuicios injustificados del vulgo, representado por Zoylo.

malinterpretación. En principio, “Seta”, arcaísmo de “secta”, podía significar “doctrina, máxima, ù opinión particular enseñada por algun Maestro célebre, que la halló, ú explicó, y otros la siguen y defienden”. Pero también es “error, ù falsa Religión, diversa, ò separada de la verdadera y Cathólica Christiana enseñanza por algun Maestro famoso: como la Secta de Lutéro, Calvino, Mahoma”²³⁵.

Carvallo, profesor jesuita, en ningún momento ve a la poesía como una religión, por lo que es evidente que piensa la “Seta” como doctrina dictada –importante recalcar– por una *auctōrītās*²³⁶, alejándola de la crítica del vulgo que veía en la poesía un efecto pernicioso para la sociedad. Sin embargo, considero que no es casualidad que el tratadista haya usado tal vocablo, porque así alude una capacidad casi profética por parte del poeta, colocándolo en un nivel místico y religioso. De aquí también que lea la compenetración del tópico horaciano con la teoría platónica de los furros.

Por supuesto, para evitar que se vea a la poesía como “error, ù falsa Religión”, no deja de aunar a “Seta” los conceptos de “Professio[n]” y “Facultad”. De esta manera se clara que el valor que se quiere rescatar es el doctrinal y, asimismo, justifica la creación de las poéticas como el *Cisne* con el siguiente razonamiento: la poesía depende de un don natural, pero no significa que este no requiera del *stūdiūm*²³⁷ de las *auctoritates* clásicas y modernas. En otras palabras, Carvallo, al preponderar el carácter doctrinal del grupo conformado por los poetas, está propugnando por la educación –el “afilamiento”, siguiendo con la “metáfora de la punta”– del *ingenio*, o bien de la facultad encargada de la creación poética.

Con base en lo anterior, se entiende que “Facultad”, además de ser leída en su cuarta acepción –“conjunto de los Doctores o Maestros de alguna ciencia”–, continúa implicando la “Potencia o virtud de hacer alguna cosa”²³⁸. Los poetas, entonces, son un grupo de doctores que han estudiado todo lo referente al arte poética (ciencia) y por ello son “hombres agudísimos”, en tanto han afilado y adoctrinado su facultad nata, el *ingenio*. De ser así, *agudeza* sería el resultado del estudio y del arte poética, siempre y cuando se considere el campo semántico doctrinal en que se encuentra inserto tal adjetivo.

No obstante, en esta mención en particular, *agudo* no califica al *ingenio* –como sí lo hace con frecuencia más adelante–, sino al tipo de hombre que es el poeta. Por lo tanto, puede significar

²³⁵ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. secta.

²³⁶ En el *Cisne*, la *auctōrītās*, que encierra en sí varias *auctoritates*, está representada indiscutiblemente por la voz de Lectura, contrapunto de Zoylo, el vulgo, y será apoyada por la voz ficcional del autor, Carvallo. De tal guisa, considero que la poética del jesuita sí pretende afirmarse como *auctōrītās* doctrinal que ayude a guiar el *agudo ingenio* de los poetas.

²³⁷ Quiero advertir desde ahora que durante el análisis considero pertinente privilegiar el uso del término en latín *stūdiūm* al de *estudio*, para acercar más al lector a la denotación clásica y humanista de la palabra, tan presente en la España de los siglos XVI y XVII. Así, quiero recordar que una parte importante del *currículum* de los *studia humanitatis* establecía la lectura, traducción y comentario de los textos clásicos, aspecto fundamental en las poéticas analizadas para la formación del poeta y el *stūdiūm* de las *auctōrītās* dignas de ser imitadas.

²³⁸ *Id.*, s. v. facultad.

también la cualidad inherente de este, misma que lo diferencia del resto de los hombres. La *agudeza* superlativa lo vuelve superior al promedio y lo acerca a la divinidad. ¿Esta, entonces, será una característica del *ingenio* o del ser humano que lo acerca a lo divino? Por el resto de menciones me inclino a suponer desde ahora que se trata del *ingenio*, sin embargo, este, al ser una capacidad humana, vuelve *agudo* por extensión al individuo. Así, el *Cisne* se acercaría al pensamiento barroco del tratadista italiano Emanuele Tesauro, quien sostiene a mediados del siglo XVII: la *argutezza* es “Vn diuin Parto dell’Ingegno”²³⁹.

Después del *exordium*, la *agudeza* deja de designar al tipo de ser humano que es el poeta y se vuelve el adjetivo preferido de Carvallo para designar un tipo de *ingenio*. Así aparece por primera vez en la octava que sintetiza §. 1., “*Que cosa es Poesia de su insignia, y armas*”, del “Dialogo primero de la definicion invencion, y materia dela Poesia, [et]c”:

*Por el Cisne el Poeta es entendido,
y hazedor significa propriamente
el que de furor siendo mouido
con claro ingenio agudo, y excelente,
en elegante verso ha referido
cosas mayores que la humana gente. (f. 6r)*

Hay tres características del *ingenio* que poseen los creadores poéticos: *claro*, *agudo* y *excelente*. De estas depende que el *ingenio*, aunado al *furor* –que es “diuinio” (*loc. cit.*)–, cree el “elegante verso”, superando así a la “humana gente”.

Por consiguiente, se puede establecer que la *agudeza* es una característica del *ingenio* que cualifica al poeta y lo vuelve “hazedor”, pero siempre acompañado de la *claridad* y de la *excelencia*. La primera, asimismo, dice mucho sobre la posición que tenía el asturiano con respecto a la *perspīcūītās* y *obscurītās*. La claridad es fundamental para Carvallo, de aquí que las rimas de sus poetas posean *elegancia*, propiedad de raigambre retórica. La poética del jesuita, altamente retoricada, pretende establecer ciertas normas al *furor divino* del poeta, pese a que en su “Dedicatoria” ha insistido –e insiste a lo largo de la poética– que no pondrá límites a su creatividad. Sin embargo, es bastante cuidadoso y acompaña siempre al *furor* con el *ingenio claro*, *agudo* y *excelente*, o bien con la doctrina –el *stūdium*. El *ingenio*–también el *furor*²⁴⁰– y el *ars* dejan de ser polos opuestos totalmente gracias a la *agudeza*, misma que parece indicar un *ingenio poético* educado, aunque también –y en la mayoría de los casos– puede ser una cualidad natural de este o de la obra que tal *ingenio* crea.

²³⁹ *Il cannocchiale aristotelico*, p. 1 (disponible en línea: <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa>).

²⁴⁰ Me gustaría señalar que en este punto el *Cisne* es similar a la poética de Pinciano: aunque existe una cercanía entre ambos términos, *ingenio* y *furor*, no pueden ser considerados capacidades intercambiables entre sí, como se analizará en el siguiente capítulo.

Aún en este diálogo que define la invención y la materia poética, Carvallo sigue la doctrina del *Examen de ingenios* y determina que la *agudeza* también es una característica fundamental para saber si el individuo es fisiológicamente apto para la poesía:

Las señales que Huarte pone para conocer el hombre que está en el tercero grado de calor son, que se mostrara agudo en las obras de la imaginatiua sus costumbres seran, animo, soberuía, liberalidad, inclinado a mugeres, y el andar serà con muy buena gracia, y donayre. La habla serà abultada, y algo aspera, tendra pocas carnes, duras, asperas, y neruosas, las venas anchas. El color moreno, tostado, verdinegro, y cenizoso. E cabello y barba, y vello, grueso, tiesso, aspero, y tostado. La cara no muy hermosa, todas las quales cosas son indicios de calor y sequedad, humor aparejado para la imaginatiua que han de tener los Poetas. (f. 17r)

La *agudeza* encabeza la lista de características físicas y conductuales que debe mostrar el poeta al estar “en el tercero grado de calor” y adjetiva a las obras de la *imaginativa* –aquellas que requieren proporción como la poesía y las matemáticas. No se puede decir que sea una característica física, ya que no se ve como el cabello, sino propia del *ingenio*, pues la *imaginativa* es una característica distintiva del *ingenio*.

La *agudeza*, pues, se encuentra presente en las obras de la *imaginativa*. Por ende, esta –y por extensión el *ingenio*– es *aguda*. De hecho, así se aclara cuando se habla de la excelencia poética: “Y quanto mejor y mas sutil ymaginatiua tuuiere, sera mas excelente Poeta. Porque inuentara mas sutiles y subidas cosas, mas raras y admirables” (f. 18r). La “mejor y mas sutil ymaginatiua” determina la calidad del poeta, porque se encarga de encontrar “sutiles y subidas cosas”. Es decir, le permite penetrar mejor con su “filo” la realidad y encontrar la materia poética, misma que causará la *admīrātīo* del público –efecto tan buscado en el Barroco.

La *agudeza* tiene también una función importante en las cuestiones métricas explicadas extensamente en el “Dialogo segundo de la disposicio[n] y forma de la poesia Castellana, que son versos, y coplas, con que se consigue el vno de sus dos fines, que es dar gusto”. Por el título del diálogo, quiero advertir cómo la *agudeza* se encuentra tanto en el *dōcēre* –que se busca desde la *inventīo*– hasta el *dēlectāre* –presente en la *dispōsītīo* y la *ēlōcūtīo*. Ahora bien, en este caso, la *agudeza* no deja de ser un adjetivo, pero califica ahora las dicciones “que tienen en la vltima el consonante, como perdi, perder, animal, amaras, y otros semejantes” (f. 64v). Igualmente ocurre con la sílaba acentuada al final, la cual, de encontrarse al final del verso, es “aquella vltima aguda [que] vale por si y por la penultima, y el verso que en aguda se acabare, tendrà vna syllaba menos de lo que suele tener, por valer aquella vltima por dos, y lo menos que se vsare destos agudos fines, serà mejor la compostura” (*loc. cit.*)²⁴¹. Estas se encuentran frecuentemente en los “Romance versos” y son poco

²⁴¹ La reglas de la “dicion aguda” y “consonante aguda” son repetidas más adelante en §.V. “Las diferencias que ay de versos Castellanos”, fols. 68v-69r (hay una errata en la foliación, por lo que en la *editio princeps*, en lugar de f. 68, aparece el 70), y en los fols. 71v-72r.

recomendables para la épica, “do[n]de suenan muy mal” (*loc. cit.*). En suma, una cuestión de fonética y una licencia poética que aún hoy se conserva.

En este diálogo, empero, la *agudeza* no se restringe solo a la métrica. En §.IX., “De los villancicos”, se dice que “de ser vna de las coplas que dichas quedan de dos, ó tres, ó quatro, versos, y ha de tener algun buen co[n]cepto, ó setencia, ò algun dicho agudo, ò donoso, como son las que pondre juntamente con los pies” (f. 82v). Carvallo anteriormente ha dejado ver sucintamente que el *concepto* se puede exponer a través de figuras –jeroglíficos–²⁴² y es, por tanto, una idea, la *rēs*, como en la *Philosophia*. Por lo tanto, cada copla del villancico debe contener en sus versos (entre dos y cuatro) una sola idea, o bien, *sentencia* o *dicho agudo*.

No se da mayor explicación sobre qué se considera como *dicho agudo*, sin embargo, se sabe que el villano o villancico

se llama ansi porque en la musica y vna tonada concertad con esta letra vieja.

*Al villano si le dan,
la cebolla con el pan.*²⁴³

Y por esta razon a la tonada la llaman el villano, y ni mas ni menos al bayle que co[n] ella se haze. (fols. 82r-82v)

Luego, la materia del villancico es agreste porque trata temas y tópicos relacionados con la villa o bien el campo –tal y como se ve en el dístico citado–, así como aquellos que retoman dichos populares –“*Amor con amor se paga*” (f. 85r). No obstante, se extiende a otros temas, porque en los ejemplos de villancicos subsiguientes se da cuenta también de temas religiosos, como, por ejemplo, el segundo villancico citado por Lectura: “*Vie[n]do Dios q[ue] el ho[m]bre humano, / por hambre fuera tomado, / oyse le dà en un bocado*” (f. 83r). Entre estos dos tipos de materia, uno corresponde al *concepto* y a la *sentencia* –*dicho grave*²⁴⁴– y otro al *dicho agudo*.

Me parece más probable que el *dicho agudo* y algunos *conceptos* estén reservados para los temas profanos y populares, mientras que las sentencias –y otro tipo de *conceptos*²⁴⁵– apuntan al

²⁴² La referencia está en la octava que finaliza §. IX. “Prosigue la mesma materia, y tratase del principio que tuuieron las fictinoes” del “Dialogo primero”: “*El Hebreo de Dios siendo enseñado, / declarar o sus conceptos con figuras, / antes de auerse letras inuentado, / pues estas Hieroglyphicas pinturas / los Caldeos y Egypcios, han tomado, / a estos los Poetas imitando, / van en letras, figuras, trasladando*” (f. 34r).

²⁴³ Alberto Porqueras Mayo señala que esta canción es efectivamente bastante vieja y que tuvo gran popularidad durante los siglos XVI y XVII (*vid.* L. Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, A. Porqueras Mayo ed., p. 199, n. 72).

²⁴⁴ “Vale assimismo dicho grave, y sucinto, que encierra doctrina, ò moralidad, digna de notarse” (*Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. *sentencia*). El mismo Carvallo especifica más adelante que es “vn breue dicho, que muestra lo que ay o, que se deue seguir y sea licito” (f. 182v). Es, en pocas palabras, un dicho breve de carácter moral.

²⁴⁵ Sin una mayor definición de *concepto*, más que la ya mencionada, no me parece pertinente delimitar que este pertenezca a una materia popular o sagrada, puesto que no es más que una “idea”, sin mayor connotación. Además, más adelante, cuando Carvallo se preocupa por el “verso eroyco” enfatiza la importancia de que cada estancia englobe “en si la sentencia y concepto” (f. 88r). Podría decirse que ocurre lo mismo con la *sentencia*, pero si se entiende que esta es un “dicho grave”, entonces se sabe que puede ser apta tanto para la materia del villancico –siempre que sea su fin el adoctrinar– como la épica, mientras que el *concepto* parece más general. Esto se correspondería en parte con las

adoctrinamiento, como señala su propia tradición. Tal consideración, me parece, permite aceptar que el *dicho agudo* está más cercano a lo popular. De aquí a las connotaciones cómicas que pueda tener hay poca distancia. Sin embargo, en la poética dialógica no se desarrolla este aspecto como sí lo hace sucintamente la *Philosophia*.

Ahora bien, hay que notar un par de características más de los *dichos agudos*, mismas que comparte con los *conceptos* y las *sentencias*: la primera es la *brěvītās* y la segunda algo que se podría definir como la necesidad o posibilidad de ser explicados. La *brěvītās* se entiende en el número de versos prescritos –un máximo de cuatro versos para su exposición. Esto configura la cabeza o letra del villancico que va acompañada por los pies, los cuales son “vnas coplas que se siguen tras de las letras, que son como comento dellas porque siruen de explanacion, ò de dilacion, o interpretacion de la cabeça” (f. 82v). Si los pies explican la cabeza que contiene el *concepto* o *sentencia* o *dicho agudo* es porque el sentido de estos va más allá de lo que en dos o cuatro versos puede decirse.

Su *brěvītās* se aproxima entonces a un aspecto que ya señalé en el caso de la *Philosophia* y que Rodríguez Beltrán apunta acertadamente. El crítico afirma que “se accede a lo hondo del sentido mediante los recubrimientos formales y estilísticos, pero estos no conducen a lo profundo de manera directa y llana, como si fueran el reflejo exacto de lo expresado”²⁴⁶. En consecuencia, la *brěvītās* de la cabeza no expone literalmente su contenido y por esto el pie explica la cabeza, mientras que las figuras retóricas no son para ocultar el significado, sino para aclarar el concepto “*porque mas se entienda con figura*” (f. 38r). La *brěvītās* y las estrategias que se usan para clarificarla son una suerte de *obscūrītās-perspīcūītās*, porque todo debe confluir con el objetivo del *dōcēre* –esencial para la poética de Carvallo. Así, incluso la *brěvītās*, que implica de entrada cierta *obscūrītās*, persigue un objetivo didáctico²⁴⁷.

observaciones hechas por Joaquín Rodríguez Beltrán sobre la *sentencia*, el *dicho* y el *concepto* de Gracián: “Sabemos, por la obra de Peregrini, que *concetto* ya se usaba en el italiano de mediados del XVII para referirse a un ‘dicho’ (*detto*), y algo análogo pareció ocurrir en el caso del español *concepto*: sabemos que, al menos después, se llegó a traducir la voz –ya ambivalente en latín– *sententia*, que tiene tanto el sentido abstracto de *pensamiento* como el concreto de *dicho* o *sentencia*. Pero, a pesar de la cercanía entre el *concepto* graciano y la *sententia* de la tradición latina, lo cierto es que la noción del jesuita aragonés es mucho más abarcadora” (*op. cit.*, p. 42). Así que es posible que este sea el motivo por el que se agrega el adjetivo *agudo* al *dicho*, puesto que *sentencia* significa precisamente *dicho grave*; mientras que *concepto* sería un término general. De hecho, en el “Dialogo tercero”, se dice que los *dichos satíricos* no deben oscurecer el *concepto* (*vid.* 144v), por lo que este último sería la idea y el *dicho* una frase que lo recubre y que, a su vez, puede ser oscurecido o aclarado con otras figuras.

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 14.

²⁴⁷ Tanto el didactismo como la memoria aumentan con la *brěvītās* del verso –de ahí que al final de cada capítulo, Carvallo personaje sintetice el concepto en una octava, porque “el modo de deprender es mas facil, y en mas breue tie[m]po haze estando los preceptos en verso que en prosa, y despues se oluida mas tarde, que el verso es mas apto para la memoria” (f. 132v). El *Cisne* prefiere el verso a la prosa, no porque se acerque más a la divinidad o a la realidad, sino porque es más útil para el aprendizaje y la memoria, es mnemotécnico.

Con base en lo anterior, me parece pertinente señalar que el *Cisne* ofrece un arte poética en donde se enfatiza en todo momento el equilibrio del binomio *arte-ingenio*²⁴⁸. La presencia del primer elemento es fundamental, puesto que evita cualquier exceso que pueda *oscurecer* la obra poética. La *agudeza*, empero, no es una cualidad relacionada como tal con el *arte*; en otras palabras, este o el *stūdiūm* no “afilan” el *ingenio* para volverlo *sutil*²⁴⁹. A partir del binomio *arte-ingenio* y de su indudable importancia en la poética dialógica, me parece imperante recalcar este aspecto, porque la *agudeza* está presente en el binomio, pero pertenece intrínsecamente a su segundo elemento: el *ingenio*, aún y cuando una de las primeras menciones permite relacionar el *arte* con el *ingenio*. Sin embargo, es un caso aislado y la constante es que indica una característica de la capacidad creador.

Aunado a lo anterior, opino que la *agudeza* ayuda a immortalizar las hazañas de los héroes. Mi interpretación está estrechamente relacionada con el efecto que tiene la *brěvītās* en la *memoria* – una enseñanza breve es fácilmente recordada–, pero no únicamente. En el “Dialogo Tercero, de la disposicion y forma de la Poesia, con que se alcança el segundo fin, que es aprouechar” –apartado §VIII, “De la historia y su prouecho”–, Lectura afirma que los romanos creían “que mayor premio se deuia a los Poetas que con la agudeza de sus ingenios celebraua[n] los hechos de sus capitanes, que a los mesmos que co[n] el trabajo de sus personas los executauan” (fols. 135v-136r). En breve, se coloca al poeta sobre el militar, gracias a la *agudeza de ingenio*, con la cual los poetas consiguen fijar los hechos en la *memoria* y otorgan la *fama* –tan importante en el mundo clásico y en el Renacimiento.

La *agudeza* aquí es un sustantivo que evidentemente connota una característica del *ingenio*: su *sutileza* o *delicadeza*. No obstante, no se dice con exactitud cómo es que la *agudeza del ingenio* actúa para conseguir, en este caso, la *fama*. Como ocurre con Pinciano, puedo suponer que está presente al momento de “penetrar” la realidad para encontrar la *causa material* del poema, o bien, en la *sutileza* presente en la obra. Me inclino, empero, por esta última, porque la mención se encuentra dentro de un diálogo que trata de la *dispōsītō* del poema y de una de sus *causas finales*: el *dōcēre*²⁵⁰.

²⁴⁸ Como anoté, esta dicotomía tiene sin duda como base el arte mayor horaciana *ars-ingenium*, pero no solo, sino que, siguiendo a García Berrio, forma parte de una tradición que se remonta a las retóricas del siglo XIV y a poéticas (en forma de paratextos o más formales) como las del Marqués de Santilla y Juan del Encina, cuya fuente primordial son las *Instituciones* de Quintiliano (vid. *Formación de la teoría literaria moderna*, 2, pp. 22-26). De hecho, Carvallo, como ya mencioné, ofrece una poética retoricada y dentro de sus fuentes también tiene un papel importante la obra del latino, lo que no le impide destacar la divinidad del lenguaje poético, como observa Fernández-Corugedo: “Lo que queda claro, pues, es que para Carvallo el lenguaje poético y el sagrado comparten el mismo carácter y que los conceptos poéticos y sagrados vienen a ser lo mismo” (*op. cit.*, p. 278). El *arte* y el *ingenio* están balanceados y se destacan las cualidades de cada uno.

²⁴⁹ Este hecho es aún más elocuente cuando revise la poética de Carrillo y Sotomayor, en donde la *agudeza* sí afila el *entendimiento*, la capacidad humana que él privilegia.

²⁵⁰ Conviene resaltar que, al igual que en la *Philosophia*, el *Cisne* contempla como *causa final* de la poesía el *dōcēre* y el *dēlectāre*, aunque Carvallo los concibe al mismo tiempo y no dependiendo de la *causa* que se priorice como Pinciano. Es decir, el poema da gusto –“Dialogo segundo”– y es de provecho –“Dialogo Tercero”. Esto se explica porque Carvallo no sigue tan de cerca la teoría aristotélica y, por ello, no considera que la poesía solo deba tener una única finalidad.

En conclusión, la *agudeza* está en cómo el *ingenio* del poeta expone la materia poética. Esto es en la *verba* y su disposición, que privilegia tal vez esa *brēvītās* didáctica que mencioné. Por supuesto, lo último es una suposición que colijo de lo expuesto a propósito de la *obscurītās-perspīcūītās*, pero no me parece conveniente asegurarlo ante la falta de detalles que ofrece Carvallo. No es pues evidente como sí lo es la tradición retórica de Carvallo, la cual no es únicamente de carácter clásico. El sintagma *agudeza de ingenio* ya estaba presente en la tradición retórica del siglo XV en España, como demuestra la disertación doctoral de Rodríguez Beltrán. Así que cabe la posibilidad de que el profesor jesuita haya sido inspirado por tal tradición, directa o indirectamente por alguna de sus *auctoritates*²⁵¹.

La *agudeza*, como adjetivo de *ingenio*, se repite en “Dialogo Tercero”: §.XX., “De las epigramas y padrones y diuisas”. Cuando Lectura explica qué son los epigramas –el género *agudo* por excelencia en la tradición occidental– afirma que estos “no dizen todo lo que quieren dezir sino parte dello” (f. 154v). Por esto, se ayudan del “mote o figura que se pinta” (*loc. cit.*), sin por ello dejar de mostrar “la agudeza de sus ingenios” (f. 155v) solo a través del epigrama. La *brēvītās* del género –como el villancico– requiere de una explicación que en este caso da el “mote” –‘*inscriptiō*’– o la “figura” –‘imagen’. Sin embargo, estos no son indispensables para notar la habilidad del poeta que la creó: su *dispōsiō* evidencia su *agudeza de ingenio*. Además, esta se observa nuevamente en un género caracterizado por la *brēvītās*, que provoca una *obscurītās* no perniciosa a la obra poética. Estos aspectos determinan que Carvallo no aplique el sintagma *agudeza de ingenio* a todas las composiciones poéticas. Hecho que me parece sintomático, ya que demuestra que en el *Cisne* hay géneros poéticos *agudos*, como el epigrama.

Por otra parte, me parece bastante interesante que el epigrama descrito por Carvallo se aproxima más a la *subscriptiō* que acompaña a la *pictūra* del emblema que al epigrama de Marcial –usado por Pinciano para ejemplificar el género. La razón obedece posiblemente a que una de sus fuentes modernas son los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. Por esto, considero que el padre jesuita pensaba en tal obra al tratar sobre el epigrama, aunque no se da ningún ejemplo de este. Sin embargo, no quiero desestimar las implicaciones que esto tendría de ser así, porque la *agudeza* tocaría entonces temas morales y doctrinales, y no solo los populares, profanos e incluso cómicos de los *dichos agudos*. A propósito, quiero hacer hincapié en que el epigrama se describe en el “Dialogo Tercero” que se preocupa por el *dōcēre*, lo que ayuda a justificar esta interpretación. Así, me parece que las dos lecturas de la *agudeza* –moral o popular– obedecen a lo que está connotando: en una es

²⁵¹ Considero fundamental reiterar la deuda que la crítica tiene con este *corpūs*, puesto que aún se deben comprender mejor las estrategias literarias que sus autores usaron, lo cual va más allá de identificar las citas directas e indirectas –primer paso esencial. De esta forma, no solo será más claro el desarrollo de conceptos tan importantes como la *agudeza*, sino que también se comprenderá cómo se recibía, producía y transmitía el saber tanto entre los humanistas como los poetas.

una característica del *ingenio* y en otra es un tipo de *dicho*. Esto volvería al *ingenio* también moral y doctrinal, algo que recuperaré más adelante. Por el momento quiero observar la flexibilidad temática puede implicar el término analizado, aún y cuando la cualidad primordial con la que se le acompaña no cambia: la *brěvītās*.

El “Dialogo quarto, de el decoro que se dene [*sic*] guardar en la poesia de la vena, y furor poético” enriquece la *agudeza* carvallesca. Esta no solo es necesaria para la producción poética, sino también para la recepción de la misma, e incluso para el conocimiento en general. De tal guisa, en el apartado §. VI., “De las figuras que en las maneras de dezir se cometen”, Lectura comenta que el símil ayuda a “los que no son muy agudos” porque “mejor entiende lo que perciuen por algun sentido corporal, que lo que pertenece al entendimiento, y los similes pertenecen a la vista, y ansi se entie[n]de mejor la doctrina mediante ellos, que mediante los argumentos que pertenecen al entendimiento” (f. 181v).

A la luz de tales afirmaciones no es claro si la *agudeza* es una capacidad “afilada” o únicamente una cualidad propia de la capacidad receptora humana, pero es claro que de una u otra forma es de carácter natural. La *agudeza*, en este sentido, no se adquiere, al igual que el *ingenio*. Además, su presencia es esencial para comprender argumentos propios del *entendimiento* –con posible referencia a las pruebas lógicas. Por esto, la poca *agudeza* provoca que el individuo se valga de los sentidos sensoriales, como la vista y, a nivel de discurso, estos se observan en las *figurae elocutionis* como, por ejemplo, el símil, que se basa en imágenes semejantes y por ello recae en la vista.

Ahora bien, comenté que no se puede saber si la *agudeza* es una capacidad en sí o una característica, y para develar esto he considerado, además de lo hasta aquí expuesto, lo siguiente. En este fragmento, Carvallo, como Pinciano, considera a los individuos que naturalmente se encuentran en desventaja. No obstante, el vallisoletano habla de aquellos que pretenden crear y son poco *ingeniosos*, mientras que el jesuita se refiere a aquellos receptores que son poco *agudos*. La comparación me parece pertinente en tanto se visualiza la capacidad creativa del *ingenio* y la receptora de la *agudeza*. Sin embargo, esta división no debe entenderse como dos capacidades diferentes. Recuérdese que el *ingenio* en la *Philosophia* también puede ser receptor (*vid.* “Capítulo III”) y, en el *Cisne*, la *agudeza* puede connotar una característica del *ingenio*. De hecho, me parece que aquí Carvallo recurre a una elipsis y toma solo el adjetivo *agudo* para referirse a un *ingenio agudo*. En consecuencia, opino que la *agudeza* connota lo “afilado” del *ingenio*; es decir, es una característica nata que le permite a la capacidad humana penetrar mejor en la realidad. Tal y como observé en la *Philosophia*.

En los últimos folios de la poética, que tratan de los diferentes tipos de *furor* –amoroso, profético y poético–, Alfonso de Carvalho adjetiva nuevamente al *ingenio* como *agudo* y *delicado* (vid. f. 203r) o solo *sutil* (vid. 205r). Todas estas menciones aluden a una cualidad propia de un tipo de *ingenio* y reafirman las relaciones entre *ingenio*, *agudeza*, *sutileza* y *delicadeza* que expuse más arriba. Así, en §. XI., “Las diferencias que ay de furor, y la razo[n], porq[ue] los Poetas da[n] en enamorados, y como luego dan en ser recogidos”, Lectura conciencia sobre el peligro que el poeta enfrenta ante los “vanos amores” (f. 203r), pues no son doctrinales o morales. Sin embargo, la voz alegórica de la poética no está preocupada al respecto. Ella sabe que los poetas son “personas de agudo ingenio, [que] lo vienen a conocer y distinguir, lo que en aquellos vanos amores ay de bueno, y lo que ay de malo, dexando lo malo y mejorando lo bueno que es el amor y la belleza” (f. 203v).

El *agudo ingenio* discierne entre lo bueno y lo malo, lo que recupera el carácter moral que este puede poseer. Además, con su capacidad creadora sabe aprovechar lo primero y mejorarlo. En suma, la *agudeza* efectivamente es una cualidad del *ingenio*, que le permite observar y comprender mejor la realidad. Incluso, habilita a la capacidad creadora humana para tomar decisiones de carácter moral y doctrinal, aunque no deja de ser defectible. Lectura, más adelante, lamenta que los *agudos ingenios* de Ovidio y Juvenal hayan producido obras “sin fructo y prouecho” (f. 211v)²⁵². Por ello, no es suficiente la *agudeza de ingenio* para crear obras de provecho a la República, sino que el poeta, se puede suponer, debe tener una optima educación moral, específicamente cristiana.

Ahora bien, pese a los errores que puedan cometer algunos *agudos ingenios*, es innegable que la *agudeza* también es moralizada por Alonso de Carvalho y se integra –como la *brěvītās*– al proyecto educativo de su poética. Esto porque los preceptos del *Cisne*, su *arte*, son de tipo técnico, moral y doctrinal, lo que motiva no solo el uso de fuentes clásicas, sino también las numerosas citas de pasajes bíblicos y la cristianización en su momento de la materia pagana, útil para el poeta, pero inmoral en principio. El *Cisne* es entonces una poética cristiana que ennoblece al poeta con características como la *agudeza*, aquella capacidad del *ingenio* que le permite entender la realidad y discernir entre el bien y el mal de cierta materia poética.

Para finalizar, me gustaría recuperar las principales connotaciones que la *agudeza* tiene en el *Cisne*. Primero, es sinónimo de *sutileza* y *delicadeza* y puede calificar tanto la capacidad humana del *ingenio* como las obras que se producen con este. Además, como en la *Philosophia*, está estrechamente relacionada con la *brěvītās*. Por tanto, se presenta como característica de géneros poéticos breves de carácter popular –los villancicos– o bien doctrinal –los epigramas–, los cuales

²⁵² Carvalho solo ofrece el nombre de una de estas obras: *El arte de amar* (vid. f. 211r). El jesuita resalta los prejuicios que los “vanos amoles” pueden traer a los poetas. Por supuesto, para esto, obvia o desconoce los motivos políticos que provocaron el exilio del poeta latino, ya que su interés está en la cuestión moral.

siempre necesitan de una explicación porque no muestran literalmente su enseñanza. En consecuencia, se debe “penetrar” en ellos con ayuda de figuras retóricas o imágenes.

Entre estas, la principal connotación de *agudeza* es indudablemente como característica del *ingenio*, a quien le permite penetrar mejor en las situaciones y comprender cabalmente la realidad, con lo que se resalta su capacidad receptiva. Es más, gracias al carácter moral de la poética, la *agudeza* puede fungir en algún momento a guisa de *juicio* y permite entonces distinguir al poeta entre lo bueno y lo malo de un tema poético, como el amor. Todo esto porque Alfonso de Carvallo recupera la principal denotación del término analizado: la *agudeza* es “afilada” o “puntiaguda” y la “metáfora de la punta” se explota en diversos grados y matices, dependiendo de cada connotación que se le dé.

Francisco Cascales: *Tablas poeticas* (1617)

La última poética dialógica del *corpūs* que analizo son las *Tablas poeticas*. En esta obra, el diálogo se desarrolla entre Castalio –personaje portador de la voz de Cascales– y Pierio –interlocutor curioso que representa la voz del neófito. El objetivo principal de su *argūmentātīo* es glosar el *Arte poética* de Horacio. Para esto, el humanista Cascales –de manera similar a Pinciano y Carvallo– se basa en *auctoritates* clásicas, a las cuales se acerca principalmente de forma indirecta a través de comentaristas italianos –como Minturno y Robortello–, a los que traduce en numerosas ocasiones. El resultado es una poética ecléctica, aunque el saber no se encuentra tan asimilado como en las dos poéticas analizadas. Tal hecho se aprecia en las connotaciones de las veinticinco ocasiones que aparece la palabra *agudeza* dispersas en la poética. De estas, veinticuatro menciones cumplen con una función adjetival –aspecto que ya he notado en la *Philosophia* y el *Cisne*.

En la primera parte de las *Tablas* dedicadas a la “Poesia in genere” se encuentra la “Tabla primera de la definición Poetica, de su materia, forma, y fin, de la diuision de las Poesias, de la diferencia, y co[n]cordancia dellas”. Castalio enuncia aquí las bases de la poética, entre las que se encuentra la tónica mayor horaciana, en particular el binomio más querido de la crítica renacentista para la defensa y justificación del quehacer poético: el *dōcēre-dēlectāre*²⁵³. Sin embargo, como advertí, su tratamiento no es propiamente horaciano, sino ecléctico²⁵⁴. Tal principio, enseñar con deleite, debe regir la finalidad de la poesía²⁵⁵. Pierio está de acuerdo con la explicación, pero no deja de preguntar: ¿“quando nos representan cosas tristes, y dolorosas, y quando nos representan casos

²⁵³ El *excursus* de dicha dualidad tanto en la tradición italiana, como en la española, ha sido largamente estudiado por Antonio García Berrio en los dos volúmenes que conforman la *Formación de la teoría literaria moderna*: 1) *La tónica horaciana en Europa* (vid. pp. 331-375) y 2) *Teoría poética del Siglo de Oro* (vid. pp. 423-481 *passim*).

²⁵⁴ Para las fuentes e influencias de este pasaje en específico, así como un desarrollo del tópico en la tradición italiana y española vid. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*, pp. 96-106.

²⁵⁵ “El fin de la Poesia es agradar, y aprouechar imitando [...]. De manera que el Poema no basta ser agradable, sino prouechoso, y moral: como quien es imitacion de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad” (pag. 32).

atroces, y crueles, esto como puede deleytar?” (pag. 34)²⁵⁶. A lo que su interlocutor afirma: “Agudo soys” (*loc. cit.*).

La primera mención es un adjetivo que se refiere a la capacidad de Pierio de ver más allá, como el águila. Este animal está presente en frases como “Vé mas que un *águila*”, la cual es glosada por el *Diccionario de Autoridades* como: “Phrase vulgar que se dice por aquel que tiene la vista perpicáz, agúda, y penetrante, à imitación del Aguila”²⁵⁷. Castalio no hace una comparación directa con el animal; sin embargo, se alude a quien es lo suficientemente *agudo* como para penetrar en los razonamientos del otro.. La idea de la *agudeza* como capacidad de “ver más allá” está presente en la tradición anterior a Cascales y ya la he observado también en la *Philosophia* y en el *Cisne*. No obstante, en Pinciano he supuesto y en Carvallo he afirmado que el adjetivo califica al *ingenio* y su capacidad receptora. Por el contrario, me parece que Cascales, sin especificarlo, cualifica al *entendimiento* de Pierio, el cual es “puntiagudo”. La razón de esto es por el papel poco privilegiado que tiene el *ingenio* en las *Tablas* (*vid.* “Capítulo III”).

En la “Tabla qvarta. *De la Sentencia*”²⁵⁸, Castalio aclara que la sentencia “significa dos cosas: la vna, el concepto del animo²⁵⁹: la otra, lo que comunmente dezimos Sentencia, o dicho moral, y agudo” (pag. 129). En otras palabras, el primero es una idea y, el segundo, una frase breve hecha que enmarcan un saber común y compartido. Como en otros momentos del análisis, la *agudeza* adjetiva un elemento poético breve. Por otra parte, se puede establecer que la *agudeza* de Cascales implica una brevedad únicamente de forma, porque lo *agudo* no es el “concepto del animo” –que compete a la poesía lírica–, sino la “Sentencia” o “dicho”.

La “Sentencia, o dicho moral, y agudo”, conforme a Aristóteles, es “de cosas vniversales, no limitadas del tiempo, lugar, y personas, ni ta[m]poco de todas las cosas generales, sino de aquellas en quien co[n]sisten las acciones humanas, las cuales pertenecen a las costumbres, y a la comun opinion de los hombres, y a los casos q[ue] mas ordinario suceden” (pag. 130). En su comentario, García Berrio señala que la definición que ofrece Cascales no corresponde a la *διάνοια* (pensamiento) de la tragedia descrita por Aristóteles. Más bien, “se aproxima al retórico-filosófico *γνώμη*, verdad

²⁵⁶ Recuérdese que en la “Advertencia” comenté que la poética de Cascales, a diferencia del resto, señala que son páginas y no folios.

²⁵⁷ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. águila, segunda acepción.

²⁵⁸ Mencioné lo disperso y poco frecuente del término *agudeza*. Por esto, no hay mención alguna de esta en la “Tabla segunda. *De la Fabula*” ni en la “Tabla tercera. *De las Costumbres*”, lo que dice mucho sobre las connotaciones que *agudeza* tiene en las *Tablas*.

²⁵⁹ La distinción es la misma que recupera Joaquín Rodríguez Beltrán y que más adelante se transfiere al término de *conchetto* en la tradición italiana (*vid. supra*). Me parece importante señalar, empero, que Cascales hace hincapié en que es un “concepto de animo”. Alude entonces al fenómeno que Rodríguez Beltrán identifica con la poética italiana de Matteo Peregrini publicada en 1639, mientras que las *Tablas*, como se sabe, terminaron de componerse en 1604. Debido al complejo juego intertextual de la poética del murciano no es posible saber si esta definición la tomo de alguna poética italiana o no. Aún con esto, es notable que el *conchetto* del italiano ya está presente en el “concepto de animo” del español.

general, proverbio universal, o más apropiadamente ‘sentencia’ en su traducción latina”²⁶⁰. En otras palabras, una *sentencia* de raigambre retórico y que acerca el término al ámbito del *ēthōs*, pues pertenece a las “costumbres”.

Por supuesto, lo anterior es resultado del eclecticismo de las fuentes que utiliza Cascales para la conformación de su poética²⁶¹. Aspecto que, más que desafortunado²⁶², ofrece un acercamiento distinto a *sentencia*, pues recupera y continúa una tradición. De hecho, el término usado por el humanista ofrece precisamente la posibilidad de que tal *sentencia* –vista como γνῶμη– pueda ser o *moral* o *aguda*. Esto sería imposible si se hablase de la δίανοια a causa de la propia naturaleza que Aristóteles le da en la *Poética*.

Ahora bien, a lo largo de esta “Tabla”, Castalio ofrece diferentes clasificaciones para la *sentencia*. La primera de ellas obedece a su *simplicidad* o si son *manifiestas* y *claras*. Me parece importante comentar el segundo tipo ahora porque, aunque no se mencione directamente a la *agudeza*, su cualidad de *manifiesto* y *claro* exige una explicación de ser necesaria. Afirma Castalio: “sobre las cosas inciertas, y dudosas, y fuera de la opinion vulgar se an de hazer las Sentencias acompañadas de su causa. Y esto de dos maneras, anteponiendo, o posponie[n]do la razon” (pag. 132).

Las *Tablas*, como habría de esperarse, se inclinan hacia la *perspicūitās* en la poesía y para favorecerla pide que se aclare con “razon” toda *sentencia* que pudiese ser oscura. De tal forma, cuando Castalio afirma que la *sentencia* que se desarrolla en esta “Tabla” corresponde al “dicho moral, y agudo”, quiere decir que un tipo de *dicho agudo*, por su *brēvītās* –u otras razones–, puede resultar oscuro: requiere luego una explicación por parte del poeta. Considero que “decir mucho en pocas palabras” puede ser una cualidad que, junto con Pinciano y Carvallo, Cascales recupera para la *agudeza*. Sin embargo, no se puede dejar de señalar que tal solicitud no está hecha en sí a la *agudeza*, sino a un tipo de *sentencia*.

Castalio continúa y ofrece a su interlocutor dos clasificaciones más para las *sentencias*, las cuales provienen también de la poética de Minturno. Una de ellas depende del objeto que enuncia y su finalidad, y comprende a las *sentencias reales, personales, intelectuales* y *morales*. La segunda clasificación se divide en *agudas, sonoras* y *graves*, en correspondencia con los fines de la poesía, porque “es el officio d[e]l Poeta enseñar, deleytar, y mouer, justo es, que aya otras tantas maneras de Sentecias” (pag. 135). La clasificación la realiza el humanista de acuerdo con su finalidad y aunque

²⁶⁰ A. García Berrrio, *Introducción a la poética clasicista*, pp. 212. Esta definición de *sentencia* es una de las pocas novedades que el comentarista de Cascales acepta en las *Tablas*, ya que su distinción entre *concepto* y *sentencia* es fundamental para el desarrollo del así llamado *conceptismo* (*id.* pp. 212-214).

²⁶¹ Para la formulación de tal definición, además de la presencia del Aristóteles retórico y de la poética de Minturno, Benito Brancaforte ha identificado también el trabajo del italiano Giraldo Cintio, *De’ Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, Ragionamenti* (*vid.* Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, B. Brancaforte ed., p. 86, nota a la línea 14)

²⁶² *Vid.* A. García Berrrio, *Introducción a la poética clasicista*, p. 214.

no se vuelve explícita su relación, se puede concluir que las *sentencias graves* enseñan, las *sentencias sonoras* deleitan y las *sentencias agudas* mueven.

Dentro de las poéticas que analizo, es la primera vez que lo *agudo* se asocia a la capacidad del *mōvēre* y, aunque Castalio no profundiza en la definición de cada una de estas *sentencias*, opino que tal capacidad se debe a lo “puntiagudo”. En otras palabras, si se da una interpretación metafórica al pasaje, entonces la *sentencia aguda* puede mover el ánimo humano porque, como una “punta”, penetra en sus emociones. Las preguntas que parten de esto son principalmente dos: ¿qué considera Cascales como la “punta” y cómo se consigue? Además, ¿este tipo de *sentencia* tiene alguna característica particular que la haga ser precisamente “puntiaguda”, es decir *aguda*?

Para responder tales incógnitas, lo único que se ofrece al lector es un ejemplo: “Aguda sera, como: *La vida aprueba el fin, al día la noche*” (*loc. cit.*), una traducción del verso 31 de la canción “Nel dolce tempo de la prima etade” del *Canzoniere* de Petrarca. A partir de este verso aislado, que sirve a Cascales precisamente como *sentencia*, se nota dos tipos de metáfora: una entre opuestos – vida/fin, entendido como muerte; día/noche– y la otra por analogía –vida/día. Ambas comparaciones se unen con el verbo “aprobar” para indicar precisamente que solo en la muerte o en la noche se puede valorar la vida o el día. Esta construcción *movería* el ánimo de los receptores al cuestionarse sobre la vida misma gracias al juego de oposiciones y semejanzas.

En comparación con el verso de Petrarca, los ejemplos de los otros dos tipos de *sentencia* son más sencillos, ya que solo tiene un término opuesto entre sí –como el *grave*, “*La vida humana es humo q[ue] no buelue*”– o no tienen metáfora alguna –como la *sentencia sonora*, “*Dichosos ojos, que la vieron viva*”. Se nota entonces dos peculiaridades en la *sentencia aguda*, la primera es el número de metáforas y, la segunda, la relación entre los términos que la conforman. La *sentencia aguda* es prácticamente un juego conceptual circunscrito a una sola frase que, además, podría ser adornada con más figuras.

Con base en lo anterior, Castalio instruye a Pierio: “Estas Sentencias, que dichas ansi senzillamente son buenas, dichas con varias figuras, o co[n] interrogacion, o exca[m]acion te[n]dra[n] mas energia, y vigor” (pags. 135-136). En “efecto las Sente[n]cias son mas eficaces y vigorosas quando lleuan en si algunas de las figuras y colores Retoricos; como de cualquier mediano juicio se dexa considerar” (pag. 137). Es claro que el preceptor murciano considera las *sentencias* como frases ya hechas y, en consecuencia, las metáforas que integran la *sentencia aguda* las ve como propias de este tipo –intrínsecas. Por esto, se le puedan agregar más “colores Retoricos” sin caer en el vicio de la *obscūrītās*.

La voz autorizada de las *Tablas* enuncia posteriormente particularidades y reglas sobre la *sentencia*, entre las que cabe resaltar las que se hacen con base en el *decoro* –innegable hilo conductor

de la poética. Este determina que los portavoces de las *sentencias* son exclusivamente los hombres viejos²⁶³, porque ellos, a partir de la experiencia que han acumulado, poseen un saber empírico que se confirma con estas frases de saber universal. Desafortunadamente, más allá de esta precisión, no se hace una tipología de tales portadores del saber, que podría ofrecer información sobre alguna cualidad particular y necesaria para decir las *sentencias agudas* y no solo la “experiencia” que señala una característica general. Sin embargo, sí se menciona que las *sentencias* son restrictivas del género masculino, porque son “traidas de lo mas secreto de la Philosophia” (pag. 138).

Se desconoce si la cuestión de género se debe a una tradición misógina, que contempla como argumento una determinada concepción fisiológica. No obstante, es más probable que solo siguiera cierta tendencia de pensamiento sin dicha justificación. Mi consideración se basa en la ausencia de explicaciones fisiológicas para la creación poética a diferencia de lo que encontré en Pinciano o Carvallo. De esta forma, tal restricción no aporta mucho a las características propias y esenciales del portador de la *sentencia*. Asimismo, ni lo que se define como el fin general de las *sentencias* –“haze[n] el Poema morato” (*loc. cit.*)–, ni el resto de las recomendaciones que se hacen a propósito de esta ayudan de alguna forma a dar más luz sobre el concepto que me atañe, aunque más adelante se anota el uso decoroso de la *sentencia* en algunos géneros poéticos²⁶⁴.

Se deja un momento la cuestión de la *sentencia* y, en la “Tabla Qvinta. *De la Diction*”, Castalio divide la dicción “en Letras, Syllabas, Palabras, Numero, Verso y Phrasis” (pag. 144). De estas seis partes, la *agudeza* califica a una de las “Letras” y durante el “Verso” tiene un papel fundamental por el “acento”²⁶⁵. De tal guisa, dentro de “las virtudes de las letras”²⁶⁶, hay una que es *aguda*: “La i, aguda y humilde” (pag. 151), refiriéndose a su sonido y es humilde porque fácilmente puede perderse entre otras vocales –pienso en los diptongos²⁶⁷. Esta reflexión propicia la subsecuente división que se

²⁶³ “Pincipalmente dira Sentencias vn hombre viejo, y aquel viejo que tenga vso, y experiencia de muchas cosas: porque no es cosa decente, antes monstruosa, introducir a vn niño diciendo Sente[n]cias” (pag. 137).

²⁶⁴ Pese a la falta de especificidad que hay sobre la *sentencia aguda*, no deja de ser interesante señalar que es preferible usar las *sentencias* en la tragedia que en la comedia, debido al carácter moralizante que poseen (*vid.* pags. 141-143). Sin embargo, como tampoco se ahonda en qué tipo de *sentencias* pertenecen a una u otra, no es posible afirmar nada sin caer en la especulación. Asimismo, ocurre en la segunda parte de sus tablas que tratan de la “Poesia in specie”, donde Pierio comenta en la “Tabla” dedicada a la comedia: “De la Sentencia, ya se que fuera de la Tragedia a quie[n] mas sirue es a la Comedia: porque como esta mira principalmente a las costumbres, y es vn espejo de la vida humana, vsa en muchas ocasiones sentencias endereçadas a este fin” (pag. 385). Con esto, la cuestión de las *sentencias* como transmisoras de comportamientos y con miras a la educación moral es más bien general, por lo que queda pensar únicamente en un tipo de comportamiento que es propiamente *agudo*, sin que se diga con exactitud cuál es.

²⁶⁵ Antes de que Castalio se detenga en las letras, menciona ya a la *agudeza* como adjetivo del acento para explicar las diferentes licencias poéticas del verso: “Dizen que este verso acaba en acento agudo; y es falso: porque no ay contraction en remate de verso” (pag. 150). De hecho, en las *Tablas*, como se verá, el *acento agudo* tiene un lugar importante en la dicción.

²⁶⁶ La exposición de Cascales tiene sus antecedentes más antiguos en el *Crátilo* de Platón y que forma parte de las preceptivas fono-estilísticas, que habían dejado de tener tanta presencia en las poéticas de los Siglos de Oro, como comenta García Berrio (*vid. Introducción a la poética clasicista*, p. 230).

²⁶⁷ Tal suposición se sostiene con el resto de las “virtudes de las letras”, en donde se describe precisamente su sonoridad (*vid.* pags. 151-153).

hace para los acentos, de suma importancia en la poética porque –señalan Emiliano Diez Echarri y Marx Arriaga²⁶⁸– las *Tablas* se inclinan una vez más por la tradición clásica –aunque anacrónica– y exaltan la importancia del ritmo en los versos, el cual se logra con la correcta colocación del acento²⁶⁹.

Para esto, no obstante, procura actualizar las nociones de la métrica clásica, a la vez que mantiene su esencia:

En las *syllaba* se estudia la cantidad: porque vnas son breues, y otras largas. La breue co[n]sume vn tiempo, y la larga dos. Esta cantidad no pertenece al Poeta vulgar: porque en los versos de qualquier lengua vulgar no se mira la cantidad de las *syllabas*, como entre los Latinos, y Griegos. Pero consideranse los acentos graue y agudo, que con el circunflexo no se tiene cuenta; como en esta palabra, Románo, la *syllaba* de en medio goza de acento agudo, y la primera y vltima son graues. Y esta es maxima, que vna diction, por larga que sea, no puede tener mas vn acento agudo. (pag. 178)

Para Cascales, el *acento agudo* sustituye la sílaba larga en parte, porque solo es posible tener uno de estos en cada palabra. De tal guisa, se distancia de la métrica latina, con el fin de conjugar los elementos clásicos con la tradición prosódica hispana desde Nebrija.

De cualquier manera, con estas consideraciones, el acento no obedece únicamente a una cuestión fonética –que corresponde a “las virtudes de las palabras”–, sino también a una cuestión de cantidad silábica. Por lo tanto, sin dejar de asociarse a la cuestión fonética, tiene implicaciones más importantes en la métrica²⁷⁰. Se determina, por consiguiente, una clasificación del número de sílabas que puede tener una palabra (“diction” como le llama en ocasiones Cascales), en donde siempre es necesaria la presencia del *acento agudo*²⁷¹, ya que este “haze numeroso el verso” (pag. 180) y determina así la correcta escansión de los versos²⁷². En suma, su importancia es capital para el sistema métrico básico de Cascales, pero no ofrece ninguna característica esencial o particular de la *agudeza*.

²⁶⁸ Vid. E. Diez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, p. 134; M. Arriaga Navarro, *¿Qué era el verso en los siglos XVI Y XVII? En busca de una teoría del verso en las poéticas del Siglo de Oro*, pp. 83-84.

²⁶⁹ Se afirma en las *Tablas* que para hacer un verso números –rítmico– “se co[n]viene conocer los tiempos de las *syllabas*; y porque de las *syllabas* se haze la diction, y cada diction tiene su acento, tambie[n] es necessario tener noticia d[e] los acentos” (pag. 177).

²⁷⁰ “Sabido esto, aueis de saber, que la buena medida del verso consiste en poner en sus devidos lugares el acento predominante” (pag. 179). Por supuesto, esta consideración parte únicamente de las breves explicaciones que ofrecen las *Tablas*, puesto que, como indica García Berrio en su comentario a este fragmento, las reflexiones sobre métrica y fonética en los Siglos de Oro fueron muy ricas y variadas (vid. *Introducción a la poética clasicista*, p. 248-252) y los exhaustivos trabajos de Diez Echarri y Arriaga Navarro lo demuestran.

²⁷¹ “O la diction es monosyllaba, o polisyllaba. Si es de vna silaba, el acento que tiene es agudo, como sol, mal, bien, [et]c. Si es de dos *syllabas*, la primera es aguda, y la otra graue, como ca[n]to, cielo, ramo, [et]c. Si es de tres, y demas, o tiene la penultima breue, o larga. Si larga, en ella está el ace[n]to agudo, como Castelláno, España, [et]c. Si la penultima es breue, el acento agudo predomina en la antepenultima, como cántaro, pacífico, melancólico, precipitándose, [et]c.” (pags. 178-179). Como puede verse, se refuerzan los dos principios señalados: la identificación del *acento agudo* con la sílaba larga y que tal acento se presenta solo una vez en cada palabra.

²⁷² Sobre esto se ahonda al hablar de los “versos Castellanos” (pag. 194): “Este verso puede ta[m]bien co[n]star de diez *syllabas*, por acabar los finales de cada medio verso en acento agudo” (pag. 197). Y más adelante: “Los versos Castellanos de arte menor constan de siete *syllabas*, si acaban en acento agudo: de ocho, si en graue: de nueue, si en esdrújulo” (pag. 198). Aquí, sin embargo, se debe hacer hincapié en que tal descripción de los acentos ya está más cercana a la tradición hispánica y hace una clara referencia al aspecto fonético de los versos. Se demuestra que la doctrina de

Algo similar ocurre con la siguiente mención del término que me interesa. Durante la revisión que se hace a la “phrasis” —última parte de la *diction* que se trata en la “Tabla” y que traduce y simplifica la poética de Minturno²⁷³—, se dice que la “Phrasis Poetica es algo diferente de la oratoria, y de la familiar; que si bien a pocos terminos en prosa, que no se puedan vsar en verso, ay muchos en verso, que no se pueden vsar en prosa” (pags. 200-201). La “Phrasis en conclusión [h]a de tener estas siete virtudes, clara, graue, ornata, presta, morata, verdadera, grande” (pag. 203). Con “phrasis” se entiende entonces un conjunto de cualidades estilísticas que debe tener la oración poética. Dicho de otra forma, es el *estilo poético* ideal de Cascales, con evidente raigambre retórico²⁷⁴.

Ahora bien, entre las siete virtudes requeridas, la *morata*:

co[m]prende, y descubre las costu[m]bres del hombre, guardando las circunstancias de las cosas, de los officios, del lugar, del tiempo y todo aquello que llamamos ley del decoro; y assi la Prasis vnas veces es magnifica, otras clara, otras confusa, y obscura, otras aspera y agra, otras benigna y dulce, otras sutil y aguda. (pag. 208)

En este fragmento, Carvallo asocia los términos *agudeza* y *sutileza*, creando una equivalencia semántica que no llega a la identificación del uno con el otro. Se entiende además que la existencia de la *phrasis sutil* y *aguda* se debe a múltiples factores. Incluso puede estar relacionada con uno o varios objetos u oficios en específico, aunque todos están supeditados a la “ley del decoro”. No se dice más al respecto, pero queda claro que la *agudeza* puede también calificar las “costu[m]bres del hombre”; es decir, es un *modus vivendi*, lo que recuerda que existe un tipo de *sentencia aguda* que también se relaciona con el *ēthōs*.

En consonancia con lo anterior, durante las “Tablas de la Poesia in specie”, Cascales emplea nuevamente el término *agudeza* para adjetivar una cualidad de un tipo de *sentencia* que se asocia a las costumbres. El objetivo del murciano es siempre establecer la “ley del decoro” en los géneros poéticos. Así pues, se trata de la *sentencia aguda* en la “Tabla segvnda. De las *Epicas menores*. De la elegia”. Como indica ya el título de la “Tabla”, la elegía pertenece a las “épicas menores” y se define como “Imitacion de vna perfecta action lamentable” (pag. 302)²⁷⁵, cuya elocución se basa en “sentencias breues, y agudas: su estilo deue ser llano, agadable y gallardo” (pag. 304)²⁷⁶. La *agudeza*

Cascales en cuanto al verso no estaba fijada, posiblemente por las fuentes traducidas, como sugiere García Berrio (*vid. Introducción a la poética clasicista*, p. 250), y también por sus intentos de actualizar ciertos elementos de métrica latina, como parte de su proyecto de imponer la poética clasicista a sus contemporáneos y evitar lo que él consideraba falta de *decoro* tanto en esta característica del fenómeno poético, como en el resto.

²⁷³ *Vid. id.*, p. 268 y B. Brancaforte, *op. cit.*, p. 124, nota a la línea 12.

²⁷⁴ Antes de llegar a las siete cualidades propias de la *frase poética*, Cascales hace una revisión puntual de la “rueda virgiliana” del estilo (*vid.* pags. 201-203), con lo que se entiende que se basa, como sus contemporáneos, en la preceptiva retórica.

²⁷⁵ García Berrio comenta que la definición de Cascales coincide con la de Minturno, así como también con la de Pinciano y Herrera (*vid.* A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, p. 332-333).

²⁷⁶ Es importante mencionar que este pasaje no es una traducción *ad litteram* de la poética de Minturno, el cual no dice que la *sentencia* deba ser *breve* y *aguda*, pues se lee textualmente: “Nè si dubita, le parti, che fanno la forma dell’elegia, essere la favola, i costumi, le sentenze, e le parole” (*apud* F. Cascales, *op. cit.*, p. 177, nota a la línea 2).

es un adjetivo que continúa asociándose a la *brěvītās*, porque está además presente en la descripción de un género que no es de largo aliento como la épica. Además, recuérdese que la *sentencia* también tiene esta una cualidad.

La segunda ocasión que se menciona a la *agudeza* en las “*Epicas menores*” es para exponer la sátira. Para esto, se vuelve sobre el aspecto *morato* relacionado con la *agudeza* o, más bien, con la *sentencia aguda*. Cascales recupera parte de lo dicho en la “phrasis”, ya que la sátira que le interesa es la “nueva”, aquella que es “imitacio[n] de vna viciosa, y vituperable action, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida” (pag. 306). En este sentido, Castalio cataloga este tipo de épica menor como morata “porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres, y por ta[n]to el Satirico deue saber mucho d[e] la Filosofía moral: ama vn dezier proprio y puro, y en las sentencias la agudeza” (pags. 311-312). Esta es la única ocasión en que la *agudeza* no es un adjetivo, al menos gramaticalmente hablando²⁷⁷, ya que su función sigue siendo el de calificar a un sustantivo, las *sentencias*.

No hay mayor reflexión o exposición a propósito, puesto que se están retomando aspectos y características ya explicados en las primeras cinco “Tablas”. Por lo tanto, con estas asociaciones que se hace de la *sentencia aguda* en la elegía y la sátira puedo solo confirmar que la *agudeza* está relacionada con la *brěvītās*, con algunas *costumbres* y con géneros de la épica menor, es decir, con un estilo alto o aproximado a este, si se sigue la *Rota Vergilii*. A propósito de las *costumbres* y el estilo alto, me gustaría agregar que, al seguir el decoro cascaliano, se puede averiguar que la *sentencia aguda* es propia de personajes “viciosos”, precisamente porque la sátira imita tales acciones. Sin embargo, no es exclusiva de estos, porque en la misma elegía hace uso de este tipo de sentencias y “esta Poesia las mas veces es morata” y no imita “vna viciosa, y vituperable action” como la sátira.

Como ocurre en la *Philosophia*, las *sentencias agudas* no se restringen a un tipo de estilo. De hecho, en la elegía se usan de forma general y este tipo de poesía “tambie[n] suele ser patetica” (pag. 304), porque trata de cuestiones fúnebres, además de “cosas mas ligeras” como “regalos y amores”, que la volvieron “lasciua y amorosa” (pag. 303). Cascales no condena la lascivia de la elegía, por lo que interpreto que se refiere a temas eróticos derivados de la misma materia amorosa. De tal forma, no hay en ningún momento alusión a los vicios o acciones vituperables, sino a los “lamentos y quejas” (*loc. cit.*).

En breve, la *agudeza* no pertenece únicamente al *hūmīlis stylus*, pero no llega nunca al *gravis*. De hecho, la *sentencia aguda* –y en consecuencia la *agudeza*– no está presente en el género alto o

²⁷⁷ Tal hecho se debe seguramente a que, en esta ocasión, como se observa en la edición de Brancaforte, Cascales sí sigue literalmente a Minturno, solo que simplifica los términos italianos de *arguzia* y *acutezza* (*vid. id.*, p. 182, nota a la línea 20). Además, es posible que por inspiración del mismo texto de Minturno, Cascales haya definido que la *sentencia* de la elegía tenía que ser *aguda*, en concordancia con lo dicho en la sátira, aunque no hay forma de asegurarlo.

épico, puesto que nunca se le menciona en dicha “Tabla” y se le restringe más bien a la épica menor²⁷⁸. Esta, sin ser totalmente *hūmilis*, no llega al *gravis stylus* por la materia poética tratada. Por lo tanto, tal *sentencia aguda* se ubica entre el estilo *mediocris* y *hūmilis*, que puede ser adornado con diferentes *figurae elocutiones* (vid. pag. 304). Con esto se entiende las implicaciones que la *agudeza* tiene en el ámbito de la *ēlōcūtīo* poética.

Las últimas menciones de la *agudeza*, sin embargo, se emparentan más con la “metáfora de la punta”, sin llegar por esto a relacionarse directamente con el *ingenio* —como ocurre en el *Cisne*. En la “Tabla cuarta. *De la Comedia*”²⁷⁹, a guisa de conclusión de algunas observaciones de Castalio, Pierio afirma que los argumentos cómicos ofrecidos por Terencio y Menandro pueden ser materia para la creación de “differe[n]tes Comedias, y cada vno se podrá llamar dueño, y autor de la que hizo” (pag. 366). La *īmītātīo* renacentista aparece en las *Tablas* como método de creación poética, por lo que es una recuperación de modelos clásicos plenamente activa e innovadora. El mecanismo se concreta con una “prueua de ingenios”²⁸⁰, puesto que “la competencia es piedra aguzadera, donde se afilan los entendimientos, y caudales de cada vno” para evitar que algún “maleuolo me pueda acusar el hurto” (*loc. cit.*).

Para el humanista murciano, el *entendimiento* y los caudales²⁸¹ se *agudizan* con la *competencia*, es decir con la “Disputa, contienda o concurrēcia de dos o más personas a una cosa que se pretende”²⁸². Tal término de procedimiento legal —así lo denotan los diferentes ejemplos ofrecidos en *Autoridades*— confirma que la convergencia de los *ingenios* —o bien la *retractio*—, creará una nueva obra, propia del poeta que imite al modelo clásico. Con esto es claro que la “prueua de ingenios” se refiere a la *competencia* y que esta, por *traslātīo*, es la “piedra aguzadera”, la piedra que afila. La *agudeza* es entonces adjetivo directo de la piedra e indirecto de la *competencia*, por lo que no son los *ingenios* en sí quienes *agudizan* los caudales, sino su encuentro agónico. En conclusión, el encuentro activo entre *ingenios* clásicos y modernos, por medio de la *retractio*, *agudiza* diferentes capacidades intelectuales como el *entendimiento* y el *juicio*, quienes se encargan de crear una nueva comedia a partir de un argumento ya utilizado y conocido²⁸³. Tales afirmaciones permiten que en las

²⁷⁸ En este momento, me gustaría evidencias que la *agudeza* no se menciona en la “Tabla primera. *De la Epopeia*”, lo que me permite relacionar esta ausencia con lo afirmado por Vgo en la *Philosophia*, para quien no era posible el uso de *conceptos agudos* en la épica.

²⁷⁹ Para confirmar lo que he expuesto sobre el *estilo* al que se acerca la *agudeza*, Cascales elocuentemente calla el término en la “Tabla tercera. *De la Tragedia*”.

²⁸⁰ A esta García Berrio llama *agon de la retractio* en su comentario y lo considera como la recuperación e innovación de los “consejos microestilísticos horacianos” que corresponden a los vv. 125-135 del *Arte poética* (vid. *Introducción a la poética clasicista*, p. 385).

²⁸¹ Entiendo caudal como la segunda acepción propuesta por *Autoridades*: “capacidad, juicio y entendimiento, adornado y enriquecido de sabiduría” (*Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. caudal).

²⁸² *Id.* s. v. competencia.

²⁸³ Mi lectura se distancia considerablemente de la propuesta por Víctor Fernández-Corugedo, quien de este pasaje concluye: “Cascales entiende por ingenio la agudeza de entendimiento” (*El ingenio desde los presocráticos hasta Gracián*, p. 285). El hispanista encuentra una equivalencia entre *ingenio* y *agudeza de entendimiento* que en realidad no

Tablas se conserve una de sus principales directrices con respecto a la creación poética: partir siempre de los modelos y de la poética clásica para la *innövätiö*. De esta forma, se limita y subordina la capacidad inventiva por antonomasia del poeta, el *ingenio*. Sobre esto, sin embargo, profundizaré en el próximo capítulo.

En sintonía con el apego a la tradición clásica, en la misma “Tabla” el humanista murciano reitera la “ley del decoro” presente en los personajes propios de la comedia y cómo estos deben ser caracterizados. Evidentemente, los arquetipos descritos a continuación obedecen una tradición que se puede trazar desde el Aristóteles retórico. De tal guisa, en la poética se recupera una imagen ya fija en el inconsciente intelectual y cultural de la época cuando Castalio afirma que son “los Sicilianos, agudos” (pag. 384), dentro de su *ēnūmērātīo* de nacionalidades y cualidades. Pese a lo arquetípico del enunciado, se confirma que en las *Tablas* la *agudeza* está relacionada con ciertas “costumbres” tanto de un individuo, como de un grupo; luego, lo *agudo* especifica un modo de ser, de pensar y de comportarse. Sin embargo, precisamente por ser una serie de lugares comunes, no se dice si tal *agudeza* es intelectual o de carácter, aunque el texto permite al lector inclinarse por esta última²⁸⁴, con lo que me parece que se trata de una cualidad natural, que no implica ningún tipo de *stūđium* o *arte*.

La *agudeza* continúa teniendo presencia en la “Tabla” dedicada a la comedia y adjetiva al tipo de risa que Cascales cree que es la que dicho género dramático debe buscar en el espectador. Siguiendo a Aristóteles (1449a 30-35):

sacamos que la materia Comica haze mouer a risa, y que la risa es vna burla sin dolor de alguna cosa torpe, y fea. No tomo yo la risa por aquel conte[n]to que recibimos qua[n]do encontramos a nuestro amigo, o hallamos buenos a nuestros hijos, y mujer, o quando nos embian algun presente: estotra es vna risa maliciosa, aguda, ingeniosa, fundada en la fealdad, y torpeza agena, assi de cosas, como de palabras. (pag. 388)

La *risa cómica aguda* nace luego de la *turpītūdo ēt dēformītās*, punto de convergencia entre la tradiciones clásica y renacentista como elocuentemente ha expuesto Margarete Newels²⁸⁵. Esta risa es también maliciosa e *ingeniosa*. Con esto puedo interpretar que, por un lado, se parte de una cuestión

está presente en el texto, primero porque Cascales no solo *agudiza* el *entendimiento*, sino también otros caudales y, segundo, tal *agudeza de entendimiento* es un resultado de un proceso específico, como ya he observado.

²⁸⁴ El resto de la enumeración se refiere a cualidades de carácter: “Conuiene pues tener noticia de lo que se [h]a escrito de diuersas gentes, y naciones, para pintarlos conforme a su opinion: dicen que los Griegos son naturalmente vanos: los Italianos, soberuios: los Sicilianos, agudos: los Franceses, leues: los Flame[n]cos, pacificos, y benignos: los Españoles, arrogantes: y los Africanos, cautelosos” (pag. 384).

²⁸⁵ *Vid. op. cit.*, p. 88-91. En estas páginas, la crítica también hace notar la deuda y la distancia que Cascales tiene con Pinciano, entre lo que cabe destacar precisamente los adjetivos usados por uno y otro: “Cascales dice que la risa es maliciosa, aguda, ingeniosa [...], epítetos que no encontramos en el Pinciano. En éste lo cómico de la comedia existe por sí mismo, por el regocijo y la alegría que provoca, que para él no parece tener nada que ver con la malicia ni con el ingenio. También el Pinciano subraya, desde luego, la virtud depuradora de la risa, pero los adjetivos con que Cascales y Rizo califican su concepto de la risa dan mucho más peso a la finalidad de enmienda y corrección que ésta persigue” (*id.*, p. 89).

natural –como se observa en la “risa que consiste en las obras” (pags. 390-391)– y, por otro, de un artificio que recae en la *verba*. Tal aspecto se aclara con el ejemplo dado por Castalio: los motes, que se forman a partir de equivocaciones, cambios silábicos, similitudes, alusiones y otros juegos verbales. En breve, la risa cómica es *aguda* como resultado de la descripción de las costumbres –nuevamente una cuestión de *ēthōs*– o de la creación de artificios elocutivos, *rēs* o *verba* respectivamente. Sin embargo, no se puede decir que la *agudeza* participe de uno u otro o de ambos, ya que es el resultado, la *risa*, lo que es *agudo*. Por supuesto, se podría suponer que las cualidades del resultado corresponden o parten del método o materia para conseguirlo, pero el poco desarrollo que se le da estos no me permiten asegurar, por ejemplo, que los juegos verbales sean *agudos* para Cascales²⁸⁶.

La *agudeza* volverá a estar en relación indirecta con el *ingenio* y directa con lo jocoso en la última tabla “*De la Poesia Lyrica*”. Aquí se explica que el soneto²⁸⁷, “vna composicio[n] graue, y gallarda de vn solo concepto, tratada co[n] cierto, y determinado numero d[e] versos”, puede ser también “dulce, ingenioso, y agudo” (pag. 443)²⁸⁸. Dejaré para el capítulo correspondiente las razones que expone Castalio para llamar al soneto *ingenioso*²⁸⁹ y me enfocaré en recuperar ahora que es “agudo el Soneto en quanto pudiere ser, especial si es Epigramatico” (pag. 444).

El género *agudo* por excelencia, el epigrama, se relaciona con el *soneto agudo*. Sin embargo, esto no ocurre únicamente por la *brēvītās* que lo ha caracterizado desde la tradición clásica y en la que ya ni siquiera se detiene Cascales, sino también por la materia de la que parte: la jocosa. De hecho, para el humanista murciano el soneto es un “camaleón” que adquiere su color –*stylus*– de la materia que trata. Por lo tanto:

El Soneto es tal, que si la materia de que trata es Heroyca, sera Heroyco; y por consecuencia muy graue; si Comica, sera Soneto Comico, y humilde; si Tragica, sera Tragico y affectuoso; si la materia fuere jocosa, sera Epigramatico, y de necesidad agudo: si Satyrica, sera licencioso en palabras, y sentencias. (pags. 444-445)

²⁸⁶ Así lo interpreta Fernández-Corugedo (*vid. op. cit.*, p. 285). Por el contrario, me parece más probable que la *agudeza* califique la *materia* poética –una *materia aguda*–, pues, en las menciones anteriores, la *agudeza* se relaciona más con el *ēthōs*, que con una *agudeza elocutiva*. Incluso, el mismo Fernández-Corugedo, al recuperar las consideraciones sobre el concepto, concluye que “para el murciano el concepto representa en la obra literaria lo que la *διάνοια* representaba frente a la *λέξις* para Aristóteles en su *Poética*; [...] esto es, [*sic*] el significado del texto de la tragedia frente a las palabras” (*id.*, p. 286).

²⁸⁷ Desde ahora quiero recalcar que el rastreo de fuentes de García Berrio ha demostrado que Cascales se distancia de su hipotexto más importante, el *Arte poetica* de Minturno. Además, para su teorización recupera varios elementos de la tradición del soneto italiano desde Dante y del soneto español renacentista (*vid. Introducción a la poética clasicista*, p. 448-450), resaltando el carácter ecléctico de la poética dialógica.

²⁸⁸ Se note que la *agudeza* se mantiene entre el *mediocris* y *hūmīlis stylus*, como en los géneros de la épica menor.

²⁸⁹ Sobre la primera característica del soneto, lo dulce, no ofrece ninguna información que pueda ayudar a dilucidar las características de la *agudeza* o del *ingenio*, sino que responde al *dēlectāre* poético (*vid. pag. 443*). De hecho, los tres adjetivos están tan diferenciados que pueden ser analizados de forma independiente, como se hace en el presente trabajo.

El precepto es claro: la materia jocosa del epigrama y su *brěvītās* pueden ser aplicables al soneto, una forma métrica que puede tratar de varios temas y que es también breve (“cierto, y determinado número d[e] versos”), para dotarlo de *agudeza*. Más adelante Castalio llama al *soneto agudo* epigramático, el que “no sera tan seco que no vaya vestido de las flores Lyricas, [et] sic de ceteris” (pags. 445-446). En otras palabras, para tal tipo de soneto se pueden disponer de las diferentes figuras elocutivas para su ornamento, pese a su *brěvītās*. Ahora bien, no parece probable que tales ornamentos se refieran de alguna forma a las *agudezas verbales* de Gracián o similares, puesto que se ha dejado claro que la *agudeza* del soneto se debe a su materia epigramática y que el soneto epigramático (ya *agudo*) puede ser “vestido de las flores Lyricas”. La *agudeza* está entonces enfocada en la *rēs*, el *concepto* en tanto materia poética.

La *agudeza* descrita en las *Tablas poeticas* posee un amplio espectro de acción, pero, sin duda, lo más característico es la recuperación de su ya canónica *brěvītās* y lo más peculiar su empleo para connotar un tipo de *ēthōs*. Las cualidades de este, sin embargo, no son posibles determinar plenamente debido a la poca profundidad de las reflexiones ofrecidas por Cascales. Pese a esto, considero posible emparentar dicho *ēthōs* con la materia jocosa que determina el *soneto agudo* y circunscribirlo además en acciones que se mueven entre lo que era considerado humilde y mediocre – *hūmīlis* y *mědīōcrīs styli*. La *agudeza* del murciano, entonces, tiene implicaciones más bien en la *rēs* que en la *verba*, sin que por esto deje de lado su característica “puntiaguda” que obtiene de los juegos conceptuales para mover las emociones o que afila caudales a través del *retractio*. Por supuesto, en Cascales, como en los otros preceptistas, la *agudeza* juega un papel relevante en las cuestiones formales de la fonética y métrica. En pocas palabras, el término estudiado, con cualidades apenas esbozadas, permea la poética del murciano para entrelazarse en algunos, pero significativos momentos de los preceptos dirigidos bajo la “ley del decoro”.

POÉTICAS DISCURSIVAS

Luis Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética” (1611)

La primera poética discursiva que analizo es el “Libro de la erudición poética”. Quiero recordar que tanto esta como la poética de Jáuregui son estructuralmente diferentes a las poéticas dialógicas. Por ello no hay un diálogo entre voces con diferente autoridad, sino una única voz. No obstante, dentro de la *argūmentātīo*, Carrillo –como los autores de las poéticas dialógicas– considera en su reflexión varias posturas para enaltecer su propuesta: la poesía erudita. Existe pues un diálogo, pero no es explícito ni didáctico como en el *corpūs* que hasta ahora he revisado. Además, dicho diálogo carrillesco también es con sus fuentes, porque el “Libro” también se caracteriza por su eclecticismo.

Estas semejanzas me permiten utilizar el mismo método que hasta el momento he utilizado, excepto porque no hay que observar quién es el interlocutor que hace tal o cual afirmación.

Así pues, el término *agudeza* aparece catorce ocasiones a lo largo de los sesenta folios que componen el “Libro”, un número bastante considerable si se piensa en la brevedad de esta poética discursiva. El número se vuelve aún más significativo cuando se advierte que en cinco ocasiones la *agudeza* es tal; es decir, es un sustantivo y no un adjetivo o adverbio como ha ocurrido la mayoría de las veces en las poéticas dialógicas. De hecho, en tres de tales menciones puede notarse el germen – bastante desarrollado– de lo que se conoce como *agudeza elocutiva*. Aunado a esto, el resto de los pilares que conforman la *erudición poética* conformaran un texto que Antonio Vilanova llamó “la primera poética del Barroco y el primer doctrinal estético del culteranismo”²⁹⁰. La afirmación del hispanista no deja de tener validez al contrastarla con las poéticas anteriores y con el fenómeno poético de la época. Considero empero que es más propio darle un término que englobe la propuesta personal de Carrillo y Sotomayor. En otras palabras, un sintagma que exprese la motivación principal de su discurso y que considero ya está presente en el título del mismo: *poética de la erudición*, una poética que revisa las cinco causas aristotélicas de una producción poética basada justamente en la *erudición*.

Como se sabe, Carrillo retomó el concepto de *erudición poética* de la tradición herreriana y lo convirtió en su propuesta poética, a la que defiende con un intrincado repertorio de citas clásicas y *glosas* que funcionan como *probātiōnes* de una *argūmentātio* que abarca casi la totalidad de su “disputa” (*M*₁ f. 110r) –como él mismo la llama. Ahora bien, las peculiaridades en torno a la *erudición poética* –o de la *poética de la erudición*– competen principalmente al concepto del *ingenio*, por lo que durante el “Capítulo III” las abordaré con más detenimiento. Por el momento, baste insistir en que la base de la poética de Carrillo y su propuesta teórica se encuentran en el título mismo. Además, con esto, el

²⁹⁰ “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, *Renacimiento y Barroco*, p. 649. La afirmación de Vilanova se puede considerar como el ápice de la crítica literaria que durante el siglo XX ha visto en la *operā omnīa* del cuatralbo –principalmente en la *Fábula de Atis y Galatea* y en su poética– los antecedentes de la poesía gongorina, y, más aún, las bases de la así llamada poesía culterana (vid. Lucien-Paul Thomas, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, pp. 79-92; Justo García Soriano, “Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1926, pp. 591-629; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, *Siglos XVI Y XVII*, p. 358, nota 3; José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, pp. 300-307; Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, pp. 190-193; Fiorenza Randelli Romano, “Introduzione” a Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesie*. I. *Sonetti*, F. Randelli Romano ed. y trad., pp. 46-50; Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*, pp. 138-184; Angelina Costa, “Introducción” a L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, A. Costa ed., 1987, pp. 21-34; Rosa Navarro, “Introducción biográfica y crítica” a Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, R. Navarro ed., pp. 46-78). Por supuesto, los juicios de los diferentes críticos son bastantes variados en cuanto a la distancia de Carrillo con la tradición petrarquista reformulada por Garcilaso y no son siempre positivos. Sin embargo, todos ellos coinciden en que los principios estéticos con los que se rige el joven poeta apelan a una nueva poesía, aunque su justificación se basa únicamente en las bases de la estética renacentista de raigambre clásica, con las figuras de Aristóteles y Horacio como principales guías.

joven poeta se adhiere a una vertiente teórica más cercana al fenómeno poético aurisecular y a la nueva poesía inaugurada innegablemente por Luis de Góngora.

Antonio García Berrio llama a tal tendencia la “conciencia formal-hedonista del arte” y, pese a que el crítico no menciona la obra de Carrillo durante su digresión, considero que el “Libro” es un importante aporte para esta propuesta estética²⁹¹. Mi afirmación no solo se basa en la presencia constante de ecos de las *Anotaciones* de Herrera –texto precursor de esta conciencia, según García Berrio²⁹²– y, en menor grado, del *Cisne* –poética inaugural de la misma²⁹³–, sino también en el desarrollo del concepto de *agudeza*, el cual se mueve específicamente en el ámbito de la *ēlōcūtīō*. Esta, sin embargo, no es puramente formal, sino que se relaciona intrínsecamente con el contenido que expresa. Joaquín Rodríguez Beltrán afirma a propósito que la figura retórica en los siglos XVI y XVII:

no es un mero ornamento, como si fuera un añadido prescindible, más bien, el hallazgo de una idea es inseparable de su equivalente hallazgo lingüístico. Se llega a un pensamiento particular precisamente porque se encontró cómo expresarlo agudamente. Esta profunda imbricación entre forma y contenido, lenguaje y sentido, es una de las principales constantes que se perciben en esta tendencia.²⁹⁴

En consecuencia, la *ēlōcūtīō* carrillesca obedece a tal principio, lo que queda claro desde sus primeras afirmaciones: “Amigas son d[e]l ocio las Musas, y ellas madres del co[m]puesto hablar” (*loc. cit.*), donde conjuga la práctica de su *elocución poética* y el producto de esta. Así pues, el “co[m]puesto hablar” se convierte en la segunda preocupación principal de la poética y el concepto de *agudeza* es un punto de partida y un argumento para su desarrollo.

Tal y como ha ocurrido con el *Cisne*, el “Libro” tiene sus primeras alusiones a la *agudeza* con el término *sutileza*, mismo que se relaciona tanto con el estilo del historiador como con el del poeta:

El estilo pues (vsemos desta palabra) es los fines de entrambas à dos sciencias, este pues, aunque al principio inculto, y rudo, segun Scaligero en su historico, despues limado.

Este fue el primer genero de escriuir, excusa de nuestros principios, no solo en el que tratamos, sino en el que conuersamos, del qual supuesto que todas las cosas se comprehendan debaxo de necesario, prouehoso, y delectable, salieron diuersos generos de estilo, enderezados tan al comun blanco, como al otro. (*M₁* fols. 113v-114r)

Carrillo afirma que el *estilo* (*ēlōcūtīō*) es el límite²⁹⁵ de la poesía y la historia, es decir, se circunscriben a este y, por lo tanto, lo identifica y define parcialmente, recalcando su importancia.

²⁹¹ Vid. *Formación de la Teoría Literaria moderna*. 2, pp. 440-481.

²⁹² *Id.*, pp. 440-441.

²⁹³ *Id.*, pp. 446-447.

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 13. La ‘tendencia’ a la que se refiere es lo que llama “tendencia retórica y filosófica” del “estilo agudo” (*vid. loc. cit.*), que puede ponerse en sintonía con la “conciencia formal-hedonista del arte” de García Berrio.

²⁹⁵ Comparto la lectura de Rosa Navarro de “fines” como “límites” (*vid. Luis Carrillo y Sotomayor, Obras*, R. Navarro ed., p. 329, n. 27). Me baso tanto en la observación de la crítica que anota la palabra usada en la edición de 1613 (“mojones”, *M₂* f. 116v) como en la segunda acepción que aparece en *Autoridades*: “Se toma tambien por límite, a que se

Además, con base en la poética de Escalígero²⁹⁶, específica que se debe trabajar para “limarlo”, pues en principio es siempre “inculto, y rudo”. Y, aunque aún lo dice, por los adjetivos usados, puedo inferir que el proceso de “limado” implica la *erudición poética*, que vuelve culto al *estilo*, pero también afilado e incluso *agudo*: la “metáfora de la punta” está presente.

Carrillo busca entonces un “estilo afilado”, un “estilo agudo” –como el descrito por Rodríguez Beltrán–, que no es solo aplicable a estas disciplinas, sino incluso a la forma de hablar. De esta manera el cuatralbo no lo restringe dicho *estilo* al fenómeno poético, sino a una forma de comunicación y de transmitir conocimiento²⁹⁷. ¿Quiere esto decir que el “estilo limado” no es propio de la poesía? Si fuese así, no podría ser un elemento definitorio y no podría ayudar a la *argūmentātio* de la disputa. Sin embargo, la *ēlōcūtio* es principalmente lo que Carrillo defiende de una poesía considerada como difícil y atacada en consecuencia.

¿Cómo podría interpretarse entonces el “estilo limado”? La respuesta a la cuestión se encuentra a continuación en la explicación aristotélica sobre la finalidad de cada “genero de estilo”. La diversificación de estos –posiblemente dependiente del tipo y calidad del “limado”– ayuda a conseguir el *dōcēre ēt dēlectāre* de cada disciplina –“ciencias” como las llama el poeta. Así, pese a que la historia y la poesía tiene como límite un *estilo* perfectible a través del “limado”, la poesía tiene un *estilo agudo* particular, con el que consigue además sus fines específicos. Por decirlo en términos aristotélicos, la *causa formal* (la *ēlōcūtio*) determina la *causa final* (*dōcēre ēt dēlectāre*) y a estas dos causas mira el estudio y la práctica de la *erudición poética*, en la cual interviene el *ingenio*, como se alude en la siguiente mención de *sutileza*.

El “Libro” continúa con los principios teóricos de la retórica y poética clásicas para afirmar que el *estilo* de la historia ya cultivado –“limado”– aseguraba su utilidad “por la necessidad, el senzillo hablar por el deleyte” (*M*₁ f. 114r). Por otra parte,

Poesia deleytò tambien à los principios, no atreuiendose su osadia mas que à los Teatros, mejor imitadora (en aquella niñez suya) de la tosca suerte de aquellos tiempos, que de la sutileza de los nuestros, cobrò vigor con la edad, y con el exercicio conocimiento propio. De suerte, que à la historia se le quedò aquella sezilla manera de dezir, para contar las cosas hechas. La Poesia llamaron, porque no solo con bozes declaraua las cosas que huuiessen acontecido, sino tambie[n] las que no acontecieron, imitando como si fueran, como si pudieran ser, ò como deuieran forçosamente, ò con semejanza à verdad, como Aristoteles. (*M*₁ fols. 114r-v)

estrecha algún espacio o término. Latin. *Terminus*” (*Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. fin). Por lo tanto, en el *estilo* se juegan las peculiaridades de la poesía y la historia, mas no es en sí mismo su finalidad, de la que habla en seguida.

²⁹⁶ El corrector de *M*₂ agrega la cita y traducción del pasaje aludido por Carrillo: “*Uetus illud priscum rude incultum quod fui tantum suspicionem sine nominis memoria reliquit: Aquel antiguo y uiejo estilo, rudo, y descompuesto, que dexò de si solamente sospecha sin memoria de su nombre*” (fols. 116r-117v). Navarro, además de aclarar la cita en latín, agrega que es la parte en donde Escalígero habla de las épocas y clases de poetas (*vid. op. cit.*, p. 329, n. 28).

²⁹⁷ Décadas después Baltasar Gracián y Emanuele Tesauro diversificarían la *agudeza* de forma similar, volviéndola además de una forma de expresión, un *modus vivendi*.

La distinción entre historia y poesía de raigambre aristotélica confirma que, además de la *causa material*, el *estilo* es un punto de referencia para identificar a una u otra. Por tanto, aunque ambos *estilos* hayan pasado de un estado “rudo” a uno “limado”, a la historia le corresponderá un *estilo claro* y a la poesía uno que pudiese representar algo más que “las cosas que huuiessen acontecido”, razón por la que se debe alejar del habla del vulgo y, a su vez, de su *entendimiento*. Esto no está literalmente presente en este fragmento, pero se debe considerar que la *erudición poética* determina en sí misma un elitismo intelectual y creador.

Con respecto a la evolución de la *īmītātīo* en la poesía, me parece oportuno considerar la interpretación que Shepard hace sobre la capacidad de representación de esta “sciencia”. Para el hispanista, la glosa al pasaje de la *Poética* de Aristóteles (1460b13-17) –cuya fuente directa es la poética de Escalígero como *M₂* lo indica²⁹⁸– es el triunfo de la verosimilitud aristotélica sobre la realidad porque “la literatura no imita la naturaleza física, sino una segunda naturaleza en la que reina más lo posible que lo auténtico”²⁹⁹. Comparto con el estudioso de Pinciano que Carrillo ve en la poesía el medio para imitar algo que va más allá de la naturaleza inmediata. Sin embargo, no me parece que esta “segunda naturaleza” pertenezca a la verosimilitud o al mundo de lo posible, sino, más bien, al *topus uranus* platónico. Mi lectura parte de la presencia en el “Libro” de una tradición mística que ve en el poeta a un ser elegido por una divinidad –aquí las Musas– que le permite acercarse a una verdad vedada al vulgo que no posee ni la capacidad ni el conocimiento para entenderla.

Para acceder a tal mundo ideal, es necesaria la *sutileza* que se procura con la experiencia y la práctica. Por supuesto, este tipo de poesía no obedece a una *īmītātīo* cuyo fin sea el *dēlectāre*, presente en el teatro, “niñez” de la disciplina poética y “tosca suerte de aquellos tiempos”. La “sutileza de los nuestros” corresponde pues a la edad adulta de la poesía y su *causa final* no es ya el deleite del público, sino el “conocimiento propio” (*M₁* f. 114r), aquel al que solo por medio de la creación poética erudita se puede acceder y el que deleita a los poetas por su carácter divino. El *dēlectāre* deja así de ser una función social.

Cabe agregar que la mencionada *sutileza* se refiere también al *entendimiento* y a la *razón*, capacidades del ser humano que, al igual que el *ingenio*, lo alejan de los animales y lo acercan a la divinidad³⁰⁰. Así se aclara más adelante:

Todas las cosas en este mundo reconocen à la razon por suyo en el primer lugar, esta siempre es el Principe cuya voluntad es ley, pues no es sino la justa: que cosa mas hermana suya, que aparecer su centro qualquier cosa? obras son del entendimiento, trabajos del discurso: este

²⁹⁸ Vid. *M₂* fols. 117v-118r.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 190.

³⁰⁰ Como señalan Angelina Costa y Rosa Navarro, Carrillo recupera la tradición clásica transmitida al Renacimiento con el filtro estoico de Séneca, uno de los escritores más queridos del joven poeta (vid. L. Carrillo y Sotomayor, *op. cit.*, p. 331, n. 36; ID. *Libro de la erudición poética*, A. Costa ed., p. 52, n. 27).

para las cosas altas, para las cosas sutiles, quanto mas nobles es que esta carzel del nuestro espiritu? (*M_I* f. 115r)

Penetrar en las “cosas altas” y “sutiles” es trabajo del *entendimiento*, del que se dice que posee la “ciencia de contemplar” (*M_I* f. 111r) y la *razón* es quien preside todas sus “obras”; es decir, todo aquello que contempla y aquella que participa de la divinidad por sí misma³⁰¹. La *sutileza* es, en otras palabras, la cualidad imprescindible tanto de las capacidades que quieren penetrar en una realidad más allá de la sensorial, como de aquellas “cosas” –entendidas como las *rēs* ciceronianas. A estas, además, se les contempla con dichas capacidades que se acercan a la divinidad al “afilarse”. De esta forma se entiende en la primera mención literal de la *agudeza*.

Carrillo a partir del folio 114r inicia una de las principales glosas para argumentar tanto la superioridad intelectual del poeta como el carácter *docto* que debe tener su obra obtenida con la *poética de la erudición*. El fragmento glosado pertenece a un pasaje de Aristóteles cuya fuente precisa es desconocida³⁰² y que es traducido de la siguiente forma: “Vnos animales, por ciertos indicios, y señales, aprendiendo de la naturaleza, discurriendo otros con socorro de la razon, lo que es prouable con el entendimiento alcançado” (*M_I* f. 114r). Se destaca así el *entendimiento* y su importancia para distinguir al ser humano de los demás animales y obtener razonamientos verdaderos a través suyo y de la *razón* (“Que mas verdadero?”, *loc. cit.*). Asimismo, el hecho de que se dependa del *entendimiento* para tal labor contempla la racionalidad presente en la *poética de la erudición*, lo que no dejará de asociarse a una cuestión irracional representada por las Musas y el favor que estas dan a los poetas eruditos.

Con base en lo anterior, el cuatralbo especifica que para llegar a los lugares altos se requiere de trabajo y estudio porque “harto nos ha enseñado la naturaleza, no a pie en juto, no sin trabajo se dexan ver las Musas, lugar escogieron bien alto, trabajo apetecen, y sudor” (*M_I* f. 118v). Entonces para su *argūmentātīo* se vale como en otros momentos de las *prōbātīones por autoritas* (citas), porque “Bien apoyada queda con tantas razones la mia; bien aprouada la de los antiguos” (*M_I* f. 118r). Dentro

³⁰¹ La *razón* al discurrir acerca de las cosas sublimes ya participa de Dios. Así lo expresa el poeta militar: “Teniendo muchas potencias el alma, junta con el cuerpo, con vna discurre, participa de Dios, porque es diuina, y contempla las cosas del cielo” (*M_I* f. 115r). Sin embargo, pese a que su naturaleza es en sí misma divina, para contemplar las “cosas del cielo” necesita del *entendimiento*, el cual se rige por un “ciencia”, que implica su naturaleza “limable”. En otras palabras, sin la *sutileza*, ni siquiera la divina *razón* podría contemplar y comprender los misterios del mundo por sí misma.

³⁰² Rosa Navarro anota sobre este pasaje: “No he conseguido localizar la cita. Aristóteles, en *De anima*, II, 3, 414-29, y III, 11-13, diferencia al hombre de los animales por poseer la facultad pensante y el intelecto. En *De animalibus historia*, donde subraya varias veces la similitud entre el hombre y los animales, dice: “A lo que en el hombre es arte, inteligencia, corresponde en algunos animales a alguna facultad natural del mismo género” (VIII, I, 588); y además en I, 1, 488, y IX, I, 608” (L. Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, *op. cit.*, p. 334, n. 42).

de la *ēnūmērātīo* de citas clásicas, aparece una de las *Metamorfosis* (lib. XIII, vv. 290-295)³⁰³, que refiere la disputa de las armas de Aquiles entre Ulises y Ajax.

Carrillo introduce el pasaje de la siguiente manera: “Diuiños à este lugar (naturales en el) parecen estos versos del agudissimo Ouidio, atribuidos tan sabiamente à la persona de Vlisses” (*M_I* f. 118v). Los versos de Ovidio son divinos al ser vistos desde la perspectiva terrenal, pero en el alto lugar escogido de las Musas son naturales. En otras palabras, Ovidio, un poeta mortal, puede participar de la divinidad de las Musas con sus versos, los cuales consigue gracias a su cualidad de “agudissimo”. Esta, además de calificar al poeta latino, parece corresponder específicamente a su *entendimiento*, porque es el punto de partida de la *argūmentātīo* de esta extensa glosa³⁰⁴. Tal capacidad humana, entonces, debe ser “limada” con el trabajo –‘*erudición*’– para acercarse a la divinidad: sin la *agudeza*, el *entendimiento* no podría alzarse sobre el vulgo y penetrar en los secretos de las Musas.

Gracias a lo anterior, el poeta consigue la *fama*, misma que le garantiza la eternidad. Aunque para que los versos de los poetas consigan tal fin deben seguir una serie de características *sīnē quā non* sus creadores no podrán ser dignos del amparo de las Musas y dejarán de ser considerados poetas. El “Libro” deja de ser una disputa que defiende la poesía hecha con *erudición poética* y se convierte en un preceptiva rigurosa que establece lo siguiente:

Forçosa consecuencia serà pues, que la Poesia vsada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, serà la buena, y imitandoles se ha de tratar con su agudeza, elocuciones, y imitaciones, y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren: luego la Poesia fundada en contrario desto, no serà Poesia, pues en esto, (como se ha prouado) se diferencia el Poeta del Versificador³⁰⁵, si es, como es cierto, que no se pueden dar dos cosas en vn sujeto contrarias, y juntamente verdaderas. (*M_I* f. 121v)

Lo primero que se destaca en estas líneas es que los preceptos están destinados a los poetas “modernos deste tiempo”. La intención de Carrillo es clamente influir en el fenómeno poético que lo circunda. En segundo lugar, la poética se basa en la *īmītātīo* ecléctica de los “antiguos”, con lo que da continuidad a la estética renacentista, de la cual el cuatralbo sigue siendo representante, aún y con todas sus particularidades, entre las que se puede contar qué es lo que se debe imitar.

³⁰³ *Vid. id.*, p. 339, n. 62. Como indica su editora, en el “Libro” se cita con imprecisión y se indica que los versos son de “*Ouidio lib. 3. Metamorphos*” (*M_I* f. 118v i. m.).

³⁰⁴ Los mismos versos citados mencionan literalmente al *entendimiento*: “Soldado rudo, y sin entendimiento / Vistiera de arte tanta obra gloriosa, / No supo del escudo varios lazos, / El mar, y tierras, ni del alto cielo / Las estrellas Cabrillas, y Virgalias, / Ni del mar jubilado el Arctos claro / Diferentes ciudades, ni de Orion / Resplandeciente espada, y pida / Que se le den las armas que no entiende” (*M_I* f. 118v). La explicación abunda en la idea de que solo aquel que posea el *entendimiento* y la *sutileza* –contrario a lo *rudo*, como se explicó con el *estilo*– es digno poseedor de las armas de Aquiles, metáfora de los secretos divinos de las Musas, de los versos que los develan y de la eternidad que estos ofrecen.

³⁰⁵ *Vid. M_I* f. 114v-115r.

Son tres los aspectos que Carrillo recupera de los clásicos: su *agudeza*, su *elocución* y sus *imitaciones*. Lo último puede referirse a la obra final o a su *causa material* (la tópica clásica); y si se considera esta última, entonces se pide que se imite su *causa formal y material*, pero ¿a qué se refiere con la *agudeza* de los antiguos? Con base en lo que hasta ahora he revisado –y ante la carencia de mayores especificaciones–, es bastante probable que se aluda a la “limadura” de sus capacidades y de su *estilo*, mismo que ya se encuentra presente en sus “elocuciones” (la “phrase” de las poéticas dialógicas). En otras palabras, se requiere al poeta que imite el método de *stūdiūm* que los clásicos han utilizado para “limar” sus capacidades intelectuales y que, a su vez, se ve reflejado en su *estilo*.

Aunado a lo anterior, el colega del cuatralbo debe tener presente las ciencias en tanto le sean requeridas para sus obras; luego, no debe conocer todo, pero sí poseer conocimiento sobre aquello que es versificado por su pluma. La *īmītātīo* de los antiguos, en conclusión, consiste en técnicas potencialmente aprehensibles y perfeccionables y esto es suficiente para ser llamado poeta, de lo contrario se es solo un versificador³⁰⁶. La *causa eficiente*, el *ingenio* o el *furor*, no son en ningún momento mencionados.

El poeta deja de ser alguien intangible y divinizado para convertirse en un ser artificial, cuya *agudeza* consiste en un método racional. Pese a esto, la *agudeza* de los poetas les permite acercarse a las Musas y los vuelve sus protegidos; es decir, los diviniza. Dicho de otra forma, la *agudeza* –la “limadura” del *entendimiento*– diviniza al poeta y lo vuelve inmortal gracias a un *estilo* igualmente “limado”, materializado en “sus poemas coronas” (*M_I* f. 122v), siguiente punto de la *argūmentātīo* carrillesca.

Las subsecuentes menciones de la *agudeza* afianzan la interpretación anterior. Carrillo glosa a Lucrecio para defenderlo como poeta en oposición a la opinión de poéticas como la de Cascales. En consecuencia, aclara fragmentos de otros exégetas³⁰⁷ y, en aras de exaltar su dificultad, comenta los versos 6 y 7 del libro V *De rerum natura*: “Primero yo el saber grandes cosas / Enseño, y tambien quiero Religiones / Del animo apartar” (*M_I* f. 123r)³⁰⁸. De estos versos, el cuatralbo admira cómo “Notable atreuimiento le dio el arte, pues con ella solo quiso confundir la cosa mas evidente de la naturaleza” (*loc. cit.*). Nótese pues que aquello que se exalta de estos versos son el atrevimiento y lo complicado de los versos, que dificultan la claridad de la naturaleza circundante.

³⁰⁶ No deja de ser notable que para Carrillo y Sotomayor no existen “grados de poetas”, pues no se trata de mejores o peores poetas. Se es poeta o versificador y entre estos no hay intermedios.

³⁰⁷ A lo largo del “Libro” se alude a numerosos comentarios de humanistas italianos y franceses, principalmente Dionysius Lambinus, Beato Renato, Francisco Florido, Natalio Conti, Pontano y Poliziano. Tal despliegue de nombres, además de poner en evidencias las fuentes modernas de Carrillo, demuestran el principal móvil de su poética: la *erudición*. De tal forma que, además de citarlos como parte de su *argūmentātīo*, entra en discusión con estos y los precisa como en este caso, donde advierte el “descuydo de Lambino” (*M_I* f. 122r) por no notar la corona poética de Lucrecio y despreciar otro pasaje del mismo autor latino por considerarlo claro, cuando no es así (*vid. M_I* f. 121v-123r).

³⁰⁸ Rosa Navarro comenta las imprecisiones del latín y la identificación del fragmento (*vid. L. Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, op. cit., p. 348, n. 95*).

El joven poeta justifica la *obscuritās* de Lucrecio por las mismas *auctoritates* en las que el poeta latino basa sus versos. Además, su artificiosa *ēlōcūtīo* proporciona deleite al público por la misma dificultad que en sí encierra y que critican sus detractores. Por esto, Carrillo expresa:

no merediò estima Lucrecio, diremos (si seguimos la opinion co[n]traria de la nuestra) quien lo entendiera como deleytaràn versos, que acarrear consigo la necesidad de ta[n]to estudio obligacio[n] de ta[n]to cuidado, pues famoso ha sido, inmortalidad ha sacado por justicia su nombre, à fuerça de sus estudios, bastele para elogio de sus obras auer merecido por conquistador de los agrauios. (*M_I* fols. 123r-v)

La calidad de los versos se cifra a partir del *stūdiūm* requerido para su interpretación y su disfrute, por lo que, de no haber trabajado en esto, el receptor solo será un agravante más. La complejidad de Lucrecio demuestra en el “Libro” cómo la *fama poética* se obtiene por medio de la *erudición*, misma que no puede ser perniciosa en ninguna de las *causas*, incluida la *material*, aún y cuando “Diran agudamente algunos, o inferiran (quie[n] lo duda?) del error de la opinion, quan poco acertado le fue al Poeta, ocupar sus versos en tan graue materia” (*M_I* f. 123v).

En esta cita, el adverbio *agudamente* es empleado porque se está refiriendo a la dignidad filosófica de una *auctōritās*: “Plinio Filósofo” (*loc. cit.*), aún y cuando este ofrezca un juicio que demerita la obra de Lucrecio³⁰⁹. En consecuencia, el *entendimiento* que este posee no es el mismo que el de los indoctos, pues ha sido limado con el estudio. Ahora bien, considero que el “Diran agudamente” está en relación con la capacidad racional predilecta del “Libro” porque las afirmaciones son hechas a partir de un proceso de inducción, pese a que provenga de la opinión, lo que provoca la falacia³¹⁰. De tal guisa, se habla *agudamente* cuando el *entendimiento* sea *agudo*, aún y cuando las conclusiones a las que se lleguen sean falsas³¹¹.

La preceptiva de Carrillo continúa enunciando su ideal de *poetas eruditos*, a los que llama “hijos de las buenas letras”. Estos tratan asuntos graves como los que aparecen en el *De rerum natura* —de carácter metafísico— y en la épica, “pues dellos ente[n]demos lo q[ue] tratamos en este discurso, dexandole su lugar à la materia Lyrica, y Comica, diferentes en muchas partes desta” (*M_I* f. 124r-v). Se declara así no solo el objeto de esta poética discursiva sino también la poesía ideal de Carrillo, o, al menos, la *causa material* idónea. Hay que tener siempre presente que el “Libro” es una poética para pocos, por lo que el teatro —al que coloca además en los inicios de la evolución de la poesía— y

³⁰⁹ Navarro nuevamente nota la falta de precisión en las citas de Carrillo, ya que este anota que el juicio desfavorecedor se encuentra en el libro 2, cap. 7 de la *Naturalis historia* que trata sobre los eclipses. Por el contrario, “al comienzo del lib. II dice que es una locura haber querido, como algunos, calcular las dimensiones del mundo y darlas a conocer, como lo es también —añade— querer salir de él y escrutar el exterior” (*id.*, p. 349, n. 100).

³¹⁰ Recuérdese que desde el f. 114r, Carrillo está glosando los métodos de raigambre aristotélica para llegar a la verdad a partir de los indicios (método empírico) y la razón (método dialéctico).

³¹¹ Me parece importante señalar que este “Diran agudamente” es completamente diferente a los *dichos agudos* expuestos en las poéticas dialógicas, no solo porque sea la *agudeza* un adverbio, sino porque es producto de un proceso racional, desligado de cualquier cualidad cómica o mordaz.

la lírica con sus temas predominantemente amorosos no pueden pertenecer en principio a la *poesía erudita*. Ambos géneros además están destinados a un público amplio y dependen del juicio de este –como ya bien advertía Lope de Vega.

Por ende, las *auctoritates* que fungen como *prōbātiones* para el poeta tratan “las buenas letras” y que “intentaron cosas, puestas tan en la frente (digamoslo assi) de la misma naturaleza” (*M_I* f. 124v). En breve, se trata de poetas que develaron los misterios de la naturaleza y fueron más allá de los sentidos. No extraña entonces que Carrillo considera especialmente la doctrina de los estoicos y con base en esta inicie una nueva glosa, esta vez de las *Metamorfosis* de Ovidio³¹², a quien llama irónicamente “el facil, el llano” (*loc. cit.*)³¹³. Para demostrar los altos asuntos tratados por el poeta latino –mismos que involucran el “fuego artificioso” que los “Estoycos dicen ser dios” (*M_I* f. 125r)³¹⁴– Carrillo glosa algunos pasajes de la *Tebaida* de Estacio, principalmente los versos 720-724 que traduce de la siguiente forma:

O à ver nuestros estragos diosa vienes
 Del Pandionio monte, ò te diuierdes
 Alegre en coros de la Ithon Aonia,
 O en el Tridente Libico copetes
 Peynado lauas, do el timo bramando,
 De castas yeguas, que en ligero exe
 Te arrebatà. (*M_I* f. 126v)

Como ha hecho en ocasiones pasadas, el erudito poeta refuta o precisa las exegesis hechas por clásicos y modernos, entre los que considera especialmente el comentario hecho por Plácido Lactancio –también conocido como Celio Firmiano Lactancio.

Al seguir los principios de la *poética de la erudición*, Carrillo no considera que Estacio sea oscuro en esta parte y por ello no merece la condena del público³¹⁵. No obstante, hay un verso –“*Intemeratarum, volucer rapit axis equarum*” (*loc. cit.*)– que ni siquiera los escolios de Plácido “allanaron”, hecho que celebra el cuatralbo: “Discretissimo anduuo Firmiano, pues tuuo à mayor agudeza, como lo fue sin duda, no tocar el verso, que ofenderlo con alguna declaracion no tan

³¹² Los versos comentados pertenecen al libro primero: “Despues q[ue] las semillas dese[n] boluio, y escura / Confusion desatò, por la otra parte / Del hueco el fuego resplandece claro. / Y sin peso escogio del alto alçar / Sumo lugar” (*M_I* f. 125r).

³¹³ Comparto la opinión de Angela Costa, quien observa en Carrillo una crítica a la tradición humanista que tenía a Ovidio como un poeta sencillo (*vid.* L. Carrillo y Sotomayor, *Libro...*, *op. cit.*, p. 66, n. 77). De aquí que después de llamar con tales epítetos a un autor que él mismo tradujo, ofrezca la opinión general que se tenía sobre este y en seguida inicie un complejo proceso de exegesis.

³¹⁴ En esta parte de la *argūmentātio*, el tono de Carrillo adquiere un matiz esotérico pues refiere las cuestiones divinas y místicas más intrincadas que son propias de los más *doctos*.

³¹⁵ Se asegura en el “Libro”: “digo à qualquiera que prete[n]diere desenlazar estas palabras, ellas mismas lo dize[n], y en esto confirma[n] ellas mismas lo que rehusan la ce[n]sura del vulgo” (*M_I* fols. 126v-127r).

legítima” (*M_I* f. 127v)³¹⁶. Carvallo, que sí glosa el verso³¹⁷, se dirige nuevamente con respeto a su *auctōritās* y lo considera *discreto*, pero también *agudo* al reconocer su incapacidad para dar una explicación.

La *agudeza* es aquí un sustantivo y es además cualitativo, pues puede ser mayor o menor y la capacidad que posiblemente ayude a esta evaluación sea, precisamente, la *discreción*: “Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósitos”³¹⁸. Plácido Lactancio se convierte así en un punto de referencia para Carrillo, ya que el *docto* al “limar” su *entendimiento*, se vuelve *discreto* y resuelve qué es más *agudo*: comentar o callar la interpretación de un verso. En breve, la *agudeza* es resultado de un proceso racional y el *stūdiūm* procura su presencia.

En la mención anterior, la *agudeza* no tiene relación con la *ēlōcūtiō*, pero continúa aludiendo a aquello que es “afilado” y que permite discernir mejor entre las opciones posibles, volviendo al individuo *discreto*. Su siguiente aparición, por el contrario, sí implica la *causa formal* de forma metafórica y está presente en una de las numerosas traducciones del joven poeta. El “Libro” cambia de tópico y se lee:

Dexemos pues las historias, vamos à las palabras, segun Aristoteles, explicadoras de los conceptos, aun estas las negò el Principe de los Poetas à todos aquellos, no muy cercanos à las buenas letras.

[...]

Cimothoe, y Triton con hierro agudo

Forcejauan. (*M_I* fols. 127v-128r)

Los versos son glosados por Carrillo para develar que solo los *doctos* pueden entender el sentido completo de las “buenas letras”. Sin embargo, creo que esto también puede interpretarse de forma metafórica.

Como el mismo inicio del fragmento dice, las palabras se vuelven el centro de atención no solo para Aristóteles, sino también para Carrillo, quien utiliza la autoridad de Virgilio para aludir el carácter *agudo* que tales deben poseer, cual armas de guerra. Esto, sin duda, se vincula con el título

³¹⁶ La editora moderna del “Libro”, Rosa Navarro, apunta: “Plácido Lactancio, en sus comentarios a la *Tebaida*, sólo anota de estos versos los términos *Pandionio*, *Itone* y *Tritone*; nada dice, en efecto, de los vv. 723-724” (L. Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, *op. cit.*, p. 356, n. 122).

³¹⁷ La explicación, como la marginalia indica, posee un origen histórico: “Harpocracio[n] graue entre Griegos, Minerua, la que dixero[n] andar à cauallo, fue hija de Neptuno, y de la Ninfa Polifa, que tuuo por padre al Oceano, aquesta (como en el primero de Europa Manasias cue[n]ta) hizo vn carro: satisfizimos, entiendo, à los desseos de Papinio” (*M_I* f. 127r).

³¹⁸ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. *discreción*. Debido al contexto de la frase y de la terminología usada por Carrillo considero que la primera acepción es a la que se recurre en este fragmento, puesto que la segunda la identifica con la “agudeza de ingenio”, binomio que no ha aparecido ni una sola vez en la poética. Por el contrario, podría considerarse como viable la tercera acepción que llama a la *discreción* “también la misma cosa hecha o dicha con agudeza, elección, sal o gracejo”, porque es gracias a la *agudeza* de Firmiano que decide callar cualquier interpretación y, en consecuencia, es un *discreto* un “agudo y eloquente, que discurre bien en lo que habla o escribe” (*id.*, s. v. *discreto*). Pese a esto, prefiero privilegiar la primera acepción que justamente ayuda a precisar mejor el pasaje.

de la poética: “*LIBRO DE LA ERVDICION Poetica, ò lanças de las Musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deydad*” (*M*₁ f. 109r). Las “lanzas”, también “hierro agudo”, son armas cuya punta afilada penetra en la estulticia de los *indoctos*. Asimismo, dichas armas pueden referirse metafóricamente a las palabras de las Musas. Este adjetivo, entonces, inicia el desarrollo de la *agudeza verbal* que más adelante resulta fundamental para la *poética de la erudición*.

La *agudeza* en las siguientes menciones continúa aludiendo a las capacidades intelectuales afiladas de los individuos y a cómo dicha cualidad les permite ser superiores al vulgo, lo cual se manifiesta con su *ēlōcūtīo*. Por ello, después de glosar los versos de Virgilio³¹⁹, asegura que existen individuos que pueden develar fácilmente sus *ingenios* gracias a las “buenas letras” y a los que se les puede considerar como sus “verdaderos sucesores”. En consecuencia:

Huu entre aq[ue]lla copia de illustrissimos ingenios en Roma vno, milagro de los demas, ò quando no, de los mas excelentes por lo menos, fue aqueste Craso, q[ue] bien conocio el lugar q[ue] merecia, acerca della opinio[n] de los no muy doctos, hablando en su persona Ciceron, en el primero de oratore: Pues como pidiesse Magistrados, al rogar solia de mi apartar à Scebola, y dezirle, q[ue] queria ser impertinente. Esto era pedille mas bla[n]dame[n]te, lo q[ue] si no se hiziera impertine[n]teme[n]te no se hiziera bie[n]: necessitado el agudissimo varo[n] d[e]l fauor de sus personas, lisonjeaua co[n] la semeja[n]za de palabras à los oydos de los apassionados dellas. (*M*₁ fols. 127v-128r)

Al inicio del diálogo *Sobre el orador* se refieren las palabras que Lucio Licino Craso enuncia a favor de la *ars rhetorica*, porque reconoce en esta el poder de la palabra “capaz de controlar el espíritu del público, atraerse sus simpatías e impulsarlos y hacerlos venir a donde y de donde uno quiera”³²⁰. Sin embargo, el fragmento que cita Carrillo aquí³²¹ refiere las reservas que el político latino tiene con respecto al uso de la mera *ēlōcūtīo* sin el talento natural³²². En este contexto, Carrillo llama al político romano tanto *ilustrísimo ingenio* como *agudísimo varón*. El primero habla sobre la superioridad de su capacidad nata –como anotaré en el siguiente capítulo–, mientras el segundo hace referencia a la cualidad que le permite saber cómo lisonjear con ayuda de las palabras, para granjearse su favor, lo cual no depende de un talento natural, sino del *stūdium*.

Esto lo considero a partir del mismo “Libro” y no tanto con ayuda de los preceptos ciceroneanos, ya que Carrillo hace nuevamente énfasis en el *leitmotiv* de su poética³²³ momentos antes de citar la obra de Cicerón. Por supuesto, ambos autores se refieren al talento natural –el

³¹⁹ “Y dexando à Natal Comité, y Giraldo, syntag. 5 que sobre peyne entiende estos lugares, referiremos à Pedro Nanio Triton, Deidad de las olas, que en Griego Triton se dize, y Cimotheo. Estas dos Deidades las naues que encallaron libra[n], y de la fuerça de las aguas al mar bueluen facilmente” (*M*₁ f. 127v).

³²⁰ Marco Tulio Cicerón, *Sobre el orador*, 1, 7, 30.

³²¹ Desde “Pues como” hasta “hiziera bie[n]” corresponde a *id.*, 1, 24, 112 (*vid.* L. Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, *op. cit.*, p. 358, n. 127).

³²² Esta afirmación la hace Cicerón en boca de Craso en *Sobre el orador*, 1, 25, 113-114.

³²³ A saber: “no con facilidad se dexaran conocer estas cosas de los no muy verdaderos sucesores de las buenas letras” (*M*₁ f. 127v).

ingenio— pero este no está relacionado directamente con la *agudeza*, en tanto que no se está “afilando” a la capacidad humana nata. Más bien, la *erudición* —llamada aquí “buenas letras”— es la que vuelve *aguda* a una capacidad racional como el *entendimiento*. Así, Craso se relaciona con el *discretísimo* Firmino, puesto que ambos pueden discernir correctamente entre las diferentes opciones de cómo actuar, y si el segundo sabe cuándo callar su desconocimiento, el primero conoce las palabras que agradan a los “apasionados dellas”.

Con base en lo anterior, anoto que la *argūmentātio* de Carrillo se concentra en la *ēlōcūtio* y, más adelante, en la apología de la *dificultad poética*. Esto se presenta en lo que el “Libro” señala como el “*Estilo de Poetas*” (*M*₁ f. 128r *i.m.*), el “*Adorno de Poeta*” (*M*₁ f. 128v *i.m.*) y la “*Licencia en sus palabras*” (*M*₁ f. 129v *i.m.*). Dicho de otra forma, en lo que respecta a las palabras es “la disposicion dellas, digo en su escogimiento” (*M*₁ f. 128v) y el “curso del estudio” lo que le “obligará à nouedad tanta variedad de tropos” (*loc. cit.*). Por ende, los principios de la *dispōsītio* y la *ēlōcūtio* son impuestos por el *stūdiūm*, que demuestra “su galanteria” (*loc. cit.*). Asimismo, este permite al poeta no solo escoger las palabras, sino también darles una “nueva disposición”, una licencia poética más. Hay que recordar en todo momento —así como Carrillo mismo lo estipula en su poética— que todo esto se le permite al *poeta docto*, al que se nutre e imita las “buenas letras” de los antiguos.

Durante esta disertación, el joven poeta compara en todo momento el *estilo* del orador con el del poeta, así como el de la prosa y el verso. Para Carrillo, es evidente que existe una distinción entre ambos *estilos*, porque el orador depende de la aprobación del público y el poeta solo puede ser juzgado por sí mismo. No obstante, incluso el *estilo* del orador y el de la prosa deben ser “limados”. Por lo tanto, si así ocurre en la prosa, “mas necesario serà sin duda al verso” (*M*₁ f. 130v) y, en consecuencia —con la autoridad de Quintiliano—, “no serà licito à las que no carecen de alguna obligacion de explicarse” (*M*₁ f. 131r). Es pues incluso censurable a la poesía aclarar sus “cosas algo escondidas” (*loc. cit.*), porque el trabajo de develarlas corresponde a un tipo específico de *entendimientos*. De tal manera:

dixeramos, sin saber el nombre, merecer este dicho vn tan agudo entendimiento como el de Erasmo: No me indigno si me ponen delante lo que no entie[n]do, pero huelgome se me ofrezca cosa que apre[n]da, efetos son del buen hablar dificultar algo las cosas. Esta costumbre tuuieron los antiguos, el mismo Erasmo. (*M*₁ f. 131r)

Carrillo prescribe un *agudo entendimiento* como el de Erasmo³²⁴ no solo para comprender el “buen hablar”, sino también para crearlo y lo contrapone al *entendimiento oscuro* del vulgo³²⁵. Por

³²⁴ Como bien señala su editora Angelina Costa (*vid. op. cit.*, p. 74, n. 113) y Marcel Bataillon (*vid. Erasmo y España*, p. 723, n. 31), la figura de Erasmo había comenzado a desaparecer poco a poco del ámbito intelectual español y Carrillo sería de los últimos testimonios que conservan la fama intelectual del humanista y que en el “Libro” se presenta como el arquetipo del *entendimiento agudo*, requerido para la *erudición poética*.

³²⁵ *Vid. M*₁ f. 133v.

supuesto, la *agudeza* del *entendimiento* es producto de las “buenas letras” –la *erudición*–, mismas que aseguran conocer “cosas algo escondidas” que no pueden ser expresadas más que de forma difícil. Además, aquello que se puede penetrar con un *agudo entendimiento* ofrece un aprendizaje, por lo que no puede ser de ninguna forma censurable este tipo de *ēlōcūtīo*. Todo esto siempre justificado con las costumbres de los antiguos, a los cuales se insta a imitar.

Así pues, la *agudeza* está asociada al *entendimiento*, pero también a la *ēlōcūtīo*, y esto, en la tercera sustantivación del término estudiado, adquiere importantes connotaciones para la poética posterior. Carrillo distingue entre *oscuridad* y *dificultad*, y desprecia a la primera para prescribir la segunda, asociada a la *erudición*. De esta forma:

No pretendo yo por cierto, ni nunca cupo en mi imaginacion lugar à aprouar la escuridad por buena, el mismo nombre lo dize, sus mismos efetos lo enseñan. No sigo al Preceptor, que dize Quintiliano respondió à su dicipulo ta[n]to mejor, ni aun yo lo entendí: Se quan abominable sea, y quanto mas à los mas agudos entendimientos, à los mas acertados oydos aquella templança, à los mas acertados oydos aquella templança persuado que Aristoteles, aquella que todos los que en este genero de exercicio, por su trabajo, y entendimie[n]to merecio lugar su voto entre los primeros. Bien se, que le ha de vsar con discrecion en sus lugares, de las agudezas, ò dificultades que arriba he propuesto, mas que cosa no se ha de tratar con ella: bien se lo q[ue] aconseja en el cap. 21 el autor citado. (*M_I* fols. 131r-v)

En este fragmento, se adjetiva una vez más al *entendimiento* con la *agudeza*, pues para Carrillo es esta capacidad la encargada de penetrar tanto en los secretos de las Musas, como en las obras de los poetas. Además, se apela a la *mēdiōcritās* aristotélica y a un uso templado de las licencias poéticas para evitar que la *dificultad* se vuelva *oscuridad* (“escuridad”), misma de la que incluso los *agudos entendimientos* huyen.

La *poética de la erudición* considera la *ēlōcūtīo difficilis* digna para representar los secretos que se revelan a los *agudos entendimientos*. La razón de esto es evidente: una *ēlōcūtīo obscurītās* es incluso incomprensible a los *agudos entendimientos*. No se puede acceder a los enigmas y barbarismos en los que se cae haciendo abuso de las “agudeza, ò dificultades” enunciadas por Aristóteles en el capítulo 21 de la *Poética*³²⁶ y descritas también sucintamente por el cuatralbo en su disputa (*vid. M_I* fols. 128r-130v). Por consiguiente, en este fragmento las *agudezas* son dificultades elocutivas (*figurae ēlōcūtīonis*) o bien figuras retóricas (tropos), que deben ser usadas con “templança” y con “discrecion en sus lugares”, es decir, con decoro³²⁷. Por primera vez en el “Libro”

³²⁶ En este capítulo, como se sabe, Aristóteles desarrolla brevemente las figuras retóricas –entre ellas la metáfora– pero el capítulo en donde se habla del barbarismo y el enigma es el 22, por lo que se trata de una cita inexacta hecha por Carrillo, posible indicativo de que citara de memoria al redactar el “Libro”.

³²⁷ Por supuesto, el decoro carrillesco dista de equipararse a la rigurosa “ley del decoro” que gobierna las *Tablas*, porque, como avisa Vilanova el “concepto de *oscuridad*, exageradamente restringido, se reduce a los conceptos confusos y a los vicios de dicción, mientras que su defensa de la *dificultad docta* admite todas las características de hermetismo [sic] en los conceptos, diferencias en las palabras, y arcana comprensión que son propias de la poesía oscura” (*op. cit.*, p. 644). La *poética de la erudición* exige entonces un decoro únicamente para evitar el exceso de *agudezas*, lo que no limita de forma alguna la *dificultad docta* con la que, de hecho, se cuenta.

el sustantivo *agudeza* –nótese además que se encuentra en plural– alude a lo que más adelante Gracián llamará *agudeza verbal*, “que consiste mas en las palabras”³²⁸. El *poeta docto* que siga todos estos preceptos creará “buenos versos” (*M*₁ f. 133r), comparables con las “buenas letras” que se imitan de los antiguos.

Como anoté, uno de los principales argumentos del “Libro” para negar la censura de la *poesía erudita* es que su valor no depende del vulgo, a diferencia de la oratoria. Precisamente sobre esta distinción vuelve Carrillo al final de su poética para enfatizar que “los q[ue] hablan emendada, y claramente” –los oradores– obtienen “virtud humilde, y pequeña en el Orador”, mientras que es “vicio no humilde, y pequeño en el Poeta” (*M*₁ f. 135v), porque la *ēlōcūtiō difficīlis* no solo está justificada, sino que es incluso necesaria y obligatoria.

La *prōbātio* de Carrillo para justificar este aspecto en particular es la figura de Horacio, del que cita los versos 364 y 365 de su *Arte poética* que, como se sabe, consideran la *agudeza* del *juicio* (*vid.* “Introducción”). El poeta traduce: “La cosa que no teme juicio agudo / Del juez, esta agrada, y agradara, / Vna vez, y diez veces repetida” (*loc. cit.*). Es decir, la *poesía* que no huye al *juicio agudo* es la que gana para el poeta la *fama*. Esta cita muestra que el *juicio agudo* –como el *entendimiento*– es el que debe valorar la obra poética. Opino además que la *agudeza* de esta capacidad, siguiendo los principios carrillescos, se debe siempre al *stūdiūm*.

El “Libro” muestra a continuación cómo dicho *juicio* funciona y su *auctōrītās* es la *Poética* de Aristóteles, que distingue entre los yambos de Esquilo y Eurípides, y prefiere este último por su *agudeza*, visible en la palabra peregrina.

Que bien, mas qua[n]do no? Aristoteles enseñò la agudeza q[ue] auia menester la censura del Poeta, en la q[ue] hizo de Eschilo, y de Euripides: Eschilo, y Euripides en hazer el mismo, Yambo igualmente co[n] exemplo se muestran. Aqui desseo mas atento al lector: porque como estè vn solo nombre en lengua no trillada, en lugar de propio, ta[n] hermoso parecio como aq[ue]l humilde. [...], para esto dessea el agudeza, con estas armas guarnece al Poeta Horacio, para que no rehuse la ce[n]sura del juez agudo y docto. (*M*₁ f. 136r)

La cita del capítulo 22 de la *Poética* aristotélica se entrelaza con la reflexión de Carrillo, para ayudarle a probar que una *poesía* con *agudezas* no debe temer el *juicio agudo*. Las *agudezas* son precisamente las armas –como las “lanças” de las Musas– que permiten al *poeta docto* enfrentarse tanto a la cesura del vulgo, como a la crítica de aquellos que han “limado” sus capacidades racionales. Por supuesto, la *agudeza* que Aristóteles distingue (“enseñò”) en Eurípides es el uso de un “solo nombre en lengua no trillada”: una licencia poética que desautomatiza el lenguaje. El *poeta docto* se aleja del vulgo con las *agudezas*; estas determinan y caracterizan la *ēlōcūtiō* de la *poesía erudita*, realizada y pensada por y para una élite intelectual. Su importancia es por esto mismo capital para la *poética de la erudición*.

³²⁸ Baltasar Gracián, *Obras de Lorenzo Gracian. Tomo segundo que contiene La agudeza, y arte de ingenio*, p. 8.

Las *agudezas* pueden ser cultismos, como el caso anterior, o bien cualquier impropiedad del lenguaje, como las que Carrillo admira en Virgilio. El poeta consigue este último tipo con el *stūdium*, ya que nada dice que “ñ[uest]ra industria, y nuestro trabajo no nos ha de meter en possessio[n] de tan buenas sentencias, tan agudas impropiedades³²⁹, y de todo aq[ue]l (digamoslo assi) mueble necesario, à recibir en si ta[n] illustres dueños como las Musas” (*M*₁ f. 139r). Por lo tanto, son todas “sus armas” (*loc. cit.*) elocutivas con las que el poeta gana la *fama* y hace frente a la censura de los “*indoctos, desterrados del amparo de su deydad*”.

Como colofón, considero necesario enfatizar que la cualidad “afilada” de la *agudeza* se explota para calificar la forma en que las capacidades racionales como el *entendimiento* y el *juicio* se “liman” con la *erudición*, que es el *stūdium* y la *īmītātio* de las “buenas letras” de los antiguos –las *auctoritates*. Asimismo, esta *agudeza* racional repercute en el *estilo* del poeta, “afilándolo” y permitiéndole la creación de *agudezas* –figuras retóricas–, que permiten la distinción intelectual y estilística del poeta ante las otras artes y disciplinas. Se convierten, así, en un elemento característico y determinante del *estilo poético*. Además, la *agudeza* de Carrillo se asocia a los principios de Gracián y no solo en lo que se refiere a la *agudeza verbal*. En mi opinión, el mismo *entendimiento agudo* podría ya considerarse como un antecedente de lo que será la *agudeza de concepto*, que “consiste mas en la sutileza de el pensar, que en las palabras”³³⁰.

Juan de Jáuregui y Aguilar, *Discvrso poetico* (1624)

La obra de Jáuregui es la segunda poética discursiva de este estudio y la última que analizo del *corpūs*. Se trata de un discurso a la manera italiana que se encuentra inmersa en la polémica gongorina y “Advierte el desorden i engaños de algunos escritos” (f. 1r). Está dividida en seis capítulos que explican las causas, los medios –novedades, metáforas, entre otros– y los resultados de los engaños de la poesía moderna (por ejemplo, la *obscuritās*). En tres de estos capítulos –el segundo, el quinto y el sexto– aparece explícita y únicamente cuatro veces *agudeza*: una como adverbio de modo y tres como sustantivo. La poca presencia del término con respecto a las poéticas dialógicas se debe principalmente al número de folios, ya que al considerar la frecuencia de la palabra en el *Discvrso* se descubre que esta es cercana e incluso superior a la *Philosophia*, el *Cisne* y las *Tablas*. Sin embargo, es evidente que, con respecto a la otra poesía discursiva, la importancia cuantitativa de la *agudeza* en el *Discvrso* es poca³³¹.

³²⁹ En *M*₂ se cambia “impropiedades” por “traslaciones” (fols. 150v-151r), lo que deja en claro que se trata de tropos que ayudan a alienar el lenguaje común.

³³⁰ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 8.

³³¹ En promedio, en la *Philosophia* se menciona aproximadamente cada treinta y tres folios el término *agudeza*, en el *Cisne*, poco más de cada veinticinco folios y en las *Tablas*, casi cada veinte folios. Por el contrario, en el “Libro” la *agudeza* es mencionada cada cuatro folios y en el *Discvrso* tiene la misma frecuencia que en las *Tablas*.

Aunado a la ínfima presencia de la *agudeza* en esta poética, se descubre desde su primera mención que el término en sí no es un concepto clave en el desarrollo teórico de la poética jaureguiana. Es, más bien, un tópico que refiere la capacidad “afilada” que poseen algunos individuos para ver más allá de las apariencias. Jáuregui extiende tal capacidad y se refiere con ella a quienes pueden encontrar los vicios en los que incurren los poetas modernos. En otras palabras, como ocurre en las otras poéticas, se explota la capacidad metafórica de la “punta”, sin que por esto se trate de la “metáfora de la punta” teorizada por Rodríguez Beltrán. De esta forma, en el segundo capítulo de la poética, que trata de “*Los engañosos medios con que se yerra*”, el poeta sevillano afirma:

I lo que mas dificulta el remedio, o le imposibilita en tan desordenados excesos, es q[ue] quien los comete, no solo desconoce el error, mas le juzga virtud i le ama: yerra pensando que acierta: que es vicio mas pernicioso; como nota agudamente Quintiliano. (fols. 12r-v)

El poeta sevillano contrapone la *agudeza* de la *auctōrītās* latina a la ignorancia de los poetas modernos –a quienes se refiere en todo momento– para enfatizar cómo estos últimos, al alejarse de lo clásico, han dado la espalda al *arte* y al *stūdium* de los modelos clásicos. La falta es notable, ya que estos –junto a la *gran fuerza de ingenio* y la *prudencia*– son propios del poeta ideal de Jáuregui³³². De hecho, como ha observado eruditamente su editora moderna, Mercedes Blanco, con el apelativo “moderno” Jáuregui connota no solamente lo “nuevo” de esta poesía, sino también su falta de atención al ideal clásico. Incluso lo acerca a lo medieval, con lo que reafirma su repudio y le resta cualquier valor poético a las obras “modernas”³³³.

³³² Vid. fols. 7r-v; sobre este fragmento discurre ampliamente en el “Capítulo III”.

³³³ Considero valioso transcribir a continuación la cita de Blanco, puesto que todos los matices que se recuperan de lo que Jáuregui llama “modernos” ayudan a comprender la contraposición que se hace aquí entre estos y el *agudo* Quintiliano, así como una parte de su teoría poética. La crítica afirma que la “noción de modernidad es utilizada por J. para calificar a los autores a quienes censura: ‘disfraz moderno de nuestra poesía’, ‘manera de escribir moderna’, ‘estilo moderno’, etc. se cuentan entre las descripciones perifrásticas que forzosamente debe usar puesto que se ha comprometido a no mencionar por su nombre a ninguno de estos autores. Al apodarlos ‘modernos’, J. indica que la manera de escribir que condena es de aparición reciente y que está en pleno auge, lo que le confiere importancia y urgencia, al tiempo que quita a sus fautores el peso y la autoridad que reviste entonces lo antiguo y bien asentado. Para apreciar las connotaciones del término, hay además que tener en cuenta que, a ojos de un hombre de cultura latina como J., ‘modernos’ es traducción de ‘*recentiores*’ y ‘*juniores*’, nociones que bajo la pluma [sic] los humanistas incluyen todo lo que para nosotros es medieval o moderno, o sea o [sic] posterior a la Antigüedad y más precisamente al mundo clásico. De ahí la resonancia negativa de la palabra: para los humanistas más importantes y típicos, como Petrarca, Erasmo o los Escalígeros, no cabe duda de la abrumadora superioridad de lo clásico sobre lo moderno, y además ellos asocian lo antiguo con la bella elocuencia, la alta civilización, y lo moderno con lo que es para ellos la barbarie de los siglos oscuros, de la escolástica, como puede verse también en Antonio de Nebrija. La aridez, tosquedad y vacuidad que imputan al lenguaje de las Escuelas se les antojan todavía más acusadas en el logicismo de la llamada *via moderna*, la de los discípulos de Occam. De ello se infiere que, para J., llamar ‘modernos’ a esos poetas a quienes otros (como Lope) llaman ‘cultos’ es una manera de negar su cultura y de sugerir su barbarie. Otra connotación negativa de la palabra, que también tiene incidencia en el texto de J., como veremos, es la que asocia modernidad y herejía, especialmente herejía protestante, como puede verse en el catecismo del Arzobispo Carranza, tan injustamente tachado de luterano: ‘Los herejes modernos que, siguiendo a Martín Lutero, han negado la obligación de la confesión sacramental, hácenlo sin otro fundamento sino queriendo vivir licenciosamente, sin obligación a ley alguna que les pueda enfrenar las desordenadas pasiones de su carne y así no han de ser oídos, pues son herejes y declarados por tales’ (Carranza 1972: II, 263)” (Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 150, s. p.; disponible en línea: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico#body-1-1). Como puede observarse, las acepciones de la palabra “moderno” desde la época humanista son

Con base en lo anterior y ya que el adverbio *agudamente* se refiere a la manera en cómo “nota” Quintiliano este gran defecto en los poetas modernos, considero factible afirmar que lo “afilado” de la metáfora se refiere a la capacidad que tiene la *auctōrītās*. Esta es capaz de ver entre los “excessos” poéticos el “error”, que es la *cacocelía* “*lo q[ue] excede allende la virtud*” (f. 12v). No se dice más sobre dicha capacidad en esta mención; sin embargo, al seguir la teoría propuesta por Jáuregui en el *Discvrso* se puede suponer que se refiere al *ingenio*. Mi lectura se basa especialmente en la connotación que este último tiene como encargado de juzgar las obras poéticas (*vid.* “Capítulo III”).

Aunado al motivo anterior, a partir de otra *auctōrītās* –Ovidio–, Jáuregui considera que el *ingenio* también es el que tiene “*mas duro afan*” en dar los “primores ultimos de la lima” (f. 22v). Esto significa que dentro de sus funciones se encuentra también el “pulir” la versión final de la obra poética. La metáfora de lo *agudo* se sugiere sutilmente en este fragmento que involucra al *ingenio*. El hecho no sorprende dada la gran importancia que esta capacidad creadora tiene en el *Discvrso* (*vid.* “Capítulo III”), cuya fuerza permea incluso los pocos momentos en que la *agudeza* aparece.

Como ya mencioné, los capítulos que tratan de la frecuencia de las novedades y el vicio de la desigualdad –tres y cuatro respectivamente– no mencionan literalmente a la *agudeza*. Por el contrario, al inicio del capítulo V, “*Los daños que resultan, i por què modos*”, se afirma que los engaños observados *agudamente* por *auctoritates* como Quintiliano provocan “ofensas graves a nuestra patria, i lengua” (f. 23v). La cuestión de la lengua es de gran importancia en la *argūmentāitō* de Jáuregui, así como lo fue para una importante parte de la crítica contraria a la mezcla estilística, propensa a introducir “buena copia de peregrinas galas” (*loc. cit.*)³³⁴. De tal guisa, se procuraba guardar en la medida de lo posible la gramática y el léxico nacional; es decir, el interés recaía en la búsqueda de lo que podría llamarse el decoro de la lengua nacional.

Dicho decoro, por supuesto, no niega en ningún momento el *ornatus* propio de la poesía, el cual, empero, debe emplearse mesuradamente –la *mēdiōcritās* aristotélica. El *ingenio* exige “peregrinas galas”, pero de forma moderada y, más importante aún, que no sea *verba* carente de sentido –*rēs*–, a lo que Jáuregui llama “vazio de las palabras” (f. 4v) o “furor del le[n]guage” (f. 36r). En otras palabras, es una acumulación de tropos que solo entorpecen el deleite y el sentido del texto, como reitera Jáuregui a lo largo del último capítulo de su poética. Lo anterior molesta principalmente al *ingenio*, debido a que la poesía moderna “olvida el valiente ejercicio i mas propio de los ingenios de España, que es emplearse en altos concetos, i en agudezas i sentencias maravillosas” (f. 23v).

recuperadas por Jáuregui, quien las dota incluso de connotaciones religiosas, lo que se hace aún más evidente cuando el poeta usa metáforas precisamente religiosas para referirse a los errores de estos poetas que han equivocado el camino.

³³⁴ *Vid.* Aurora Egido, “La *hidra boca*. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 95-97.

Sin profundizar ahora en las implicaciones que aquí tiene el término *ingenio*, es evidente que su cualidad receptora le permite ejercitarse y deleitarse en dos particularidades de la poesía: su *rēs* (“altos concetos”) y su *verba* (“agudezas i sentencias maravillosas”). Estos, siguiendo lo dicho por Jáuregui en su “*Introdvcion*” a las *Rimas*, corresponden también al *cuero* y *adorno*:

imaginemos e[n] comun, que toda obra poetica, por pequeña que sea, se conpone de tres partes; alma, cuerpo, i adorno. I co[n]siderese primerame[n]te, q[ue] el alma, es el asunto, i bien dispuesto argumento de la obra: i quien errare en esta parte, no le queda espera[n]ça de algu[n] merecimie[n]to. Luego se adviertan la sente[n]cias proporcionadas, i co[n]cetos esplicadores del asunto, q[ue] estos dan cuerpo, dan miembros i nervios al alma de la conposicion. Vltimamente se note el adorno de las palabras, q[ue] visten esse cuerpo co[n] aire i bizarria.³³⁵

Sobre el *alma* de la obra se trata poco en el *Discvrso*; sin embargo, sí hay una especial preocupación en que los “co[n]cetos esplicadores del asunto” sean justamente “altos concetos”³³⁶.

Aunado a lo anterior, considero que en esta adjetivación está implícita de cierta forma el *alma* poética, porque la existencia del decoro entre *alma* y *cuero* asegura que la calidad del asunto tratando participe tanto de la *rēs* como de la *verba*. Por su parte, las *sentencias* representan el *cuero* y las *agudezas* el adorno, que pueden ser unificados bajo el término de la *verba* latina. Entonces, las *agudezas* para Jáuregui son el *ornatus* de la obra poética, o bien, los tropos –las *figurae elocutionis*. Esto no lo distancia mucho del sentido que se les da en el “Libro”; de hecho, por la relación que tienen con el resto de los elementos poéticos, se puede afirmar que corresponden de igual forma a las *agudezas verbales*, mismas que deleitarán a los “ingenios de España”.

Ahora bien, más adelante se agrega: “estas, por su dificultad, se rehúsan, i se pretende suplirlas con solo rumor de palabras” (f. 23v). No se especifica si “estas” se refiere únicamente a las “sentencias maravillosas” o es extensible a las “agudezas”. Pese a esto, por lo que expliqué anteriormente, entiendo que se refiere a ambas y no a los “altos concetos” –sintagma masculino. Jáuregui alerta nuevamente sobre la tendencia a que la *verba* sea sustituida con “rumor de palabras”, porque –es importante señalar– las *agudezas* son difíciles de hacer y entender. Por tal motivo, su presencia en la poesía debe ser moderada, aunque imperativa ya que de tales *agudezas* depende también la dignidad poética.

A partir de lo anterior, opino que es importante enfatizar que las *agudezas* no son solo palabras como se reafirma en la siguiente mención. Así, mientras al “rumor de las palabras” recurren los poetas modernos, quienes “reducen la importancia i el ser de su poesia al desgarrro i braveza de locuciones i voces: barata gala” (f. 26v), el poeta prescrito en el *Discvrso* usa en sus obras “sentencias valiosas,

³³⁵ “*Introdvcion*”, *Rimas*, s. f.

³³⁶ A lo largo de su poética, el poeta adjetiva de diferentes formas estos “concetos”, pero siempre de forma positiva para dejar en claro la importancia de que estos guarden una *rēs* sustanciosa, alta y sublime (*vid.* fols. 4r, 23v y 31v).

de agudezas i concetos preciables. este [*sic*] adorno còmprase caro” (*loc. cit.*). Los tres elementos poéticos antes mencionados se repiten nuevamente y se enfatiza el trabajo que debe empeñar el poeta para conseguirlos. Y quien no pueda hacerlo quiere “disimular su pobreza con algun aparato engañoso de galas relu[m]brantes i falsas” (*loc. cit.*). En ambas menciones Jáuregui considera que *alma*, *cuero* y *adorno* pueden ser manipulados por el poeta moderno y sustituidos por locuciones vacías. Esto, expresado de diferentes formas por la *vãrĩãtĩo* y *amplĩfĩcãtĩo* barrocas, es el principal engaño denunciado a lo largo del *Discvrso*. Sin embargo, pese a la gran insistencia sobre la *verba* vacía de los poetas modernos, solo en estas dos ocasiones durante el capítulo quinto se mencionan las *agudezas*. ¿Es posible que utilice un sinónimo para referirse a estas? Para sus críticos parece que es así.

Según Mercedes Blanco y Juan Matas Caballero, la *agudeza* puede estar implicada en el término *concepto*, definido por ellos como un *pensamiento* o *dicho agudo*³³⁷. No obstante, en el *Discvrso* no hay ningún indicio que permita llegar a esta conclusión y, menos aún, identificación. De hecho, gracias a la referencia que hace Jáuregui en sus *Rimas* y a partir de lo que se dice del *concepto* en la poética, este no es más que el *cuero* del poema –que puede también considerar el *alma* gracias a su adjetivación. A este se llega gracias al *ingenio*, por lo que Jáuregui observa que son “concetos de ingenio” (f. 23v) –conceptos concebidos por el *ingenio*.

Asimismo, hay que recordar que el *ingenio* y la *agudeza* se han acercado en la poética únicamente por la capacidad del primero para penetrar en los errores y por la cualidad de “lima” que puede tener en la *ẽlõcũtĩo* poética. Tales interpretaciones, no obstante, solo se pueden conseguir explotando la metáfora de lo *agudo* porque en ningún momento se dice que el *ingenio* se “afile”. En conclusión, el *ingenio* es el que procura y recibe el *concepto*. Así pues, este, como recuerda Antonio Carreira, “no es más que un participio subsufijo del verbo *concebir*: ‘lo concebido’”³³⁸. En conclusión

³³⁷ La hispanista en una amplia cita sobre el *conceptismo* en España, considera primero ambos términos de forma separada, pero más adelante afirma que los detractores del gongorismo como Jáuregui acusan a este de manierismo porque no posee “conceptos (pensamientos ingeniosos y agudos), ni sentencias (ideas filosóficas o de alcance general) o que, si los había, no eran lo bastante «altos» y «maravillosos». Lo acusaron por consiguiente de palabrería insustancial. Pero se trataba de un argumento polémico contra un hombre, no de un principio estético opuesto a otro” (J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 312, s. p.). Por su parte, Juan Matas Caballero, con base en la afirmación de André Collard, opina que el *concepto* en el poeta sevillano debe ser leído de la misma forma que en Lope: “‘dicho agudo y sentencioso’ o ‘pensamiento profundo’ (lo que hoy se diría *concepción*: del mundo, de la vida, etc.)” (*Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, p. 241, n. 85). Como puede apreciarse en ambas posturas, el término *concepto* es más bien amplio, lo que demuestra la riqueza de connotaciones que tuvo en los Siglos de Oro. Sin embargo, si se aplican a un escritor específico estas definiciones sobre el *concepto*, que procuran abarcar cada sutileza del término, la interpretación del mismo puede volverse inexacta. Por esto, antes de considerar la denotación general del texto analizado, es importante primero develar las connotaciones con las que le dota no solo cada autor, sino la obra en particular, debido a que aún a lo largo de la *õpẽra omnia* de un mismo autor se pueden notificar variantes significativas en términos tan complejos como lo son el *concepto* y la *agudeza*.

³³⁸ “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, p. 361-362.

y siguiendo los principios del *Discvrso*, considero inexistente la relación del *concepto* con la *agudeza* o las *agudezas*, que son los *adornos* –la *verba*.

En los últimos folios de su poética, en el capítulo sexto, Jáuregui discurre sobre “*La obscuridad, i sus distinciones*” y encumbra la *persp̄cũitās* con la ayuda de la *auctōrītās* de San Agustín (*De doctrina christiana*, IV, 11)³³⁹. En este, el poeta sevillano reconoce la capacidad de la *agudeza*: “*De què sirue* (dize el mismo Agustino con su agudeza) *de que sirue*³⁴⁰ *una llaue de oro, sinò abrimos con ella donde queremos?*” (f. 38r). Aquí, el término que analizo se encuentra en singular y está semánticamente relacionado con la primera mención, porque se refiere a la capacidad receptora de San Agustín, pero no solamente.

Esta *auctōrītās*, propia del canon católico, tiene *agudeza* primero porque comprende la necesidad de equilibrio entre *rēs* y *verba*, que asegura la *persp̄cũitās* para el *ingenio* receptor. En segundo lugar, es *agudo* por la manera metafórica en la que se ha expresado. En otras palabras, como ya había ocurrido con la primera mención de *agudeza* en la *Philosophia*, el individuo *agudo* es capaz de relacionar dos elementos para comunicar de forma eficaz, sin descuidar los ornamentos propios de un estilo alto. Sin embargo, a diferencia de la mención de Pinciano y de la primera analizada en el *Discvrso*, la *agudeza* no es un adverbio de modo, sino que es un sustantivo. ¿Significa esto que la *agudeza* se convierte en una capacidad humana en sí misma? Si esto fuese así, la *agudeza* tomaría el lugar del *ingenio*, puesto que percibe una verdad, establece relaciones y crea incluso *galas de ingenio*³⁴¹.

Aunque es una posibilidad, descarto lo anterior. La *agudeza* no es un término lo suficientemente presente en la poética para que pueda tener la misma importancia que el *ingenio*. Además, es la única ocasión en la que se le sustantiva de esta forma, por lo que no se puede establecer una sinonimia entre *agudeza* e *ingenio*, como sí ocurre entre este y el *entendimiento* (vid. “Capítulo III”). En consecuencia, me parece pertinente determinar que esta mención obedece más a un fenómeno metonímico, en donde una característica del *ingenio* se sustantiva: la *agudeza*. En otras palabras, la *agudeza* de esta mención se encuentra efectiva y semánticamente relacionada con la primera. Jáuregui se refiere entonces indirectamente a la *causa eficiente*, capacidad que sin lugar a dudas es privilegiada en el *Discvrso*.

Antes de concluir, es oportuno reflexionar sobre la poca presencia que la *agudeza* tiene en el *Discvrso*. La necesidad de esto surge tanto por su poca participación en la teoría jauriguiana como la distancia que esta tiene con respecto a la otra poética discursiva analizada, el “Libro”. Así pues, es

³³⁹ Vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 403, s. p.

³⁴⁰ Es oportuno señalar esta repetición “*de què sirue*”, ya opino que en ella puede adivinarse, más que un elemento retórico, uno prosódico. Un posible indicativo de que el carácter discursivo de la poética haya sido también llevado a cabo en la *actiō*.

³⁴¹ Sobre estas características del *ingenio* profundizaré en el “Capítulo III”.

cierto que en ambas ya está presente como sustantivo y en ocasiones las connotaciones que se le dan se aproximan: es una característica “puntiaguda” de una capacidad humana y es también una figura retórica. No obstante, es innegable que Jáuregui evita el término *agudeza* por una razón en particular. Me refiero al equilibrio imperante entre la *rēs* y *verba*: el decoro que prima en los folios de la poética y que intenta evitar cualquier tipo de desigualdad –tal y como se analiza en el capítulo cuatro del *Discvrso*.

En respuesta a lo anterior, Jáuregui alerta contra lo que representa la “metáfora de la punta”; es decir, aquello que conlleva un desfase entre el contenido y la forma, con lo que se pone a prueba tanto la *agudeza* del creador como del receptor³⁴². Con esto no pretendo insinuar que Jáuregui apueste por una poesía llana o fácil, pero sí que posea la virtud de la *perspīcūītās*. Incluso, me parece que el poeta sevillano considera la “amenaza” que pueden representar las *agudezas* en el capítulo tres, en donde afirma que todas “las novedades poeticas, i osadias de eloquencia, aunque se acierten, son de su naturaleza culpas o vicios” (f. 14v). Y solo *ingenios* como el de San Agustín pueden usarlas sin caer en un grave pecado. Dicho en otras palabras, para evitar el vicio, Jáuregui calla lo más posible el término *agudeza*, al igual que Cascales calló en su momento el *ingenio* (vid. “Capítulo III”).

Como colofón a este análisis, añado que Jáuregui recupera la connotación “puntiaguda” de la *agudeza* y la atribuye a la capacidad del *ingenio*, lo que recuerda sin duda a la *agudeza de ingenio* de Huarte de San Juan y Carvallo. Además, al igual que Carrillo, el término significa *figurā elocutionis* cuando aparece en forma de sustantivo plural. De esto último depende principalmente que se no se le mencione constantemente, debido al peligro que la *agudeza* supone en sí misma para el decoro jauriguiano. Sin embargo, esta misma preocupación de no reiterar el término evidencia la gran aceptación y uso que ya tenía en la práctica poética.

³⁴² No se olvide que sobre esto trata Joaquín Rodríguez Beltrán, de quien tomo el término de la “metáfora de la punta” para referirme a la *agudeza* y sus características (vid. *op. cit.*, pp. 13-24, principalmente).

CAPÍTULO III
INGENIO EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI
Y PRINCIPIOS DEL XVII

A lo largo del presente capítulo reviso el segundo término que ocupa el presente trabajo: el *ingenio*. Para esto procedo de la misma forma que en el “Capítulo II” dedicado a la *agudeza*, por lo que analizo en primer lugar las poéticas dialógicas y posteriormente las discursivas.

POÉTICAS DIALÓGICAS

Alonso López Pinciano, *Philosophia antiga poetica* (1596)

A lo largo de las trece epístolas que integran la *Philosophia*, la palabra *ingenio* aparece literalmente treinta y tres veces, aunque está también presente cuando se desarrolla el término *furor* – principalmente en la “*Epistola tercera*”. Esto evidencia la tradición neoplatónica y la teoría huertiana que nutren la poética escrita a manera de diálogo humanista. Asimismo, al seguir el método ecléctico propio de la época, algunas connotaciones que López Pinciano da al *ingenio* responden a la tradición aristotélica y horaciana, como señalo en su momento.

La primera mención del *ingenio* se encuentra en la “*Epistola primera, o introduction a la Philosophia antigua*”. Aquí, como parte de una de las largas digresiones filosóficas tan características de esta poética –en especial de la epístola introductoria–, se explica la parte animal e intelectual del ser humano, las cuales están conformadas por *potencias*³⁴³. De tal guisa, la parte animal se divide en *sentido, movimiento y apetito*. Dentro de la definición de estas, la primera se diferencia del *entendimiento, potencia de la parte racional e intelectual* humana a la que se liga el *ingenio* conforme a la tradición (*vid.* “Introducción”). Se aclara que mientras el *sentido* “muestra su acto con instrumento corporal”, el *entendimiento* “libre y suelto del tal instrumento, haze su operacion; q[ue] la alma suelta y libre del cuerpo” (f. 15). A partir de esto, Pinciano personaje –la voz que personifica al neófito curioso– pregunta a sus interlocutores si acaso no “es vn hombre mas ingenioso que otro, sino por causa del cerebro bien, o mal dispuesto, q[ue] las almas, segu[n] nos predicán en esos pulpitos, iguales son criadas de su Criador” (f. 15)³⁴⁴. Observa entonces que el *ingenio* no es una

³⁴³ Aunque no es mi intención analizar esta compleja clasificación, creo que es importante tenerla presente *grosso modo* para el desarrollo de las primeras menciones del *ingenio*. En consecuencia, se debe saber que Pinciano llama también e indistintamente a dichas potencias sentidos o facultades. Estas se dividen en *potencias animales* y *potencias racionales* o *intelectuales*. Las primeras son *sentido, movimiento y apetito*. A su vez, el *sentido* está conformado por cuatro potencias interiores –*sentido común, imaginación, estimativa y memoria*– y cinco exteriores –*vista, oído, olfato, gusto y tacto*. Por su parte, las *facultades racionales* son *entendimiento, memoria y voluntad*.

³⁴⁴ Tal pregunta se acerca al postulado inaugural de las *Institución oratoria* de Quintiliano: “Vengo bien en que uno aventaje en el ingenio a otro; pero esto será para hacer más o menos; mas no se encontrará ni uno solo en quien no

cualidad general en el ser humano, sino que se manifiesta “cualitativamente” diferente en cada individuo, según de una determinada capacidad fisiológica.

Es evidente que este cuestionamiento tiene sus bases en los presupuestos huertianos a propósito de la disposición natural del cerebro. Sin embargo, Fadrique –la voz más autorizada de la poética– desmiente esto y opta por una explicación neoplatónica. En los seres humanos, la calidad del *entendimiento* –y en continuidad el *ingenio*– se debe a que el alma, cuando entra al cuerpo (la “casa de barro”), pierde su ‘memoria’, de aquí que se escuche a “algunos Philosophos dezir, que el saber, era como vn acordarse” (f. 16). Con base en esto, se puede establecer que el *ingenio* es de naturaleza incorpórea y por lo tanto pertenece a la parte racional e intelectual del ser humano. Además, con la pregunta de Pinciano personaje, se insinúa que el *ingenio* forma parte del *entendimiento*, capacidad que ayuda a ver y a distinguir las cosas, tal como lo indica Fadrique con la siguiente *compārāñio*: “como el que entra en algun aposento algo escuro, al principio no vee cosa alguna; pero despues va viendo y distinguiendo las cosas” (*loc. cit.*).

Ahora bien, al explicar la *imaginación*, una de las cuatro potencias internas del *sentido*, se dice que esta, al igual que el *furor*, pide calor con sequedad. Alonso López Pinciano sigue a Huarte de San Juan tanto en la cuestión de los humores como de la sutil relación con la *imaginativa*. Es oportuno anotar que, contrario a lo propuesto por Fernández-Corugedo³⁴⁵, en esta digresión no hay relación entre *ingenio* y *furor*, hecho que incluso develaría desde el comienzo una contradicción por parte de Pinciano. Recuérdese que anteriormente se sugirió que el *ingenio* pertenece al *entendimiento*, el cual no necesita una disposición especial por parte del cerebro, mientras que así lo requieren la *imaginación* y el *furor*. Estos, por otra parte, están implicados en la producción poética, porque “El instrume[n]to desta facultad [la imaginación] pide calor con sequedad compañeros del furor, a cuya causa es vn sentido muy co[n]uenie[n]te para la poetica” (f. 22).

Con base en lo anterior, observo cómo el *furor* se acerca a la poesía y el *ingenio* –por su cualidad inmaterial– se aleja de la misma. De hecho, más adelante, Fadrique habla sobre el *ingenio* y el *arte* que enseña la obra del filósofo musulmán Avicena, quien, empero, no dejó de lado la *imaginación*, ligada a la superstición y la credulidad, o sea a lo falso. Pese a esto, Avicena no deja de ser una *auctōrītās* para Fadrique:

todos los hombres extremados en alguna obra de virtud, son de mi en mucho tenidos, y yo les soy muy aficionado, fue Auicena autor graue, y que en sus obras enseña mucho ingenio y

se consiga algo a fuerza de estudio” (*Institución oratoria*, I, 1, trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier; disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0>). Es bastante significativo que la primera mención del *ingenio* en la *Philosophia* tenga tal relación con una cita en donde el *stūdiūm* juega un papel importante para la “obtención” de la capacidad.

³⁴⁵ “Nada dice Pinciano, por cierto, del ingenio en esta primera epístola como no sea que entienda por furor e ingenio lo mismo” (*El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián*, p. 266).

arte: confiesso, que como todos los demas de su nacion algo fue tocado de la supersticion y credulidad, y assi lo es en esto de la imaginacion. (f. 23)

Aquí, además de distanciarse de cierta forma de la tradición musulmana y pagana, es nuevamente notable la separación entre *ingenio* e *imaginación*: el primero es tenido por racional y verdadero, mientras que de la segunda se duda. Por el contrario, sí se considera por primera vez en este análisis la relación contigua entre *ingenio* y *arte*. Pinciano, ateniéndose sin duda a la poética horaciana, determina que este binomio puede ser enseñado y, a su vez, aprendido³⁴⁶.

Asimismo, el *arte*, junto al *entendimiento*, es identificado como un *hábito intelectual* que puede ser perfeccionado y que “es habito de efectuar con razon verdadera” (f. 37). Estos *hábitos intelectuales* dependen exclusivamente de la razón³⁴⁷ y el *ingenio* –relacionado con el *entendimiento*– no es la excepción. Constatar estas relaciones entre las diferentes potencias y hábitos humanos, me permiten contraponer el binomio *ingenio-arte* con la *imaginativa* que puede conllevar algo falso si se deja guiar por la “supersticion y credulidad”. En otras palabras, el *ingenio* es una capacidad intelectual humana, pero no es aún la *causa eficiente* de la poesía como sí ocurre en las siguientes epístolas³⁴⁸.

Atribuyo lo anterior a la nula intención que hasta aquí ha mostrado Pinciano para definir el *ingenio*, puesto que este no se incluye dentro de la clasificación de las potencias animales o racionales del ser humano, sino que solo está relacionado con el *entendimiento* y con el *hábito intelectual* del *arte*. No es pues una capacidad que amerite particular atención por parte del médico humanista, lo cual revela que no es una potencia o facultad independiente, sino que está delimitada por otra: el *entendimiento*³⁴⁹. Advertido, empero, que esta afirmación debe ser circunscrita al contexto de la “Epistola primera”, que reflexiona en torno a la felicidad humana y no trata directamente del quehacer poético.

Hasta este momento Pinciano aleja al *ingenio* de la poesía; sin embargo, justo antes de que concluya la “Epistola primera” se avista un primer momento en que la capacidad humana y el quehacer artístico se acercan. Promete Pinciano, el interlocutor, a su corresponsal Gabriel: “Yo procurare boluerme a ver con los compañeros para tener que os escriuir, y tambien para saber que cosa es esta poetica, quien el ingenio mas feliz que huuo el mundo, honro tanto con ser sequaz della, y en ella escriptor, procurad vuestra salud” (f. 70). Por supuesto, aquí el *ingenio* funciona como metonimia de ‘persona poseedora de tal capacidad’ –a la usanza de la época–, pero adquiere una

³⁴⁶ No quiero dejar de señalar la relación que esto tiene con el principio de Quintiliano anteriormente mencionado. El *rētor* latino y el médico español propugnan por un *ingenio* que puede ser aprendido con el *stūdiūm* de ciertas *auctoritates*, como Avicena. Sin embargo, esto será más adelante negado en la *Philosophia*.

³⁴⁷ Los otros tres *hábitos* son la *sabiduría*, la *ciencia* y la *prudencia* (vid. f. 36).

³⁴⁸ Esto podría explicar el por qué Fernández-Corugedo determinó que *furor* e *ingenio* son términos sinónimos en la “Epistola primera”.

³⁴⁹ Mi observación es matizada más adelante, pero quisiera rescatar desde ahora cómo esta presentación del *ingenio* en la *Philosophia* será reafirmada por otra poética del presente trabajo: el “Libro” de Carrillo y Sotomayor.

acepción particular cuando se descubre que dicho “ingenio mas feliz” es Homero (*vid.* fols. 69-70); es decir, un poeta cuyo *ingenio* es “sequaz” de la poética. Sobre este *ingenio* versado en poesía y la honra que se le debe se trata en la siguiente epístola dialogada.

Con un matiz diferente, el binomio *arte-ingenio* se vuelve a mencionar en la “Epístola segunda, o prologo de la *Philosophia* antigua” cuando se discurre a propósito de la cuestión platónica sobre la verdad y la mentira del arte³⁵⁰. Los tres interlocutores del diálogo conversan sobre la dignidad de la poesía –polémica recurrente en las poéticas italianas y españolas del siglo XVI. En este contexto, la segunda voz con más autoridad, Vgo, parafrasea los vv. 408-415 del *Arte poética* de Horacio y afirma que la corona de los poetas es la honra, o bien la *fama*, que adquieren a través del esfuerzo y el *natural ingenio*.

La corona, señor compañero es la honra; a la qual muchas vezes sigue la inmortalidad de la fama: y la subida deste monte alto es el trabajo, ayuntado al natural ingenio. Y si quereys saber que tal ha de ser el trabajo, leed a Horacio: el qual dize, que se ha de exercitar con abstinencia de vino y Venus, y con sudor, y frio, y madrugar, y trasnochar [...]. Esto es lo que Horacio dize: mirad vos si tanto trabajo merece bien la corona del laurel con honra, y aun con la immortalidad de la fama. (fols. 78-79)

El fragmento anterior describe la disciplina ideal que el poeta debe seguir, misma que lo dignifica tanto en el ámbito artístico como moral –piénsese en todas las implicaciones que tenía la *honra* en la época. Con esto, la *Philosophia* hace eco de la *ars* horaciana, la cual puede ser aprendida, practicada y perfeccionada. Sin embargo, tales “reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas”³⁵¹ no son suficientes para obtener “la corona del laurel con honra” y la *fama*. De hecho, para esto el *arte* deber ser “ayuntado al natural ingenio”: capacidad nata del ser humano que preside la creación poética y que por su misma naturaleza no puede ser aprendida o enseñada, de aquí que se le trate por aparte del “trabajo” o bien del *ars*.

Es evidente que el médico vallisoletano en la “Epístola segunda” cambia las connotaciones del binomio *arte-ingenio* previamente descritas porque aquí parte de la tónica mayor horaciana. Por lo tanto, el *ingenio* se distancia del *arte* –no puede ser enseñado– y se acerca al quehacer del poeta. Opino que el nuevo significado del binomio es resultado precisamente de la fuente en la que Pinciano basa sus reflexiones, más que ser propiamente una contradicción o inconsistencia de la poética. Esto, además, se aúna a la inexistencia de una definición de *ingenio*. Como consecuencia, no es posible saber hasta qué punto las características de este “natural ingenio” han cambiado con respecto a lo que

³⁵⁰ La respuesta de Gabriel, personaje *in absentia* que sintetiza la conversación de los tres interlocutores al final de cada epístola, califica como *ingeniosas* (*vid.* f. 98) las consideraciones hechas en la “Epístola” a propósito de esta cuestión. Por lo que explicaré en seguida, este adjetivo puede ser leído como “creativas”.

³⁵¹ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua, s. v. arte* (disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>).

se afirmó en la “Epistola primera”. Se desconoce, entonces, si aún se le considera una capacidad dependiente del *entendimiento* y si continúa siendo incorpórea³⁵², pero me parece claro que desde ahora se habla del *ingenio* propiamente *poético*.

Por lo anterior, el *ingenio* en la *Philosophia* adquiere principalmente su connotación de la *auctōritās* o tradición usada para la *argūmentātio*, aunque los matices que pueda tener, así como su relación con otros términos –como el *arte*– depende de la interpretación que el humanista haga de dicha *auctōritās*. Esto se confirma en la “Epistola tercera de la esencia y causas de la Poetica”, que explica lo que su título anuncia y confirma la predilección de la *īmītātio* ecléctica –que sigue Pinciano en su poética– al criticar sutilmente a los ciceroneanos. La imitación de un solo modelo tiende más al servilismo³⁵³, que se debe principalmente a la falta de “ingenio libre”: “no se yo para que fin imitare yo mal, lo que otro escriuio y inuento bien, no lo puedo sufrir, ni aun Horacio sufrirlo pudo, el qual dize destos tales imitadores, que son rebaño sieruo que no tienen ingenio libre para inuentar, y sieruo que estraga lo que otro hizo bien” (f. 103). La cita recupera una vez más la poética horaciana, aunque el humanista –en concordancia con sus propios preceptos– la hace suya y glosa los versos latinos como “ingenio libre”. De esta forma enaltece a este último sobre el “in artum” (v. 134) del *Arte poética*³⁵⁴.

Me parece que esta mención, al estar sustentada nuevamente por la tradición horaciana, conserva la denotación del *ingenio* expuesta en la “Epistola segunda”; a saber, es una capacidad nata involucrada con el proceso poético. Sin embargo, se explota su potencialidad creativa y, como consecuencia, se modifica su relación con el *arte*. Ya no son dos aspectos que trabajen en conjunto para obtener “la corona del laurel con honra”, sino que Pinciano se inclina a favor de un *ingenio* libre del *ars*, a fin de evitar una *īmītātio* servil. Por tal motivo, he preferido usar ahora el sintagma “tradición horaciana” en lugar de “poética horaciana”, pues se conservan las bases del *Arte poética*, pero su interpretación no se origina únicamente a partir de sus versos. Es decir, como era común en la época, Pinciano, humanista que privilegia el eclecticismo, lee a Horacio y a sus fuentes en general a través de comentarios y eruditas glosas.

³⁵² Algo similar ocurre con el *arte*, pese a que se le da una sucinta definición. A este no se le vuelve a llamar *hábito intelectual*, aunque en su caso mantiene su perfectibilidad –su esencia de “hábito”.

³⁵³ Con base en la investigación de Rodríguez Beltrán, la *agudeza* entró en la discusión entre ciceroneanos y tacitistas. Esta, por evidentes motivos, repercutió también en las connotaciones que se le dieron al *ingenio* (vid. *Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*, pp. 31-34).

³⁵⁴ Los versos a los cuales hace alusión Pinciano son los 131-135, en los que se habla de la materia poética pública y de su tratamiento: “Publica materies priuati juris erit, si / non circa uilem patulumque moraberis orbem, / nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpretes nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferete pudor uetet auto peris lex” (Quinto Horacio Flaco, *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién, trad. y ed.). Horacio considera que el poeta puede volver suya la materia poética aún y cuando la *īmītātio* sea de un solo modelo y se mantenga estrictamente dentro de las normas impuestas por el *ars*.

A continuación, Alonso López califica nuevamente al *ingenio* de “natural” –tal y como hizo en la “Epistola segunda”– y lo acerca al *furor poético* platónico, sin llegar a equipararlo. Aún en la “Epistola tercera”, Fadrique determina que el objeto de la poesía es lo verosímil y, siempre con base en las enseñanzas de Horacio, diferencia la materia usada por el poeta de la del orador, con lo cual cifra las cualidades de cada uno de ellos. La voz más autorizada del diálogo afirma: “Torno a la materia de que, y digo vltimamente en doctrina de Horacio, que la Moral Philosophia es el sujeto de la poetica, principalmente de la manera, que principalmente el orador quiere arte y estudio, y el poeta natural ingenio” (f. 115). La distinción entre el poeta y el orador da nueva luz a la relación existente entre el “natural ingenio” –poeta– y el “arte y estudio” –orador. Otra vez el *ingenio* se distancia –pareciera que de forma más determinate– del *arte* al que se agrega el *stūđium*³⁵⁵. Los extremos del binomio *arte-ingenio* se convierten en las características esenciales que definen al orador y al poeta, respectivamente.

Gracias al diálogo que impera en la *Philosophia* –tanto a nivel formal como de contenido–, la mención anterior se desarrolla en el fragmento 5 de la “Epistola tercera”, que trata de el “Eficiente de la poesia” –como reza en el ladillo (*vid. loc. cit.*). Aquí, por primera vez en la conversación de los tres amigos, nace la incógnita de qué es el *ingenio* y cuál es su función en la poesía. El tema de este fragmento incita a Vgo a cuestionar los ya conocidos versos horacianos:

El orden mismo de la platica nos ha traído a lo que faltava, porque auendo dicho de la forma, fin, y materia poetica, restava el efficiente que agora acabays de dezirme, que es el natural ingenio, Vgo dixo: Assi es la verdad, que es lo principal; aunque Horacio dize, que el no sabe qual es mas importante a la poetica, la arte y estudio, o la vena natural, y verdaderamente que me haze mucha dificultad esta su sentencia, q[ue] dize assi. El poeta nace, y el orador se haze: la qual parece contaria a la primera, porq[ue] si el poeta nace con el, y le es natural? para que el estudio y la arte? (fols. 115-116)

La relación –mas no sinonimia– del *natural ingenio* con la *vena natural* es innegable, así como la identificación de estos como *causa eficiente* de la poesía y su contraposición con el *arte*, al punto de cuestionar la necesidad de este. Para conseguir esto, Vgo parafrasea uno de los principios del *Arte poética* (“aunque Horacio dize, que el no sabe qual es mas importante a la poetica, la arte y estudio, o la vena natural” –vv. 408-409³⁵⁶) y lo glosa posiblemente a la luz de su comentador latino: el gramático Acrón (“El poeta nace, y el orador se haze”). Sin embargo, en ningún momento se

³⁵⁵ Como he advertido en el “Capítulo II”, prefiero emplear el término *stūđium* para rescatar la connotación que tenía *estudio* en la época de las poéticas estudiadas.

³⁵⁶ Antonio García Berrio aclara con erudición que estos pasajes no son tomados directamente de Horacio, sino que se hacen eco de principios ciceronianos, principalmente cuando se distingue al poeta del orador (*vid. Formación de la teoría literaria moderna, 2, Teoría poética del Siglo de Oro*, pp. 111-112). Esto confirma mi señalamiento a propósito de la recepción de las fuentes clásicas en los Siglos de Oro, de la cual Pinciano es un claro representante.

especifica cuándo se trata de Horacio y cuándo de su comentarista –u otra *auctōrītās*– porque se califica al conjunto como saber horaciano y se le otorga la misma autoridad³⁵⁷.

Así pues, Vgo es portavoz de una inquietud que hizo correr mucha tinta: ¿el poeta nace o se hace? En la *Philosophia*, la respuesta está en la voz de mayor autoridad, Fadrique, quien entrelaza las enseñanzas de Aristóteles –de quien toma el principio de las cuatro *causas*– y Horacio para ofrecer una solución reconciliadora³⁵⁸:

Fad. se sonrio vn poco, y dixo despues: Està bien, mas se deue aduertir, que la poetica se considera diferentemente, segun sus causas diferentes: el que considera la eficiente dize muy bien, que es el ingenio y natural inuentiuo: y el que considera la materia acerca de que trata, dira, que para ser buen poeta, deue tener mucho estudio: y el que considera a la Poetica, segun ambas causas eficiente y material, dira lo que Horacio, que la vna y la otra: arte y naturaleza son tan importa[n]tes q[ue] no se sabe qual mas lo sea. (f. 116)

En la actitud de Fadrique (“se sonrio vn poco”) se adivina la facilidad con la que este –y posiblemente el autor López Pinciano– consideraba la resolución de uno de los problemas que más preocupaba a los humanistas de su época. Esta no es única y depende de la *causa* que se tome en cuenta –*eficiente* o *material*– por lo que la excelencia poética puede deberse a una capacidad nata –*ingenio*–, al *arte* o a ambos. De tal manera, la solución, además de ecléctica, evita todo tipo de confrontación directa puesto que no es definitiva y absoluta. Opino, empero, que puede inferirse una inclinación por la última –la cooperación del *arte* con el *ingenio*–, debido a que el poema es el resultado de las cuatro

³⁵⁷ La frase, “El poeta nace, y el orador se haze”, a veces reducida simplemente al “poeta nace”, fue tan popular que se volvió un refrán. Sin embargo, sus orígenes durante la época, y aún hoy, han sido tema de debate como lo constata Alberto Porqueras Mayo en su comentario de Cervantes y de cuyo estudio recupero a Acrón como posible autor de la máxima o, al menos, de una de sus variantes: “el poeta nace”. No obstante, como el mismo hispanista aclara –y como refiero en la nota anterior–, el origen puede provenir de otros autores clásicos: “La frase se atribuye a Platón, Cicerón y otros [...]. Según Ringler (p. 498), Acrón, un gramático latino del siglo II de nuestra era, es el primero en testimoniar, en forma escrita, el famoso dictamen. Y ello ocurre comentando los famosos versos (295-298) de Horacio de *Ars Poetica* en los que ridiculiza la noción, atribuida a Demócrito, de que se puede escribir versos con sólo talento natural [...]. La segunda emergencia escrita del *dictum* ocurre en Poliodoro Virgilio, *De Rerum Inventoribus* (Venecia, 1499, lib. I, cap. VIII) [...]. Después aparece en *In Terentium Prenotamenta* (Lyon, 1502) de Badius Ascensius [...]. Todas las obras citadas eran muy populares y cuentan con muchas ediciones. Sugiere Ringler una posible influencia de Poliodoro Virgilio en Cervantes. Pero como la frase era muy popular y está muy viva en la tradición autóctona española esta influencia me parece poco probable” (*Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, pp. 52-53, n. 3). En el caso de Pinciano es igualmente difícil identificar de quién toma la cita original, lo que deja en claro que aún está pendiente un trabajo pormenorizado sobre las fuentes pincianas, aunque esto no impide ver parcialmente, como ya indiqué, la forma en la que estas eran leídas.

³⁵⁸ Fadrique es la voz más autorizada en la poética no solo por poseer las cualidades intelectuales con las que se le ha descrito al inicio de la poética (*vid.* fols 1-2 y “Capítulo II”), sino porque su función dentro del diálogo es conciliar las diferentes posiciones que tanto Vgo como Pinciano personaje ofrecen. Así pues, es común observar en la *Philosophia* estas conclusiones abiertas; es decir, postulados casuísticos que aceptan más de una solución posible. Así ocurre, por ejemplo, cuando se determina cuál es la *causa final* y *material* de la poesía: “Passo, dixo aqui Fad. no ta[n]tas injurias a los metros, que (aunque yo en mi vida no los hize) soy muy abogado dellos, y deuen tener su lugar en la Poetica. Confiesso, que en alguna manera repugnan a la forma de la Poesia que es la imitacion, pero pugna mucho en fauor del fin della que es deleyte para la enseñanza: porque la Poetica desseando deleytar busca el deleyte, no solo en la cosa, mas en la palabra; y no solo en esta, mas en el numero de las silabas cierto y determinado, al qual dizen metro. Assi que por la causa final (que es el deleyte) pierde la formal en cierta manera, q[ue] es la imitacion” (f. 108).

causas y no solo de algunas de ellas. Además, Fadrique insiste en recordar el consejo del poeta latino, una *auctōritās*: “dira lo que Horacio, que la vna y la otra”.

Ahora bien, así como esta respuesta ofrece tres posibles fallos a tan intrincada pregunta, también concede tres vías para interpretar la relación del binomio *arte-ingenio*. Si se considera la *causa eficiente*, el *ingenio* se coloca por encima del *arte*; pero si es la *causa material* la que se observa, entonces el *arte* está sobre el *ingenio*. Finalmente, tomar en cuenta ambas *causas* coloca el binomio en equilibrio. Con esto Pinciano sintetiza en pocas y elocuentes palabras las tres principales posiciones que tomó la teoría poética de la época, mismas con las que el vallisoletano se mantiene en diálogo abierto y que se encuentran presentes en el *corpūs* de esta investigación. Se comprende ahora el porqué dentro la *Philosophia* hay ocasiones en donde *ingenio* y *arte* se encuentran en equilibrio y otras en las que se prioriza el *ingenio*³⁵⁹.

En conclusión, el *ingenio* es la *causa eficiente* de la poesía; sin embargo, al pensar en las implicaciones que la capacidad tuvo en la “Epistola primera”, opino que este es un *ingenio* particular: el *natural inventivo*. Se enaltece pues la denotación que el *ingenio* ha tenido desde la tradición clásica como la capacidad creadora innata del ser humano. Asimismo, al contraponerlo al *arte*, que compete a la *causa material* de la poesía, se entiende que este *ingenio* –*natural inventivo*– no posee preceptos que lo rijan.

A continuación, Pinciano personaje, con base en la poética de Horacio (vv. 295-301)³⁶⁰, critica el tipo de *ingenio* que propone Demócrito: “Con mucha brevedad se me ha dicho esto del ingenio, y yo desseaua mas dilacion. Porque dixo Democrito, que el tal ingenio auia de ser furioso: y esta sentencia suena mal al oydo, y bien al refran comun que habla de los musicos y poetas” (*loc. cit.*). En la “Episola primera”, Fadrique definió a los refranes como “Euangelios pequeños” (f. 24, *vid.* “Capítulo II”), pero en este caso la afirmación sobre Demócrito no es más que un “refran comun”³⁶¹. Pinciano, la voz del neófito, desacredita así el uso de este *ingenio furioso*, en el que me detengo ahora.

He insistido en que el *natural ingenio* y el *furor* no son términos intercambiables. Mi lectura se basa en el principio de esta nueva digresión, porque la *Philosophia* es bastante clara: “tal ingenio auia de ser furioso”; es decir, es un tipo de *ingenio*, el *furioso* –llamado anteriormente *vena natural*. No son por tanto sinónimos, pero el *ingenio furioso* y el *furor* sí están estrechamente relacionados.

³⁵⁹ No quiero dejar de mencionar que Pinciano no privilegia en ningún momento el *arte* y únicamente en estas palabras de Fadrique se ofrece la posibilidad de que este explique la excelencia poética. Sin lugar a duda, la herencia de Huarte había calado con fuerza en el médico vallisoletano.

³⁶⁰ Dichos versos son precisamente comentados por Acrón. En consecuencia, creo que es probable que la fuente que usa López Pinciano para glosar estos versos es la del gramático latino y no Cicerón, como sugiere García Berrio. Sin embargo, no es posible concluir nada. De hecho, es incluso posible que ambas *actoritates* y otras estén presentes en esta reflexión del diálogo humanista.

³⁶¹ Se refiere a los versos de Horacio (*Sat.* II, 7, vv. 117): “aut insanit homo, aut versus facit”. Al igual que “El poeta nace, y el orador se haze”, el verso fue tan común en la época que se convirtió en un tópico y posteriormente en un refrán.

La clave está en el adjetivo que califica a la *causa eficiente*. De hecho, cuando el tipo de *ingenio* se refiere al *furor* se le adjetiva justamente como *furioso*, porque el *ingenio* se encuentra bajo la influencia de esta alteración³⁶², a la que se dará inmediatamente mayor atención por parte de los otros dos interlocutores.

Se inicia, como dije, una nueva discusión que versará sobre la teoría platónica de los *furores*, los cuales, explica Vgo, son una perturbación del *entendimiento*:

Platon en el Phedon, o de Pulchro³⁶³, dize que furor, es vna alienacion en la qual el entendimie[n]to se aparta de la carrera ordinaria [...]. Porque Platon pone quatro especies de furor diuino, y sobrenatural, y sobre ellos pone el Poetico. Assi que ay furores terrenos, y estos son locuras y desuarios: mas de los diuinos, quien tal dira? Quien imaginara, que el de los Prophetas y Sibilas era furor malo y loco? (fols. 116-117)

La división entre el *furor divino y terrenal* –“locuras y desuarios”– es consistente con los principios de la poética, ya que los tres integrantes del diálogo confirman a lo largo de su conversación que ellos solo conversan de “tejas a baxo” (f. 6). El médico vallisoletano se preocupa por problematizar aquellos temas que competen a cuestiones terrenales, con lo que previene cualquier censura eclesiástica. Asimismo, afirma su afiliación al conocimiento sensualista, posiblemente a causa de su formación como médico y a la influencia que tiene sobre él Huarte.

De tal forma, Fadrique afirma que se puede hablar de la poesía, pues esta pertenece al mundo de “tejas a baxo”³⁶⁴ y le da, como Huarte, una explicación natural e incluso fisiológica. Ofrece entonces la definición de *ingenio furioso*:

³⁶² Esto lo justifico con la siguiente explicación del *ingenio furioso*, que recuerda al *ingenium excellens cum mania* huartiano. Para López Pinciano, tal *ingenio* es como el que poseía Catón, que “facilmente se arrebat y eleua de las cosas aca materiales, y se sube a la consideración y contemplacion, el qual arrebatamiento y eleuacion puede muy bien aco[n]tecer humanamente, sin ser inuencion de diuino furor particular” (f. 118).

No quiero dejar de señalar que existe otra forma en que el *ingenio* sale de sí mismo o bien “alza el vuelo” – metáfora común en las poéticas de la época. Sin embargo, lo único que se conoce de esta manera es que está relacionado con la necesidad que requieren los *conceptos agudos* (vid. “Capítulo II”). Por este motivo, no creo que este tipo de *ingenio* que llega “hasta el cielo” (f. 274) sea el *furioso*, pero ya que es la única vez que se le menciona, no puedo agregar más a propósito.

³⁶³ Vgo cita con imprecisión a Platón, porque en lugar de identificar este pasaje con el *Fedro*, lo hace con el “Phedon, o de Pulchro”. Se trata, empero, de un lapsus, ya que Pinciano, por el subtítulo “Pulchro”, sabía que tal tratamiento de los furores está en el *Fedro*. Sobre esto, Alex Bermúdez señala lo siguiente: “Esta formulación platónica, sin embargo, aparece en realidad en *Phaedrus* 243c9-245c5. Ya es incorrectamente citado en la primera edición de la *Philosophía Antigua Poética* como *Phedón*; el lapsus en la citación es evidente pues el subtítulo de *Pulchro* es aplicado por Marsilio Ficino a su traducción del *Phaedrus*, no del *Fedón*, en su monumental *Omnia Divini Platonis Opera* de 1484 que debió de ser la usada por el Pinciano (*Phaedrus vel del Pulchro a Marsilio Ficino traductus*)” (“Lectura y crítica del *Fedro* platónico por un crítico aristotélico del siglo XVI: el Pinciano contra los ‘divinos furores’ (*Phaed.* 243e9-245c5)”, p. 3; disponible en línea: https://www.academia.edu/15397294/Lectura_y_crítica_de_El_Pinciano_a_los_furores_divinos_de_Platón_Phaed._243e9-245c5_?auto=download).

³⁶⁴ Más adelante, Fadrique hace hincapié en la naturaleza terrenal del *ingenio poético*: “Todo està muy bien dicho: pero quando los poetas inuocan a las Musas, no piden el furor diuino? Fadrique dixo: Y los Poetas Satiricos de nuestros tiempos, y los Liricos y derretidos amantes, a quien inuocan? Por ventura viene socorro y furor diuino en su ayuda? Y por ventura verna el diuino furor en sus malignos y muelas versos? Mejor sera, que digamos lo dicho. Y digo de nueuo, que el furor Poetico es natural, y ayudado alguna vez del espíritu diuino, como se vee en Daud, y otros

Toda mi vida fuy amigo de no yr a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo auer mas acabaxo. Y assi esto destes furores diuinos de Platon, no me satisfaze, porque el dize ser quatro: Prophetico, amoroso, Bachico, y Poetico: del Prophetico yo no hablo, porque en la verdad es diuino; mas en los tres que siguen, yo no se que diuinidad halla Platon [...]. El Poetico se pudiera reducir mas a la diuinidad: pero ni tal quiero confessar: porque si hallamos causas naturales y euidentes, para que auemos de yr a las sobrenaturales? Ingenio furioso es el del poeta, que es dezir vn natural inuentiuo y machinador, causado de alguna destemplança caliente del cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego, y assi obra acciones inuentiuas y poeticas. (f. 117)

Como ya se observa en la intervención de Vgo, la paráfrasis de *Fedro* modifica el orden de importancia de los *furores diuinos*, lo que obedece a la finalidad de la poética dialógica. Asimismo, el tercer *furor* platónico –*Fedro*, 245a-245b– se interpreta a través de la lente huartiana y explica la posesión de las Musas como una “destemplança caliente del cerebro”. Fadrique reafirma también las dos cualidades principales de este tipo de *ingenio*: “natural inuentiuo y machinador”. La definición recupera la potencia creativa de la *causa eficiente* y evidencia, a mi parecer, una imprecisión en la erudita *Philosophia*. Esta ya se había avisado en la “Epistola primera”, pero no se había confirmado.

He dicho que a *furor* e *ingenio furioso* los une una relación causa-efecto y tal “causa” es descrita por Vgo como “vna alienacion en la qual el entendimie[n]to se aparta de la carrera ordinaria”. Por otra parte, Fadrique ha dejado en claro que el *ingenio furioso* –el “efecto”– es “causado de alguna destemplança caliente del cerebro”; en otras palabras, por el *furor*, esa alienación. Ahora, lo que este último altera es el *entendimiento*, que es una *potencia intelectual* en la “Epistola primera”, por lo que no está asociada al cuerpo, de la misma forma que el *ingenio* –una parte de este– no lo está, ni debería estarlo. De hecho, como anoté más arriba, esta es la razón por la que el *ingenio* se alejaba del proceso poético, mientras que en la “Epistola segunda” se acercaba y, ante la falta de más información, no me era posible concluir si se seguía considerando al *ingenio* como una parte del *entendimiento* o no. Por el contrario, este intercambio entre Vgo y Fadrique demuestran que en efecto la *causa eficiente* es parte de la *potencia intelectual* que se ve afectada por el *furor*. La contradicción consiste entonces en la definición fisiológica que Fadrique da al *ingenio furioso*, misma que contradice los principios de la “Epistola primera”. Es más, a la luz de estos, la existencia misma del *ingenio furioso*, que obra “acciones inuentiuas y poeticas”, es imposible. Las inconsistencias en este desarrollo silogístico se deben, una vez más, a que la connotación del término que analizo depende de la *auctōrītās* o *auctoritates* usadas por el médico vallisoletano.

semejantes. Y las mas vezes es ayudado de otro furor natural mas baxo: del qual son tantas las especies, quantos los desseos y apetitos. Del amoroso apetito que añada furor al poético, es tan cierto, que algunos hizieron a Cupido el inuentor de la poetica” (f. 119). Con esto, Pinciano deja en claro que el *furor poético* puede estar acompañado en menor medida de otros *furores* como el *profético* y el *amoroso*, siempre y cuando no se afecte su cualidad natural.

El eclecticismo en las fuentes usadas por López Pinciano sigue explotándose, por lo que a estas nociones platónicas agrega la aristotélica (*Poética*, 1455a31-35). Esta doctrina es superior no solo a la de Platón, sino también a la de Demócrito –en alusión a la crítica de Horacio– y “aun Ciceron” (*loc. cit.*). De tal guisa, su *auctōrītās* justifica la adición de un nuevo tipo de *ingenio*: el *versátil*, con el cual termina la enunciación de los *ingenios* relacionados con la práctica poética, en tanto *causa eficiente*. Dice Fadrique: “Mas quien esta materia llegò mas a su perfeccion, como todas las demas, fue el Philosopho en sus Poeticos. El qual dize assi: Es la poetica de varon de ingenio versatil, o furioso” (*loc. cit.*). El *ingenio versátil*, contrario al *furioso*³⁶⁵, es “aplicado, y acomodado a todas cosas” (f. 118). Su flexibilidad para asimilar diversas situaciones se debe a que no está alterado por el *furor*, lo que le permite ser “aplicado”. De tal guisa, posee una claridad que le permite “comparar, asemejar, apropiiar una cosa con otra, y traerla al propósito de lo que se hace, ù dice”³⁶⁶. El *ingenio versátil* se caracteriza pues por su capacidad para unir dos palabras o asuntos, pero solo en esta ocasión ya que más adelante solo se enfatiza su “versatilidad”³⁶⁷. Así, no creo oportuno relacionar el *ingenio* pincianesco con aquel *concepto* retórico y semántico que une dos términos alejados entre sí.

Con respecto a otras cualidades más estables del *ingenio poético*, *versátil* o *furioso*, se enuncia en este mismo fragmento su varonilidad, o sea, que es propio del género masculino, ya que “la poetica era de ingenio macho y varonil” (*loc. cit.*). Y la existencia de poetisas no desmiente este principio, debido a que, “assi como ay mujeres en otras acciones varoniles, lo pueden ser en esta” (*loc. cit.*). Por ende, los *ingenios poéticos* son principalmente *naturales*, *inventivos*, *maquinadores* y *varoniles*; y de dos tipos: *furiosos* o *flexibles*.

El humanista vallisoletano reafirma y sintetiza las características de estos dos últimos. Además, especifica que son parte de un *ingenio*: el *poético*. En breve, hay un tipo general de *ingenio natural* que se dedica a la creación poética y este se conforma de *ingenio versátil* que

rescibe facilmente qualquier Idea, o forma de las cosas, o de ingenio furioso: porque el tal es aparejado para la inuencion. Y assi como el que tuuiere arte y natural, sera bueno para la Poetica: el que tuuiere las dos partes del ingenio natural (digo Versatil, y furioso) sera mas perfecto. (*loc. cit.*)³⁶⁸

³⁶⁵ En concordancia con lo expuesto hasta ahora y con la teoría aristotélica, me parece evidente que la conjunción copulativa disyuntiva “o” excluye entre sí a los dos tipos de *ingenio* y no ofrece dos nombres posibles para el *ingenio versátil*.

³⁶⁶ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. aplicar. Para el adjetivo “aplicado”, *Autoridades* envía a la entrada “aplicar”: “DA. part. pas. Del verbo aplicar en todas sus acepciones” (*id. s. v. aplicado*).

³⁶⁷ Vale la pena agregar que esta versatilidad responde también a una herencia clásica que se observa en la diosa Metis (μητις), aspecto revisado ampliamente por Rodríguez Beltrán y Fernández-Corugedo. En esta diosa “se indica ya su adaptabilidad para ajustarse a los problemas concretos que se presentan” (Rodríguez Beltrán, *op. cit.*, p. 66; *vid.* Fernández-Corugedo, *op. cit.*, pp. 33-43).

³⁶⁸ A partir de esta cita, Fernández-Corugedo cambia su apreciación sobre el *ingenio* y *furor*. Opina: “el comentario del Pinciano al 55a 32-34 [de la *Poética* aristotélica] difiere sensiblemente de los comentarios hechos por los italianos al mismo [...]; para el vallisoletano lo que cuenta es el ingenio; el ingenio es lo incommovible; el furor un tipo o

Es notable que un individuo puede no poseer ambos tipos o partes del *ingenio natural*. Estos, como el “arte y natural”, pueden presentarse o no y tener diferente importancia en el poeta, aunque por la *mēdiōcritās* se propugna también por un equilibrio entre ambos *ingenios*. Sin embargo, a diferencia de la explicación con respecto al *arte* e *ingenio*, López Pinciano es claro: la suma de estos dos tipos de *ingenio* dará la excelencia al poeta.

Aunado a la anterior, el médico vallisoletano advierte sobre el peligro que conlleva un *ingenio* solo guiado por el *furor*:

Pareceme a mi que vn poco del furor estraño al natural añadido hara el ingenio lo que vn poco de maretta al nauio que ayudado del templado alboroto camina velocissimamente, y quando es mucho haze que (procurando el piloto contrastar el peligro) se turbe de manera, que algunas vezes no solo no passa adelante, mas buelue al puerto de donde salio: y este es el menor peligro de los que pueden acontecer. (f. 121)

De aquí se colige que el *furor* debe causar en el *ingenio* un arrebato moderado para procurar el fin deseado: la creación poética. La *Philosophia* inaugura en este análisis un principio que será desarrollado de forma particular por cada poética de este *corpūs*: los alcances permitidos al *furor*.

Con esta última reflexión termina la conversación de la “Epistola tercera”, a la que me gustaría agregar lo siguiente. Considero que para Pinciano hay dos momentos de la creación poética. El primero de ellos se consigue gracias al *ingenio furioso* y consiste en el arrebatación y elevación del ánimo que contempla así las ideas a poetizar. El segundo momento es guiado por el *ingenio versátil*, que permite captar la “Idea o forma de las cosas” –el *concepto* entendido clásicamente³⁶⁹– o bien el *verbum mentis* de Huarte de San Juan –tal y como observé en el “Capítulo II”. Por consiguiente, el *ingenio poético* está relacionado con el carácter heurístico de la poesía y, retóricamente hablando, con una parte previa a la *inventio*³⁷⁰: la *intellectio*, “proceso receptivo-

clase” (*op. cit.*, p. 269). Sin embargo, como ya señalé, esta interpretación es imprecisa, porque no es el *furor* un tipo o clase de *ingenio*, sino el *ingenio furioso*.

³⁶⁹ Para Rodríguez Beltrán la “noción de *conchetto* es de proveniencia filosófica: al menos en principio, no parece tener ninguna conexión con la tradición de la agudeza. Incluso a pesar de que aquellos teóricos [italianos de la segunda mitad del siglo XVI] ya hablan del *conchetto* desde el punto de vista de la poética o la retórica, parece estar bastante alejado de cualquier elemento que [...] está emparentado con la agudeza” (*op. cit.*, pp. 27-28). Esto lo confirma Antonio Carreira, quien a propósito de los teóricos italianos informa que al “cúmulo de elementos de que echa mano la poesía épica y aún más la lírica los italianos los denominaron *conchetti*, ‘conceptos’. El lexema con los sufijos *-ismo*, *-ista* ya hemos dicho que es algo moderno: data del siglo XVIII. Ni *conceptismo* ni *conceptista* fueron términos usados en el siglo de oro, aunque Gracián forjó el verbo *conceptear*, pero *concepto* en sentido retórico sí aparece pronto, alternando con su sentido filosófico de ‘idea’” (“El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), p. 361). Con base en esto y considerando que Pinciano conoció bien a los teóricos italianos, creo que “la Idea” aquí se refiere al ‘concepto’ entendido desde un aspecto, más que retórico, filosófico.

³⁷⁰ Este lo entiendo como Heinrich Lausberg: “proceso productivo-creador; consiste pues en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res*” (*Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la historia*, § 260).

comprendido; [que] consiste en comprender las *res dadas*”³⁷¹. Se confirma la relación entre *ingenio poético* y *entendimiento*, pese a la dependencia fisiológica que presenta el primero.

Sin duda, estas reflexiones son de gran valía y la importancia que se les dedica en la “Epístola tres” lo manifiesta. Por esto es sintomático que don Gabriel, en la “Respuesta”, no agregue o comente nada a propósito del *ingenio* –la *causa eficiente*. Por el contrario, sí hace hincapié en el fin útil (*causa final*) y en la universalidad de la poesía (*causa material*). Me parece que esto dice mucho sobre el público final de la *Philosophia*, lo cual la acercaría más a un manual de lectura que de creación. Esto es, Pinciano reconoce la importancia del *ingenio* en la creación poética, lo explica fisiológicamente y establece una tipología. En ocasiones, lo coloca incluso en un plano superior al *arte*. Pese a todo, no le dedica más espacio en su poética –como observo ya en la “Respuesta” a esta epístola– y se enfoca más en otras cuestiones de la poética, como la *causa final*, que ayudan más a entender una poesía que a hacerla.

La conversación de la “Epístola cuarta de las diferencias de Poemas” versa sobre las cuatro especies de poesía. El número obedece a la tradición de la que el humanista parte y que considera a la tragedia y a la comedia como dos especies diferentes de poesía. Sin embargo, Pinciano asegura que su interpretación se basa directamente en la *Poética* de Aristóteles, “que a mi parecer es obra artificiosa, y digna de su ingenio” (f. 127). La obra aristotélica, misma que Pinciano comenta y sigue en varios pasajes de su *Philosophia*, es digna de consideración e incluso imitación porque es *artificiosa* y propia del *ingenio* del filósofo. Me parece que esta afirmación enfatiza el equilibrio que debe existir entre *arte* e *ingenio*. Asimismo, es evidente que el *ingenio* –no solo el *poético*– puede ser jerarquizado –“digna de su ingenio”– y el de Aristóteles se encuentra entre los de mayor rango.

A partir de esta epístola, las menciones del *ingenio* que aparezcan en la *Philosophia Antiqua Poetica* retoman y desarrollan en mayor o menor medida la teoría propuesta por Fadrique en la “Epístola tres”. En conformidad, cuando se trata en la “Epístola cuarta” del metro –característica problemática no solo para el médico vallisoletano, sino para la época–, Fadrique declara que este es creación del *ingenio versátil* y *furioso* –nótese que aparecen los dos tipos de *ingenio*. Esta es razón suficiente para que se le considere como elemento poético y, si bien no esencial, sí importante en la producción artística³⁷².

La indiscutible necesidad de ambas partes del *ingenio poético* –el *versátil* y el *furioso*– se reafirma constantemente en el resto de la poética. Concluyo pues que lo expuesto en la “Epístola tres” representa la teoría del *ingenio poético* elaborada por Alonso López Pinciano. No obstante, en

³⁷¹ *Loc. cit.*; también *vid.* § 139 y § 97.

³⁷² “Ya yo veo (dixo Fadrique) lo que dezis, y que estays toda via muy colerico contra el metro, mas de lo que es razon, que aunque el no tenga esencia en la poetica, y del no se saquen las diferencias legitimas, al fin es obra de ingenio versatil, y furioso qual para la poetica diximos necesario” (f. 147).

ocasiones en lugar de aparecer el binomio *versátil-furioso*, aparece *inventivo-furioso*. Al *ingenio inventivo* ya se había aludido en las primeras epístolas con el sintagma “natural inventivo” (f. 116), pero no posee una definición como los otros dos tipos. Así, opino solo que *inventivo* no puede ser sinónimo de *ingenio versátil* y es, más bien, un tipo que evidencia una de las características del *ingenio poético*.

Lo anterior se observa en la “Epístola quinta”³⁷³ que trata de la fábula poética. Uno de los temas que preocupan a los interlocutores es la maravilla –‘admiración’– que esta debe provocar en su público. Vgo, entonces, comenta las formas para volver maravillosa a la obra y asevera que si el *ingenio* no es “furioso harto, y inue[n]tuo” (f. 193), se puede agregar a la fábula elementos admirables, prodigiosos y espantosos, para deleitar a su público. Según Vgo:

la añadidura tambien tiene inuencion en cierta forma, y como ay hombres que sin arrimo andan mal, mas arrimados a arrimo por ligero que sea andan bien: assi ay ingenios que de suyo no son muy inuentivos, mas arrimados a las inuenciones de otros añaden cosas mas que medianas. (Loc. cit.)

El fragmento se inscribe en la esfera de la *īmītātio* y de cómo incluso para añadir un elemento no originado por el mismo *ingenio* del poeta existe *invención* (mas no *ingenio inventivo*). Pinciano, en la voz de Vgo, ofrece una estrategia a los *ingenios* que “no son muy inuentivos”, ni *harto furiosos*. Tal hecho, aunado a la observación que hice sobre la intervención de don Gabriel al final de la “Epístola tercera”, confirma el destinatario ideal de esta poética: la clase acomodada que aspiraba a confirmar en su persona el ideal del cortesano y para ello dedicaba parte de su *ōtium* a la creación poética, posible siempre y cuando tuviese algo de *ingenio inventivo*. La *Philosophia* es en consecuencia una poética cortesana³⁷⁴.

Ahora bien, Vgo especifica que la añadidura hecha es de “cosas mas que medianas”, refiriéndose a la “cosa admirable”. Es decir, el artilugio usado por estos poetas sin mucho *ingenio inventivo* puede provocar admiración más que promedio. Esto acentúa la importancia de la *causa eficiente*, pues la maravilla en esta época ya gozaba de una gran importancia en las poéticas de la época³⁷⁵ y en la *Philosophia* es “inuencion de ingenio versatil y furioso” (f. 194), al igual que el metro. Parece entonces que cualquier elemento poético será producto de las dos partes del *ingenio poético –versátil y furioso–* o bien, *inventivo*.

³⁷³ En la “Epístola cuarta” existe una mención del *ingenio* que anteriormente se ha comentado con relación a la *agudeza* (vid. “Capítulo II”).

³⁷⁴ Además de la posición moderada y ecléctica de Pinciano, esta característica de la poética podría develar un motivo importante para justificar la existencia únicamente de poetas con más *arte* que *ingenio*.

³⁷⁵ Rodríguez Beltrán enfatiza este aspecto al comentar el trabajo doctoral de Javier Patino Loira, puesto que una “de sus ideas centrales es que desde dichos comentarios [a la *Poética* de Aristóteles] se puede percibir con claridad una creciente importancia de ‘lo maravilloso’ como ingrediente poético indispensable capaz de generar placer y deleite en la misma medida en que el poeta ostenta su propio ingenio” (op. cit., p. 34). Hay que considerar que lo maravilloso y la admiración –término usado por Pinciano– podían ser equiparables en la época (vid. *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. maravilloso).

Sin que se defina, la importancia del *ingenio inventivo* se manifiesta aún más en la “*Epistola sexta del Poetico lenguaje*”. Aquí se reflexiona sobre otro elemento fundamental para la poesía y poéticas españolas: la *obscuritās*. Según Pinciano –en la voz de Vgo– existen tres tipos de oscuridad. Las dos primeras son buenas porque nacen del artificio y son de utilidad: una tiene el objetivo de preservar la vida del poeta y la otra es producto de la ‘erudición poética’ –tan importante para Carrillo y Sotomayor, como analizaré en su momento. Por el contrario, la “tercera escuridad es mala y viciosa, que nunca buen poeta vso; la qual nace por falta de ingenio de inuencion, o de elocucion: digo, porque trae conceptos intrincados y dificiles, o dispone, o (por mejor dezir) confunde los vocablos de manera que no se dexa entender la oracion” (f. 250). Vgo glosa con esto el capítulo 22 de la *Poética* de Aristóteles³⁷⁶.

Como en el caso de la admiración en la fábula, la falta de *ingenio inventivo* provoca que el poeta eche mano de algunos artilugios –*conceptos*, específicamente *intrincados* y *difíciles*–, pero en este caso es de forma indebida y excesiva. Además, el recurso imitativo para provocar la maravilla obtiene resultados positivos, mientras que aquí los artilugios externos crean una *oscuridad viciosa*. Por supuesto, tal fragmento podría colocar como contrarios al *ingenio* y al *concepto*, pero al no tener clara la *inventio* de estos últimos (vid. “Capítulo II”) no se puede afirmar una relación positiva o negativa. Lo que es innegable es la importancia que para Pinciano tiene el *ingenio inventivo* y cómo la carencia de este puede provocar que el poeta caiga en error.

Los interlocutores no mencionan nuevamente al *ingenio* hasta la “Epistola vndecima de heroyca”³⁷⁷, en donde se le agrega la cualidad *aristocrática*. Esto ocurre cuando la épica se compara con la tragedia –glosa del capítulo 26 de la *Poética* de Aristóteles– y Vgo comenta la necesidad de elementos dramáticos por parte de ambas. La tragedia:

sin estos instrume[n]tos se entiende mal, y con ellos se dexa entender de sabios y necios; y al fin es commo dizen para aluarda y silla: y esto se vee manifiesto, que al leer vna epica no se acomoda al vulgo, sino la gente ingeniosa, y de animo gra[n]de, mas a oyr vna tragedia no ay quien no se aplique (f. 482).

³⁷⁶ Sandford Shepard ofrece la posibilidad de leer este pasaje bajo la luz de la “*nueva poesía (culteranismo)*, que estaba a punto de inundar toda España, [porque] quizás pueda identificarse la tercera causa de oscuridad con los abusos de este movimiento, y si esta identificación es acertada, entonces, la oposición de Pinciano al *culteranismo* se basa en la falta de *ingenio* de éste: es decir, precisamente aquello de lo que más creían tener sus partidarios. Lo más probable es que, en opinión de Pinciano, este movimiento, que no tardaría en tener un teórico en Luis Carrillo y Sotomayor y un maestro en Góngora, se prestase con facilidad a las absurdas aberraciones en que le harían caer los poetas de menos categoría” (*El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, p. 64). La interpretación no carece de interés, puesto que pondría a la *Philosophia* como precursora del debate gongorino. Sin embargo –anoté más arriba (vid. “Capítulo II”)– esta reflexión nace principalmente porque Shepard interpreta el *concepto agudo* como *lenguaje florido* –tendente a los tropos o demasiado peregrino, usando los términos de Pinciano–, cuando no es exactamente así. Por lo tanto, la explicación del crítico no puede ser sustentada, ya que este pasaje corresponde únicamente a un comentario y reflexión en torno al capítulo 22 de la *Poética* aristotélica y no a un fenómeno poético que él estuviese criticando, como sí ocurre en la poética de Jáuregui.

³⁷⁷ Las epístolas en donde no se le menciona son las siguientes: “Epistola septima del metro”, “Epistola de la tragedia y sus diferencias”, “Epistola nona de la Comedia”, “Epistola decima de la especie de la Poetica dicha Dithirambica”.

El *ingenio* –como la *agudeza*– no es solo capacidad creadora, sino también receptora. De hecho, gracias a esto, se convierte en un elemento que distingue intelectualmente³⁷⁸ dos tipos de hombres: los *ingeniosos* y de *ánimo grande*, y el *vulgo*. La división, pese a no estar totalmente basada en las clases sociales, sí está sugerida, aún más si se piensa en la distinción entre *concepto grave* y *concepto agudo* (vid. “Capítulo II”). Además, hay que considerar que se habla de la épica, género aristocrático por excelencia en la *Philosophia*. Mientras los géneros dramáticos, como la comedia, no son para oídos nobles, como los del embajador de España³⁷⁹.

En suma, el *ingenio* –creativo y receptor– tiene que ser óptimo y más si aspira a elaborar una obra que concrete el ideal horaciano *dōcēre ēt dēlectāre*, al cual Pinciano es fiel. De aquí que en la “Respuesta de don Gabriel” para la “Epistola vndecima” se asegure que solo alguien con “alto ingenio” (f. 464), como Virgilio, puede conseguir tal hazaña poética³⁸⁰. La jerarquización de los *ingenios* –poéticos o no³⁸¹– está presente en la *Philosophia* e insinúa una escala de valores que puede ser aplicada a las obras que se produzcan, las cuales pueden ser, por ejemplo, “altas” o “mas que medianas” (f. 193).

Antes de dar por finalizado el exhaustivo diálogo, el médico vallisoletano insiste en el papel preponderante que el *ingenio poético* tiene para el quehacer poético en la “Epistola doze de las seys especies menores de la Poetica”³⁸², donde, además, enfatiza la *ūtilitās* de la poesía. Pinciano personaje declara: “la Poetica no mancha sino laua y limpia las manchas, y si yo tuuiera algo de lo versatil y furioso, prouara a inuentar y metrificar como los demas para ser vno dellos” (f. 496). La poética es clara sobre dos aspectos. Primero, es innegable el carácter “limpiador” –‘catártico’– de la poesía, lo que la vuelve útil para la sociedad³⁸³. Segundo, el pupilo de la *Philosophia*, después de los intensos

³⁷⁸ No quiero dejar de anotar que esta distinción intelectual reafirma la relación que el *ingenio* tiene con el *entendimiento*. De tal guisa, pese a la imprecisión que ya señalé, considero que López Pinciano es bastante consecuente con su doctrina.

³⁷⁹ Las líneas que Alonso Pinciano dedica “Al Conde Ihoanes Kevenhiler de Aichelberg” son elocuentes al respecto, por lo que creo oportuno recordarlas nuevamente: “Otro si, suplico a V. S. si algun dia hiziere a esta obra digna de sus oydos, los abstenga de la epistola nona, y especialmente del fragmento quarto della, cuya materia es ridicula, y mas co[n]ueniente a orejas populares y cómicas, que no a las patricias y tragicas, quales ser deuen las de los Pirncipes y grandes señores, y quales son las de V.S.[et]c” (s. f.).

³⁸⁰ La importancia de la figura de Virgilio en la *Philosophia* obedece principalmente a la deuda que la poética tiene con una de sus fuentes, los *Poeticas libri septem* de Julio César Escalígero, como tan bien anotó Shepard (vid. “Las huellas de Escalígero en la ‘Philosophia antigua poética’ de Alonso López Pinciano”, *Revista de Filología Española*, vol. XLV, n. 1/4 (1962), pp. 311-317; disponible en línea: <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es>).

³⁸¹ Pienso en el pasaje en donde se coloca el *ingenio* de Aristóteles, filósofo, sobre los demás.

³⁸² Esta es la última epístola en donde se menciona al *ingenio*, puesto que Pinciano no se ocupa de este en la “Epistola treze y vltima de los actores y representantes”.

³⁸³ La afirmación es de gran relevancia porque, como señalé constantemente, una de las fuentes principales de López Pinciano es Huarte de San Juan. El interés que este último tuvo por el bien de la República y su preocupación por encauzar todos los *ingenios* a la profesión que mejor contribuyera al desarrollo social explica indirectamente tanto esta aseveración como la conversación que ocurre en los últimos folios de la poética sobre la República y los amigos (vid. f. 520). Por ello, considero que la *Philosophia* es también una reivindicación de la poesía a la luz del *Examen de ingenios*, como si esta se tratase de una glosa que completa el proyecto huartiano.

coloquios con Fadrique y Vgo, concluye la necesidad imperante de poseer –aunque sea “solo algo”– un *ingenio versátil y furioso* para “inuentar y metrificar”. La autoridad que aquí ya tienen las palabras de Pinciano personaje me permite observar el resultado deseado por Alonso López Pinciano en su público. Como la voz del neófito, quien siga las trece epístolas de la *Philosophia*, ya sea al leerlas o escucharlas, se educa en los elementos esenciales, materiales y eficientes de la poesía, al grado, incluso, de poder aplicarlos en caso de poseer un poco de *ingenio versátil y furioso*.

Las menciones de *ingenio* en la *Philosophia* develan una serie de características que quiero resaltar a continuación. En primer lugar, el *ingenio* está ligado al *entendimiento* y, por ello, es una capacidad intelectual y natural del ser humano. Luego, para Pinciano, existen diferentes tipos de *ingenio*, aunque por la especificidad de su poética se concentra en el *ingenio poético*, que puede estar conformado por el *ingenio versátil* y el *ingenio furioso*. Este último, además, indica que la capacidad natural puede ser afectada por el *furor*, es decir, una destemplanza del cerebro. Además, lo relevante de este *ingenio poético* y sus partes es su capacidad *inventiva*, lo que permite al médico vallisoletano llamarlo la *causa eficiente* de la poesía. Por este motivo, es indispensable que el individuo posea *ingenio poético* –preferiblemente *versátil y furioso*– para la creación poética y de la calidad de este depende también la obra, ya que hay *ingenios* superiores a otros. Finalmente, no hay que olvidar que se aconseja al poeta acompañar la *causa eficiente* con el *arte* y el *stūdiūm* para cumplir cabalmente con el *dōcēre ēt dēlectāre*, la *causa final* ideal de la poesía.

Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602)

Alfonso de Carvallo menciona al *ingenio* en sesenta y cuatro ocasiones en su poética –casi el doble de las de Pinciano. Estas se distribuyen desde los preliminares hasta el final de los cuatro diálogos que comprenden las conversaciones de Lectura, Carvallo personaje y Zoylo entorno al arte poética³⁸⁴. Además –al igual que en la *Philosophia*–, el término se entaña con *furor*, principalmente por la carga neoplatónica que preside la obra del asturiano, misma que justifica en gran medida la importancia que *ingenio* tiene dentro el *Cisne*.

Para iniciar, en la “*Dedicatoria a don Henrique Pimentel de Quiñones*”, Carvallo explica que “este libro Cisne de Apolo, necessariamente se deuia dedicar a quien con tanta luz de ingenio, letras, y virtud, respla[n]deciesse, que pudiesse conuenir el nombre de Apolo” (*5v). El religioso asturiano llama a su mecenas³⁸⁵ Apolo y le otorga así la mayor dignidad poética, puesto que reúne en su persona

³⁸⁴ No debe extrañar este número de apariciones en el *Cisne*, ya que Carvallo, como miembro de la Compañía de Jesús, refleja la importancia que el *ingenio* tuvo dentro de los colegios de la orden (vid. Aurora Egido, “La fuerza del ingenio y las lecciones cervantinas”, *BRAE*, t. XCVI, cuaderno CCCXIV (2016), pp. 773).

³⁸⁵ Sobre el Presidente del Consejo de Aragón (1628-1632), Alberto Porqueras Mayo ofrece en su edición del *Cisne de Apolo* una breve biografía (vid. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, A. Porqueras Mayo ed., p. 48, n. 7).

las tres cualidades esenciales del poeta, según el *Cisne*: *ingenio*, letras (*stūdiūm*) y virtud. Estas dan luz –‘iluminación cognoscitiva’– a su portador y con su resplandor le ayudan a conocer. Entonces, *ingenio* connota desde el principio una capacidad que revela algo esencial para la creación poética y acerca a la divinidad a quien lo posea, pues Carvallo nombra a Apolo, dios de la inspiración poética y profética.

Considero que de esta forma Carvallo hace eco de la tradición clásica de la cual bebe a través de diferentes poliantes medievales –principalmente la de Badius Ascensius³⁸⁶. Por esto prioriza la idea de un tipo de *ingenio* que encuentra o bien penetra en la realidad, un *ingenio agudo* (vid. “Capítulo II”), como lo consignan también los diccionarios de la época (vid. “Introducción”). Con todo, me parece que no puede identificarse totalmente con la facultad correlacionadora que explica Joaquín Rodríguez Beltrán en su tesis doctoral³⁸⁷. Sin embargo, es evidente que para Carvallo hay un tipo específico de *ingenio* poseído por los poetas, del que depende cómo estos comprenden la potencial materia poética.

La segunda mención se relaciona con lo anterior y aparece en el paratexto “A los discretos Poetas el Auctor”. Como ya he señalado (vid. “Capítulo II”), el jesuita usa la falsa modestia en su *exordium* y afirma no considerarse apto para poner límites a “los delicadissimos ingenios” (¶¶r) de los poetas, a quien se dirige particularmente en este punto³⁸⁸. Recuérdese que el *ingenio* es *delicado* en cuanto puede penetrar más fácilmente en la realidad, lo cual es imprescindible para el poeta, pues gracias a esto adquiere una dignidad semejante a la del profeta. Y advierto que esto ya se encuentra en la explicación del por qué el cisne es la insignia del poeta, que se encuentra en las primeras líneas del “Dialogo primero de la definicion invencion, y materia dela Poesia, [et]c.”:

el blanco Cisne releuado en el gallardo escudo es la insignia de los Poetas, porque con ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte, y profession que es el deleytar con la suauidad de sus versos a los hombres, y con su dulçura persuadirles la virtud, y afearlos los vicios, q[ue] con el Cisne, cuya suauidad y dulçura, suele enagenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y baxas, y leuantarlos a virtuosas contemplaciones. (f. 4r)

El fragmento es esencial para la poética porque Carvallo anuncia los principios basilares que rigen su obra. En consecuencia, estos son amplificados con el uso constante de la *figurã sententiã* preferida por el jesuita, la *commõrãtõ*, que repite y desarrolla dichos principios a lo largo del *Cisne*.

³⁸⁶ Vid. A. Porqueras Mayo, “Introducción” a *id.*, pp. 17-29.

³⁸⁷ Vid. *op. cit.*, p. 34.

³⁸⁸ Vale la pena señalar que la *captãtõ benevolentiaẽ* de Carvallo está principalmente dirigida a los poetas, lo que no significa que estos sean sus únicos destinatarios. De hecho, con su falsa modestia está excluyendo a los poetas ya iniciados como objetivo de su poética, hecha más bien “para satifazer al ignorante vulgo” (¶¶r). Sin embargo, Carvallo es consciente de que los poetas pueden ser sus mayores censores, por esto usa abundantemente las fórmulas proemiales *ãb iudicum personã*, basadas principalmente en el *topos naturum*. Así, da al *delicadissimo ingenio* el primer lugar de las capacidades necesarias para el poeta.

De tal manera, para Carvallo, el fin de la poesía es “deleytar” a los hombres y con “dulçura persuadirles” a –importantísimo– “la virtud, y afearles los vicios”. Asimismo, tal objetivo se consigue a través de la enajenación de los pensamientos –se refiere acaso al *entendimiento* o *razón*. Por esto, el poeta se aleja de lo humilde y lo bajo, para elevarse a “virtuosas contemplaciones”, mismas que transmitirá a su público. Aquí no se menciona directamente el término *ingenio*, pero la explicación me parece fundamental para comprender las características y función que tiene en la poética, como se nota en la descripción del poeta ideal.

Lectura, la voz más autorizada del diálogo, afirma: “Poeta aquel se llama propiamente, que dotado de excelente ingenio, y con furor diuino incitado, diciendo mas altas cosas, que con solo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al diuino artificio” (f. 6r). La definición es tomada y asimilada por el asturiano de los *Praenotamenta* de Badius. De tal forma, el *Cisne* se vuelve un continuador de las reflexiones medievales sobre poesía en la península ibérica³⁸⁹. Tanto Badius como Carvallo entienden que el poeta tiene un *ingenio* diferente al “ingenio humano”, es decir, con el que se nace y es común a todos. El *ingenio poético* es “excelente” y se ayuda del “furor diuino” para acercarse al “diuino artificio”. En consecuencia, se establece una tipología de *ingenio* y, a su vez, una jerarquización entre el “humano” y el “excelente” que posee el poeta. Este, como concluye Carvallo personaje, posee un “claro ingenio agudo, y excelente” (*loc. cit.*). En otras palabras, el *ingenio poético* percibe claramente e ‘ilumina’ al poeta –como ya mencioné–; es *agudo*, pues penetra en la realidad (*vid.* “Capítulo II”); y su excelencia demuestra su superioridad ante el *ingenio* común, humano.

El carácter receptivo del *ingenio* –entrevisto en los adjetivos *claro* y *agudo*– se desarrolla cuando se relaciona con el *entendimiento*. Siempre en el “Dialogo primero”, apartado §. II, “De la definicion y partes dela poesia”, la Lectura recita una cita tomada casi literalmente de Rengifo –aunque dice que es de Platón–, con ecos de las observaciones de Badius³⁹⁰. La voz autorizada del *Cisne* define la poesía como “vn habito del entendimiento que rige el Poeta, y le da reglas para componer versos con facilidad”. El profesor jesuita toma aquí “poesía” por “arte poética”³⁹¹, la cual se basa en el hábito del *entendimiento* –‘constante práctica’– y las reglas que ofrece para “componer versos con facilidad”. A partir de esta definición y la del poeta, nacen dos cuestiones principales: ¿*ingenio* y *entendimiento* están relacionados? ¿De quién depende principalmente la creación poética?

³⁸⁹ “Poeta proprie is dicitur qui excellenti ingenio proditus divino quod furore concitus et maiora quodque solo humano ingenio excogitari posse videantura elegante carmine conscribens ad divinum artificio proxime accedit” (Josse Badius Ascensius *apud* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 77, n. 13).

³⁹⁰*Vid. id.*, p. 78, n. 14.

³⁹¹ Mi lectura se basa en el hipotexto de Carvallo. Las primeras líneas de la poética de Diaz Rengifo rezan: “Arte Poetica es vn habito, o facultad del entendimiento, que endereça y rige al poeta, y le da reglas, y auisos para componer versos con facilidad” (*Arte poetica española*, f. 1. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091336&page=1>).

Y estas se resuelven a qué está refiriéndose específicamente Carvallo: el arte poética y no la creación como tal.

Carvallo personaje cuestiona la definición dada para ‘poesía’ –‘arte poética’– porque esta explica una poética que es solo del *ingenio* –no del *entendimiento*. El neófito en la materia afirma: “No me parece señora, que essa definicion es muy propia desta arte, porque essa solo conuendra a los que se aprouechan de su ingenio y natural inclinacion mas, que de la arte, preceptos y reglas” (f. 6v). La insatisfacción de Carvallo personaje surge porque las palabras de Lectura no involucran al *arte* en la producción poética. Por tanto, las reglas –presente en la cita de Rengifo– no son por sí solas un *arte*. Es más, ni siquiera forman parte de este, como indican los sustantivos que usa Carvallo personaje: “arte, preceptos y reglas”. La observación de este interlocutor, además, revela una clara oposición entre *arte* e *ingenio* que da como resultado dos tipos de poetas, aparentemente irreconciliables entre sí: uno que se guía con *arte* y otro con su *ingenio* y *natural inclinación* –como confirma Lectura más adelante³⁹².

Ahora bien, reitero que aquí se trata del *ingenio* y ya no del *entendimiento*, aun y cuando se parte de la definición enunciada por Lectura. Pese a que indiqué que la distinción entre ambos se debe a qué se está haciendo referencia, no parece lógico que se pase indistintamente de uno a otro, pues Carvallo personaje critica el arte poética de Lectura. Por ello, creo que para los interlocutores del diálogo el *entendimiento* sí puede ser interpretado como *ingenio*. ¿Por qué sucede esto? Referí que la cita reproduce la poética de Rengifo, quien literalmente dice que es el *entendimiento* la capacidad humana encargada de la poética. Con base en esto, me parece que Carvallo considera la función de la capacidad –la creación poética– y traslada, sin otra explicación, el término usado por su compañero jesuita –*entendimiento*– al suyo —*ingenio*. En otras palabras, la actividad que el *entendimiento* realiza en la poética de Rengifo, la hace el *ingenio* en el *Cisne*. Por ende, ocurre un caso similar al que observé en Pinciano, pues el término adquiere sus connotaciones dependiendo de la *auctōrītās* o, en este caso, la misma denotación se aplica a dos términos distintos. Opino además que Carvallo cambia el término porque en parte sí identifica el *entendimiento* con el *ingenio*, en tanto que ambos son capacidades receptoras y creadoras, pero no hay duda de cuál es la capacidad humana que privilegia

³⁹² “Es assi que en esta deffinicion solo se comprehenderan los que por su natural, y sin arte quisieron hazer versos de los quales vuo muchos, y aun ay en nuestra España, de donde vino a dezir Democrito, que los Oradores se hazen, y los Poetas nacen y a los tales agora dara esta diffinico[n], que verdaderamente no es de la arte, sino de natural inclinacion, la qual aunque nos inclina al arte no por esso es arte, ni tan cierta guía como la arte, aunque ayude a la arte, y la arte a la naturaleza” (fols. 6v-7r). En este fragmento, se repite el tópico ‘el poeta nace y el orador se hace’ –revisado en el apartado de Pinciano–, y es más clara la distinción entre *arte* y la *natural inclinación*. Como indicaré más adelante, esta última se relaciona directamente con la *vena* y el *furor*, más que con el *ingenio*, pero la explicación refuerza la separación entre uno y otra, y se perfila la cooperación que entre ambos –*arte* e *ingenio*– debe existir para la correcta producción poética, objetivo final del *Cisne*.

el jesuita asturiano para la creación poética y cuál la encargada del arte poética como se observa a continuación.

El *ingenio* adquiere connotaciones a lo largo de las enseñanzas de Lectura y las preguntas de Carvallo personaje. De esta forma, ambos indican que el término analizado requiere de “limitacion, orden, y ornato” (f. 7r), es decir: “Inuencion, Disposicion, y Locucion” (f. 7v). El *Cisne* es una poética retoricada y Carvallo aplica el *ars bēnē dīcendi* al *ars poetriae* porque la oratoria y la poética:

son ellas tan hermanas, que no es mucho serlo en la diffinicion, au[n]que su diferencia se tienen, porque la limitacion q[ue] tiene, da oratoria, que son los periodos, y clausulas, no se guarda en ella con tanto rigor el numero de pies, ni cantidad de las sillabas, como en la Poesia, cuya falta, ò sobra, tampoco es tan notable en la prosa, como en el verso, en el qual necessariame[n]te ha de auer cierta cantidad y numero de sillabas, so pena de ser conocidos por falsos, aun de aquellos que no saben la arte, por causar notable dissonancia en los oydos, y disgusto en los animos, y assi tiene todo lo que la oratoria puede tener la Poesia, y en lo que toca a la limitacion co[n] mucho mas rigor. (f. 7v)

Las exigencias del verso –el metro y el ritmo principalmente– hacen que la poesía sea incluso más exigente en sus reglas que aquellas que guían a la oratoria. La comparación entre ambas *artes* evidencia además que se parte de una *pētũño principii*: la poesía es un *arte*. Es entonces una “cierta razon de hazer cosas, aunque del entendimiento procede para enseñarse a otros, y obrar, es menester salga a ponerse en pratica y dar para ello reglas, y preceptos, con q[ue] se ve[n]ga a la forma y fin de la arte” (f. 7v). Lectura confirma que el *entendimiento* es el encargado del arte poética, pues puede enseñarse gracias a que parten de esta capacidad. Y para esto es imperativo que tal “habito del entendimiento” se ponga en práctica, de lo contrario las reglas aprendidas no se aplican.

El binomio *arte-ingenio* está perfectamente separado desde el principio y tiene sus propios fines dentro de la creación poética. El *arte* puede enseñarse y aprenderse, depende del *entendimiento* y “antes consiste en el hecho, y practica” (*loc. cit.*). El *ingenio* por el contrario está relacionado con la “natural inclinación” y por esto no puede aprenderse. En consecuencia, es claro que para Carvallo el *arte* –y el *entendimiento*– se compenetra con el *ingenio*, dándole límites a través de reglas y preceptos que pueden ser efectivamente enseñados, aprendidos y puestos en práctica. Se anticipa un principio primordial para el desarrollo de la *imaginativa*.

En §. III., “Porque los poetas pueden pintar armas, si son nobles y quantas maneras ay de nobleza”, el *ingenio* es una vez más *claro*: “justamente deuia de honrarse a aquel que la naturaleza honro dotandole de claro ingenio” (f. 11v). El *ingenio* y, más específicamente, el *claro ingenio* es una facultad natural, misma que merece honra y da nobleza al poeta. Dicha facultad, naturalmente, funciona en dos sentidos: para comprender y para explicar; es decir, descifra –tanto la realidad como las obras creadas con *ingenio*– y crea. Esto se colige de la siguiente mención.

En §. III., “Las propiedades del Cisne”, Carvallo personaje duda lograr comprender cabalmente el significado total del Cisne: “Aunque de mi ingenio no estoy muy confiado de entenderlo, esperando q[ue] el tuyo me lo sabra bien declarar, te suplico nos lo procures dar a entender” (f. 12v). Si bien el *ingenio* es natural a todos los hombres, no significa que en todos se manifieste de la misma manera y, por ello, algunos pueden comprender o explicar mejor la realidad o los *conceptos* – *rēs*. De aquí la importancia del adjetivo que califica al sustantivo, pues este particulariza un tipo de *ingenio* que propicia la invención poética. De lo contrario, se trata del *ingenio humano*, como el que posee Carvallo personaje.

Del *ingenio* propiamente *poético* se trata en el siguiente apartado del “Dialogo primero”, como su título advierte: “Porque los Poetas tomaron aue por insigna. El ingenio y complexion que han de tener, y la primera parte de la Poesia, que es la Inuencion” (fols. 13v-14r). El *ingenio* tiene una “complexion” específica en el poeta y está relacionado con la *inventiō*, como lo significa precisamente la alegoría del cisne. Según Lectura: “Dixe, que el Cisne era aue, porq[ue] este es su ser, co[n] el qual se declara el del Poeta. Porque sie[m]pre por las aues, por sus alas y buelo, fue significado y entendido el alto ingenio y contemplacion subida” (f. 14r). El vuelo como metáfora del *alto ingenio* –lugar común en las poéticas de la época– se relaciona con la capacidad casi profética que poseen los poetas, pues se eleva sobre el *ingenio humano*. Va más allá del común para producir –en la *inventiō* poética– “sotiles y delicadas imaginaciones” (*loc. cit.*), producto de “altos y profundos pensamientos” (*loc. cit.*)³⁹³.

Anteriormente, he explicado que la *sutileza* y lo *delicado* están relacionados con la *agudeza*, en la poética dialógica (*vid.* “Capítulo II”). Carvallo se muestra de tal guisa heredero de una tradición presente también en Huarte de San Juan. Por tanto, estas “sotiles y delicadas imaginaciones” son también *agudas*, lo que significa que el *ingenio* las creo, pues este, en sí mismo, es *sutil*, *delicado* y *agudo*. Mi hipótesis se refuerza posteriormente cuando se glosa una de las explicaciones de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, que trata sobre los sacerdotes de azor. Dichos traían un ala en sus bonetes, que significaba la “sutileza de sus ingenios” (f. 14v), misma que por contigüidad produce *imágenes sutiles*³⁹⁴. Asimismo, en el siglo XVI, Juan Luis Vives hace una equivalencia similar con la *agudeza* como cualidad: “la oración es aguda sólo cuando sus palabras o su

³⁹³ La metáfora es tomada de Horacio (*Carmina*, II, 20), recuperada también por Sánchez de las Brozas (*vid.* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 94, n. 36). Víctor Fernández-Corugedo también asocia esta definición con la de Dante, quien llama al *ingenio* “alta fantasía” (*op. cit.*, p. 182 y 274). Hay que agregar que esto tiene una raigambre retórica importante. Siguiendo a Heinrich Lausberg, el orador, para persuadir (*causa final*), debe considerar una serie de imágenes con las cuales se sugiere de cierta forma para que durante la *actiō* pueda transmitir a su público “afectos fuertes”. Tales “representaciones que el orador suscita en sí mismo para estimular el propio pathos llevan el nombre de φαντασῖαι”, como las llama Quintiliano (*op. cit.*, § 257c).

³⁹⁴ No está de más recordar que la *sutileza* (*agudeza*) es una cualidad indispensable para el *ingenio* y el *entendimiento* no solo de los poetas, sino también de los profetas. Esta produce obras, pensamientos, reflexiones, imágenes, entre otros, con la misma cualidad.

significación penetran en lo más profundo de la cosa tratada y esto con una cierta semejanza del ingenio humano, razón por la cual denominamos también agudo al ingenio”³⁹⁵. Confirmando que Carvallo sigue de cerca una tradición humanística encabezada por el Brocense, Badius, Vives y Huarte, entre otros.

La *sutileza*, sin embargo, no es el único calificativo que se le da al *ingenio*, así como tampoco el cisne es la única ave que se asocia al poeta. De tal forma, Lectura comenta la constante comparación entre San Juan el Evangelista y el águila. Este es un motivo suficiente para que “el dicho comun del vulgo, que para loar de buen ingenio alguna persona, suelen dezir es vna aue, es vna Aguila, vuela con su ingenio, y aun parece que con esta frasi quiso el Psalmista significar el infinito entendimiento de Dios diciendo. Qui volat super pennas ve[n]torum” (*loc. cit.*). Un *buen ingenio* –no está restringido a la figura del poeta– es un águila porque tiene “ligeréza, velocidad, prontitud, viveza y perspicacia de alguna persona”³⁹⁶. Todas estas cualidades deben ser consideradas también como parte del *ingenio* ideal carvallesco y son las mismas que permiten el “vuelo intelectual”. Por otra parte, quiero evidenciar cómo nuevamente el *entendimiento* –“el infinito entendimiento”– y el *ingenio* –“buen ingenio”– son facultades que trabajan en conjunto durante la *inventio* –seguimos en el “Dialogo primero”– y están intrínsecamente relacionados entre sí, sin llegar a confundirse.

A este conjunto de adjetivos englobados en la imagen del “águila” se agrega que la insignia del cisne da “a entender el grande y delicado ingenio que para este arte es menester” y “el que no tuuiere este delicado ingenio, no podra preciarse de tan ho[n]rosa insignia como es el Cisne” (f. 15r). El *ingenio* del poeta es entonces también *grande* y *delicado* –sinónimo de *sutileza* y *agudeza*. De esta forma, se eleva sobre el *ingenio común* porque “si las alas del ingenio, al entendimiento comun de los hombres no sobrepuja y excede, imposible es ser Poeta. Porque de su diffinicion consta que ha de hazer cosas que sobrepujen otro, no mas que humano entendimiento” (*loc. cit.*). El *ingenio* y el *entendimiento* poéticos deben exceder el natural y demostrarlo en la obra que creen. La equivalencia entre el tipo de *ingenio* y sus resultados se confirma; por tanto, un *ingenio sutil, delicado y agudo*, origina obras *sutiles, delicadas y agudas*.

Por otro lado, el *ingenio poético* ideal para Carvallo se complementa –como ya anticipé– con el carácter divino, que lo relaciona con el *ingenio profético*. Esto lo confirma la cita de uno de los *Sermones* de Horacio, que Carvallo toma de los *Praenotamenta* de Ascensius³⁹⁷:

Al q[ue] su entendimiento, ingenio, y le[n]gua

³⁹⁵ Apud Emilio Hidalgo-Serna, “Origen y causas de la ‘agudeza’: necesaria revisión del ‘conceptismo’ español”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, p. 479. Un desarrollo más pormenorizado de la *agudeza* en Luis Vives se puede encontrar en el trabajo de Joaquín Rodríguez Beltrán, *op. cit.*, pp. 233-261.

³⁹⁶ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. águila. La referencia la hace también Porqueras Mayo (*vid.* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 95, n. 38).

³⁹⁷ *Vid.* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 96, n. 42.

*mas diuina tuuiere que otro hombre,
le daras el honor de aqueste nombre. (f. 15v)*

Entendimiento, ingenio y lengua –su *inventiō* y *ēlōcūtīō*– son superiores a los de los seres humanos comunes porque se acercan a la divinidad, como supuse a partir de las consideraciones de Carvallo sobre *agudeza* (vid. “Capítulo II”). Tal divinidad tiene que ser nata, puesto que es una predisposición del *ingenio* y *entendimiento*, como su *lengua* demuestra.

Aúno a lo anterior los resultados de Víctor Fernández-Corugedo, quien, al analizar etimológicamente la terminología griega con la cual se relaciona el *ingenio*, encontró que este “tiene dos precedentes: uno natural, la φύσις, y otro divino, la μῆτις”³⁹⁸. En concordancia con esto, el discurso de Carvallo es un fino tejido entre el pensamiento filosófico –en tanto recupera la divinidad de la *causa eficiente* de la poesía–, el *ingenio* y la retórica latina. Esta última es además esencial para concretar el objetivo del profesor jesuita: contruir un arte poética basada en los principios retóricos. Observo luego que tal relación podría ser un precedente importante para la creación de un *arte de ingenio*. Dicho de otra forma, el *Cisne* prescribe las cualidades necesarias del poeta ideal, a las que da preceptos, reglas y hábitos a seguir, aceptando y respetando sus cualidades divinas.

Siguiendo de cerca la teoría huartiana del *ingenio*, Lectura afirma que “no todo ingenio es aplicado a vna ciencia, o facultad, y no ay ingenio que sea apto para todas sciencias; sino que assi como las facultades y professions tiene[n] sus differe[n]cias entre si, ni mas ni menos ay diferencias en el ingenio de los hombres, que vnos son habiles para vna profession, y otros para otra” (fols. 15v-16r). Efectivamente, el *ingenio* nato determina de manera importante si un individuo puede dedicarse o no a la poesía:

es menester gran imaginativa [*sic*], y esta es la diferencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mesmo a todas las artes que consisten en proporcion, figura, y armonia, como son, el escriuir, eloquencia, astrologia, medicina, gouernacio[n], matematica, pintura, y milicia. En las quales no puede auentajarse el que no tuuiere sutil imaginativa. La qual tiene su diferencia con el entendimiento, y son cosas distintas y diferentes, de donde viene que puede vno tener bonissimo entendimiento, como dixere, y no ser Poeta por faltarle la imaginatiua, como le puede faltar, por ser diferente cosa que el entendimiento, como todo es doctrina de don Iuan Huarte. (f. 16v)

Este fragmento, en parte reproducción del *Examen* de Huarte de San Juan³⁹⁹, aclara y enfatiza un aspecto que hasta el momento no era completamente claro, pues los interlocutores intercalan los términos constantemente en las definiciones: *ingenio* y *entendimiento* son dos facultades diferentes. A partir de esto, quiero especificar dos aspectos: la excelencia del primero no implica la excelencia del segundo; luego, del *ingenio* depende directamente la poesía –lo que se enfatiza en dos ocasiones

³⁹⁸ *Op. cit.*, p. 24.

³⁹⁹ *Vid. Examen de ingenios*, pp. 395-396.

más. Asimismo, la *imaginativa*, rasgo distintivo del *ingenio*, es la encargada de la separación entre *ingenio* y *entendimiento*; y su presencia cualitativa influye en la disposición poética de cada individuo⁴⁰⁰, como expliqué en el “Capítulo II”. Ya he comentado que en el *Cisne* hay una tradición rastreable desde la época clásica⁴⁰¹ hasta Huarte de San Juan, misma que en este caso rige las siguientes consideraciones fisiológicas de Carvallo, basadas en el calor, topos en tratados y poéticas (*vid.* “Introducción”).

Lectura enuncia tres grados de calor: el de los poetas, los enamorados y los coléricos. De estos, el calor poético debe ser seco, porque es el que conviene a la *imaginativa*⁴⁰² –cualidad distintiva del *ingenio*– fundamental para el poeta y “los que no la tuuieren, no pueden ser Poetas” (f. 17v). La razón de tal afirmación se explica con las funciones que tiene este componente del *ingenio*: la búsqueda o creación de la materia poética (la *inventiō*) y su disposición (*dispōsiō*):

La materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas, ó fingidas, las quales ha de hallar y buscar la inuencion primera parte de la poesia, y esto con la imaginatiua, y no solo inuentarlas, pero el disponerlas en la forma conueniente, y ordenarlas en la forma conueniente, y ordenarlas a su fin, es todo obra de la ymaginatiua y de diferente officio, que tiene el entendimiento, y assi el que le faltare ymaginatiua, le falta potencia para obrar en esta arte elegantemente, aunque sepa preceptos, como lo hizo Tulio. (fols. 17v-18r)

En conclusión, la *imaginativa* es la potencia que permite al poeta crear, puesto que los preceptos, reglas y *stūdiūm* –en suma, el *arte*– no son suficientes. Además, esto vale no solo para el primer momento de la invención poética –como se podría pensar, al seguir la tradición platónica–, sino también para la *dispōsiō*, en donde podría suponerse una mayor participación de los preceptos, aunque no es claro.

⁴⁰⁰ Me parece pertinente remarcar que la *imaginativa* es el rasgo distintivo del *ingenio*, lo que no los vuelve términos intercambiables, como supone Aurora Egido, aunque este último sí posee una relación con la experiencia mística –como mencioné: “Carvallo en el *Cisne de Apolo* [...] no sólo identifica la ‘ymaginativa’, es decir, el ingenio, con la capacidad de invención, sino que se extiende sobre la vena poética y la inflamación casi divina del poeta, equiparando su experiencia a la del proceso místico” (*vid.* “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI, 1987, p. 85).

Siguiendo este principio, la *imaginación* tampoco es un producto del *ingenio* como asegura Antonio García Berrio (*vid. Introducción a la poética clasicista. (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*, p. 175).

⁴⁰¹ Para Fernández-Corugedo, la *imaginación*, facultad ya rastreable en el pensamiento de Jenofonte, Platón y Aristóteles, es anterior a la razón y determina el carácter no racional (mas no irracional) del lenguaje poético basado justamente en la relación armónica de elementos diferentes entre sí. Con base en esto, se explicaría una forma alternativa de comprender y explicar la realidad, cercana a la divinidad (*vid. op. cit.*, pp. 14-25 *passim*).

⁴⁰² “Si y qua[n]do mas seco fuere el calor sera mejor Poeta, y de aqui se colige, que en el verano se compone mejor que en hibierno, por ser tiempo caliente y seco” (f. 16v). Para Carvallo, el calor que necesita el poeta es una cualidad más que lo acerca a la figura de Apolo –la divinidad–, no solo a causa del “planeta” que este rige –el sol–, sino también porque desde lo alto “influye el calor a las criaturas inferiores” (*loc. cit.*). La preeminencia poética se presenta una y otra vez como apología del *arte* divino ante el vulgo ignorante –como elocuentemente representa la alegoría performativa interpretada por Lectura y Zoylo. Subrayo lo dicho por el desarrollo que este discurso tiene en la poética intelectualmente elitista de Carrillo y Sotomayor.

Por otra parte, durante la descripción de la *inventio*, la *imaginativa* es tanto un rasgo distintivo del *ingenio* –que la separa del *entendimiento*⁴⁰³–, como un tipo del mismo: *ingenio sutil y delicado* (*vid. f. 18r*)⁴⁰⁴. Tal tipo, sin importar que tan relacionado esté con el calor y, por lo tanto, cercano, a lo que se entiende por *furor poético*, siempre debe ser *claro* (*vid. loc. cit.*), es decir, comprensible. He notado el cuidado que tiene Carvallo sobre este aspecto, al punto de que, sin haberlo mencionado en este párrafo, no deja de hacer hincapié a propósito en la octava didáctica (“*Por aue el claro ingenio es denotado*”, *f. 18r*), junto al hecho de que el “*ingenio aventajado*” (*f. 18v*) es aquel que alcanza una gran *imaginativa*.

Es imperativo que el poeta reconozca esta capacidad en sí mismo para elegir el tipo de materia poética que puede tratar, como aconsejaba Horacio en su *Arte poética* (vv. 38-41). Asevera Lectura: “La qual materia dize Oracio ha de tomar cada vno conforme sintiere sus fuerças y talentos acomodandose con su ingenio y ciencia” (*f. 18v-19r*). En concordancia con lo expuesto, el poeta tiene un tipo específico de *ingenio –sutil y delicado*⁴⁰⁵–, al cual debe reconocerle sus particularidades, porque dependiendo del grado y tipo de *imaginativa* que tenga, puede escoger el género y el tipo de composición para los que es apto.

En las líneas que reproduzco también se afirma que el poeta debe acomodar su obra a la *ciencia* que conozca, no en tanto preceptos (*arte*), sino en cuanto al saber que posee. Es decir, debe tomar en cuenta el conocimiento que tenga sobre la materia que desea tratar, ya que la poesía trata “cosas verdaderas” o “fingidas” (*f. 17r*), pero verosímiles o “semejantes a verdad, sin que se cue[n]te en ellas cosas imposibles, que repugnen al entendimiento, y orden, ordinario de successos, ni a la naturaleza” (*f. 20v*). Es evidente que en esta definición el *entendimiento* tiene una misión imprescindible, porque es el encargado de determinar si lo que se poetiza es conforme a la naturaleza y a la realidad.

El *entendimiento* funge pues como limitante del *ingenio poético*, porque si “el fingir fuesse sin su limitacion y con cierto, no puedo negar que seria mentir, mas quando es conforme a cierta orden, y limitacion, no es mentir, antes es loable officio del Poeta” (fols. 20r-v)⁴⁰⁶. Como he mencionado, Carvallo hace constantemente énfasis en los límites que deben de ponerse a la poesía,

⁴⁰³ Sobre esto, Carvallo menciona más adelante que existen diferentes sentidos de interpretación –basado en la exegesis medieval que ya Dante recuperaba en su carta al Cangrande della Scala– y precisamente la distinción entre *imaginativa* y *entendimiento* es más clara, puesto que con la primera se interpreta un significado que no es posible hacerlo con el segundo (*vid. f. 29r*). A propósito, se puede revisar también a Fernández-Corugedo, *op. cit.*, p. 276.

⁴⁰⁴ Es posible que por estas líneas Aurora Egido haya asumido que para Carvallo la *imaginativa* es lo mismo que *ingenio*. Sin embargo, en varias ocasiones, se insiste en que es una característica que permite la distinción entre *ingenio* y *entendimiento*, por lo que no me parece conveniente identificar ambos términos.

⁴⁰⁵ Esta idea se repite en el *f. 21v*.

⁴⁰⁶ La verdad poética es un tema que interesa bastante a Carvallo. Por eso agrega más adelante: “La fiction del Poeta es significacion de cosa falsa por verdadera, ni co[n] animo de engañar, antes significa cosa muy cierta” (*f. 22v*). El *ingenio*, en conjunto con el *entendimiento*, dan como resultado ficciones verdaderas.

por lo que, en este fragmento, puedo inferir que están implicados *ingenio* y *entendimiento*. Por tal motivo, estoy de acuerdo con la conclusión de Fernández-Corugedo con respecto al *entendimiento* como limitante de la parte *imaginativa* del *ingenio*⁴⁰⁷.

Como he sugerido anteriormente, el *ingenio* de Carvallo es *divino*. El *Cisne* pone en relación casi desde el principio al poeta con el profeta, pero esto se desarrolla con mayor profundidad a partir del §. IX., en donde se “Prosigue la misma materia, y tratase del principio que tuieron las ficciones”. Aquí Lectura afirma: “Que en hablar obscurame[n]te los Poetas, imitan a los sanctos Prophetas, y ansi en su diffinicion se dixo, que imitaua[n] al diuino artificio, de todo lo qual consta el raro ingenio, que para fabricar estos artificios y machinas, es menester declarado por el Cisne en ser aue, como diximos antes” (f. 34r). Los poetas y los profetas son similares porque su *raro ingenio* –el mismo que se eleva sobre los *ingenios comunes*– los acerca al “diuino artificio” y les hace “hablar obscurame[n]te”. Este aspecto divino y místico de la poesía es necesario porque la oscuridad de la que habla Carvallo aumenta la dificultad y con esta “el apetito de saber” (f. 34v). En otras palabras, tiene una función didáctica. El *Cisne* sigue el principio horaciano *dōcēre ēt dēlectāre* para afirmar que la poesía enseña por medio del deleite, auxiliada con los ornatos de la *ēlōcūtīo*.

Por lo anterior:

los Poetas el ver la rudeza de los hombres, y sus votos ingenios, que lo eran tanto, que no hallaron palabras co[n] que les dar a entender, y enseñar las cosas altas, subtiles y delicadas, especialme[n]te las espirituales, y ansi vsaron de figuras, semejanças, y comparaciones que se veyan, para que destas cosas visibles, viniessen al conocimieto de las inuisibles, de lo qual ta[m]bien vsò Christo nuestro bien, conociendo nuestra rudeza, para nos enseñar cosas tan remontadas de nuestros rateros entendimientos, como son los mysterios y verdades catholicas de nuestra sancta Fê. (f. 36r)

Las “cosas altas, subtiles y delicadas” pertenecen a un saber profundo e incluso divino como “los misterios y verdades catholicas”. Su complejidad es tal que solo pueden ser comprendidos por el *ingenio rudo* –contrario al *agudo ingenio*– a través de comparaciones que asocian imágenes conocidas con las nuevas y místicas. El *ingenio sutil y delicado* crea de esta forma artificios que ayudan a penetrar en verdades ocultas a simple vista.

Carvallo rescata la divinidad poética de la antigüedad clásica, pero la cristianiza y vuelve incluso a Cristo una especie de poeta. Su elogio a la dificultad⁴⁰⁸ de esta *obscurītās* divina se justifica

⁴⁰⁷ “El entendimiento, sin embargo, tiene su papel en esto de la poesía, cual es limitar los excesos de la imaginación para no caer en la mentira” (*op. cit.*, p. 275). Y más adelante agrega que el “entendimiento ya había dicho antes que limitaba los excesos de la imaginación, por ello en este sentido literal el entendimiento tiene el principal papel a despecho de la imaginación, a la que limita” (*id.*, p. 277).

⁴⁰⁸ “El elogio que Carvallo hace de la dificultad y del misterio parte, en definitiva, del concepto sagrado de la poesía y de la oscuridad implícita en los misterios divinos. Oscuridad bien adornada para que mejor se acepte y recuerde, pero oculta siempre a los detractores. Y lo que es más interesante y que subyace en la mayor parte de estos teorizadores, oscuridad que viene a ser la clave diferenciadora entre orador y poeta. [...] La defensa de la oscuridad tenía su base en el concepto divino de la poesía. Que los misterios ocultos fueran sólo discernibles por unos pocos es asunto que ayuda a

primero porque es didáctica y luego porque acerca los *ingenios rudos* a las cosas *sutiles y delicadas*, a las que, de lo contrario, solo se accedería con un *ingenio* que comparte estas mismas cualidades. Por tal motivo, la inflamación divina debe ser guiada por la claridad del *entendimiento*, pues la oscuridad que se elogia podría volverse en algún momento incomprensible⁴⁰⁹. Y con esto quiero recordar que incluso el *ingenio* para Carvallo es *claro*.

Como ya el título de la poética lo anuncia, el ave que define todas las cualidades y excelencias poéticas enunciadas es el cisne, porque su insignia declara el *ingenio* del poeta (*vid.* f. 42r). De hecho, el cisne se encuentra cercano a Apolo, pero el dios pagano es también cristianizado por Carvallo, por lo que asocia por contigüidad a Jesucristo con el cisne, ambos limpios e inmaculados (*vid.* f. 50r). Y esta última observación debe aplicarse también al *ingenio* del poeta, precisamente porque el cisne representa metafóricamente dicho *ingenio*, dotándolo de una divinidad casi profética.

Pese a la importancia casi divina que posee el *ingenio poético*, no se debe pensar que solo en este recaiga el provecho de las composiciones poéticas. Dos formulaciones diferentes pueden ofrecer la misma utilidad al receptor, pero no por esto ambas tendrán “tanta gracia, ni ingenio” (f. 112r), pues no se crean o disponen de la misma forma. Así lo aclara Lectura a Carvallo personaje en el “Dialogo Segundo de la disposicio[n] y forma de la poesia Castellana, que son versos, y coplas, con que se consigue el vno de sus dos fines, que es dar gusto”, a propósito de los ecos en §XVIII, “De los Ecos, y Laberynthios, y de las letras acrosticas”.

Los ecos son composiciones breves y de gran complejidad, razón que vuelve imprescindible al *ingenio*. No obstante, de realizarlo sin dicha capacidad primordial, puede seguir cumpliendo su función práctica, aunque el resultado no será ni *ingenioso* ni *gracioso* —es decir, armonioso⁴¹⁰— y no provocará el *dēlectāre* prescrito en la poética. Observo entonces que el *ingenio* está en este caso enfocado a la *dispōsītīo* y *ēlōcūtīo* de la producción poética, en cuanto da la forma de los “vocablos pues se hazen versos y composturas, que porque imitan en ellos repitiendo los reflexos al eco natural les llaman ecos” (*loc. cit.*). Por lo tanto, más que la *rēs*, se busca la *verba* y la agraciada disposición de esta.

De la misma forma, el *ingenio* está presente en el laberinto, que es *ingenioso* y *lindo* cuando “se haze de versos de arte mayor” (f. 114r). Me parece notable que estas dos construcciones métricas

plantear desde una perspectiva diferente el hermetismo de la poesía gongorina, sin excluir las razones retóricas y de otro tipo con las que se ha venido argumentando al respecto” (A. Egido, “La *hidra bocal*”, pp. 85-86). Siguiendo esta reflexión, Carvallo está ya definiendo y justificando una oscuridad no tanto erudita, sino, más bien, de origen divino.

⁴⁰⁹ A propósito, dice Egido: “Se podía buscar en lo verdadero y en lo fingido para la invención, pero haciendo que la dificultad del poeta en el hallazgo pasase a ser, en el texto, dificultad discernible por el entendimiento. El ingenio pertenecía a la invención y en ese territorio casi todo estaba permitido si se plasmaba en ordenada disposición y con las elocuciones pertinentes” (*id.*, p. 102). A la verdad se puede acceder por medio del *ingenio*, pero debe estar bien guiado por el *entendimiento*, de lo contrario se corre el riesgo de caer en la mentira.

⁴¹⁰ La *gracia* aparece en diversos momentos en el *Cisne* y es uno de los resabios renacentistas que están presentes en la poética, ya que recuerda los ideales estéticos del siglo XV.

son *ingeniosas* –únicas menciones del término en el “Dialogo segundo”–, porque el *ingenio* está especificando algo y no está siendo caracterizado con ningún adjetivo –*agudo, sutil, delicado* o *claro*. Es pues un adjetivo para dos tipos de composiciones poéticas. Así, es probable que aquí no se esté hablando de un *ingenio* específico como en los casos anteriores, sino de la facultad en sí, necesaria para tales creaciones, posiblemente por su complejidad. Sin más ejemplos a propósito, empero, me parece evidente que cualquier conclusión es parcial.

Ahora bien, considero pertinente señalar que Carvallo vuelve a esta facultad visible y medible, al usarla como adjetivo de los ecos y laberintos. Dicho de otra forma, se nota el *ingenio* en el uso o ausencia de ciertos elementos formales poéticos. Asimismo ocurre en el “Dialogo Tercero, de la disposicion y forma de la Poesia, con que se alcanza el segundo fin, que es aprouechar” en el apartado §.III, “De las tres partes principales de la comedia, que son Prothesis, Epitasis, y Catastrophe, y de la loa, o introito”. Este último es un tipo de *exordium* cómico cuyo objetivo principal es la *captatio benevolentiae*. Para su creación, el poeta escoge alguno de los cuatro tipos de *exordia* o decide no agregar ninguno a su comedia. Con ello, se pone a la vista el *ingenio*, “porque han dado los Poetas en alabar alguna cosa como el silencio, vn numero, lo negro, lo peq[ue]ño y otras cosas en que se quieren señalar y mostrar sus ingenios, aunque todo deue yr ordenado al fin que dixere, que es captar la beneuolencia y atencion del auditorio” (f. 126r). Este *ingenio*, nuevamente sin adjetivar, es aplicado a la *dispõsitiõ* al escoger el material que se agrega o no y su orden.

Considero que en tal visibilidad de la capacidad creadora se nota cómo el receptor percibe el *ingenio* del poeta, porque, en efecto, de este depende la *captatio benevolentiae*. En consecuencia, Carvallo señala una capacidad del *ingenio*: su importancia en la creación poética para establecer un lazo entre el *ingenio* del emisor y el *ingenio* del receptor y crear una comprensión entre individuos⁴¹¹. Esto mismo, aunado a la posibilidad de materializar el *ingenio* a través de la poesía, provoca que los mismos receptores sean testigos y jueces del *ingenio* de los poetas, porque sus versos no son solo visibles, sino también perdurables en el tiempo.

De lo anterior se colige la importancia del *ingenio* para que los héroes históricos sean eternizados por los poetas y alcancen la *fama*: “Y assi juzgauan los Romanos que mayor premio se deuia a los Poetas que con la agudeza de sus ingenios celebraua[n] los hechos de sus capitanes, que

⁴¹¹ Sobre este punto regresa más adelante Carvallo en §.IX., “Disposicion, partes, y circunstancias de la historia”. Aquí trata la superioridad de la *Eneida*, donde se transloca el orden cronológico de los hechos, y, aun así, se consigue “causar a los que la oyesen mas desseo de saberla, y porque no pareciese preuertir los tiempos la cuenta en persona de Eneas, y el fingir a Venus pedir misericordia a Iupiter para su hijo, por causar esperança de verle libre lo hizo, al fin con la buena traça y disposicion ingeniosa se causan todos aquellos afectos”. El *ingenio* –nuevamente como adjetivo– determina la forma de la disposición de los eventos y el cómo se presentan (sea por quien lo cuenta o por los fingimientos). Como resultado, provoca la expectativa deseada en el espectador, similar a lo que ocurre con la creación de la *captatio benevolentiae* en los *exordia* de la comedia.

a los mismos que co[n] el trabajo de sus personas los executauan” (fols. 135v-136r)⁴¹². Como observé más arriba (*vid.* “Capítulo II”), el trabajo de la *agudeza del ingenio* –se note el adjetivo– es más valioso que los trabajos del soldado o héroe cuyo valor y hazañas militares son llevados a la fama. Carvalho apela sin duda por una utilidad poética de carácter moral. Esto lo interpreto porque las obras provechosas son aquellas eternizadas y puestas al servicio de un extenso público tanto cercano como lejano en el tiempo. Así, la poesía, con la *agudeza del ingenio poético* mediante, aporta enseñanzas a la República⁴¹³; se muestra el *dōcēre* de la poesía.

Por otro lado, la capacidad que tiene el *ingenio* para ocultar *conceptos* con figuras –la *obscuritās* que comparten las obras poéticas con las revelaciones de los profetas– vuelve más artificiosas a las sátiras. El *ingenio* les da el valor cómico y en este, como en los versos, se muestra justamente esta capacidad. Sobre los apodos explica entonces Lectura:

Si son como no sean con animo de ofender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino solo con intento de entretenerse, mostrar ingenio, y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han de dezir las cosas al descubierta, como dezir soys tuerto, o corcobado, sino con cierta cubierta, como tratando de motejar se dize en vn librilla de entretenimiento, que vn motejador para llamar a otro corcobado le dixo, temprano aueys cargado, y el otro le respondio, y bien temprano pues no aveys abierto mas de vna ventana, motejandole de tuerto. (f. 144v)

La comicidad de la sátira implica no decir las cosas llanamente, sino velarlas y esto con *gracia natural*. Esta es una cualidad que podría asociar al *ingenio*, aunque la falta de desarrollo no me permite asegurarlo. Por el contrario, me parece evidente la razón por la que este velo es equivalente a “mostrar ingenio”, puesto que da la comicidad a través de los “dichos satyricos, procurando dar a entender el concepto” (*loc. cit.*). La *obscuritās* debe ser entonces parcial, suficiente para provocar la risa, pero no al punto de volver incomprensible el *concepto*.

Me gustaría mencionar que en esta comicidad se privilegia también la función lúdica de la poesía –el *dēlectāre*–, pues los motes se componen con intención de “entretener”. Lo anterior no implica que este género menor tenga que ser siempre moral o moralizante; de hecho, existen “Satyras perjudiciales, y maliciosas, estas tambien si van al descubierta arguye a poco ingenio del que las dize” (f. 145r)⁴¹⁴. El *ingenio*, luego, no engendra únicamente una sátira moral. Más bien, ayuda a que se

⁴¹² El pasaje parte del texto ciceroniano *Pro Archia poeta*, cuya tradición revisa brevemente Porqueras Mayo (*vid.* L. Alfonso de Carvalho, *op. cit.*, p. 278, n. 52).

⁴¹³ “Zoylo. Que mayor premio le auia de dar a quien derramauan tinta, que a los que vertian propria sangre. *Lect.* No respeto de sus trabajos se premiauan sino del prouecho que dellos redundaua a la republica y assi eran premiados los Poetas, mas que los capitanes, porque estos solamente dauan exemplo a los que se hallauan presente con sus hechos, y espantauan a los enemigos con quien peleauan, y aquellos a los ausentes, presentes, y futuros, ponian delante el exemplo, y a los ausentes ponian espanto” (f. 136r).

⁴¹⁴ Sobre la posibilidad de que el *ingenio* pueda ser usado para fines negativos, se dice en el “Dialogo quarto” que los poetas pueden banalizar los temas religiosos y entonces se puede apreciar que estos, “preciandose de Christianos emplean su ingenio en servicio del enemigo” (f. 189r). El mal empleo del *ingenio* pone en entredicho la nobleza del poeta,

consiga la *causa final* de la composición poética, la risa, ya sea que esta sea de utilidad para la República o de mero entretenimiento. Tanto la *inventio* –búsqueda de la *rēs*– como a la *dispōsītio* –búsqueda de *verba* y el orden– son los pasos que procuran esta *causa*. Aquí, la *obscūrītās* también juega un importante papel, debido a que aumenta el interés del espectador y *mueve* el *ingenio* de este para que se interese más en el mensaje de la poesía. Todo gracias al *ingenio* que recubre los *conceptos* cómicos, morales o no.

La *obscūrītās* que provoca el *ingenio* está también expuesta y es visible en los enigmas, una “de las cosas en que se muestran su ingenio los poetas entre otras muchas” (f. 152v). Carvallo se suma a la tradición más antigua que asocia el *ingenio* a las composiciones breves –mecanismo con el que se logra la *obscūrītās*⁴¹⁵. No obstante, lo que le interesa destacar al jesuita asturiano sobre el enigma son dos aspectos. Primero, se trata de “vna sentencia por vna semejança de cosas encubiertas” (*loc. cit.*); y, segundo, que “debaxo de semejanças y comparaciones, y con vocablos alegoricos equivocos o encubiertos dezimos y significamos alguna cosa procurando, que con dificultad se entienda” (fols. 152v-153r). La dificultad que se obtiene implica un reto para el *ingenio* de los receptores y “quando la vengan a entender vean todos que le couino todo lo que della se dixo” (f. 153r). Concluyo que develar la utilidad del *concepto* oculto aporta una gran satisfacción memorable, porque, como mencioné en el apartado de *agudeza* (*vid.* “Capítulo II”), la *obscūrītās* y la *brēvītās* –propia del enigma– son para Carvallo didácticas.

El paradójico juego de mostrar el *ingenio* a través de composiciones poéticas que velan parte del significado se repite con el epigrama (*vid.* fols. 154r-155v) y luego con las epístolas (*vid.* fols. 159v-159r). Sin embargo, entre estos géneros, el único que necesita de un *ingenio agudo* es el epigrama –tal vez por el tipo y grado de artificiosidad– mas no en la sátira o en la epístola, donde el *ingenio* se muestra con la *dispōsītio*. De hecho, en el *exordium* de la comedia, donde tampoco se adjetiva el *ingenio*, también este se muestra a través de la *dispōsītio*. No puedo afirmar, empero, que de esta dependa la presencia de un *ingenio* no adjetivado, porque también en el epigrama, que requiere un *ingenio agudo*, se trata de una cuestión de la *dispōsītio* –qué decir y qué no. Por tanto, puedo deducir que es el tipo de creación poética el que requerirá o no la *agudeza del ingenio*.

Con base en lo anterior, mencioné que para Carvallo hay géneros *agudos* (*vid.* “Capítulo II”), pero todos requieren del *ingenio* y algunos, si no necesitan de *agudeza*, sí piden otras actividades o capacidades como el trabajo y la memoria. Así ocurre con el “cento” que es “vna compostura que se haze de versos, y medios versos, tomados de diferentes partes y diuersos propositos, traydos y

que desde el primer diálogo queda establecida como cualidad que debería perseguir el oficio, al eternizar solo virtudes y acentuar lo pernicioso de los vicios, en consecuencia, de su *dōcēre*.

⁴¹⁵ *Vid.* J. Rodríguez Beltrán, *op. cit.*, pp. 105-116.

acomodados a otra compostura y materia, sin q[ue] el Poeta ponga ningun verso suyo” (f. 191v). Para esto es necesaria:

mucha gracia, y de no poco ingenia [*sic*] y trabajo, y que requiere gran memoria, ha de venir estos versos muy cosidos al proposito, y tanto que parezcan auerse hecho para aquella materia y no para otra, dos versos ò mas juntos tomados de vna parte, no es licito, que no se suffre tomar de vn lugar mas de vn verso, ò parte del. (*loc. cit.*)

La *gracia*, así como en la sátira o en los símiles, es necesaria y debe aunarse al *ingenio*, a la diligencia y a la *memoria* para crear algo que simule ser una obra nueva⁴¹⁶. El objetivo de este es contrario a lo que se pretende con el símil, que busca más bien la semejanza con lo que se intenta imitar, como el retrato con el retratado. Sin embargo, en ambos se debe de mantener tanto la *gracia* como el tipo de *ingenio*. Supongo que este tampoco es *agudo* porque se parte de versos ya hechos y el gran trabajo que requiere no implica un *arte* como tal. Es una creación nueva, o mejor, pretende y debe parecer ser así, pero que no deja de tomar algo ya *ingeniado*.

La poesía *ingeniosa* es producto “de la vena, y furor poetico” (f. 162v), a los cuales hay que poner límites. Este es el propósito del último diálogo del *Cisne*: “Dialogo Quarto, de el decoro que sedene [*sic*] guardar en la poesia de la vena, y furor poetico”. Aquí, al explicar la creación de las figuras retóricas, se dice que los símiles:

son comparar y asemejar vna cosa con otra, hazense breues, como dezir, son las mujeres espejo. Y otras ay mas largas que consisten en descripcion, porque se descriue la comparcion y lo co[m]parodo [*sic*], muy en particular haze esta figura muy graue la compostura, arguye a ingenio y con ellas se declaran y entienden otras cosas, que sin ellas no podrian darse a entender ni entenderse. (f. 183v)

En el fragmento, *ingenio* denota uno de sus significados más comunes: encontrar relaciones entre dos elementos que, preferiblemente, no sean opuestos o lejanos entre sí. Lo último es contrario a lo estipulado por la estética barroca acerca del *concepto*. Evidentemente aquí se trata de una figura retórica, el símil, aunque no deja de ser notable la potencialidad que se le da al *ingenio* como capacidad que correlaciona.

Para Carvalho, hay un límite bien específico con respecto a los símiles que “han de ser muy semejantes a lo que se comparan que en esto esta su gracia, como la del retrato en parecer al retratado” (*loc. cit.*). Nuevamente se ponen limitantes al quehacer del *ingenio*, en este caso relacionado a la *inventio*. Esta, señala Lausberg, consiste en encontrar “una feliz casualidad; efectivamente, la *inventio* es en realidad una palestra de la *natura* (especialmente del *ingenium* [...])”⁴¹⁷. La correspondencia entre *ingenio* e *inventio* se refuerza y enfatiza a partir de las elaboraciones *ingeniosas*, por las que se

⁴¹⁶ Este hecho es bastante significativo si se toma en cuenta que el Barroco es la época en donde tratados como el de Torquato Accetto ven la luz. El arte de la disimulación y el *ingenio* que este requiere ya estaba perfilado en poéticas retoricadas como el *Cisne*.

⁴¹⁷ *Op. cit.*, § 260.

puede acceder a un conocimiento que de otra forma “no podrian darse a entender ni entenderse”. En el símil, entonces, está presente el *ingenio* más esencial, es decir, aquel que comparten todos los seres humanos. Por esta razón me parece que no hay una adjetivación, porque tal figura sirve más bien para acercar el conocimiento a los que carecen de la *agudeza* necesaria para ver más allá (*vid.* “Capítulo II”).

Retomando ahora el título del último diálogo –“Dialogo Quarto, de el decoro que sedene [sic] guardar en la poesia de la vena, y furor poetico”– cabe preguntarse si *ingenio*, *vena* y *furor poético* son sinónimos o no. En principio, al estar los dos últimos separados por la conjunción copulativa, podría suponer que estos no son intercambiables. Aunque se debe tener presente que la conjunción no siempre significa dos términos diferentes, sino sinónimos. A esto hay que añadir que en §.IX., “De la vena y natural inclinación, que ha de tener el Poeta, y si vale mas que la arte”, Carvallo señala que *vena* y *arte* no son iguales, con la posibilidad de que la primera sea superior a la segunda. Asimismo, hay otro elemento que es la *natural inclinación*, misma que en principio parece representar otra cualidad del poeta y que ya se había mencionado en el “Dialogo primero”, cuando se define la poesía –‘arte poética’– y al poeta.

Sobre la *vena* y *natural inclinación*, se afirma con base en la teoría del soplo de céfiro inspirador de Poliziano –presente en el “Dialogo Primero”, §.4⁴¹⁸:

Lect. Por el soplo del Zephyro, sin el qual no muestra el Cisne la suauidad de su garganta significa vn afflato y espíritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinacion, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesia, ni la armonia de sus ca[n]tos recreará nuestros animos. *Carua.* Es acaso lo que llaman vena? *Lect.* Si es y de tanta importancia para el Poeta, que sin ella tengo por imposible poder serlo; aunque tenga excelente ingenio y estudie todo al arte, que con lo vno y con lo otro, no pudo Ciceron cantar los hechos de su republica en verso. (fols. 190r-191v)

La *natural inclinación* es la *vena*, pero no es el *excelente ingenio*. De hecho, la primera es una “gracia gratis” en tanto no todos los seres humanos la poseen, a diferencia del *ingenio*, el cual, ni siendo *excelente*, asegura la creación poética, como tampoco lo hace el *stūđium* del *arte*. La vena es pues un don divino y natural exclusivo del poeta, por lo que se repite la sentencia atribuida aquí a Sócrates: “Los Poetas nacen, y los Oradores se hazen” (*loc. cit.*).

He observado a lo largo del *Cisne* una serie de cualidades que se requieren para la creación poética. No obstante, me parece que la *vena* es propia y característica del poeta, incluso más que el *ingenio* –don natural–, por lo que me parece fundamental su descripción. En el *Cisne*, la *vena* está relacionada con el *divino furor* que inflama al poeta, pero solo en ocasiones. De aquí que otra

⁴¹⁸ El soplo del céfiro se encuentra en el libro 7 de la *Epistula ad Laurentium de medicis* de Angelo Poliziano; sin embargo, como ocurre comúnmente, Carvallo lo toma de una fuente indirecta, en este caso de los *Commentarii in Andrea Alciati Emblemata* del Brocense (*vid.* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 351, n. 87).

característica de esta sea su inconstancia; es decir, a diferencia del *ingenio*, no es siempre efectiva. Es una “alentada gracia” que permite la “iluminación” del poeta en un momento casi de frenesí. Por esto, Lectura dice: “Y el Poeta restriua en la propria naturaleza, y obra con las fuerças de su entendimiento, y ser inflamado con vn quasi diuino espiritu” (f. 194v). La *vena*, la *natural inclinación*, es una capacidad que permite al poeta dejarse llevar por este “diuino espiritu”. En consecuencia, el *arte* es inferior a la *vena* y no tiene cabida en su dominio totalmente natural y prácticamente divino.

La perfección poética, sin embargo, es un conjunto de capacidades y actividades; es un todo. De tal guisa, la *vena* es esencial para que el poeta se llene de *diuino furor*, el *ingenio* para encontrar la *rēs* de la obra poética⁴¹⁹ –como ya expuse–, y si a esto se le agrega el *arte*, se consigue una obra superior.

Ansi el ingenio, que està cultiuado con la doctrina, auiendo rocio natural, produze cosas altas y perfectas, y con este proprio rocio produzira las amapolas, y cardos de mil hierros no auiendo sido co[n] la doctrina sembrada, y quando se aya de venir alcançar algo con solo la naturaleza es muy corta la vida de vn hombre para ello, y en vna ora enseña mas el arte que la naturaleza, y vso pueden enseñar en toda la vida, que todo es deprender errando por do[n]de llamo Ciceron a la arte mas cierta guia que la naturaleza. (f. 195r)

La obra artística en general necesita de este *ingenio* cultivado con *arte* para crear obras que sean superiores a la naturaleza y así alcanzar su función doctrinal. Carvallo reitera la utilidad y función social de la poesía, y aún a *dōcēre* el *dēlectāre*, producto de la *vena*, o bien “*furor afflato*” (f. 196v), sinonimia que se afirma a continuación.

En § X, “Si la vena de los Poetas es locura, como dize el vulgo, y del Poetico furor”, Zoylo asevera: “Fvror y afflato casi diuino me parece, llamastes a la vena y natural inclinacio[n] de los Poetas, cosa que tan recibida esta por locura” (f. 196v.). Lectura responde entonces al vulgo, representado en las palabras de este personaje poco instruido: “La autoridad que Platon, y Democrito, alegaste haze en fauor, y del ingenio y espiritu, casi diuino, q[ue] tienen los Poetas que tu llamas locura, y de entender mal lo que quisieron dezir, vienen los ignorantes a tener a los Poetas en opinion de locos” (f. 197r). La voz autorizada se basa en las *auctoritates* de Platón y Demócrito, que ya Zoylo había usado para justificar la supuesta locura del poeta⁴²⁰.

Según Carvallo, en la voz de Lectura, la doctrina de ambos filósofos griegos debe interpretarse de la siguiente forma: el poeta permite que el *furor* lo eleve por encima del “ordinario juyzio” (*loc.*

⁴¹⁹ Lectura corrobora la importancia del ingenio, pues “solo dispone la eredad de nuestro ingenio, para ser capaz de la semilla, de donde, procede el fructo de las obras” (f. 195v). Con semilla se refiere al *concepto* o bien la *rēs*, origen de la obra poética.

⁴²⁰ “Zoylo. No es pues tan del vulgo esta opinion que de locos tienen los Poetas. Que no la ayan tenido el Phylosopho Platon, y Democrito, los quales en estas palabras lo declaran. Frustra poeticas fores pulsat qui compos est sui, que en bano (como si dixeran) procura ser Poeta el que sabe de si” (f. 197r). La fuente de estas citas son siempre los *Praenotamenta* de Badius (*vid. L. Alfonso de Carvallo, op. cit., p. 357, n. 104*).

cit.). Por este motivo, consigue “otro mas noble sutil, y delicado pensamiento, eleuandose y embelesandose en el, de tal suerte, q[ue] pueda dezir, q[ue] esta fuera de si, y no sabe de si” (f. 197v). Expliqué en el apartado de *agudeza* que el *furor* eleva tanto al *sutil y delicado ingenio* –superior al del ser humano común–, como al *juicio* y *entendimiento* del poeta. Se descarta entonces la posible lectura de la conjunción copulativa como “o”. Con esta descripción, el *furor* se relaciona con la *vena* pero no se vuelven término intercambiables.

En suma, por un lado, *vena* y *furor* son semejantes –no sinónimos–, y, por otro, estos términos se distancian de *ingenio*, tal y como Lectura confirma más adelante:

Del embelesamiento y transportacion de ingenio que te dixere, que le llama[n] insanire porque a los ignorantes parece que estan locos. [...] Pues el Poeta quando està ansi transportado, los affectos de su entendimiento tienen mas luz y claridad, por no estar ofuscados con las cosas corporales. Luego no será insania, ni locura la tra[n]sportacion del Poeta, mas dize, y en el proprio lugar, que la insipiencia es insania y locura. El Poeta no ha de ser insipiente luego, ni loco insano. Y si locura es contra el ingenio, y con el entendimiento incompatible, y el de los Poetas es tanto y tan sutil como bastamente prouamos quando de sus ingenios tratamos. Como puede ser loco el Poeta? (fols. 197r-198v)

La *vena* y el *furor* son responsables de que el *entendimiento*, *juicio*, *pensamientos* e *ingenio* del poeta se eleven por encima de lo normal. Dotan al poeta de su carácter divino que lo coloca al nivel del profeta⁴²¹.

Con base en esto, me parece pertinente señalar que el poeta, al inicio del *Cisne* y del presente análisis, se acerca a lo divino gracias a su *ingenio*; sin embargo, en el “Dialogo Quarto”, se especifica que la *natural inclinación* o *vena* es la gracia divina que dota al poeta de esta característica. Por supuesto, un hecho no contradice al otro. Insistí en su momento cuando el *ingenio* es adjetivado o no y en esta cita no lo está. El *ingenio* por sí mismo es una capacidad nata que permite encontrar relaciones entre *conceptos* similares o crear una obra poética a partir de otra –centones– o algunos géneros menores –epístola. Sin embargo, el *ingenio agudo*, *sutil* y *delicado* es una capacidad que ya se elevó con ayuda del *furor poético*, similar al *furor profético*. Reafirmo pues que este último es un tipo de *ingenio* propio del poeta divino; es decir, un *ingenio* ya elevado con ayuda de la *vena-furor*. La presencia o ausencia de tales adjetivos es por tanto fundamental.

Con esto se complementa la explicación sobre el *excelente ingenio*, puesto que ni este ni el *arte* por sí mismos son suficientes para la creación poética, sino que es la *vena* el tercer elemento necesario *sine qua non* el poeta no está completo. Ahora bien, pese a que *furor* y *vena* son bastante similares, considero que mientras la *vena* o *natural inclinación* es una cualidad inherente del poeta,

⁴²¹ Más adelante, como ya lo hizo anteriormente, aclara que existen dos tipos de *furores*. Siguiendo a Platón, uno profético y el otro poético, cuya diferencia es que solo “los amigos de Dios” (f. 201r) poseen el primero y los gentiles el segundo. Esto no anula el carácter divino que de cualquier forma tiene el *furor poético*, puesto que, como ya se ha dicho, es también un regalo de Dios (*vid.* f. 190v).

el *furor* es algo externo que la estimula. La *vena* es una intermediaria entre el *furor* y las demás capacidades intelectivas del poeta que se “embelesan”⁴²². Además, como ya señalé en numerosas ocasiones, para Carvallo, el *arte* –aspecto también externo al poeta, en tanto se adquiere con el *stūdiūm*⁴²³– es también importante en el proceso creativo, aún y cuando se le considera inferior a la *vena*.

Contrario a la *natural inclinación*, el *arte* –los preceptos, reglas, *stūdiūm*– implican raciocinio, mismo que conserva el poeta, pese a que se encuentre “transportado” por obra del *furor* y la *vena* a niveles superiores e incorpóreos (divinos, en breve). El *furor*, además, no entorpece el *entendimiento* del poeta, sino que le ayuda a ver con mayor claridad. Carvallo sigue de tal guisa la tradición neoplatónica, no solo en cuanto a la teoría de los *furores*, sino a la suposición de un mundo de las ideas, al cual se llega desprendiéndose del mundo sensible. El *arte* no es lo único que aleja a la poesía de la *locura*⁴²⁴. El mismo *ingenio*, como se insiste más adelante⁴²⁵, es una capacidad que aun si está exaltada por el *furor* genera obras con límites y una *dispōsitiō* ordenada. Me parece esencial esto para comprender la importancia que tiene el *ingenio* durante este paso de la producción poética. Los límites, no obstante, provienen del *arte* y la *doctrina*, así que este *ingenio* no debe ser visto de forma aislada, sino acompañado de su contraparte, el *arte*, con el cual se guía.

En el diálogo del *Cisne* se continúa desarrollando la teoría de los *furores* platónicos –mediados por Badius Ascensius⁴²⁶. Cuando se detiene específicamente en el *furor amoroso*, Lectura informa que gracias a la “sutil imaginatiua” (f. 203r) el poeta conoce la belleza y la hermosura humana y divina antes de amarlas. Además:

despues quanto mayor conocimiento tuuo dela hermosura por ser de agudo y delicado ingenio ta[n]to la viene a amar mas, en vehemente manera y con mayor eficacia, porque [...] los Poetas al principio inflamados co[n] este amor y espiritu, procedido del mucho conocimiento de la hermosura de alguna mujer, la vienen a amar con entrañable amor, durante el qual hazen esas obras tan llenas de vanos amores, mas todo con tanta sutileza, que en ellas muestran bien sus ingenios. (f. 203r)

⁴²² “Ciceron dize, que con vn diuino espiritu el Poeta es inflamado, y en el segundo libro de su Oratoria, q[ue] ninguno podia ser buen Poeta sin el diuino espiritu. Este aun que por faltar este furor no pudo ser poeta, no por esso los llama locos, antes sie[n]te muy al contrario” (f. 200r). Leo *divino espíritu* como una suerte de *divino furor*; es decir, como un ente externo que se “posesiona” del poeta.

⁴²³ En este sentido, se podría decir que, mientras el *ingenio* y la *vena* son capacidades que están dentro del poeta, el *arte* y el *furor* son “fuerzas” externas que dan a uno la ciencia (la *poética*) y a otra una divinidad que extiende al resto de las capacidades.

⁴²⁴ La posible *locura* del poeta también se niega porque el *furor poético* está relacionado con el *furor profético*. Por ello, si se afirma que el poeta está loco al ser presa del *furor poético*, se estaría sugiriendo que el profeta también lo está, al ser poseído por el *furor profético*. Las profecías de la Biblia, en consecuencia, serían consideradas locuras o ficciones, hecho que se niega (*vid.* 201v).

⁴²⁵ *Vid.* f. 199r.

⁴²⁶ *Vid.* L. Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 364, n. 118.

Primero que nada, rescato que el poeta no solo puede ser afectado por el *furor poético*. En segundo lugar, cuando el *furor amoroso* inflama el ánimo poético, este muestra su *ingenio*, aunque no hay provecho (*dōcēre*) en la obra como tal, porque la materia poética trata de “vanos amores”. De cualquier manera, el *ingenio* sigue siendo *agudo y delicado*. Por lo mismo, hay una mayor penetración sobre el asunto: la belleza de la amada⁴²⁷.

Asimismo, pese a la banalidad con la que se caracteriza el amor terrenal en el *Cisne*, en ocasiones el *ingenio* y el *entendimiento* superiores del poeta le permiten distinguir entre lo que debe transmitir y lo que no, “dexando lo malo y mejorando lo bueno que es el amor y la belleza” y “atribuyendolo a quien es deuido, que es el criador” (f. 203v). Anteriormente comenté que esto es gracias a la *agudeza* que posee el *ingenio* (vid. “Capítulo II”) y ahora he esclarecido que la causa de esta es la divinización que *vena* y *furor* ejerce en el poeta. En pocas palabras, la *agudeza de ingenio* es resultado de la *vena* y *furor*. De tal manera, la divinización y cristianización del amor humano es posible con la ayuda de las capacidades poéticas. No obstante, solo ocurre cuando el *furor*, sin importar el tipo, se manifiesta: “la viene a amar con entrañable amor, durante el qual hazen esas obras” (f. 203r).

El párrafo §.XII, “Del segundo furor, y religion de los Poetas”, explica que el *furor divino* está encargado de “escudriñar algun mysterio diuino y religioso” y “co[n] solo este furor viniessse a dezir de Dios, lo que no alcançara otro que tan sutil ingenio no tuuiera, que mas pudiera dezir vn Gentil de Dios que esto?” (f. 205r). Como diferencia esencial con el *poético*, el *furor profético* no necesita la ayuda de ninguna capacidad, como el *sutil ingenio*. Luego es autosuficiente y no necesita *arte* alguno, porque la divinidad de su portador es absoluta al ser favorecido de Dios, mientras que el poeta solo se acerca a tal divinidad.

Carvallo agrega que los “Prophetas fueron Poetas, y muchos Poetas fueron Prophetas” (f. 206r). Es posible entonces que los poetas sean partícipes del *furor profético*, aún al ser poseedores del resto de sus capacidades, como el *entendimiento*, *ingenio*, *juicio*, etc. No obstante, en el *Cisne* no se deja en claro si tanto el profeta como el poeta son presas de ambos *furores* a la vez o en momentos diferentes. Tampoco se señala si el profeta, al volverse poeta, utiliza sus preceptos (límites) o si el

⁴²⁷ El asturiano analiza con más atención este proceso de aprehensión de la belleza y del conocimiento en general, que recuerda lo ya dicho sobre la necesidad de un calor seco para el correcto desarrollo del *ingenio poético*. Porque “inflamado el Poeta con tanto calor viene a tener muy fuerte imaginatiua, la qual por serlo tanto recibe en si las especies de la cosa hermosa con grande aprehension y conocimiento de donde procede llamarla con gran vehemencia, y au[n]que este amor del Poeta lo significa nuestro Cisne en su calor, tambie[n] lo significa por pintalla, tirando el carro de Venus, diosa de los amores” (f. 204v). Se descubre la relación entre el *furor poético* y *amoroso*, que reside en el calor que distingue a ambos para alcanzar su máxima expresión. Además, es la única ocasión en la que el cisne se asocia a su elemento erótico: Venus, el cual es llamado por Carvallo por su componente inmoral y, más aún, poco productivo para la República.

poeta, al ser inflamado por el *furor divino*, aplica sus conocimientos adquiridos artificiosamente, porque la Lectura no desea –o no puede– expresar la causa⁴²⁸.

Finalmente, en §.XIII, “Del furor poetico, y si en los Poetas es permanente o transeu[n]te”, se dice:

El vltimo furor con que el Poeta haze sus obras consiste en el conuento sonido, proporcion y correspondencia, co[n] que las cosas se trauan, proporcionan y conresponden que podemos llamar armonia, lo qual aprehendiendo el Poeta con su imagintatiua, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira, y con esta inflamación, y ardiente furor, casi desasido del espiritu, como fuera de si, viene a traçar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil inuenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporcion. (f. 207v)

La *armonía* renacentista, la *proporción* dentro de la *variedad* –misma que remite a la métrica, en donde la *agudeza* juega también un papel importante–, es producida por el *furor poético*, que afecta la *imaginativa* del poeta con su calor. Es decir, con la destemplanza ya mencionada –que no hará caer nunca al poeta en *locura*– se encuentran correspondencias armoniosas.

En este punto, quiero anotar la compleja propuesta de Carvallo, debido a que la destemplanza del *sutil ingenio* por el calor del *furor poético* se contiene y guía con el *arte* para crear obras *armoniosas*⁴²⁹. Tal destemplanza, como suponía más arriba, no es permanente, aunque la aptitud –en este punto Carvallo personaje habla de la *vena*– está siempre en el alma del poeta, volviéndose incluso una potencia de esta⁴³⁰. No obstante, por una cuestión corporal –el cuerpo al que está sometida la potencia y el alma⁴³¹–, “viene a estar vnas vezes mas apta y prompta para obrar” (f. 208v). Para que la *vena* obre es necesario –se insiste en la teoría fisiológica– un “calor del cuerpo, y su inflamacion” (f. 209). Incluso, de dicha inflamación dependerá la calidad de los versos y cantidad⁴³².

La intervención corporal provoca que Carvallo, con base en Huarte y Cicerón, comente tanto el tipo de ambiente físico ideal, que “aprovecha mucho para el ingenio” (f. 209v), como el social –

⁴²⁸ *Vid. loc. cit.*

⁴²⁹ Aurora Egido sintetiza muy bien las ambiciones del *Cisne* de la siguiente manera: “Carvallo compara la obra del poeta a la de Dios, pues aquel hace ficción y argumento de la nada. Pero a la hora de clasificar los furores, no sólo atiende al amor, al misterio y al valor profético de la poesía, sino a la proporción y armonía del *furor poético*. Extremo que nos obliga a ver las pautas de contención y equilibrio que la locura poética busca en curiosa paradoja y que no se comprende en otro tipo de furores desmedidos. Precisamente es en la proporción y en la armonía donde el poeta inflamado alcanza, según él, el logro de la creación artística. La natural inclinación es indispensable [sic], pero sin el *arte* y medida del intelecto no existe la poesía” (“La *hidra bocal*”, art. cit., p. 85).

⁴³⁰ Así lo afirma Lectura: “Lo que en esso me parece es, que la alma siempre tiene essa aptitud y potencia, para obrar cada ora y en cada tiempo, que quiera. (f 208v).

⁴³¹ Carvallo usa la misma metáfora platónica que Pinciano usa para justificar la diferencia cualitativa en los *ingenios*, pero el jesuita asturiano la interpreta para comprender el por qué la *vena*: “como està organizada en este cuerpo de barro sujeto a tantas influencias, passiones, y mudanças, por su causa, y disposicion” (f. 208v) no está siempre obrando.

⁴³² Lectura advierte: “vemos que algunas vezes ditara mas versos vn Poeta que pueda otro escriuir por estar la vena y furor en su punto, y otras vezes estará tan resfriado, que no pueda hazer vno solo” (f. 209r). Nótese además cómo se usa la metáfora física del “resfriado” para continuar exaltando las razones fisiológicas de la creación poética, sin que esto suponga abandonar las capacidades divinas.

mismo que recuerda a los principios propuestos por el *Cortegiano* de Castiglione, llevado a España por el Brocense–, “porque aunque el ingenio sea muy bueno, el hablar se quiere oyr y excitarlo” (*loc. cit.*). La importancia del diálogo es capital entonces para la formación y práctica del *ingenio*. El mismo *Cisne* es un ejemplo práctico de esto, puesto que a partir de una relación dialéctica surgen las reflexiones sobre la práctica poética.

Como resultado de la reflexión poética, se indica en el *Cisne* que la poesía y el arte poética no deberían ser inútiles para la República. No obstante, Lectura no niega que se puedan producir obras inútiles con ayuda del *ingenio poético*–incluso si este es *delicado* o *agudo*⁴³³; aunque, de ser así, la insignia de tales poetas es la “engañadora Sirena” (f. 211r). El jesuita reserva el emblema del cisne solo para su poeta ideal: el poeta moral que plica a *conceptos* provechosos su “*ingenio, arte, y trabajos*” (f. 212r).

A continuación, quiero apuntar la denotación y las principales connotaciones que el *ingenio* tiene en el *Cisne*. Para Carvalho, el *ingenio* es una capacidad creadora, capaz de correlacionar dos elementos semejantes entre sí –símil– y está presente en todos los seres humanos. Además, la distinción entre este y el *entendimiento* –tan cercanos en el proceso creativo– es la *imaginativa*, que en el poeta se caracteriza por requerir calor. Esto corresponde a la parte fisiológica de dicha capacidad humanidad. Por otra parte, la relación entre *ingenio-imaginativa* y *entendimiento* es horizontal, en tanto que ningún se subordina a la otra. Sin embargo, Carvalho es consiente que el *ingenio* y su aspecto distintivo, la *imaginativa*, necesitan cierta medida en sus expresiones y aquí es donde el *entendimiento* juega un papel imprescindible.

Ahora bien, en la *imaginativa* ya se nota un aspecto importante: el tipo de *ingenio* propio del poeta. Desde el principio de su poética dialógica, el profesor jesuita establece un prototipo de poeta y de poesía que deben enaltecer la insignia del cisne. La insignia engloba todas sus cualidades enaltecidas, principalmente su *ingenio poético*, cercano a la divinidad, que se obtiene por medio de otra capacidad del alma y un proceso externo: la *vena* y el *furor poético*, respectivamente. Ambos aspectos son fundamentales para que las capacidades natas en el ser humano –*ingenio, entendimiento, juicio*, entre otras– se eleven sobre el común y se acerquen a la divinidad. Cuando esto ocurre el *ingenio* se vuelve *agudo, sutil y delicado*, capaz de penetrar en *conceptos* sublimes. Estos, con ayuda de otras capacidades y hábitos, son convertidos con el *ingenio poético* insuflado en algo comprensible para el vulgo, puesto que la *perspīcūītās* es fundamental en la poética del jesuita y conseguir el *dōcēre ēt dēlectāre* tan caros al jesuita.

⁴³³ “Y es lastima embilezcan aora la malicia de algunos Poetas vna arte de tanto prouecho para las Republicas. Y que hombres de tan agudos ingenios y tanta elegancia en el dezir, den con todo ello como dizen en vn barro” (f. 211v). Esta cita la he explicado con más detalle en el “Capítulo II”.

El *ingenio poético* acerca al poeta a la divinidad y le permite crear obras poéticas perfectas, siempre y cuando estén sea correctamente dirigido por el *entendimiento* y esté apoyado en el *arte*, la *ciencia* –‘conocimiento’– y *studium*. Así mantiene la *armonía* ideal. Por otra parte, como la *rēs* que recubre con *verba* es *oscura* por los misterios que encierra, enseña al receptor verdades superiores y morales. En consecuencia, el *ingenio poético* es fundamental para que la poesía cumpla con su misión moral y adoctrinadora. En otras palabras, de esta capacidad divinizada depende que sea útil para la República.

Francisco Cascales, *Tablas poeticas* (1617)

En el diálogo humanístico entre Castalio –voz autorizada– y Pierio –voz del neófito–, el término *ingenio* aparece únicamente en dieciocho ocasiones. A partir de este número reducido de menciones, diseminadas a lo largo de la poética⁴³⁴, comienzo a anotar lo poco importante que es el *ingenio* en el proceso creativo para Cascales. No obstante, existe también la posibilidad de que lo considerase algo puramente innato y por ello no creía oportuno darle un mayor seguimiento, como sí se podía dar a las reglas que rigen la imitación poética. El análisis de la poética permite encontrar ambas explicaciones, aunque es innegable que el primer caso es la principal razón del poco espacio dedicado al término. Antonio García Berrio parte de esto para leer las *Tablas* como una poética clasicista y contraponerla así a las poéticas manieristas como la de Luis Alfonso de Carvallo, que apelan más al aspecto divino e inventivo del poeta⁴³⁵. Sobre este punto regresaré más adelante, por ahora baste confirmar que, en efecto, la obra de Cascales se acerca más a la estética clásica, al preocuparse principalmente por establecer un *arte*.

Con base en lo anterior, ya en el “Prologo” el *ingenio* es una capacidad nata que necesita reglas. En su *captātio benevolentiae*, dirigida al Poeta ya formado, Cascales justifica la necesidad de su poética porque “oigo a algunos demasiadamente confiados en su natural ingenio dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede ta[m]bien escriuir sin leyes. Braua presupcion, y vana confiança, y indigna de ser admitida” (s. pag.). Para su *argūmentātio*, como ya había hecho Carvallo, el humanista murciano utiliza la *pētūto principī*, ya que “basta dezir, que si confiessan que es arte la Poesia, (como lo es) q[ue] à de constar de preceptos”. En consecuencia, Cascales aconseja al aspirante

⁴³⁴ El *ingenio* no aparece en tres de las cinco tablas “De la Poesia in specie”: “De las Costumbres”, “De la Sentencia” y “De la Diciton”. Noto entonces cómo hay una notable distinción, por ejemplo, con la poética dialógica de Carvallo, en donde el término permeaba toda la conversación.

⁴³⁵ “Pero si alguno de los tratados españoles de Poética puede ofrecer claros indicios de una modernidad de signo manierista en el tratamiento de las ideas sobre el ingenio, es el interesante *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso Carvallo, publicado casi en la divisoria de los siglos, en 1602. Lo que es decir, poco antes de 1604 en que se centra la redacción de las *Tablas*, y cuando los acontecimientos de la vida literaria española apuntan ya su decida inflexión a la estética nacional barroca” (*Introducción a la poética clasicista*, p. 175).

a poeta: “consulta tu a los hombres versados, y practicos: oye sus preces, y con ellos escriue obras heroicass, scenicas, y lyricas, si quieres co[n] justo titulo ser saludado por Poeta” (“Prologo”, s. pag.).

La preponderancia del *arte* sobre el *ingenio* es evidente desde las primeras líneas de las *Tablas*, porque este último no puede ser una capacidad que trabaje de forma aislada para la creación poética. El profesor de latín es claro: el aspirante a poeta –su poeta ideal, se podría agregar– necesita esencialmente del *arte* que se compone de preceptos y que se aprende a partir del *stūđium e ĩmĩtātio* de *auctoritates*. Estas son modelos autorizados –“hombres versados, y prácticos”–, pertenecientes a un canon del que, en parte, se da cuenta a lo largo de las *Tablas*⁴³⁶. Cascales continúa entonces con la opinión más común de la tradición retórica española precedente, la cual ha sido identificada por García Berrio en un puntual *excursus* retórico. En este destacan las figuras de Antonio Lull y Juan Luis Vives por su carácter moderno que los distancia de una tradición que anteponía el *arte* al *ingenio*.

Afirma el hispanista:

En el caso que nos ocupa ahora, además, la doctrina sobre la naturaleza del poeta había adquirido en algunos de ellos, como Vives y Lull, tal grado de lúcida modernidad, [...] que, tras de ellos, no puede hablarse sino de amortiguamiento tópico. En especial, cuando las consideraciones estéticas comenzaron a discurrir por las frecuentadas vías del eclecticismo, o bien por las del elogio del *ars*, de la enseñanza y la técnica bien aprendida –con detrimento explícito o tácito del *ingenio*– en las rutinarias apologías y elogios del arte respectivo, que solían ser incluidas al comienzo de todos los tratados.⁴³⁷

Es esta última precisamente la raigambre de Cascales. Sin embargo, en su caso, el detrimento del *ingenio* es más bien tácito, lo que explica justamente su poca presencia tanto en la *Tablas* como en el proceso creativo que estas exponen o, mejor dicho, prescriben.

La segunda aparición del término confirma esto. Al comenzar las *Tablas*, Castalio explica el motivo por el cual la poética de Horacio no puede ser considerada formalmente como tal⁴³⁸. En respuesta, el representante de la curiosidad del neófito afirma: “Quedo satisfecho en esta parte, y conte[n]tissimo por otra, vie[n]do camino abierto a mi deseo, y al de muchos buenos ingenios, que

⁴³⁶ Sanford Shepard, al comparar las poéticas de Pinciano y Cascales, enfatiza en la dependencia que este último tiene de sus *autoritates*, mismas que les impone a sus lectores (*vid. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, pp. 157-158). Shepard, sin embargo, no reconoce las fuentes italianas del humanista murciano y basa su crítica solo en los principios aristotélicos y horacianos. Pese a esto, y matizando el tono absoluto del crítico, es evidente que en las *Tablas* sí hay una importante presencia de *argumentum ād verecundiam* tanto en la delimitación de preceptos como de modelos que, al ser descritos, se vuelven prescriptivos.

⁴³⁷ *Formación de la Teoría Literaria moderna*. 2, p. 337-339.

⁴³⁸ La afirmación de Cascales nace del modelo de poética que tenía, es decir, la *Poética* de Aristóteles, como indica García Berrio. Por el contrario, el *Arte poética* es solo una fuente de la que toma citas para sustentar un argumento aristotélico o incluso ciceroniano (*vid. id.*, p. 149). Esto, empero, debe ser matizado, puesto que uno de los principales preceptos que guía a las *Tablas* es el decoro que, si bien ecléctico (*vid. S. Shepard, op. cit.*, 158), tiene un fuerte eco horaciano. Por tal motivo, decir que la presencia de la poética de Horacio es “un esporádico y a veces perturbador rosario de citas ocasionales, muchas de ellas muy mal encajadas” (A. García Berrio, *Formación de la teoría...*, p. 149) resulta una aseveración cuestionable. De tal guisa, considero que el juicio de Víctor Fernández-Corugedo, aunque no del todo neutral por la afirmación del plagio, da una mejor percepción de la obra: “Las *Tablas* son una inteligente mezcla de la *Poética* de Aristóteles y el *Ad Pisones* de Horacio; un ejercicio de sistematismo didáctico y un mucho de plagio de comentarios de la preceptiva italiana, especialmente los de Robortello y Minturno” (*op. cit.*, p. 282).

en esta arte lleuan gran fruto cada dia” (pags. 7-8). Pierio ve un camino abierto, porque se le ofrece la oportunidad de preguntar la esencia, las características y los modos con los cuales se conforma la poesía. Además, la descripción de tales elementos ofrece preceptos que conforman un *arte*. Con esto, se asume que hay un “deseo” de aprender este último. Es más, para Cascales, el conocimiento del *arte* es una obligación de los *ingenios* que practican el arte poética, aún los *buenos*.

Lo anterior no se discute ni siquiera para alabar el *ingenio* español –tópico de las retóricas y poéticas de la época⁴³⁹–, al que se le reprocha la falta de *arte* en la comedia nueva. Asevera así el conocedor de la *auctōrītās*:

Por cierto teneis mucha razon de alabar a vela tendida los ingenios Poeticos de nuestra era: mas como me saluareis el descuido grande (no quiero dezir ignora[n]cia) que los mas q[ue] la professan, tienen? Materia tenemos entre manos, por donde quien no cerrare de industria los ojos verá claramente mi verdad, y sus culpas. Y es lastima q[ue] falta del arte sea furto perdido el de su fecu[n]dissimo ingenio. (pag. 9)

Este desfavorable juicio sobre la producción dramática de la época se basa fundamentalmente en la falta de acuerdo que existe en entre las obras presentadas en los corrales y lo estipulado por los preceptos, aún y cuando los *ingenios poéticos* sean *fecundísimos*.

Es bastante claro que para Cascales el *ingenio*, sin *arte*, puede crear –se mantiene su principal denotación–; sin embargo, su producto no es más que “fruto perdido”. La afirmación de las *Tablas* se contrapone con la del *Cisne*, en donde el *stūđium* asiduo del *arte* ayuda a crear, pero este, sin *natural ingenio*, no provoca deleite⁴⁴⁰. Ambas poéticas continúan y afirman dos criterios estéticos diferentes, sin que esto implique que, dentro de los mismos, el *arte* sustituya totalmente al *ingenio* o viceversa, como explico a continuación.

Para Cascales, el *ingenio poético* no puede asegurar por sí mismo la calidad óptima de su creación; sin embargo, su injerencia en el proceso creativo, si bien débil, no deja de ser necesario.

⁴³⁹ Vid. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, p. 273. Este tópico con la variante de ser “complejo de ignorancia doctrinal de los ingenios españoles” (*id.*, p. 353) es identificado por el filólogo español en la “Tabla tercera. *De la tragedia*” de las “Tablas de la Poesía in specie”, en donde Pierio cuestiona a Castalio la existencia de la tragicomedia. Sin embargo, pese a que García Berrio escribe “ingenios españoles”, lo cierto es que los interlocutores comentan el *entendimiento español*: “Faltos de entendimiento? absit. Antes en caudal de entendimiento se auentajan a las demas naciones: Pero los Poetas extranjeros (digo) los que son de algun nombre, estudian el Arte Poetica, y sabe[n] por ella los preceptos, y obseruaciones q[ue] se guardan en la Epica, en la Tragica, en la Comica, en la Lyrica, y en otras Poesias menores. Y de aquí vienen a no errar ellos, y a conocer tan facilmente nuestras faltas” (pags. 332-333). Más adelante, Pierio pide información a Castalio sobre el soneto de esta forma: “Vamos, que yo lo desseaua por extremo; y espero de vuestro ingenio en este particular alguna cosa curiosa” (pag. 438). Con base en esto, considero que la identificación entre *ingenio* y *entendimiento* podría incluso ser posible, principalmente si nos atenemos al segundo caso, ya que el *ingenio* al que se refiere Pierio no es la capacidad natural que funciona como causa eficiente en la poesía, sino a los conocimientos que Castalio tiene sobre el tema. Sin embargo, es una mención aislada en una poética que no considera la capacidad receptiva del *ingenio*, como ocurre en la *Philosophia* o el *Cisne*. Así, considero que asociar ambos términos no deja de ser impreciso y confunde las funciones y características específicas de cada capacidad natural, aunque es innegable su estrecha relación. Además, entender que son términos diferentes permite enfatiza que para Cascales el *ingenio* no es una capacidad que pueda ser educada, sino que es el *entendimiento* quien lo guía, con ayuda de los preceptos.

⁴⁴⁰ En esto se basa precisamente la crítica de García Berrio, para quien Carvallo había ofrecido una poética más moderna, innovadora y manierista, oponiéndola a la tradicional, clásica y poco propositiva poética de Cascales.

Así se confirma en la primera “Tabla” “De la Poesia in genere” que trata de “de la diffinicion Poetica, de su materia, forma, y fin, de la diuision de las Poesias, de la diferencia, y co[n]cordancia dellas”. Cascales en la voz de Castalio aclara que el género desarrollado por cada poeta está determinado por su *natural ingenio*:

Quien no es bastante para hazer vna obra Epica, ni vna Tragedia, haga Comedia, o haga vna Egloga, vna Satira, vna Cancion, o vn Soneto. Examine se tambien adonde le lleua mas su inclinacion. Porque aura quien no acierte a darle su gracia a vna Comedia, y habra vna Tragedia por extremo bien. Otro tendra excelencia en la Epopeia, y no en la Lyrica. Por tanto conuiene experimentar cada vno su natural ingenio para mejor acertar. (f. 24)

Con un evidente eco de los versos del *Arte poética* (vv. 38-40) y de la *Poética* de Aristóteles (1456a 3-7), el humanista murciano contempla tres aspectos del *ingenio* –uno de ellos ya indicado con anterioridad. El primero es su carácter natural, que no puede educarse, porque se trata de una “inclinación” individual –similar a lo que ocurre en la poética de Carvallo. El segundo aspecto establece que la función del *ingenio* está directamente relacionada con la creación poética y es entonces su *causa eficiente* –por decirlo en términos aristotélicos. El último aspecto observa que el tipo de género al que esté naturalmente inclinada la obra del poeta se debe a la cualidad individual de su *ingenio*, con lo que se le supedita a la “ley del decoro”. Hay por tanto una imperante necesidad para que el poeta sea consciente del tipo de *ingenio* que posee y a qué sea propenso: épica, tragedia, comedia u otro⁴⁴¹.

Hay que agregar que, pese a la importancia de tal aspecto⁴⁴², Cascales nunca especifica cómo debe descubrir el poeta su propio *ingenio*, por lo que sostengo que tal capacidad natural pertenece a un ámbito empírico que no puede ser sujeto a preceptos. En otras palabras, el *natural ingenio* de Cascales no puede ser descubierto o educado con ayuda del *arte*, ya que el poeta debe “experimentar” de forma individual para comprender con qué tipo de *ingenio* se le ha dotado. *Arte e ingenio* están aquí totalmente diferenciados, con una notable relación de subordinación, en la que se insiste más adelante, pero con ciertas particularidades.

⁴⁴¹ El *natural ingenio* del poeta precisa la materia y género poético que debe ejercer. Por tanto, puede suponerse que dentro de dicho *ingenio* se está considerando un *tipo particular*, por ejemplo, para la tragedia. No obstante, en las *Tablas* no hay ningún indicio para que se pueda hablar o definir un *ingenio trágico*, sino que existe una tendencia natural a tal materia y género que el poeta debe seguir para perfeccionar su obra. Cascales reduce al mínimo la disertación sobre el *ingenio*, no solo por su apego a las fuentes, sino por una iniciativa propia a silenciar lo más que se pueda la *causa eficiente* de la poesía.

⁴⁴² Esta misma idea se repite durante “Las Cinco Tablas de la Poesia in specie. Tabla primera. De la Epopeia”: “No sola vna obligacion es la que tiene el Poeta, a muchas cosas mira, y esta es vna de las principales. Y ante todo ha de considerar, que tan valiente se halla, y medir co[n] prudencia lo que su ingenio alcanza: si no vale para escriuir vn Poema Epico, y Tragico, haga vna Comedia; sino para vna Comedia, haga vna Satira, vna Ecloga, vna Elegia, vna Cancion, vn Soneto, vnas Redondillas; q[ue] en el conocimiento de si mismo consiste la discrecion, y mayor virtud del hombre” (pags. 266-267). En breve, el poeta tiene la obligación de conocer su propia capacidad poética, lo que es equivalente a desentrañar a qué tipo de género poético tiende su *ingenio*.

En la “Tabla segunda. De la Fabula”, Castalio vuelve a establecer la dependencia que el *ingenio* tiene con el *arte*, porque “la naturaleza humana sin arte, no puede hazer obra perfecta” (pag. 82)⁴⁴³. No se discute el carácter creador del *ingenio*, pero se pone en entredicho el valor estético de su producto. Además, se reprende nuevamente a los poetas que privilegian el *ingenio*. Sin embargo, quiero enfatizar que en esta ocasión es por pretender usar tal *ingenio* para crear una nueva poética. Cascales se refiere claramente a la comedia nueva⁴⁴⁴ y a la nueva poesía, encabezada por la prominente figura de Góngora.

Y si ay algunos q[ue] estudien en inuentar nueva arte Poetica, me parece que van buscando frondosos arboles, y verdes jardines, en las arenas de Etiopia. [...] Y si bien esos por mostrar que valen mucho, con su ingenio, y doctrina pretenden introducir nueva Poetica en el mu[n]do, al fin no seràn de tanta autoridad, que se deua creer antes á ellos que a Aristoteles, y Horacio. Y si el arte enseñada destos viene bien co[n] la Homericã, y Virgiliana Poesia, yo no veo porque se aya de llamar vna diuersa de otra: porque la verdad vna es; y lo que vna vez es verdadero, co[n]uiene que lo sea siempre, y la difere[n]cia de tiempos no lo muda. (pags. 82-83)

El pasaje⁴⁴⁵ evidencia la inclinación por los preceptos de la poética de Aristóteles y Horacio y privilegia la *īmītātīo* de los modelos clásicos. De tal manera, Cascales demerita toda necesidad de creación de nuevas poéticas basadas en los *ingenios* de poetas. Estos, pese a ser tan fecundos para crear nuevas doctrinas, no poseen validez alguna e, incluso, pueden ser acusadas de falaces (“porque la verdad vna es”). Quiero observar, además, que esta mención implica un *ingenio* no restringido a la creación poética. El humanista ahonda en la capacidad creadora innata del *ingenio*, lo que permite al poeta la elaboración de nuevas poéticas, porque su misma obra pretende crear “Homericã y Virgiliana Poesia”. En otras palabras, “algunos” aspiran a ser nuevos modelos de *stūdiūm* e *īmītātīo*, lo que crearía una nueva arte poética, siguiendo lo estipulado por Cascales en su “Prologo”.

Sutilmente, aunque se mantiene el objeto sobre el cual se aplica –la poesía–, el *ingenio* en las *Tablas* no es ya únicamente una capacidad para la *inventiō* poética, sino también para la creación de sus normas. La relación entre *arte* e *ingenio* no es totalmente opuesta, sino que el segundo se encargaría incluso de la creación del primero. En este momento, Cascales descontextualiza y

⁴⁴³ Si bien es cierto que no aparece literalmente el *ingenio*, ya se ha establecido que Cascales acepta la larga tradición –no podría ser de otra manera– y considera que el *ingenio* es una cualidad innata del ser humano; es decir, forma parte de su “naturaleza humana”.

⁴⁴⁴ De esta opinión es Fernández-Corruedo (*vid. op. cit.*, p. 284).

⁴⁴⁵ Una pormenorizada ilustración del mismo se puede leer en el estudio hecho por García Berrio (*vid. id.*, pp. 161-176). Este considera un fragmento más extenso del texto que cuestiona que se llame poetas tradicionalmente a Ovidio y Boccaccio. El comentario del filólogo español hace un especial hincapié en el *ingenio* como *causa eficiente* de la poesía, ya que observa en la preferencia de Cascales por la poética clásica una forma de circunscribir la naturaleza del *ingenio*, con lo que niega las innovaciones de la comedia nueva, por ejemplo.

Los juicios de García Berrio con respecto a la poética son categóricos y anulan cualquier cualidad digna de encomio a las *Tablas*, restándoles así valor crítico o reflexivo. Sin embargo, opino que el mismo clasicismo de Cascales permite ver con claridad el extremo de una de las posturas de la polémica gongorina y lopista, por lo que, pese a ser poco innovadora, no debe ser descartada.

resignifica su fuente directa –*L'arte poetica* de Minturno⁴⁴⁶. Asimismo, como cultivador del clasicismo y consciente de la gran capacidad del *ingenio*, subordina el *ingenio* de sus contemporáneos a un *arte* de raigambre clásica, pero no solo.

Como se nota en las fuentes que nutren la *Tablas*, Cascales aprecia en la práctica y en la teoría la escuela italiana. Lo último lo observo también en cómo se considera a Ariosto, quien es “ingenioso” (pag. 312), en tanto ofrece un modelo de imitación estilística para la sátira, como se explica en la “Tabla segvnda. *De las Epicas menores*”, perteneciente a las “Tablas de la Poesia in specie”. Aunado a esta *auctōrītās* italiana, en la “Tabla Qvinta. *De la Poesia Lyrica*”, Castalio afirma que las canciones de Petrarca han sido “hechas con admirable artificio, y singular ingenio”, por lo que se aconseja inmediatamente al poeta: “Rebolued su Cancionero, que mejor se aprende esto que digo a vista de ojos, que con preceptos” (pag. 434). Confirmando la preferencia de Cascales por ciertos autores italianos.

Por otro lado, en el consejo de Castalio se confirma que el *ingenio* –visible en las creaciones poéticas por medio del estilo– puede ser un creador de preceptos, es decir de *arte*. No obstante, para Cascales, los preceptos ofrecidos por los modelos clásicos e italianos son ideales y por ello el *ingenio* español debe guardar el decoro de estos. Se explica así que apenas se mencione el término *ingenio* y que exista entonces una deliberada falta de desarrollo del mismo término⁴⁴⁷.

Cascales percibe que el *ingenio* puede crear un nuevo *ars poetriae*. Tal motivo lo insta a preferir destacar una y otra vez el arte clásico, el cual no “afila” el *ingenio*, sino que lo encierra en determinados preceptos para guardar el decoro. Y, para reafirmar tal autoridad, Cascales utiliza también motivos estéticos y éticos. Como anoté más arriba, Castalio pone en duda tanto la calidad de la creación poética realizada únicamente con *ingenio*, como la veracidad de los nuevos preceptos que dicha obra crea, desoyendo los preceptos de los clásicos.

⁴⁴⁶ Como he hecho a largo de mi trabajo, los pasajes que se toman de fuentes directas e indirectas los interpreto únicamente en la medida en la que se introduce en la poética del murciano y a partir de esta, aún y cuando se trate de una traducción literal de su hipotexto, como, por ejemplo, la poética de Minturno. Sin embargo, considero de gran importancia un nuevo estudio sobre las fuentes de las poéticas, que responda a qué es lo que están traduciendo y por qué.

La poética de Cascales me parece ejemplar para demostrar dicha necesidad. Como observo en este pasaje, pese a ser una tradición *ad litteram* como Benito Brancaforte demuestra (*vid.* F. Cascales, *Tablas poéticas*, B. Brancaforte ed., pp. 61-62), no solo está indicando –en palabras de García Berrio– “las preferencias de Cascales como lector” (*Formación de la teoría literaria*. 2, p. 368). El humanista murciano descontextualiza en muchas ocasiones sus fuentes, se apropia de ellas y crea una poética propia –misma razón por la cual realizo mi estudio únicamente a partir de la poética española y no en relación con su hipotexto. De tal forma, pongo en evidencia la falta de un estudio que aplique la metodología propuesta por Margarete Newels en donde “lo importante para la interpretación de los tratados que conocemos es identificar las fuentes, los autores de éstas, y, si se trata de fuentes modernas, determinar en qué fuentes antiguas se basan a su vez. Solo procediendo de este modo podremos poner de manifiesto los distintos matices de las diversas teorías. La suma de estas fuentes, junto con la aportación personal del autor –y la selección de fuentes es ya una aportación personal–, tienen como resultado nuevas teorías con características bien individuales” (*Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, p. 88).

⁴⁴⁷ El *arte* llega a tener tal dominio sobre el proceso creativo que, durante las “Cinco Tablas de la Poesia in specie”, Castalio dirá a Pierio después de explicarle las reglas métricas de la canción: “Sabiedo esto ya podreys atreueros a inuentar vna Cancion con las partes dichas” (pag. 418).

Las consideraciones hechas son extensivas a la *vena* y *furor*: términos que no se definen, que se confunden entre sí y que nunca se relacionan directamente con el *ingenio*. De hecho, ambos –a diferencia de este último– son únicamente expuestos en una breve digresión durante la “Tabla Qvinta. *De la Diction*” como tópicos y parodiados en consecuencia⁴⁴⁸:

Pierio. Ya con esta lection sabre yo hazer vn verso, si la vena me ayuda.

Castalio. Guardeos Dios de hazer vn verso, que hecho vno, os podreis aparejar para cien mil. No [h]e visto facultad mas atractiua, y menos prouechosa. El entendimiento corre tras ella ansiosissimo, y parece que està en su centro quando se ocupa en Poesia que como el tiene tanto de diuinidad, y la Poesia es furor diuino, viue en su reyno quando discurre sobre Poeticos sugetos. Y de aqui les viene a los Poetas ser tan pobres; que como el oro, plata, y hierro estan en las profundas venas de la tierra, y ellos se tranmo[n]tan al alto cielo, pierden de vista la pecunia necesariamente. (pags. 185-186)

La *vena* y el *furor* se identifican entre sí y son una facultad “atractiva y menos prouechosa”. De tal guies, Cascales les niega toda función en el proceso poético y se les separa del *ingenio*, que sigue siendo la *causa eficiente* de la poesía pese a estar sometido al *arte*.

Por otro lado, la figura del cisne-poeta de Carvallo es desacralizada. La *vena* o el *furor* no determinan el carácter divino de la poesía –el cual se afirma más adelante totalmente independiente de ambos estados–, así como tampoco se lo asocia con el *ingenio*. La divinidad poética se define como una cualidad inmanente de la poesía que ayuda a determinar el estilo que debe prevalecer en esta, sin que se profundice en su causa. De hecho, me parece que tal divinidad no reduce la distancia entre el ser humano y lo divino; no crea una relación entre el profeta y el poeta como ocurre con Carvallo; y tampoco está relacionada con una destemplanza de los humores como explica Pinciano. La divinidad poética de Cascales es más bien formal porque el habla del poeta se contrapone con el habla elevada del ser humano común. En breve, es una divinidad estilística⁴⁴⁹, lo que recuerda que el *ingenio* de los italianos debe ser observado por los poetas en su estilo.

Hasta aquí, la *causa eficiente* parece ser la única vía que el *ingenio* tiene para trabajar en la poética de Cascales. La *dispõsitiõ*, que Carvallo también había considerado como tarea del *ingenio*, se encarga al *juicio*, quien mantiene el decoro –cual freno racional del *ingenio*. Así ocurre, por ejemplo, con la decorosa disposición de las frases con respecto a la calidad de la persona⁴⁵⁰. Por el

⁴⁴⁸ Vid. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, p. 256-57.

⁴⁴⁹ “Es la Poesia vna cosa diuina, y assi la baxeza desta diuinidad frisa con[n] la altura del estilo humano. Puestos ya en el cielo de la Poesia, emos de imaginar tres grados, vno mas alto que otro” (pags. 202-203). En todo momento, Castalio está hablando del estilo poético.

⁴⁵⁰ Después de afirmar la divinidad estilística del poeta, Castalio comenta: “lo segundo a que se à de mirar es el decoro de la persona del q[ue] habla, y del que oye; la edad, si es moço, o si es viejo; la profession, si es philosopho, gouernador, o soldado; el genero, si es varon, o si es hembra; la materia, si es graue, o si es humilde. En todo esto entra el juicio del buen Poeta, y con esto ha de acomodar las Phrases conuenienteme[n]te” (pag. 203). Esto relacionaría a Cascales con una parte de la tradición que contraponía el *ingenio* al *juicio*, como consigna Mercedes Blanco (vid. *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, pp. 30-32).

contrario, la función activa que el *ingenio* tiene en la *inventio* se reafirma en las “Cinco tablas de la Poesia in specie”, “Tabla tercera. *De la tragedia*”.

Durante esta parte de la conversación, se señala que la creatividad del *ingenio* se entorpece si los hechos históricos escogidos por el poeta son demasiado grandes. Avisa Pierio: “Bien se ve que tomando el Poeta vna action ta[n] larga, lleua las cosas muy atropelladas, corriendolas al galope, sin dar lugar al ingenio” (pag. 347). Esto es confirmado por Castalio, quien asegura que la imitación de una acción breve evita que el poeta cometa faltas en la coherencia lógica entre los eventos representados en las tragedias y comedias, además de permitir al *ingenio* inventar. En consiguiente:

la Comedia, y la Tragedia no pueden abraçar action grande, ni tienen licencia de dexar lagunas, y espacios entre el principio de la acción primaria, y su fin; y siendo la acción principal corta, fuera de que puede ser imitada y representada con descanso, y a sabor del ingenio Poetico, se pueden traer co[n] facilidad episodios para ornamento de la Poesia y delectacion de los oye[n]tes. (pags. 348-349)

Esta es la primera vez que Cascales califica de *poético* al *ingenio* y su objetivo es bastante preciso: la creación de los *episodios* que son ornamentales para la poesía y cuya función es deleitar al oyente⁴⁵¹. Por tanto, el *ingenio poético* da “sabor” al género dramático, aunque este no nace de la “acción primaria” –procedente de la historia⁴⁵²– sino de los episodios, elementos secundarios y ornamentales⁴⁵³. En otras palabras, el campo de invención del *ingenio poético* se reduce a los episodios y su participación en el binomio *dōcēre-dēlectāre* se centra en el segundo.

Hasta el momento, las *Tablas* han procurado enmarcar las tareas del *ingenio* y supeditarlos a los preceptos clásicos; sin embargo, pese a mantener este propósito, le otorgan un nuevo valor durante la “Tabla quarta. *De la Comedia*”, restableciendo parcialmente su importancia en el proceso poético. Aquí se afirma que la *retractio* es una “prueua de ingenio no mala, pues la competencia es piedra aguzadera, donde se afilan los entendimientos, y caudales de cada vno” (pag. 366). Ya he referido más arriba mi lectura de la *competencia de ingenios* como *piedra aguzadera* de los caudales del poeta (*vid.* “Capítulo II”). Con base en esto, ahora solo me gustaría enfatizar que la relación activa entre los diferentes *ingenios* innova los modelos clásicos y permite a los poetas apropiarse de estos, a la vez que forman parte de su tradición y la continúan. Por supuesto, tales efectos del *ingenio* se notan

⁴⁵¹ Sobre estos ya había tratado en la “Tabla segunda. De la Fabula”, donde señala la cualidad de los episodios como “ornato” de la poesía. Cascales prescribe su creación y asociación con la acción principal para volverlos imprescindibles a la fábula, aún y cuando son en principio elementos ornamentales y ajenos a la trama principal (*vid.* pags. 74-75). Sin embargo, en ningún momento Cascales refiere al *ingenio poético* como el encargado de su creación o disposición dentro de la fábula.

⁴⁵² La razón de preferir un argumento tomado de la historia responde al objetivo persuasivo que para Cascales debe tener la poesía, principalmente la que trata argumentos graves como la épica y la tragedia: “mas persuaden, y mueue[n] las cosas que sabemos auer pasado, y sucedido realmente, que no las que fingimos” (pag. 46). Es más, la distinción entre historia y poesía obedece a que, tratando el mismo hecho, la primera narra y la segunda imita (*vid.* pags. 45-58, *passim*).

⁴⁵³ El profesor de latín enfatiza una vez más las posibilidades inventivas que ofrecen los episodios en la Tabla dedicada a la comedia, pero sin mencionar al *ingenio poético* (*vid.* pags. 364-365).

siempre en los episodios, porque, al retomar los argumentos de las comedias de Terencio o Menandro –la “action primaria”–, lo que puede variarse son los mencionados “ornamentos”. La labor del *ingenio* está restringida una vez más a los elementos secundarios.

A continuación, el *ingenio* adquiere en las *Tablas* otra connotación de una raigambre clásica. Cascales relaciona a esta capacidad nata con una característica arquetípica de un oficio⁴⁵⁴, que los personajes cómicos deben guardar para conservar el *decoro*. De tal manera, Castalio recuerda que para conocer el “natural ingenio, y vida” (pag. 383) del alcahuete se debe recurrir a Terencio y Plauto. Entiendo aquí “natural ingenio” como el *ingenio* que es propio del alcahuete, por lo que no hay una relación con el fenómeno poético, pero sí con la teoría huartiana de los diferentes tipos de *ingenios*. Esto me parece muy significativo porque en el hipotexto de las *Tablas* –la poética de Minturno– no se encuentra tal referencia⁴⁵⁵. Por tanto, es posible rastrear en la poética del humanista murciano una mención de dicha tipología huartiana, que pudo haber tomado del mismo tratado del español o bien de la *Philosophia* o de otra fuente, sin ser del todo claro debido a la falta de un mayor desarrollo.

La siguiente mención, relacionada con la risa cómica, también la he comentado parcialmente en el capítulo anterior (*vid.* “Capítulo II”) y las conclusiones que se han propuesto para la *agudeza* pueden ser extensivas para el *ingenio*. Es decir, la “risa maliciosa, aguda, ingeniosa, fundada en la fealdad, y torpeza agena, assi de cosas, como de palabras” (pag. 388) y los métodos con los que se consigue esta –*turpītūdo ēt dēformītās*– no pueden ser identificados plenamente con los mismos adjetivos. Pese a esto, tampoco puedo negar que pueda tratarse de una *risa ingeniosa* porque tanto las “cosas” –la *rēs*– como las “palabras” –la *verba*– son asimismo *ingeniosas*. Nuevamente, la brevedad con la que Cascales expone tanto sus conceptos como sus métodos no permiten llegar a una afirmación absoluta. Sin embargo, considero importante retener la relación que el *ingenio* guarda con el artificio, pues esta se recupera más adelante.

Las últimas tres menciones del *ingenio* están en boca de la autoridad de Castalio para definir el soneto en la “Tabla quinta. *De la Poesia Lyrica*”. Sobre este se dice que es la “Poesia mas comun que oy tiene España, y aun toda la Christianidad [...]. El docto, y el indocto, quienquiera, se atreue a poner las manos en el sagrado Soneto, sin creer que por ello, el que no està ordenado del diuino Apolo queda irregular, y excomulgado *ipso iure*” (pag. 438). Tal afirmación recuerda al lector que la divinidad poética de Cascales está relacionada a cuestiones de estilo y, en este caso, al *arte* en sí, puesto que solo quien esté “ordenado del diuino Apolo” puede tratar con el soneto sin quedar “irregular”.

⁴⁵⁴ *Vid.* García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, p. 395.

⁴⁵⁵ El crítico Benito Brancaforte señala que este fragmento, como otros muchos, es una traducción de la poética de Minturno y transcribe: “Che direm del ruffiano? Qual sia la natura, e la vita di lui, attissimamente da Terenzio negli Adelfi, e da Plauto nel Pseudolo vi si describe” (F. Cascales, *Tablas poéticas*, B. Brancaforte ed., p. 216, nota a la línea 7).

El conocimiento semántico y métrico del soneto permite en consecuencia su exitoso resultado, que se compone a partir de un solo concepto, resuelto en un “determinado número d[e] versos” (pag. 439). Ahora bien, mencioné en su momento que el *ingenio* se relaciona indirectamente con la *agudeza* (vid. “Capítulo II”), puesto que el soneto para el humanista murciano es también “dulce, ingenioso, y agudo” (pag. 443). Las razones de su *agudeza* ya han sido expuestas, por lo que me enfocaré a continuación en las razones que Castalio da para que sea *ingenioso*. Este anota:

Sera ingenioso el Soneto que lleua algun particular artificio, o disposicion, como el q[ue] se hizo en la muerte de la Reina doña Margarita de Austria: *Mucho a la Magestad sagrada agrada*, Y como otros que tocan arriba diuersas cosas, y al cabo las recoge todas. Y sin estas otras muchas maneras, que el ingenio es vn espaciosissimo campo. (pags. 443-444)

A diferencia de lo que ocurre con la *risa cómica*, el *ingenio* en esta ocasión sí puede ser ligado al artificio y, además, a cómo se dispone la materia poética. De tal guisa, como en el caso de Carvallo y por única vez en las *Tablas*, el *ingenio* se extiende de la *inventiō* y a la *dispōsiō*, mismas que son consideradas para llamar al *soneto ingenioso*. En el ejemplo ofrecido, un reconocido *soneto en eco*⁴⁵⁶, el tópico de *memento mōri* se reformula tanto semántica como métricamente a lo largo de los doce versos. Por un lado, tal tipo de soneto demuestra la capacidad inventiva del *ingenio*, porque aquí, al igual que ocurre con los episodios del género dramático, se parte de un concepto único que será ornamentado con temas secundarios que apoyan y desarrollan el tema principal. En otras palabras, hay una *amplificātiō* semántica, como bien indica García Berrio⁴⁵⁷. Por otro lado, el *ingenio* interviene también en la distribución de las *amplificationes* a lo largo de los cuartetos y tercetos que integran la constante forma del soneto⁴⁵⁸, con lo que ofrece la *vāriātiō* poética. El *ingenio* ofrece un “espaciosissimo campo” a la breve forma del soneto.

Considero probable que la potencialidad del *ingenio* observada por Cascales en el género dramático y el soneto revitaliza el término al final de las *Tablas*. En consecuencia, lo libera parcialmente del yugo del *arte*, aunque la sombra de este siempre se encuentra presente. Así, por ejemplo, para la creación del soneto es necesario ser “ordenado del diuino Apolo”, es decir, estar instruido en el *arte* de tal forma métrica, ofrecido precisamente por Cascales en su poética.

⁴⁵⁶ El soneto ha sido atribuido a Fray Luis de León y sobre este escribió Antonio Alatorre: “Este soneto fue, con razón, sumamente famoso. Es una brillante hazaña técnica y al mismo tiempo una grave meditación sobre lo efímero de las glorias terrestres. Se escribió con motivo de la muerte (1580) de la cuarta mujer de Felipe II. El artificio tiene el antecedente del *eco* (Poliziano y Serafino), pero en Italia no hubo sonetos como ‘Mucho a la Majestad sagrada agrada...’. No hay aquí preguntas y respuestas, sino discurso continuo y coherente. [...] El *soneto en eco*, género netamente español, se cultivó con no pocas variaciones durante más de un siglo” (*Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, p. 171).

⁴⁵⁷ “A propósito de las ideas de Cascales y de sus posibles fuentes en torno al soneto, sorprende la profunda intuición que manifiestan sobre su estructura. En primer lugar, la clara percepción de su estructura *semántica*. El contenido del soneto se refiere a un solo *tópico*, o a un *concepto*, como desde Dante repetían los preceptistas. De tal manera que la aparición en el texto, casi siempre como *expansiones* o *amplificaciones* de ornato, de temas secundarios, no debía alterar la perspicuidad y consistencia del tema central” (*Introducción a la poética clasicista*, p. 450). A las palabras del crítico solo cabría agregar precisamente que tales *expansiones* o *amplificaciones* son debidas al *ingenio*.

⁴⁵⁸ Esto mismo es señalado por García Berrio (vid. *loc. cit.*).

Después de estas observaciones, es evidente que el *ingenio* para Cascales debe estar en todo momento subordinado a los preceptos ofrecidos por el *arte* y la tradición clásica e italiana. De esta forma, el humanista evita con sus preceptos que el poeta incurra en faltas contra la “ley del decoro”. Pese a esto, se considera en todo momento su capacidad natural y creadora que debe estar centrada en los episodios de los géneros dramáticos y en los temas secundarios del soneto, donde su cualidad más importante es más reconocida.

No me gustaría terminar este apartado sin hacer énfasis en que la restricción del *ingenio* a la *inventio* de elementos ornamentales y su constante omisión en diferentes momentos de la creación poética responde a la estética preferida por el murciano. Esta, de hecho, se opone firmemente a las novedades poéticas de sus contemporáneos que privilegian el *ingenio* y con el cual empiezan a crear un nuevo *ars poetriae*. Sin estar presente, el gusto barroco se siente en las páginas de las *Tablas poeticas*.

POÉTICAS DISCURSIVAS

Luis Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudicion poetica” (1611)

Señalé en el capítulo anterior que la primera poética discursiva de este análisis es el “Libro” y que, a diferencia de las poéticas dialógicas, no posee un diálogo explícito entre dos o más personajes. Así, de la voz de Carrillo y sus fuentes grecolatinas y humanistas, el *ingenio* es enunciado doce ocasiones. Su presencia cuantitativa es notablemente inferior a las poéticas dialógicas de Pinciano o Carrillo, aunque no debe pasar inadvertido el número de folios de cada una de estas. De hecho, las menciones en la poética de Carrillo son bastante cercanas a las de Cascales, pese a la extensión de esta última. Por lo tanto, su reducido número no es en este caso indicativo de mayor o menor atención a la capacidad innata. Es más, si partimos de una apreciación cuantitativa, puedo incluso decir que el *ingenio* en el “Libro” tiene un papel aún más importante que en la *Philosophia* o que en el mismo *Cisne* —la poética que más tinta ha dedicado al *ingenio* hasta ahora en mi estudio—⁴⁵⁹, lo que no es completamente correcto.

Ahora bien, en cuanto al significado de estas doce menciones es importante considerar que cada una de ellas está relacionada directa o indirectamente con el título del discurso carrillesco: la “erudicion poetica”. El sintagma entonces no solo sirve de hilo conductor, o *leitmotiv*, sino que determina la verdadera preocupación teórica del joven poeta, por lo que es importante ahondar en este. Según el *Diccionario de Autoridades*, la *erudición* es “Doctrina, disciplina escogida y

⁴⁵⁹ Si repetimos el ejercicio realizado con el *Discvrso* para el término de *agudeza*, en promedio, la palabra *ingenio* aparece una vez cada dieciséis folios en la *Philosophia*, una casi cada siete folios en el *Cisne* y una cada veinticinco en las *Tablas*. En contraste con esto, en el “Libro” se menciona literalmente al *ingenio* cada cinco folios.

selecta”⁴⁶⁰. Entonces, cuando Carrillo la asocia a “poética” –entendida siempre como el *arte* que se adquiere para la creación poética⁴⁶¹– construye un binomio que asegura las bases para una propuesta estética destinada a una minoría. De hecho, esta poética discursiva “obliga [al poeta] a profanar sus no comunes secretos” (*M*_I f. 110r.), con la finalidad de defender a lo largo de su “disputa” (*loc. cit.*) la *poesía erudita*⁴⁶² de los ataques de aquellos que no pertenecen a dicho grupo selecto⁴⁶³.

Lo anterior se observa en el mismo título de la obra: “*LIBRO DE LA ERVDICION Poetica, ò lanças de las Musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deydad*” (*M*_I f. 109v)⁴⁶⁴. Junto a este binomio que encabeza el *arte* de los *doctos*, se dice que aquellos contra los que se lucha no solamente son tales por ‘falta de estudio’, sino porque están “*desterrados del amparo de su deydad*”: no son protegidos de las Musas. Con base en esto, ¿acaso el poeta ideal de Carrillo tiene una capacidad divina? O, más bien, ¿el amparo de las diosas es obtenido a través del *stūdiūm* de la doctrina poética? La revisión de la función que el *ingenio* tiene durante la *inventiō* ayuda a dilucidar la cuestión.

Ahora bien, quiero advertir que Carrillo y Sotomayor se aparta del binomio *arte-ingenio*, en tanto que ninguno de los dos es colocado por encima del otro o trabajan en conjunto. Así pues, ambos funcionan bajo el binomio *erudición poética*, con sus respectivas peculiaridades. De esta forma, el cuatralbo está superando la estética renacentista que regía a las poéticas dialógicas. En el “Libro” no se anota solo un cambio de término (*arte-ingenio* por *erudición poética*), sino una propuesta que apuesta por un racionalismo místico perfectible. Por ende, Carrillo –él mismo un poeta– se acerca a la creación de sus contemporáneos, próxima a aquella que García Berrio considera como una poesía nueva inaugurada por la pluma de Góngora⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. erudición.

⁴⁶¹ Es indispensable entender que esta *poética* no es la misma que la descrita por las poéticas dialógicas, sino que, literalmente es la *poética de la erudición*. Es decir, se ofrecen los preceptos que el *poeta erudito* debe poseer.

⁴⁶² Me refiero con *poesía erudita* a la creación poética que responda a los preceptos enunciados por Carrillo. Este término, hasta donde tengo conocimiento, no ha sido usado anteriormente para analizar el contenido del “Libro”, sin embargo, considero que su uso es pertinente e incluso necesario, puesto que es el resultado de la poética. Sobre esto ahondaré en este apartado.

⁴⁶³ No quiero dejar de anotar la relación que esto guarda con la “familia o descendencia de poetas” que aparece en el *Cisne*.

⁴⁶⁴ Con base en esto, si se quitan los juicios categóricos y reduccionistas, la afirmación de José María de Cosío sobre el “Libro” es bastante acertada: “No es sino una glosa difusa del verso de Horacio, *Odi prophanum vulgum, et arceo*, mil veces citado antes y después, y expresamente transcrito por Carrillo en su libro” (*Fábulas mitológicas en España*, p. 301). Por supuesto, la poética discursiva es más compleja que una “glosa difusa”, aunque no se niega que el principio horaciano rige su estética.

⁴⁶⁵ Para el hispanista, la poesía gongorina es una “nueva poesía plenamente configurada y absolutamente divergente de la anterior en sus mecanismos de actuación; pero sin intención de variar en lo relativo a sus últimos productos en el seno de la sentimentalidad poética. Con esa poesía se estrenaba también, como es lógico, una novedosa autoconciencia del poeta, de su relación con sus materiales de palabras e imágenes, y de sus débitos al auditorio, a su público” (*Formación de la Teoría Literaria moderna*. 2, p. 390). Por el contrario, niega esta posibilidad revolucionaría a los teóricos coetáneos, al estar afianzados en mayor o menor medida a la preceptiva clásica-renacentista, es decir, a aquella estética que guiaba a la vieja poesía: “sus apologistas, sus comentaristas, y hasta sus detractores no disponían de otro vehículo para exteriorizar el misterio que el que les brindaba la tradición en torno al debate secular sobre la índole del creador literario en la polaridad clásica *ingenio-arte*; o, si se quiere, en su desarrollo popular de si el poeta nace o se hace”

A propósito de la cuestión mística, es innegable que el joven poeta, como heredero y digno continuador de una tradición encabezada por figuras como la de Herrera y Alonso de Carvallo, privilegia la figura del poeta divino. Esta, en el *Cisne*, se encuentra cercana a los profetas y aquí a los mártires, aunque Carrillo no resalta dicha comparación a lo largo de su “Libro”, como sí lo hace Carvallo, en donde la ambivalencia poeta-profeta funciona como *leitmotiv*. Además, en el caso de la poética discursiva la relación es más compleja, puesto que obedece tanto a la figura del poeta como a la del poeta-soldado, en concordancia con la biografía del cuatralbo⁴⁶⁶. Sin embargo, la aproximación a lo divino posee varios matices, que indican la tendencia carrillesca al debilitamiento del *arte-ingenio* en aras del concepto de *erudición poética*.

Afirma el joven poeta:

el mismo Dios en la virtud de sus escogidos varones las rudas lenguas de embidiosos, mostrò, o ya fuese mayor virtud que humana, o a nuestra flaqueza gloriosissima, caer en vn mismo entendimiento la ciencia de contemplar, y el animo de pelear [...]. Tambien los Martyres, ò fuesse ya aficion suya, o el espiritu encendido de Dios, despreciando los fuegos, y el tormento, cantaron himnos, ni solo en este espiritu ygualaron a su alegria su amor, sino en las alabanças su desseo. (*M*₁ fols. 110v-111r)

En este fragmento se afirma que los poeta-soldados son varones⁴⁶⁷ escogidos por Dios, así como han sido escogidos los mártires que componen sus himnos para alabar al creador. No obstante, hay una serie de aspectos a considerar. En primer lugar, no se menciona al *ingenio* –a diferencia de lo que ocurre en el *Cisne*. Más bien, a los “escogidos varones” se les permite tener en un mismo *entendimiento* “la ciencia de contemplar, y el animo de pelear” –lo que se relaciona con la vida contemplativa y activa del neoaristotelismo.

Por supuesto, dicha “ciencia de contemplar” podría asociarse al *ingenio* o, al menos, a esa parte que se encarga de buscar la materia poética. En otras palabras, tendría que considerarse la cualidad receptiva del *ingenio* que he encontrado en las poéticas dialógicas de Pinciano y Carvallo. Sin embargo, descarto tal interpretación porque no hay ningún indicio que justifique dicha relación. Además, aún suponiendo que el *ingenio* sea para Carrillo parte del *entendimiento*, este no es de origen divino, puesto que solo se dice que los poetas han sido escogidos por Dios en tanto su *entendimiento* acoge la parte pasiva de la contemplación y la activa de las armas.

(*loc. cit.*). En el caso de Carrillo, su teoría continúa basándose eclécticamente en autoridades clásicas y renacentistas, pero la forma en cómo las interpreta le permite transformar el binomio *arte-ingenio* y distanciarse así de la tradición.

⁴⁶⁶ Carrillo y Sotomayor vivió el tópico *sāpientia et fortitudo* renacentista, así como lo había hecho en su momento Garcilaso. Sin embargo, a diferencia de este, también se ocupó de teorizar sobre tal aspecto en su poética, en donde incluso las musas son guerreras que con sus lanzas atacan a los indoctos. De tal forma se comprueba lo que Curtius ya había notado sobre las letras y las armas en España (*vid. Literatura europea y Edad Media latina*, I, p. 256-258).

⁴⁶⁷ Sobre este aspecto, no se olvide que para Pinciano el *ingenio poético* es varonil, lo que pone de manifiesto que la tradición misógina está presente en las poéticas de los Siglos de Oro, aunque matizada de diferentes formas. Así, Pinciano aceptó que hubiese mujeres con esta capacidad varonil –como la poetisa Safo–, mientras que Carrillo pone como ejemplo para ilustrar justamente el tópico *sāpientia et fortitudo* la figura poética y guerrera de Telesila de Argos.

Reitero luego que en este fragmento se trata literalmente de una parte del *entendimiento* encargada de percibir el mundo circundante, el cual además no es en sí mismo divino. De hecho, este necesita de una “ciencia”, o bien un método que no corresponde con el *arte* de las poéticas dialógicas, sino al de la *erudición* que “lima”, como anoté más arriba (*vid.* “Capítulo II”). Carrillo empieza entonces a calificar la capacidad que realmente le interesa desarrollar en detrimento del resto: el *entendimiento*.

Por otra parte, el joven poeta-soldado afirma que los mártires pueden componer sus himnos de alabanza por dos motivos: *furor divino* o *afición*. Dicho de otra forma, la creación poética de estos seres bisagra puede deberse a un trance divino o a una motivación personal, a una “propensión, amor, ò voluntád del ánimo con que nos inclinamos à querer y amar alguna cosa”⁴⁶⁸, con lo cual no se requiere ninguna intervención externa. La manera en cómo se consigue tal *afición* o cómo esta se materialice en los himnos, no se especifica, pero es claro que para Carrillo las obras de los mártires pueden darse con o sin intervención divina. Esta afirmación reinterpreta entonces también el *furor profético* para quitarle su papel como única *causa eficiente* de la creación poética religiosa. En suma, se ofrece otro ejemplo de cómo se circunscriben las funciones del *ingenio* y del *furor*, para darle al *entendimiento* mayor importancia y volverlo la base de la *erudición poética*.

El “Libro” continúa con una *amplificãtio* del tópico *sãpientia et fortitudo*⁴⁶⁹, el cual, a través de una *vãriãtio*, se utiliza para justificar lo tardío de la producción poética española, como ya lo había hecho antes Herrera⁴⁷⁰. Para ambos escritores, así como para sus coetáneos, España no tenía las condiciones históricas propicias para la creación poética, debido a las constantes guerras que asolaron la península hasta la Reconquista. Por tal motivo, Carrillo afirma:

Nuestra madre España, despues de auer encubierto las antiguas desgracias, con tan desacostumbradas vitorias al valor delos hombres, acordose de si, ò (por mejor dezir) sus hijos colgando las espadas, tuuieron memoria de ella, atreuieron las plumas a hazer alardes de los ingenios, tan parecida en esto a la antigua madre del valor antiguo, que no se sabe huuiesse poeta en Roma antes de pasada la segunda guerra Punica. (*M* f. 112r)

⁴⁶⁸ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. *aficion*.

⁴⁶⁹ *Vid.* Luis Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, *Obras*, Rosa Navarro (ed.), p. 324, n. 7.

⁴⁷⁰ La relación entre la *Anotaciones* y el “Libro” son numerosas. De hecho, el principio inaugural de Herrera es recuperado por Carrillo y llevado a sus últimas consecuencias. Así, sobre el “Soneto I” dice el sevillano: “Pienso, que por ventura no sera mal recebido este mi trabajo delos ombres, que dessean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia delas cosas peregrinas a ellas; no porque este necesitada i pobre de erudicion i dotrina; pues la vemos llena i abundante de todos los ornamentos i joyas, que la pueden hazer ilustre i estimada; si no porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria i reputación, o no inclinandose ala policia i elegancia destos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte” (*Obras de Garcí Lasso dela con anotaciones Vega de Fernando de Herrera*, p. 65).

El *ingenio* aparece por primera vez en la poética y funciona tanto como metonimia de poetas, como de las obras creadas bajo su supervisión. Es decir, ofrece su tradicional denotación como capacidad creadora⁴⁷¹, aunque esta es minimizada.

La apología de la poesía española reafirma un principio presente en los folios inaugurales del “Libro” que advierte sobre una necesidad fundamental para el quehacer poético: “Amigas son d[e]l ocio las Musas” (*M_I* f. 110r). La guerra, por lo tanto, no permite que estas se manifiesten; es decir, no permite “hazer alardes de los ingenios”. Carrillo señala la condición externa y material *sīnē quā nōn* la capacidad humana no puede desarrollarse plenamente a fin de mostrar una valía equiparable a la gloria obtenida en el campo de batalla: “Eternidad, y valor prometen las Musas”⁴⁷².

Obsérvese, pues, las características que el *ingenio* adquiere en el “Libro”. En primer lugar, la capacidad nata se relacionada indirectamente con la figura de las Musas⁴⁷³, y, en segundo lugar, el carácter divino de las hijas de Zeus le infunde una cualidad igualmente divina, misma que sirve para asegurar la eternidad al poeta y alejarlo del vulgo. Quiero hacer hincapié, empero, en que tal cualidad divina se manifiesta con ayuda del *entendimiento*, que es el encargado de develar los secretos de las Musas⁴⁷⁴, mismos que Carrillo ilustra en el “Libro”. Lo anterior podría representar una contradicción porque si tales secretos pueden ser escritos e incluso enseñados se estaría volviendo comprensible su aspecto divino; es decir, se le retiraría todo aspecto místico, inexplicable e inefable. En parte es así, pero es gracias a que la *erudición poética* tiene un carácter bivalente: parte de una capacidad divina (*ingenio*) que puede ser mejorada a partir del esfuerzo humano que se cristaliza en la *erudición*.

Con esto, Carrillo parece colocar en una balanza la dualidad *erudición-ingenio*, porque “Amigas son d[e]l ocio las Musas”. La divinidad entonces necesita cultivarse durante ese tiempo que ofrece el *ōtīum* –entendido a la manera clásica. En consecuencia, dicho perfeccionamiento del *ingenio* depende tan sustancialmente de ese *ōtīum* que su capacidad creadora e innata es insuficiente para la creación poética erudita. Esto no significa que Carrillo siga la línea de Cascales, quien encierra en los

⁴⁷¹ Cito el erudito estudio de Lausberg: el ingenio “es un don natural que no puede ser sustituido ni por el arte (*ars*) ni por la imitación (*imitatio*)” porque “es la creatividad o productividad (por ejemplo, la fantasía [...]), la cual necesita ser dirigida” (*op. cit.*, § 1152). Para Carrillo, el *ingenio* continúa teniendo ingerencia en el proceso creativo, pero lejos de ser sustituido por un *ars* o por la *imitatio* –que no dejan de estar presentes– es completamente dominado por el término principal de la poética: la *erudición*.

⁴⁷² A propósito de la *fama* y *eternidad* a los que se aspira en el “Libro”, Carrillo retoma la larga tradición clásica al respecto, misma que equipara los logros militares con los de la pluma (*vid.* María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, pp. 15-113 *et passim*).

⁴⁷³ Así se evidencia en los versos que traduce Carrillo: “Punica al bellicoso pueblo, y fiero / De Romulo, abladò la dulce Musa” (*M_I* f. 112r). Por un error de fuente o memoria, en el “Libro” se asegura que estos son de Ennio, cuando en realidad pertenecen a Porcio Licinio como confirma Navarro (*vid.* Carrillo y Sotomayor, “Libro”, *op. cit.*, p. 326, n. 15).

⁴⁷⁴ Es imprescindible destacar que el *entendimiento* y el *ingenio* son capacidades estrechamente relacionadas entre sí, pero las funciones específicas de cada una de ellas –comprender y crear respectivamente– me permite establecer los límites que cada termino tiene sin confundirlas entre sí. Esto no significa que no pueda haber entre ellas una relación cooperativa que ayuda tanto a los teóricos de la época como a los de ahora a racionalizar el complejo proceso creativo. De hecho, es gracias al *entendimiento* en Carrillo que tal explicación es posible.

límites del *arte* al *ingenio*, sino que a la par del *ingenio* está latente el perfeccionamiento del poeta con la *erudición*. De esta forma, el resultado de su trabajo en conjunto es lo que origina la *poesía erudita*.

Con base en lo anterior, sugiero que además del *ingenio*, lo divino para el poeta español es la capacidad que un individuo tiene para el *stūdĭum* durante el *ōĭum*, el cual se concentra en la lectura e *īmĭtātĭo* de los clásicos, quienes tienen un papel fundamental en la poética. Esto último se infiere en primera instancia por las divinidades que presiden la creación poética: las Musas. El cuatralbo propone figuras del mundo pagano como guías de los poetas y no del mundo cristiano como la de Cristo, con la que se le asocia al poeta en el *Cisne*.

A esto se debe aunar que se relacione la situación de España con la de Roma. La comparación de carácter histórico funciona como *prōbātĭo* de *gēnūs artificiale* por inducción (*conlātĭo*) para la *argūmentātĭo* de Carrillo, lo cual es una constante en el “Libro”. Para el erudito poeta, el mundo clásico es una *prōbātĭo* por *autoritas* o por inducción –como ya observé más arriba (*vid.* “Capítulo II”). La justificación de la *erudición poética* posee innegablemente una base clásica, como se deja en claro con las frecuentes citas de clásicos y modernos, los cuales, a su vez, recuperan el bagaje grecolatino.

La relación *erudición-ingenio* se reafirma con la enunciación del primer paladín de la *sāpĭentĭa et fortitudo*: Garcilaso. En este, el oficio militar se compaginó al poético con una obra que “excedio las esperanças de los Italianos, en quanto a nuestra nacion, y a los nuestros abriò camino, para presumir de tan dichosa osadia frutos tan colmados como los suyos” (*M_I* f. 112v). Garcilaso es para Carrillo la figura parteaguas de la poesía nacional, que logró conjuntar la espada y la pluma⁴⁷⁵, y superar así a los modelos italianos. A partir de él:

Ha ydo con tan notable excesso creciendo este loable estudio despues acà, y ha tenido nuestra España sujetos, que à auer acompañado con diligencia, y estudio las fuerças del ingenio, tuuiera Italia acerca de nosotros menos ocasión de desprecio, y mas que temer a los lugares de sus Petrarchas, y Tasos. Esto con la experiencia del tiempo, y con la noticia, que del se adquiere, con la conocida ventaja q[ue] hasta ahora (respeto de las cosas antiguas) se ha tratado, parece ofrecia la esperança las manos à darnoslas presto en exercicios de ingenio, en el mismo lugar que las vitoriosas hazañas de nuestra nacion ha puesto el suyo con sus vanderas, y sus armas: bien necessarias pues son estas plumas a la eternidad de tan famosos arneses, y celadas. (*M_I* fols. 112v-113r)

⁴⁷⁵ El poeta militar representa así su modelo nacional: “El fue pues el primero de nuestra profesion Militar, que illustrò con sus escritos a nuestra España” (*M_I* f. 112v). Con esto, no solo se ofrece un testimonio más de la importancia de Garcilaso en el quehacer poético español, sino que también se indica la tradición a la cual pertenece Carrillo, caracterizada por el *furor divino* y de carácter formal-hedonista.

En esta segunda apología de la poesía nacional –aquí con respecto a la tradición italiana⁴⁷⁶–, se ahonda en el tipo de camino poético que abrió Garcilaso. Carrillo señala aquí otros aspectos con los cuales el *ingenio* ofrece “frutos tan colmados como los suyos”: “diligencia, y estudio”. Me parece que tales hábitos no constituyen propiamente un *arte*, puesto que no se mencionan los preceptos y las reglas poéticas. Implican por tanto una disciplina, que alude sin duda a la *erudición poética* y el conocimiento que esa porta consigo. En consecuencia, considero factible que el “Libro” haga eco de las teorías platónicas expuestas en la *República* y el *Sofista* –especialmente el segundo– con respecto a la imaginativa, la poesía y la imitación.

Tal y como explica Víctor Fernández-Corrugedo, Platón contrasta “la imitación de lo que se basa en la opinión (δόξα) y la imitación que se basa en el conocimiento (ἐπιστήμη)”⁴⁷⁷. La división alude a un problema epistemológico que justifica la expulsión de los poetas de la República ideal de Platón, al negar a la poesía toda posibilidad didáctica (*dōcēre*), pues la constriñe al deleite (*dēlectāre*). Para Carrillo no existe tal problema porque su finalidad es justificar la *poesía erudita*, difícil para los indoctos abandonados por unas Musas que requieren del *ōtium* para su manifestación. Pese a esto, es evidente que el *ingenio* carrillesco debe aspirar al segundo tipo de imitación; es decir, sus resultados se perfeccionan con diligencia y *stūdiūm*, para procurar una imitación *docta* o, más aún, *erudita*.

De tal guisa, se conserva la cualidad mística de la poesía, así como su elitismo y su carácter privilegiado en la sociedad. Sin embargo, en el “Libro” –a diferencia de las poéticas dialógicas analizadas– no se justifica la poesía por su *ūtilitās*. No porque la poesía condujese a conclusiones “falsas” debido a la imitación de fantasmas –como hizo Platón⁴⁷⁸–, sino porque solo puede ser entendida por los que poseen la *erudición poética*. A Carrillo no le preocupa si el vulgo es educado o no, al contrario, prefiere la incompreensión de este. Su función social es pues inexistente y no cumple con el *dōcēre*; aunque tampoco con el *dēlectāre* popular –por llamarlo de alguna forma. La *poesía erudita* obedece más bien a la develación de la realidad con ayuda del *entendimiento* (contemplación), del *ingenio* (creación) y del *stūdiūm*, lo que deleita al poeta y a sus iguales.

Ahora bien, si existe *stūdiūm* y diligencia, la capacidad natural del *ingenio español* se equipara y supera al *italiano* –tópico al que recurre también Cascales (*vid. supra*). Para esta parte de la *argūmentātio*, Carrillo recurre a pruebas lógicas y a *signa* específicos: los “ejercicios de ingenio”; es

⁴⁷⁶ La defensa de la poesía española estaba motivada principalmente tanto por lo tardío de su aparición como por la lengua que utilizaba. Es decir, era también una defensa de la lengua castellana o vulgar, problema al que se habían enfrentado también otras tradiciones literarias como la italiana y francesa. En el caso de España, esta defensa alcanzó su punto cúlmine durante el siglo XVI y principios del XVII, aunque ya desde el siglo XV se encuentran apologías como la de Antonio de Lebrija en su *Gramática* (*vid. José Francisco Pastor, “Introducción” a Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, J. F. Pastor ed., pp. XXV-XXX). Cabe mencionar que esta defensa es un punto más de convergencia entre Herrera y Carrillo, y sobre el que regresa el cuatralbo al final de su discurso (*vid. M₁* fols. 138v-139r).

⁴⁷⁷ *Op. cit.*, p. 89.

⁴⁷⁸ *Vid. id.*, pp. 75-97, *passim*.

decir, el resultado del *ingenio*. Hay que enfatizar que se les llama “ejercicios”, lo que implica nuevamente la constancia, pero también la práctica y la dedicación de un determinado oficio, la poesía⁴⁷⁹. Se pone en evidencia cómo Carrillo se mueve entre el plano de la poesía como don divino y como práctica racional, practicable y perfectible.

En la propuesta del “Libro”, la dualidad *arte-ingenio* ya no es suficiente para explicar el fenómeno poético. De aquí la necesidad de la formulación de la *erudición poética* –la *poética de la erudición*–, en donde el *ingenio* tiene un papel relevante, aunque se compagina –mas no se subordina– con la disciplina y el *stūđium*. Cabe agregar que, hasta el momento, el “Libro” no ha establecido algún tipo de graduación con respecto a los productos del *ingenio*. Más bien, parece que una creación es digna de un *poeta docto* cuando aquella siga el camino de Garcilaso, el de la *erudición poética*.

La dualidad divina y racional del poeta ideal de Carrillo es aludida nuevamente, pero esta vez bajo principios platónicos que involucran la teoría de los *furores* y en la que se basa la distinción entre versificadores y poetas. El ánimo de los últimos es

encendido en ciencia, y calor de diuinas Musas, guiassen por qualquiera diferencia de virtud, ò acontecimie[n]to, tomaron por laurel desta gloria el dichosissimo, y bonissimo amparo de las Musas: mal por cierto, si ellos, ò sus Musas, son descubridores de las cosas escondidas, las entenderan los que à penas conocen letras. (*M*₁ f. 114v)

Los poetas son “descubridores” de los misterios escondidos en la realidad y negados a los *indoctos*. Esto lo consiguen gracias a la inflamación divina de la Musas, pero también y antes de esta, al resultado de la ciencia, obtenida sin duda a través del *stūđium* de las letras –justo las que desconoce el vulgo.

En el fragmento observo que no está presente el *ingenio*, pero sí las cualidades del *furor*, mismas que afectan al *ánimo* por el calor tanto de la ciencia (producto de la diligencia/motivo racional) como de la Musas (origen divino/motivo irracional)⁴⁸⁰. No obstante la carencia *ad litteram* del término que preocupa a la presente investigación, es innegable que el sentido que engloba esta explicación alude directamente al proceso de la *inventio* poética, que hasta este momento había sido únicamente jurisdicción del *ingenio*. Además, Carrillo asocia al *ánimo* la inflamación que le permite elevarse a las “cosas escondidas”; un proceso que las poéticas dialógicas habían ligado exclusivamente a la capacidad inventiva por excelencia⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ En el *Diccionario de la lengua castellana...* se lee en la *s. v.* ejercicio: “El acto de ejercitarse en alguna cosa: como en las armas, en las letras, en la Pintura, etc.”; y en *s. v.* ejercitarse: “Vale emplearse, dedicarse al ejercicio y empleo de algún ministerio y oficio”. En el “Libro”, por tanto, la poesía es un oficio independiente que necesita una determinada práctica, justo lo que se describe en los primeros folios.

⁴⁸⁰ Considero notable que el doble origen de la inflamación poética ya estaba sugerido en los mártires que creaban sus himnos de alabanza con ayuda del *furor divino* o de la *afición*.

⁴⁸¹ Esta parte de la *argūmentāñio* no deja de depender de la tradición clásica, aunque con un importante cambio. Según la retórica de Quintiliano, glosada por Henrich Lausberg, el “orador, antes de intentar sumergir al público en la situación del testigo ocular, debe poner, por decirlo así, al rojo vivo su fantasía creadora” (*op. cit.*, § 811). Este precepto que busca obtener eficazmente la *captāñio benevolentiae* del público comporta la inflamación, pero de la *fantasía*, una

Entonces, es un hecho que este proceso de “hallazgo” no implica al *ingenio*, primero porque se menciona al *ánimo* en su lugar y luego porque es el *entendimiento* la capacidad natural humana que posee la “ciencia de contemplar”⁴⁸². Así lo reafirma con una *prōbātio por auctoritas* de Boecio: “Alas tengo ligeras, que del cielo / Bolaron lo mas alto, y mas diuino, / Las que el entendimiento presto viste, / Desprecia aborreciendo el baxo suelo” (*M*₁ f. 117r). Carrillo se vale de la misma alegoría usada por Carvallo en el *Cisne*, pero no es el *ingenio* quien se eleva con alas ligeras hacia lo divino, sino el *entendimiento*.

Durante el “Capítulo II” de la investigación, establecí que la única capacidad divina *per sé* en el “Libro” es la *razón* y, como parte de esta, el *entendimiento* puede acercarse a ella. Con base en esto, se puede concluir la base racionalista que el “Libro” posee. El *entendimiento* es la capacidad racional encargada de encontrar las “cosas escondidas”, lo que no impide que se le reconozca un carácter divino de tipo irracional. Reitero que en la poética discursiva hay un juego entre lo divino y lo racional, entre la inflamación y el *stūdiūm* asiduo tan complejo e intrincado que se pierde toda dualidad posible entre *arte* e *ingenio*. El *arte* –conjunto de normas y preceptos– es sustituido por la *erudición* y el *ingenio* es descargado de funciones imprescindibles como el “hallazgo” de la *causa material*, que Pinciano, por ejemplo, sí le reconoce. Todo esto en obediencia a la creación de una *poética de la erudición* que justifica la existencia de la *poesía erudita*, cuya *causa final* no es el *dōcēre* ni el *dēlectāre* del vulgo⁴⁸³, sino penetrar con el *entendimiento* el saber oculto de las Musas.

La siguiente mención del *ingenio* se encuentra inmersa en la extensa glosa que el poeta cuatralbo hace de una cita de Aristóteles –cuya fuente es imprecisa, como he referido más arriba (*vid.* “Capítulo II”)–⁴⁸⁴, que le permite reflexionar sobre la *fama* que el poeta puede obtener con sus obras. Asimismo, a través de una *commōrātio*, la *poesía erudita* es defendida nuevamente del pernicioso

capacidad no racional e inventiva. Debido a que en el “Libro” no es importante ni la *captātio benevolentiae* ni el deleite del público, el proceso de poner “al rojo vivo” se traslada de la *fantasía* al *entendimiento*. Por ello, se racionaliza un proceso originalmente irracional.

⁴⁸² De hecho, el *ánimo* podría asociarse al *entendimiento*, puesto que es el “alma, el espíritu que hace discurrir y moverse los animáles” (*Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. animo). En consecuencia, lo que se está inflamando es una capacidad racional del ser humano, confirmando que para Carrillo es la parte racional la encargada de penetrar en los asuntos elevados.

⁴⁸³ El ataque al vulgo es constante, pero el punto álgido se localiza en la distinción entre el orador y el poeta: “el Orador cuelga de la aprouacion del pueblo, sus buenas, ò malas razones, son los buenos, ò malos discursos [...]. De si el Poeta se cuelga, y se es el oye[n]te, el es el juez en su misma causa” (*M*₁ fols. 116r-v). Vilanova, a propósito, comenta: “No puede darse una afirmación más tajante de independencia artística y de soberbia intelectual que la que encierran las palabras de Carrillo, verdadera profesión de un arte para minorías” (*op. cit.*, p. 645). Las palabras del estudioso no pueden ser más certeras sobre la opinión que tiene el poeta sobre la elite intelectual poética y su independencia del juicio del público. Sin lugar a duda, es una de las afirmaciones que más deja en claro la finalidad que la poesía tiene para Carrillo, una que se aleja de los principios renacentistas.

⁴⁸⁴ Transcribo nuevamente la traducción hecha por Carrillo para facilitar la comprensión de las subsecuentes menciones del *ingenio*: “Vnos animales, por ciertos indicios, y señales, aprendiendo de la naturaleza, discurriendo otros con socorro de la razon, lo que es prouable con el entendimiento alcançado” (*M*₁ f. 114r). Nótese que una vez más se le da al *entendimiento* un papel privilegiado para la creación de conocimiento, por lo que sigue siendo la capacidad rectora en esta *poética de la erudición*.

juicio de los *indoctos* y se reafirma que el vuelo de los poetas los aleja de la envidia. La “naturaleza de bolar participa mucho de Dios, quando no sea mas que con ellas hazerse essentos de la embidia” (*M*₁ f. 120r)⁴⁸⁵. Dentro de las *prōbātiones* para este argumento aparece el epitafio que Séneca creó para su propia tumba, cuyo tōpico *nōn omnis mōrīar* evidencia la *eternidad* y la *fama* obtenida con sus obras⁴⁸⁶.

Asimismo, es glosada por el poeta:

Y por cerrar esta parte con la opinion de nuestro Ciudadano Seneca, en esto como en todo (à pesar de embidiosos, y menores de su ingenio) sola ay en las cosas humanas esta obra, à quie[n] ni ofende tempestad, ni consume vejez⁴⁸⁷. Esta fue la opinion que tuuieron de si trata[n]do de las letras, con la doctrina que vemos, estos los cimientos en que fundaron tan firmes esperanças contra el tiempo, los efetos dize nuestra edad, haciendo profecias sus palabras, opinion adquirieron con los buenos versos, tratandolos con las buenas letras, ellos lo pronosticaron, la fama no se les puede negar, ni à mi este argumento la verdad de qualquier causa eficiente, por si su certidumbre ha de constar de sus efectos. (*M*₁ f. 121r)

Nótese que el *ingenio* no ha sido tipificado por Carrillo a lo largo de su disputa; es decir, no se ha hablado de un *ingenio poético* –como tampoco se le ha tipificado al *entendimiento*–, pero en este caso se cuantifica, porque hay quienes tienen más *ingenio* –Seneca– que otros –los “embidiosos”. Se contrasta lo expresado por Pinciano en la *Philosophia*, donde el *ingenio* es una capacidad común a todos los seres humanos, pero de cuyo desarrollo y tipo dependen las obras de cada individuo. La justificación de la cantidad de *ingenio* depende siempre de la divinidad que caracteriza al poeta, misma que le permite hacer profecías y romper las adversidades temporales. Esto último, no obstante, no solo se debe a su divinidad o *ingenio*, porque la *poética de la erudición* siempre va acompañada de la doctrina que ayuda a la creación de “buenos versos” y “buenas letras”: vehículo de la *fama poética*, la cual no se puede negar a quien bien práctica esta poética.

Para Carrillo, la *fama* no puede ser negada a los poetas porque la *causa eficiente* de esta no permite que sea de otra forma, pues “su certidumbre ha de constar de sus efectos”. Ahora bien, ¿a qué se refiere con *causa eficiente*? Al *estilo*, a la *causa formal* de la poesía como afirma a continuación: “Pues assi es, que estos (mediante el modo de escriuir vsado dellos) alcançaron el fin vltimo de los Poetas, que es la fama” (*loc. cit.*). En breve, la *causa formal* de la poesía –“el modo de escriuir” o

⁴⁸⁵ Sobre esta función del *ingenio* Carrillo volverá a hacer énfasis casi al final de su poética: “Ciceron (no es aqueste lugar de sus alabanças) no se escapò, ni pudieron las alas de su ingenio vsurpalle de la vista de sus contrarios, al qual se atreuian à reprehender, como hinchado y Assiano: porque tan clara fuerça de la eloquencia no pueden sufrir” (*M*₁ f. 133v). El estilo limado de Cicerón es reprobado por los *indoctos* que no han estudiado lo suficiente para comprenderlo y, en este caso, su *ingenio* no ha sido capaz de elevarlo lo suficiente. Tal hecho no se reprueba en ningún momento por Carrillo, ya que su atención está en destacar la responsabilidad que el público tiene para entender las enseñanzas que los *doctos* les transmiten en prosa o verso. De esto se deduce que la capacidad de vuelo del *ingenio* no tiene que ser perfecta para ser considerada un *poeta docto*.

⁴⁸⁶ El epitafio traducido por Carvallo reza: “Nadie mi entierro con llantos / Honre, porque buelo viuo / Por lenguas de varones” (*M*₁ f. 114r).

⁴⁸⁷ Desde “sola ay” hasta “vejez” es otra cita de Seneca de su *Ad Polybium de consolatione* (*vid.* Carrillo y Sotomayor, “Libro”, *op. cit.*, p. 345, n. 84).

bien el *estilo*— se convierte en la *causa eficiente* de la *fama*, que es la *causa final* del poeta, o bien, del *docto* escogido por las Musas. Por supuesto, la *fama* es la meta del poeta, mas no de la poesía, puesto que su *causa formal* no podría ser al mismo tiempo su *causa eficiente*. No obstante, no considero pertinente afirmar que dicha *causa* en la poesía siga siendo el *ingenio*. De hacerlo, tomaría en cuenta únicamente la tradición clásica que, aún con sus toques personales, Carrillo coloca como *prōbātione*. Hasta el momento, la definición del *ingenio* es bastante limitada en la *erudición poética*, ya que únicamente se ha especificado que requiere de la ayuda del *stūdiūm* y la disciplina, y su cercanía a la divinidad.

Pese a la falta de atención que el *ingenio* tiene en el “Libro”, el cuatralbo la concibe como una característica evaluadora de las “coronas de los poetas”, es decir de los versos creados por los *doctos* poetas. Referí en el “Capítulo II” la defensa a favor de Lucrecio como poeta. Recuérdese que el principal argumento a favor de esto es que la obra se produce con disciplina y *stūdiūm*. La apología que se convierte en un encomio a la *dificultad poética* no solo se realiza a causa de los juicios negativos de los *indoctos*, sino también de aquellos que discurren *agudamente* y cuyos *ingenios* consideran que la *causa material* del poema latino es poco adecuada y atrevida.

Diran agudamente algunos, o inferiran (quie[n] lo duda?) del error de la opinion, quan poco acertado le fue al Poeta, ocupar sus versos en tan graue materia: valedores tuuo esta opinion, y no pocos antiguamente, baste en nombre de los demas Plinio Filosofo, lib. 2. capit. 7. y quando no lo fuera, escusa el desacierto la dificultad de la materia, califica el ingenio atreimiento tan alto. (*M*₁ f. 123v)

Mientras el *entendimiento agudo* deduce de la opinión que la *causa material* es demasiado grave para los versos de Lucrecio, el *ingenio* considera que es un atrevimiento. Este, a diferencia del “Diran agudamente”, no se puede adjudicar a Plinio, pero tal vez sí se refiera a otros “antiguos” y de ahí que se le continúe tratando con el debido respeto que un *docto* merece dentro la *poética de la erudición*. Además, Carrillo comparte la opinión sobre los versos comentados, que, por negar a la providencia, demostraban cómo “Notable atreimiento le dio el arte” (*M*₁ f. 123r)⁴⁸⁸. Sin embargo, en el caso del cuatralbo no es un juicio de censura, sino de admiración por aquello que se consigue por medio del artificio y del *stūdiūm*.

Esta consideración del *ingenio* como juez es la primera que se menciona a lo largo del “Libro”, aunque en otros momentos Carrillo da tal labor al *entendimiento*, al cual se le adjetiva como *agudo* (vid. “Capítulo II”). En el caso del *ingenio*, empero, no puede decirse que sea *agudo*—lo que implicaría que fuese “limado” con la *erudición*— ni tampoco que posea otro tipo de cualidades. Pese a esto, no hay que olvidar que en esta intrincada poética apologética y encomiástica el subtítulo de la marginalia

⁴⁸⁸ Para precisar, el *arte* del “Libro” son los preceptos de los clásicos en tanto son fuentes de donde se obtiene principalmente *erudición*, puesto que así usa Lucrecio a Epicuro; aunque también engloba aspectos del *arte* más tradicionales, porque son modelos de *imitatio* su *agudeza*, *elocuciones* e *imitaciones* (vid. “Capítulo II”).

del folio 117r reza “*Doctrina para el juicio*”. Aquí se hace hincapié en la importancia de la educación que debe tener quien juzga un determinado arte y cómo estos dos aspectos deben obedecer la misma *doctrina*.

En la *erudición poética* quien juzgue la obra de otro debe ser capaz de hacer por su propia cuenta una obra de calidad y, en caso de no ser capaz de esto, al menos sí debe haber estudiado con la misma dedicación que el creador, de lo contrario no es digno ni siquiera de apreciar la obra *erudita*⁴⁸⁹. El *ingenio* puede juzgar la poesía de Lucrecio como atrevida siempre y cuando quien lo diga posea la *doctrina* necesaria para hacerlo, aunque el juicio que este hace sea contrario al encomio que merece la *poesía erudita*. La *erudición* permea cada elemento de esta poética, incluyendo el *ingenio*, cuyas funciones siguen siendo apenas aludidas.

Ahora bien, la siguiente mención del *ingenio* está inserta en la prescripción de las “buenas letras” y recupera el matiz metonímico descrito para los “ejercicios de ingenio”. Carrillo glosa un verso de la *Eneida* (vid. “Capítulo 2”) para demostrar el estudio que debe poseer el lector del autor latino:

no con facilidad se dexaran conocer estas cosas de los no muy verdaderos sucessores de las buenas letras, y ellas menos recoger a[n] debaxo de su amparo à aquellos, q[ue] en desuelos no huieren calificado las inte[n]ciones de su ingenio co[n] ellas. Huuo entre aq[ue]lla copia de illustrissimos ingenios en Roma vno, milagro de los demas, ò quando no, de los mas excelentes por lo menos, fue aqueste Craso, q[ue] bien conocio el lugar q[ue] merecia, acerca del la opinio[n] de los no muy doctos. (*M*₁ f. 127r)

En el “Libro” las “buenas letras” no se determinan por el *dōcēre ēt dēlectāre*, sino que están vinculadas, como el resto de los elementos de la poética, a la *erudición* y al trabajo que implica.

Por lo tanto, sus herederos legítimos deben pasar por una prueba fundamental: develar con el *stūdiūm* (“las buenas letras”) las intenciones del *ingenio*. Una vez más, no es el *ingenio* el que es “afilado” o educado de alguna forma con la *erudición* o las “buenas letras”, sino que estas ayudan a descifrarlo. El *ingenio* adquiere en consecuencia un cariz equiparable a los misterios que resguardan las Musas. Asimismo, se aproxima a la teoría huertiana que presupone un método para identificar el tipo de *ingenio* que corresponde a cada actividad humana.

Con base en esto, comprendo que existan mejores *ingenios* que otros, e incluso los haya *ilustrísimos*, como el de Lucio L. Crasso, “el Orador”, quien prescribe tanto el *ars rhetorica* como el conocimiento de la doctrina filosófica –motivo principal por el cual es admirado por Carrillo⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ En el “Libro” se lee textualmente: “En buena Filosofia, el impedido que no corre, puede (quitado el estoruo) correr: censurará como los demas al Poeta: el que no lo haze, si estudiare, si aprendiere. [...] El çapatero no fuera de su trabajo aun de los grandes hombres errores aueriguados se reconocen con desconfiança, y se reprehe[n]den con temor. [...] Mal se atreuera el indocto à mirar las obras del q[ue] no lo es” (*M*₁ f. 117v).

⁴⁹⁰ En *Sobre el orador* (1, 7, 24-34), Cicerón, en boca de Escévola, hace el símil de la conversación que este tiene con Craso sobre la importancia de la *ēlōcūtiō* oratoria, con el diálogo socrático representado en el *Fedro*, en donde justamente se conjuga en la retórica el *arte* y la dialéctica.

Además, el latino presupone que el buen orador es capaz de conocer y ganarse la buena opinión de los *indoctos* por medio de las “palabras” –en términos carrillescos. Sin embargo, esta habilidad parece estar más relacionada con la *agudeza* como ya comenté (*vid.* “Capítulo 2”). En consecuencia, me parece que lo más relevante a propósito del *ingenio* en este fragmento, además de su susceptibilidad a ser calificado como ilustre o no, es cómo su naturaleza de forma indirecta se acerca a lo divino, aspecto ya presente en otras menciones y que se reafirma más adelante.

A partir de ahora, el “Libro” se centra en su defensa de la *ēlōcūtīo difficīlis* y comienza con la descripción del “*Estilo de Poetas*” (*M₁* f. 128r *i. m.*), del que dice: “me parece los Poetas ha[n] hablado en le[n]gua agena, pero en la comunicacio[n] de las mismas plazas, en el ordinario concurso dellas, difere[n]ciauan aquellos antiguos varones en la manera del estilo la suerte de la calidad, y del ingenio de los q[ue] posseia[n] ambas à dos cosas” (*loc. cit.*). A la afirmación hecha por Cicerón sobre el peculiar hablar de los poetas⁴⁹¹, Carrillo agrega que los “antiguos varones” observaban de esta forma cómo los poetas se alejaban del habla del vulgo en las plazas y que a partir de esta distinción identificaban tanto la calidad de su *ēlōcūtīo* como de su *ingenio*. En otras palabras, el *ingenio* ayuda a la creación de la *ēlōcūtīo* poética y se configura como una capacidad determinante para diferenciar al poeta del *indocto* desprotegido de las Musas.

En menciones anteriores he aludido a la posible capacidad divina del *ingenio*, aunque observé también que el acercamiento del poeta a la divinidad obedece más a una cuestión racional, puesto que es a través de la *erudición* que uno se convierte en un *docto* y próximo a las Musas. Por lo tanto, con la *poética de la erudición* el poeta se gana el favor de estas y por ello su *ēlōcūtīo* no puede ser criticada por los *indoctos*⁴⁹². Asimismo, es siempre la *erudición* la que justifica las licencias elocutivas (*figurae elocutionis*), puesto que la misma materia que trata –los secretos de las Musas– exige la separación del habla del poeta de aquella del vulgo.

En esta parte de la disputa y como parte de sus *prōbātiones por auctoritas* (citas), Carrillo recurre al “Principe del arte” (*M₁* f. 128r): Horacio. Los versos 42-44 de su sátira IV del libro I⁴⁹³ aluden a la distancia existente entre su estilo –propio de la sátira– y el del “del docto Poeta” (*M₁* f. 129r): “Piensa aquel ser Poeta, cuyo ingenio / Diuino, y boca, grandes cosas suene, / Y a este de tanto nombre des la gloria” (*M₁* f. 129v). Carrillo agrega un signo de interrogación al final de la cita⁴⁹⁴ como parte de su *argūmentātīo*, debido a que realiza una serie de preguntas retóricas, a las que

⁴⁹¹ Como bien señala Rosa Navarro, desde “me parece” hasta “le[n]gua agena” es una cita de Cicerón, *Sobre el orador*, 2, 14, 61 (*vid.* L. Carrillo y Sotomayor, “Libro de la erudición poética”, *op. cit.*, p. 358, n. 129).

⁴⁹² *Vid.* *M₁* fols. 128r-v.

⁴⁹³ *Vid.* L. Carrillo y Sotomayor, “Libro”, *op. cit.*, p. 360-361, notas 138-139.

⁴⁹⁴ En su edición, Rosa Navarro, siguiendo el texto original latino, quita el signo de interrogación final que tanto *M₁* como *M₂* tienen, eliminando la forma en la que Carrillo se apropia de sus fuentes tanto clásicas como modernas (*vid. id.*, p. 361).

pertenecen los versos del poeta latino. Asimismo, a este lo considera protegido de las Musas y demerita cualquier censura que se le haga a su poesía por haber escrito en un *estilo* inferior al esperado.

Como indica García Berrio, “Carrillo de Sotomayor [sic], precursor y pregonero anticipado de la lírica culterana, no dudaba en proclamar a Horacio paladín y animador sempiterno de una poesía difícil, escogida y doblada en tantos repliegues hedonistas, como los que él preconizaba”⁴⁹⁵. Por esto, lo llama “Príncipe del arte”⁴⁹⁶, peculiar apelativo para una poética que tan poco ha insistido en el *ars* en aras de la *erudición*. Me parece oportuno también observar que, con la cita de Horacio, se le asigna por primera vez el apelativo de *divino* al *ingenio*, lo cual debe ser interpretado en su justa medida, puesto que será la única vez que se le considere de esta forma y la mención se encuentra dentro de una cita. Sin embargo, las *pröbātiones* del “Libro” no solo ahondan en la *argūmentātio*, sino que exponen el pensamiento del joven poeta español, por lo que considero que esta *divinización* del *ingenio* puede interpretarse en consecuencia.

En otras palabras, considero el carácter del poeta divinizado y racional de la poética, en quien el *ingenio* puede ser una capacidad creadora *ilustrísima*, para concluir que el *ingenio divino* de Horacio-Carrillo es una capacidad que ayuda a separar al poeta del vulgo. No obstante, esto no es determinante, puesto que solo el *entendimiento agudo* puede penetrar en las intenciones de dicho *ingenio*. Por lo tanto, esta capacidad, sin la *erudición*, sin la *agudeza* que esta proporciona al *entendimiento*, no es suficiente.

En la novena aparición del *ingenio*, se continúa la referencia indirecta a su *divinidad*, pero la importancia recae en su capacidad creadora. Esta aparece una vez que se ha hecho la distinción entre la *dificultad* y la *oscuridad*, prescribiendo a la primera sobre la segunda (*vid.* “Capítulo segundo”). Y para su *argūmentātio* recurre a la autoridad de Homero, principalmente a los honores que ganó con su obra por la *erudición* de la que hace gala. El encomio de Carrillo afirma:

solo este vno por todos es: si en los escritos que tenemos de los Iurisconsultos largame[n]te, como lo pedía la sciencia del Derecho, y se escriuiera de aquellas cosas bonissimas, derecho diuino, leyes publicas, maneras de gouierno en sus leyes, que mucho de ordinario ser en su boca Homero, si toda la diuina obra està llena destas cosas? pero tanto huuo de aprender de aq[ue]l fertilissimo ingenio, que si ocupados en aquellas cosas solo los Iurisconsultos, alli tambien hallanssen à Homero, en contrarios parentescos, derecho de sangre, donaciones, delitos, propiedad de palabras. (*M*₁ f. 132v)

Para el poeta, Homero es un *fertilísimo ingenio* en cuya *divina obra* se puede encontrar el material suficiente para hacer todo tipo de leyes civiles y penales. Homero, “Príncipe en su genero” (*M*₁ f.

⁴⁹⁵ *Formación de la teoría literaria*. 2, p. 183.

⁴⁹⁶ Con respecto a esto, me parece más pertinente interpretar este “arte” como *ars*, a diferencia de la interpretación que da Rosa Navarro, refiriéndose a la poética de Horacio: *Arte* (*vid.* L. Carrillo y Sotomayor, “Libro”, *op. cit.*, p. 360).

133r), es el ápice del *docto poeta* en el “Libro”, aquel al que llama “bonissimo” (*M*₁ f. 132v): poseedor de “buenas letras”, creador de “buenos versos” (*M*₁ f. 133r).

En cierta medida –y sin que Carrillo haga énfasis a propósito– se recupera el *dōcēre* de la poesía y su *ūtilitās* para la República, justificando su existencia social. Esto, por supuesto, es únicamente gracias al saber enciclopédico presente en una obra considerada *divina* por la *erudición* que guarda. Esta última se ensalza en todo momento en las páginas del “Libro”, pero no deja de ser significativo que en donde hay un *agudo entendimiento* o un “docto, lleno de todo genero de arte, y ciencia” (*M*₁ f. 132v), existe un *ilustrísimo* o *fertilísimo ingenio*. Dicha capacidad creadora no es “limada” directamente por el *stūdium* y, por ende, se muestra como la justificación natural de la superioridad del poeta ante el vulgo.

A lo largo de los folios de la poética discursiva no hay ninguna indicación sobre cómo funciona el *ingenio* para Carrillo, lo que no niega su función creadora. Esto no lo interpreto únicamente por el adjetivo con el que previamente se le calificó, sino también porque las figuras que son creadas con tal capacidad son llamadas *ingeniosas*, como ocurre con las traslaciones:

Quie[n] mal lo tuuiere entendido, ò por natural falta, ò por su demasiado descuydo entenderà la fuerça de una traslacion, cuyo juicio, como auemos visto, se le niega al oydo. Mal podrá vestirse tan ingeniosa gala entendimiento acostumbrado à tan barbara desnudez, apoderada de tantos, y defendida, demasiada cosa es, quien lo duda? (*M*₁ f. 134v)

Las traslaciones son galas del *estilo* que pertenecen a los “ejercicios de ingenio” y cuya comprensión está sujeta a una cuestión natural o de estudio. Es evidente que el segundo aspecto se refiere al *entendimiento* –al que claramente se alude–, mientras que esa “natural falta” podría muy bien implicar la falta de un *ilustrísimo* y *fertilísimo ingenio*.

Esto ayuda a entender por qué no hay una teorización como tal del *ingenio* en la *poética de la erudición*, puesto que está más allá de sus principios, al ser una capacidad que todos poseen, pero en algunos es *ilustrísimo* o *fertilísimo*. Tal hecho no detiene el camino poético iniciado por Garcilaso, ya que la *poesía erudita* depende del esfuerzo de cada individuo, de su *stūdium* e *īmītātio* de los antiguos. Expresado de otra forma, el *poeta docto* –con un *ingenio* superior o no– se gana el favor de las Musas y se diviniza a sí mismo con la *erudición poética*.

Carrillo y Somayor supera el binomio clásico *arte-ingenio*, lo que no le niega su importancia al primero, ni tampoco la función creadora al segundo. Además, como comenté, existe la posibilidad de que el *ingenio* sea –por decirlo en términos retóricos– una *prōbātio genus inartificale*. Esto es, una prueba en su *argūmentātio* que sostiene la superioridad del poeta sobre el vulgo, sin que sea esta definitiva o que se pueda desarrollar puesto que su causa es natural y es más que conocida su importancia en el fenómeno poético.

Con base en lo anterior, me parece que de aquellos individuos que posean un *ingenio ilustrísimo* o *fertilísimo* depende que la elite intelectual se mantenga. Asevera Carrillo:

Injusta cosa me parecio personas ser, q[ue] mereciero[n] oyr de aq[ue]l milagro de la antigüedad, Plato[n] en su lysis: *Vel de amicitia* [...], entregados à las manos d[e]l vulgo, y ta[n] natural (descuydo notable d[e] los buenos ingenios) en ellos ya esta juridicio[n], q[ue] ha sido menester ande[n] d[e] por medio las opiniones de ta[n] graues autores, lo efectos, ò frutos de ta[n] cuidadosos estudios, como los suyos. (*M*₁ fols. 137r-138v)

El *ingenio* se aúna a los “cuidadosos estudios” y crea frutos que no deben ser aprovechados por todos, precisamente porque no todos poseen ni la buena disposición natural (*ingenio*), ni la *erudición* para aprovecharlos como es debido, lo cual es una injusticia para el joven poeta español. Es relevante mencionar que en este fragmento los *buenos ingenios* son los encargados de evitar que el conocimiento de pocos llegue al vulgo. Parece que el *ingenio* es el guardián del saber, aunque en este caso se les reprocha no haber cumplido con tal tarea de forma adecuada, lo cual, por supuesto, no afecta de ninguna forma los frutos de la erudición. Su fallo –permitir que el vulgo se acerque a su “ejercicios”– no interfiere con la generación del saber, ni la calidad de este.

Para concluir, observo que en la *poesía erudita* de Carrillo el *ingenio* tiene una naturaleza divina y tiene una capacidad creadora que debe ser compaginada con el *stūdiūm* de las *auctoritates* clásicas. Gracias a esto, es la capacidad natural que distingue al poeta del vulgo, siempre y cuando esté bien dispuesta, sea en otras palabras *ilustrísima* y *fecundísima*. Además, debido a que este tipo de poesía representa la edad adulta del fenómeno poético, la importancia que el *ingenio* tiene en su creación es menor que la del *entendimiento agudo* y que, por supuesto, la *erudición*. Por lo tanto, mientras la *agudeza* carrillesca ya anuncia la nueva poesía española y la teoría de Gracián, su *ingenio* está más bien alejado de esta. Sin embargo, en la intención de racionalizar lo divino y de darle una disciplina, es posible observar que incluso una capacidad creadora como el *ingenio* pueda ser teorizada y crear así un *arte* para esta.

Juan de Jáuregui y Aguilar, *Discvrso poetico* (1624)

La última poética discursiva del *corpūs* se caracteriza por ser una advertencia del “desorden i engaños de algunos escritos” (f. 1r). En esta, a lo largo de sus seis capítulos, el *ingenio* posee una importancia indiscutible. Con sus treinta y cinco menciones en tan solo ochenta folios, el término muestra tanto una mayor frecuencia cuantitativa en comparación con el resto de las poéticas, como una mayor implicación en la producción poética, aún y cuando se le acompaña casi siempre por el *arte* o el *stūdiūm*. El equilibrio entre estos términos corresponde, sin duda, al tono moderado que Melchora

Romanos ha reconocido en esta obra⁴⁹⁷. Sin embargo, por la manera en la que se explota el carácter creador y receptivo del *ingenio*, Jáuregui se aleja de una tradición en donde el *entendimiento* y el *juicio* tenían sus respectivos papeles

En concordancia con la tradición italiana de la cual se nutre la estructura del *Discvrso*⁴⁹⁸, el primer capítulo, “*Las causas del desorden, y su difinicion*”, establece el objeto y la justificación de la *ōrātō*⁴⁹⁹. Esto son, respectivamente, la poesía moderna⁵⁰⁰ y la necesidad de advertir de sus peligros, debido a la carencia de profundidad de otros discursos que tratan la misma cuestión⁵⁰¹. Asimismo, trata justamente de la definición y las causas de tales peligros, descritos como la “Estrañeza, i confusión de los versos [...] quexa ya universal entre quantos conocen, o bien desconocen nuestra Lengua” (*loc. cit.*). Es importante recalcar desde ahora que la defensa de la lengua es un pilar central en el *Discvrso* –como ya anoté (*vid.* “Capítulo II”)–, por lo que es un argumento *leitmotiv* en contra de la poesía moderna y a favor de su “advertencia”.

Ahora bien, otro de los argumentos constantes en la poética es el repudio que la poesía moderna provoca en el público por no conseguir el *mōvēre*, lo cual es una falta gravísima al ser la *causa final* privilegiada en el Barroco español, como afirma la hispanista Aurora Egido⁵⁰². Siguiendo este principio, Jáuregui, al iniciar su poética, califica a los receptores de la poesía moderna como “buenos juizios”, que “se co[m]padecen, viendo el disfraz moderno de nuestra poesia” (*loc. cit.*). El

⁴⁹⁷ *Vid.* “Don Juan de Jáuregui: vida y obras”, en Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Romanos (ed.), p. 31. Sobre esto el crítico Juan Matas Caballero comenta: “La dualidad *ingenio-arte* se había convertido para Jáuregui en el santo y seña que acompañaba a toda reflexión sobre la esencia del creador y del fenómeno poético. Frente a la tendencia generalizada en el Barroco de mantener la superioridad del primero sobre el segundo, nuestro autor se muestra partidario de la imprescindible confabulación y concertación de ambos conceptos poéticos, optando de esa manera por una postura ecléctica y conciliadora entre platonismo y aristotelismo” (*Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, p. 235). La observación del hispanista parte de una revisión total tanto de la obra teórica del sevillano como de su producción poética. Sin embargo, es innegable que su poética discursiva es la que más recurre a esta conciliación debido a que el sevillano cuida mucho no atacar directamente a un autor en particular. Así, el tono polemista del *Antídoto*, por ejemplo, desaparece de cierta manera.

⁴⁹⁸ A propósito de la estructura y tradición del *Discvrso* *vid.* Mercedes Blanco, “Introducción” a Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), s. p. (disponible en línea: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico#body-1-1).

⁴⁹⁹ El carácter retórico formal de la poética es explicado también por Mercedes Blanco quien afirma que si “el adjetivo ‘poético’ remite a la materia, la forma se indica en el sustantivo ‘discurso’. Equivalente romance del latín *oratio*, denota un tratamiento retórico y no filosófico o técnico del tema. Un discurso, a diferencia de un tratado, no tiene propósito didáctico sino oratorio: no enseña dogmáticamente una ciencia o *ars*, sino sustenta una tesis acerca de una cuestión controvertida; por ello, suele ser relativamente breve. El subtítulo permite precisar algo más de la índole del discurso situándolo a medio camino entre el género deliberativo (por qué y cómo debemos guardarnos del ‘desorden y engaños de algunos escritos’) y el género demostrativo, en su vertiente de censura y vituperio. El encabezamiento del texto apunta, pues, a un texto polémico, pero en términos mesurados y cuya finalidad declara no es ofender, sino advertir” (*loc. cit.*). Efectivamente, el tratamiento formal del *Discvrso* es retórico; sin embargo, debido a que posee tanto el género deliberativo como demostrativo, la poética de Jáuregui no deja de ser prescriptiva. Por lo tanto, aunque dista formal y prácticamente de las poéticas dialógicas, cuyo un propósito didáctico es explícito, no deja de ofrecer una imagen del poeta ideal para Jáuregui y las pautas esenciales para llegar a serlo.

⁵⁰⁰ Quiero recordar que este apelativo es usado despectivamente por Jáuregui para denotar una poesía alejada de cualquier *auctōritās* –ya sea como modelo de *īmītātō* o teoría poética-retórica–, con lo que demuestra claramente la ignorancia y falta de maestría del poeta, así como la poca dignidad y validez de una obra que no cumple con las bases del *arte* (*vid.* “Capítulo II”).

⁵⁰¹ *Vid.* “Al excelentissimo Conde”, dedicatoria de la poética (s. f.).

⁵⁰² *Vid.* “*La hidra bocal*”, pp. 88-89.

poeta sevillano enfatiza que el disfraz de esta poesía es evidente. No obstante, hay un grupo entre estos *juicios* que por su “modestia [...] llegan a mostrarse dudosos, sobre si este modo de escribir, siendo a todos molesto, es en alguna manera acertado; si esconde misterios de ingenio; si alguna utilidad, o circunstancia oculta por do[n]de merezca estimarse, i ser admitido delos nuestros” (fols. 1r-v).

Juan de Jáuregui, a través de su *captātio bēnēvōlentīae*, establece su público principal. Además, con la fórmula exordial de *āb iudicum persōna*, le atribuye un *buen juicio*: “potencia o facilidad intelectual, que le sirve al hombre para distinguir el bien del mal, y lo verdadero de lo falso”⁵⁰³. El *juicio* del público, pese a ser bueno –nunca se afirma lo contrario–, puede albergar por su modestia⁵⁰⁴ la duda de que la poesía moderna sea correcta y que efectivamente guarde algunos “misterios de ingenio”. Dicho de otra forma, se pregunta si tales obras poseen algún misterio obtenido con ayuda del *ingenio* y por ello sea de utilidad.

De esta forma, Jáuregui alude una característica que está relacionada con el *entendimiento agudo* de Carrillo y Sotomayor, al penetrar en la realidad y encontrar conceptos sublimes, o bien, “misterios”. Además, como Pinciano y Carvallo, el poeta sevillano concibe al *ingenio* como una capacidad receptora y develadora de la realidad. Esto último también comienza a desdibujar la cercanía con lo divino que el *ingenio* tiene en el *Discvrso* y demuestra la tradición a la que pertenece Jáuregui y que comparte con Herrera, Carvallo y Carrillo y Sotomayor⁵⁰⁵.

Es importante hacer énfasis en que el *ingenio* no es inherentemente divino, sino cercano. En el *Discvrso* existe una fuerza externa –de carácter extranatural– que influye sobre la capacidad natural y la saca de sí, de forma similar a cómo el *furor* funciona en el *Cisne*. Dicho aspecto afianza aún más la relación entre ambas teorías poéticas, aunque es imperativo precisar las particularidades del *furor* o, mejor dicho, del *aliento* de Jáuregui.

En concordancia con el tono conciliador del *Discvrso*, se emplea un tópico *a persōna –tempōrārīum ānīmi mōtūm–* para referirse al poeta furioso y se concede que la intención creativa es cierta y válida. De la misma forma que Horacio ya había establecido en su poética, Jáuregui afirma:

la suma de mi persuasio[n], que el inte[n]to original de los autores propuestos, en su primera raiz es loable: porque sin duda los mueve un aliento i espíritu de ostentarse bizarros i gra[n]des: mas engañados al elegir los medios yerran en la execucion, tanto que los efectos

⁵⁰³ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. juicio (disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>).

⁵⁰⁴ El término está acorde con el tono moderado del *Discvrso*, ya que es la “suma templanza o moderación en el mirar, y compostura y recato en los ojos” (*id.*, s. v. modestia). Me parece pertinente mencionar que la *modestia* está relacionada con la “vista”, mientras que a lo largo de la poética de Jáuregui el sentido que se privilegia es el del “oído”, ya que es este, por ejemplo, el que determina la calidad del verso. Por lo tanto, se explica que estos *juicios modestos* se equivoquen en su razonamiento, pues se basa solo en un sentido que no es propio de la poesía.

⁵⁰⁵ Bien señala Miguel Herrero García: “La descendencia por línea directa de Herrera son Jáuregui, Paravicino, Quevedo, Carrillo Sotomayor, Calderón y toda la obscura cáfila de poetas culteranos” (*Estimaciones literarias del siglo XVII*, p. 252). El crítico piensa en el aspecto poético, pero es evidente que se comparte una estética y, por ello, una teoría literaria, de la que es partícipe Carvallo y no solo, sino también Pinciano e incluso Huarte de San Juan.

son vituperables, i justamente aborrecidos; no en parte alguna utiles, antes en extremo dañosos a nuestra lengua i patria. (fols. 1v-2r)

El *aliento* y *espíritu* inflaman a los poetas y los motiva a buscar la grandeza: la *fama*, que ofrece inmortalidad, como es bien sabido desde la tradición clásica. No obstante, el *aliento* no crea y no penetra en altos misterios, sino que afecta otras capacidades del poeta y las incita a la búsqueda y creación. En este fragmento, no se especifica que sea el *ingenio* la capacidad afectada, pero se puede inferir de su primera mención pues es el encargado de hallar los “misterios”.

Ahora bien, otra peculiaridad de este *aliento* es la obligación que tiene el poeta de encauzar correctamente su motivación y no dejarse llevar por el trance en que tal *espíritu* lo sumerge. Si lo permite, este lo haría errar en la “execucion” y volvería su obra inútil e incluso pernicioso. Para evitarlo, el poeta aconseja inmediatamente el “arte i estudio” (f. 2r) que permite distinguir los vicios de la virtud –otro gran tópico del *Discvrso*.

El *arte* y el *stūđium* (que recuerda sin duda a la *erudición* carrillesca) son pues los pilares que contiene al *aliento*. La balanza *arte-ingenio* se equilibra, pero también se complejiza con el *stūđium* que se sustenta con el ejercicio constante. Jáuregui siempre advierte de los peligros de no proceder de esta forma, por lo que agrega que el que ignore el *arte* y el *stūđium*, solo logra “levantar la poesia en gran altura, i pierdense por el excesso” (f. 2v). En la poética discursiva, el vuelo debe ser controlado.

Con base en lo anterior, es claro que el resultado de dejarse llevar solo por el *aliento* y no atender ni el *arte* ni el *stūđium* repercute directamente en el aspecto poético que más preocupa y se discute en el *Discvrso*: el *estilo*. Este requiere particularmente de la técnica producida por el *arte* y el conocimiento del *stūđium*. Así pues, la carencia de estos se muestra en un *estilo* ajeno a la grandeza buscada –un estilo moderno–, ya que solo se basa en este primer impulso del *aliento*. Por tanto, prima el vicio de la “temeridad, hinchazon, i viento, [al cual] es acierto llamarle ta[m]bien frialdad; porq[ue] prete[n]diendo un ingenio extremos briosos, consigue solo desaires frivolos; i en vez de agradar al oyente, i mover su espíritu, le desgracia, i le yela” (fols. 3r-v).

Jáuregui alude a una capacidad creativa que todo *ingenio* humano posee. Por esta razón, sus creaciones pueden estar equivocadas –“desaires frivolos”–, pese a que su intención sea buena –pretender “extremos briosos”. Entorpece luego el *mōvēre* del receptor y lo “hiela”. Las metáforas del estilo “frío” y sus efectos “helados” –que el poeta sevillano recupera del texto de Teofrasto, Περὶ Ἑρμηνείας (*Sobre el estilo*)⁵⁰⁶– se contraponen al “ardor” que el *aliento* infunde en el poeta para la exaltación del *ingenio*. El resultado, con ayuda del *ars* y *stūđium*, crea obras que inflaman igualmente

⁵⁰⁶ Jáuregui no cita directamente al autor griego y usa la traducción al latín del italiano Pietro Vettori (*vid.* fol. 3r).

al receptor. Con base en lo anterior, observo que dentro el *Discvrso* la *causa eficiente* depende fundamentalmente del *arte y stūđium*, por lo que la ausencia de alguno de estos tres afecta directamente la *causa material*, creando un *estilo frío* incapaz de conseguir la *causa final* de la poesía: el *mōvēre*.

Como ocurre en el *Cisne* y en el “Libro”, el *Discvrso* para su *argūmentātio* recurre constantemente a la *amplificātio*⁵⁰⁷ a través de la *commōrātio*. De tal manera, se ahonda en los efectos perniciosos de una poesía basada en la demasía elocutiva. Jáuregui recupera entonces un término de la tradición griega a través de autores latinos como Luciano, Séneca y Quintiliano, y por el preceptista italiano Escalígero⁵⁰⁸: la *cacocelía*.

Esta perdicion por excessos, cuyo efeto es frio, hinchado, i temerario, es tambien una suerte de vicio, q[ue] los Griegos llaman κακοζυλία, de que hablan grandes autores. Significa la voz *Cacozelia*, un mal zelo i vituperable por demasiado; una afectacio[n] i veheme[n]cia por adela[n]tar nuestras fuerças, i passar a impossibles, perdie[n]donos en la prete[n]sion. (f. 3v)

Los versos horacianos dedicados a las fuerzas de los poetas (vv. 38-40) —uno de los tópicos privilegiados de la estética renacentista— hacen eco en este término usado principalmente en el *ars rhētōrica* latina.

Dicha *cacocelía* ocurre entonces cuando se falla en la búsqueda de medida —de raigambre aristotélico—, que se entorpece en el momento en que las “fuerças” —‘*ingenio*’— del poeta y lo que intenta conseguir no coinciden. Señala Jáuregui a continuación:

Este es error primitivo, i el vicio capital en q[ue] oi incurre[n] los ingenios de que tratamos. Quieren salir de si mismos por estremarse: i aunque es bien anhelemos a gran altura, suponese que esos alientos guarden su modo, i su termino, sin arrojarse de manera, q[ue] el buelo sea precipicio; i por alcançar al extremo, aun no llegemos al medio. (*loc. cit.*)

Luego, la *cacocelía* es un error presente desde la antigüedad y en el que incurren un determinado tipo de *ingenio* —el término vale también aquí como metonimia de “poeta”. Este desconoce la manera de templar el *aliento* inicial que lo motiva al “vuelo” poético, por lo que termina cayendo no solo al suelo, sino a un precipicio⁵⁰⁹. Por decirlo de otra forma, son *ingenios* incontinentes precisamente porque sin la guía de *arte y stūđium* no saben encauzar correctamente el ardor que lo ha inflamado. Nuevamente, Jáuregui afirma que el problema de estos *ingenios* no está ni en su fecundidad ni en la capacidad que tiene para recibir el *aliento*, en el cual tampoco radica el error.

⁵⁰⁷ Es evidente que esta característica tan recurrente en la poesía del siglo XVII (vid. A. Egado, “La hidra bocal”, pp. 98-100) se encuentra también en las poéticas. Así, teoría y práctica se relacionan estilísticamente, demostrando la forma en que ambas producciones comparten y parten de una misma estética.

⁵⁰⁸ Vid. fol. 3v, i. m. Mercedes Blanco anota largamente el término de la *cacocelía* que fue a su vez un tópico en la disputa gongorina (vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 169, s. p.).

⁵⁰⁹ Junto a las metáforas de *ardor/fuego* y *frío/helar*, el conjunto de similitudes de tradición platónica como *vuelo/elevarse* se contraponen a la *caída –despeñar*. Asimismo, el *precipicio* se conforma como una de las metáforas poéticas lexicalizadas favoritas de Jáuregui para argumentar su *prōpōsītio*.

El tratado de Séneca, *De tranquillitate animi* (6, 17, § 11)⁵¹⁰, es la *auctōrītās* que en el *Discvrso* valida la existencia un “espíritu mayor poetico” llamado también: “*furor, mania, o insania*” (*loc. cit.*)⁵¹¹. Este, siguiendo la tradición de los *furores* platónicos, es un “ardor” o un “arrobobo”

tan alto [que] compete a los grandes poetas. no [*sic*] es menos lo q[ue] debe el ingenio moverse i excitarse, si propone a sus obras aplausos superiores. Mas deve (quie[n] lo duda?) co[n]seguir bue[n] efeto destos ardimie[n]tes, i raptos: enplearlos digo principalme[n]te en co[n]cetos sublimes i arcanos (de q[ue] habla Seneca) no en lo inferior i vazio de las palabras, con que solo se enfurecen algunos. (fols. 4r-v)

No hay ninguna duda sobre el carácter especial que el *furor* otorga al *ingenio*, puesto que compete únicamente a los “grandes poetas”. Sin embargo, su superioridad no vale nada por sí misma, así como tampoco lo hará el *ingenio* excitado con su *ardor* si no consigue la *causa final* de la poesía.

En este fragmento, el decoro se extiende a la concordancia entre *rēs* y *verba* –los “co[n]cetos sublimes i arcanos” y las palabras– que, además de acercarse al ámbito de lo divino, se asocia con la tradición clásica, contraponiéndose así con la modernidad de la poesía criticada. Jáuregui reitera que el vicio de la poesía moderna no se origina con el *ardor* o con la excitación que provoca en el *ingenio*, sino en el “vazio de las palabras”. Me pregunto entonces si tal vicio de la *ēlōcūtīo* es un defecto de la *causa eficiente* o no. En el *Discvrso* no parece ser así. De hecho, no es un error del *ingenio* únicamente, es un fallo de los diversos factores que intervienen en la creación poética, aunque el inicio del *vicio* se da en la incapacidad de controlar al *furor*, tarea que no compete directamente al *ingenio*.

Jáuregui mencionó anteriormente que en el “precipicio” termina el vuelo de los *ingenios* creadores de la poesía moderna al no saber encauzar el *aliento* que los “estrema”. Ahora, como *commōrātīo* de lo anterior, agrega: “I como quiera q[ue] se arroje el espíritu, debe salir a salvo del peligro, que es todo el ser de las empresas; i en las de poesia, tan difícil; que pide gra[n] fuerça de ingenio, estudios copiosos, artificio i prude[n]cia admirable” (f. 4v). El “espíritu” al que se refiere el poeta sevillano es el “espíritu mayor poetico” (f. 3v), que implica al *ingenio poético*, pero no solo, ya que el *espíritu* comprende también el “alma racional”⁵¹² del ser humano.

Entonces el *espíritu* del poeta debe salvar los peligros a los que el exceso del *ardor* lo exponen –lo que da una dificultad específica a la empresa poética. Para esto, se exponen las cualidades

⁵¹⁰ Vid. Juan de Jáuregui, *Discurso...*, M. Romanos (ed.), p. 67, n. 14.

⁵¹¹ Quiero anotar que al *furor* nunca se le llama *ingenio*, por lo que se confirma la distinción entre ambos términos. Esto, aunado con la definición del *ardor*, permite afirmar que tal fuerza es externa al individuo; mientras que el *ingenio* es la capacidad humana que se inflama como consecuencia de tal fuerza. El paralelismo entre el *Cisne* y el *Discvrso* es innegable.

⁵¹² Vid. *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. espíritu. Recuérdese también la división hecha por Pinciano en la “Epístola primera” de la *Philosophia* entre la parte animal y racional del humano, en donde la segunda lo acerca a la divinidad angélica.

requeridas en el poeta: *gran fuerza de ingenio*⁵¹³, estudios copiosos –el plural evidentemente aclara que son múltiples las materias que debe conocer el poeta–, artificio y gran prudencia. El poeta sevillano identifica en el *Discvrso* las cualidades que “an de asegurar el furor” (f. 4v), entre las cuales el *ingenio* ocupa el primer lugar. Su *gran fuerza* –la *gran fuerza creadora del ingenio*– corresponde a la *inventiō* (propia de la *causa eficiente*), mientras que el resto de los requisitos aluden al resto del proceso creativo y representan la preparación y disposición del *espíritu poético*. De esta manera, el poeta evita que la *inflamación del ingenio* se decante por el vicio primitivo del “vazio de las palabras”.

Así pues, ya que es *grande la fuerza del ingenio*, la *prudencia* –una “de las quatro virtudes cardinales que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo”⁵¹⁴– debe ser “admirable”. En lugar de seguir la tradición de Quintiliano y considerar el *juicio* como la capacidad que guía al *ingenio*, Jáuregui determina que es la *prudencia* aquella que discierne entre el bien y el mal, o bien, entre la virtud y el vicio poéticos⁵¹⁵ –en concordancia con un campo semántico religioso que construye en su poética⁵¹⁶. El poeta no puede dejar que su capacidad creativa –su *gran fuerza del ingenio*– domine todo el proceso poético. Es necesario entonces que cuente con una formación y otras capacidades del “espíritu mayor poético” para conseguir el decoro entre *rēs* y *verba*, sublimando así su poesía.

A estos preceptos se contraponen la práctica poética moderna, que pretende “con el aliento solo co[n]seguir maravillas sin costa” (*loc. cit.*). Dar la espalda al *stūdium*, el *arte* y la *prudencia* condena al *ingenio* de estos poetas a equivocarse:

Porque no son sus extasis, o raptos en busca de peregrinos concetos: remotos van sus ingenios desse rumbo. Por locuciones solas se inquieta[n], i en tan leve designio se pierden. Con este solo viento desatan las velas todas al impetu de su furor, i pretendiendo navegar velocissimos, çoçobra la nave, i se anega, como provarà este Discurso. (*loc. cit.*)

Con otro tópico clásico –el poeta que navega–, Jáuregui evidencia cómo el *ingenio* impulsado con el éxtasis explota una *ēlōcūtīo* vacía puesto que solo se compone de “locuciones”. No hay forma posible

⁵¹³ Este sintagma –la *fuerza del ingenio*– es usado por Aurora Egido para indicar el triunfo del *ingenio* en la obra cervantina. La hispanista, empero, en ningún momento se refiere a la poética de Jáuregui, posiblemente porque a diferencia del poeta sevillano, Cervantes explota la capacidad natural del poeta tanto en la *inventiō* como en la *ēlōcūtīo*, evidente además en el *mōdus vivēdi* y discurso de sus personajes (*vid.* Egido, Aurora, “La fuerza del ingenio y las lecciones cervantinas”, *BRAE*, t. XCVI, cuaderno CCCXIV (2016), pp. 771-791 *passim*). Pese a esta distinción sustancial, considero relevante esta relación sintagmática, ya que enmarca precisamente la importancia del *ingenio* en los Siglos de Oro, cuya *fuerza* permea cada una de las obras creativas y teóricas.

⁵¹⁴ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. prudencia.

⁵¹⁵ La *prudencia* es una capacidad fundamental para controlar los excesos poéticos; sin embargo, es innegable que la principal herramienta que los contrarresta son los “copiosos estudios”, de ahí que ocupe el segundo lugar de las cualidades poéticas deseables. Dicho de otra forma, la aparición de las cualidades ideales del poeta implica una jerarquización en el proceso creativo.

⁵¹⁶ Nótese, por ejemplo, que la *cacocelia* es un “vicio capital” (fol. 3v). El uso de términos religiosos es para la construcción de otra metáfora en el *Discvrso*, una que considera a la poesía como divina y a los poetas modernos como pecadores. Considero que la condena no es menor si se piensa en las implicaciones de las palabras *impío*, *vicio* o *pecado* poseen en una España contrarreformista.

de que solo el *aliento* y el *ingenio inflamado* por este puedan conseguir la *causa final* de la poesía, porque los “peregrinos concetos” en los que se empeñan no son los “co[n]cetos sublimes i arcanos”. Como ocurre en el “Libro”, el carácter sublime de la poesía es innegable, pero el *ingenio* puede y debe ser acompañado de otras cualidades para evitar el “vicio capital” de la *cacocelía*, el *estilo hinchado y frío*.

Durante el capítulo II, “*Los engañosos medios con que se yerra*”, se trata directamente la *causa material* de la poesía y cómo en esta radica el error de la producción que Jáuregui llama moderna, debido a que toma “*engañosos medios*” para conseguir su finalidad. Así, el “aborrecimiento de palabras comunes” (f. 5v) es uno de los principios poéticos que pueden confundir al poeta. El conocido tópico horaciano *ōdi profanum vulgus ēt ārceo* –que cimienta de forma importante el elitismo intelectual también en el “Libro”– se convierte en un vicio poético únicamente cuando los poetas “llenos de furiosa afectacion, no solo buscan voces remotas de la plebe, sino del todo ignoradas en nuestra lengua, i traidas en abunda[n]cia de las ajenas” (*loc. cit.*)⁵¹⁷. Jáuregui ataca el uso excesivo de extranjerismo en la poesía moderna, primero porque la materia poética no justifica su uso⁵¹⁸, son perniciosos para el castellano y, finalmente, en su lengua de origen son incluso oscuros⁵¹⁹, entorpeciendo la *perspicūitās* propia de la poesía.

Asimismo, las “metáforas alentadas, i otras figuras i tropos admirables” perjudican a la obra poética por el exceso y la violencia con que los poetas modernos las utilizan, pues “siempre los fuerçan a que sirvan do[n]de nu[n]ca pensaron, del todo repugnando al oficio en que los ocupan” (f. 8v). Los *ingenios* de los que trata el *Discvrso* no han sabido tampoco en este caso hacer uso mesurado y correcto de las *figūrae ēlōcūtionis*. Para contrarrestar esto, Jáuregui recupera la *auctōritās* de Gerónimo de Vida, una *auctōritās* que para el poeta era mejor que Horacio en cuanto a la enseñanza

⁵¹⁷ Es importante tener claro que solo se trata de un vicio cuando es el *furor* quien prima en la búsqueda de palabras ajenas al vulgo, porque Jáuregui sabe que el “estilo poetico debe huir las dicciones humildes, i usar las mas apartadas de la plebe” (fol. 5v). Por tal motivo, Antonio García Berrio reconocerá en las teorías poéticas de Carrillo y Jáuregui el desarrollo de la teoría horaciana, quien “había manifestado en otras obras perfectamente explícita la autoconciencia aristocrática de su poesía y el eco y acatamiento de la misma que le transmitía su público: la más terminante y clara de todas aquellas menciones se cifraba en el rotundo, para la mentalidad de la época, *odi profanum vulgus*. A esa proclamación escasamente problemática acudían invariablemente nuestros polemistas de la poesía barroca para reforzar sus opiniones, cuestionables como personales y circunstanciadas. Así, al juicio de Horacio apelaba ya el primer alegato consistente a favor de la renaciente estética barroca, el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor [...] Pero, como en la mayoría de estos tópicos vinculados a la mención y la presencia horaciana, será el *Discurso Poético* de Juan de Jáuregui la obra en la que ésta se haga más variada y plena de rendimiento” (*Formación de la Teoría Literaria moderna*, 2, p. 196). Como la *cacocelía*, la presencia del tópico horaciano es bastante recurrente en las poéticas del siglo XVII español, pero es Jáuregui quien a través de la *amplificātio* y la *vāriātio* del lugar común, le otorga estos matices en donde también puede encauzar por error a un vicio poético.

⁵¹⁸ Jáuregui refiere el capítulo 22 de la *Poética* de Aristóteles para asegurar que las “*palabras de otras lenguas competen al estilo eroico*” (fol. 5v).

⁵¹⁹ Vid. fol. 8r.

del *ars pōētīca*⁵²⁰. Vida “considera ingeniosamente” dicha “violencia de translaciones” (*loc. cit.*) como un despojo de “*las cosas de su forma nativa a pesar dellas mismas, i obligadas viole[n]tamente a vestirse de agenos aspectos*” (f. 9r)⁵²¹. Me parece que tal afirmación es *ingeniosa* por la capacidad que el poeta cremonés tuvo para discernir el *quid* de este error poético. Por lo tanto, en este adverbio de modo se puede afirmar que se alude a la capacidad receptora del *ingenio*.

Esta misma cualidad está presente en la siguiente mención del término que, además, ahonda en la *obscuritās* de los modernos. Jáuregui continúa describiendo los vicios poéticos en los que tan frecuentemente incurren sus contemporáneos y enfatiza cómo la sínquis⁵²² se opone al “estilo magnifico”. Es verdad que este último “deve huir el camino llano, la carrera de locucion derecha co[n]secutiva, i la cortedad de las clausulas”, pero los poetas “porfian en trasponer las palabras, torcer i marañar las frases, de tal manera; que aniquilado toda gramatica, derogando toda lei del idioma, atormenta con su dureza al mas sufrido leyente” (f. 9v). El resultado de esta aniquilación gramatical y sintáctica es manifiesta en el lector⁵²³ a los que “con ambigüedad de oraciones, revolucion de clausulas, i lo[n]gitud de periodos, esconden la inteligencia al ingenio mas pronto” (*loc. cit.*). Entonces, la obra poética creada de esta forma es tan ambigua e intrincada que no es inteligible ni siquiera para un *ingenio* bien dispuesto. Por lo tanto, la capacidad receptora de la que se trata aquí – y que es equiparable a la anterior– alude evidentemente al *ingenio* del receptor de la obra poética y no del poeta.

Ahora bien, el *Discvrso* explica que los vicios en los que incurren los modernos no pueden ser solucionados por su incapacidad de identificarlos como tal, en contraste evidente con el comentario *ingenioso* de Vida y con la nota *aguda* que Quintiliano hace a propósito de la *cacocelía*. La traducción que Jáuregui hace de las *Institūtō ōrātōrīa* (VIII, 3, § 56)⁵²⁴ reza: “*Cacozelon [...] se llama lo q[ue] excede allende la virtud. Sie[m]pre q[ue] el ingenio carece de eleccion i juicio, i se engaña con una especie de bueno; es en la eloquencia el pessimo de todos los vicios: por q[ue] los demas se huye[n], i este se busca*” (f. 12v). En estas líneas se observan algunos de los principios del *Discvrso* que ya se

⁵²⁰ Como efectivamente comenta la estudiosa Mercedes Blanco, este es un juicio que Jáuregui toma de la poética de Escalígero (*vid. loc. cit.*). Observo por tanto cómo el tejido teórico de la época se construía por un lado con base en consideraciones personales y por otro en tópicos de raigambre clásico, pasados en ocasiones por la teoría italiana.

⁵²¹ La cita en cursivo es una traducción del poeta sevillano del *Poeticorum libri tres*, III, vv. 153-155 de Vida (*vid. J. de Jáuregui, Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 217, s. p.).

⁵²² En el *Discvrso* no se usa este nombre para definir esta *figūra*, pero se puede inferir por la descripción que se hace de la misma.

⁵²³ Es bastante significativo que aquí Jáuregui se refiera a los “leyentes” y no a los “oyentes” como sí hace posteriormente. Sin duda, lo hace para recalcar la confusión creada por la poesía moderna, pues sus trasposiciones de palabras y cláusulas no son detectadas por el oído, sentido que privilegia el poeta sevillano, y tampoco por la vista que permite detenerse más en el análisis del poema.

⁵²⁴ Como comentan sus editoras modernas, en el *Discvrso* se cita erróneamente el capítulo del fragmento traducido, ya que se dice que es el segundo (*vid. 12v, i. m.*), cuando en realidad se trata del tercero (*vid. J. de Jáuregui, Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 246, s. p.; e ID., *Discurso poético*, M. Romanos ed., p. 85, n. 43).

han discutido, lo que demuestra cómo habían sido asimilada y resignificada esta definición del *rhētōr* latino por parte del pintor poeta.

Cabe destacar que el *juicio* es la capacidad que acompaña aquí al *ingenio* para evitar engaños que parezcan buenos y no la *prudencia* que continúa la metáfora religiosa del *Discvrso*. Sin embargo, el trasfondo de este fragmento se mantiene: el *ingenio* no puede crear por su cuenta sin el peligro de caer en el vicio de la *cacocelía*. Por ende, la poética discursiva de Jáuregui puede considerarse parcialmente como una poética retoricada. Como ocurre en el *Cisnes*, esto no afecta la vertiente hedonista a la que pertenece, ya que no niega en ningún momento el *aliento* como origen de la alta poesía. Sin embargo, se cuida una y otra vez de afirmar la existencia de un *poeta alentado* que dependa únicamente del *ardor*.

En el capítulo III, “*La molestia frecuencia de novedades*”, Jáuregui enuncia otro vicio con el que los poetas modernos pecan en sus obras y que consiste en la “repetición tan viciosa de unos modos mismos o frases” (f. 13v). Dichos modos o frases son las novedades, que para el poeta sevillano son viciosas en sí mismas: “las novedades poéticas, i osadías de eloquencia, aunque se acierten, son de su naturaleza culpa o vicios” (f. 14v). Sin embargo, estas pueden ser producto de una “*curiosa felicitas*” como la que Petronio identifica en la poesía de Horacio⁵²⁵, quien habría demostrado así ser “feliz en lo vicioso; que excedio venturosame[n]te” (f. 15r). Las novedades, como señala Mercedes Blanco⁵²⁶, revelan la figura del poeta como *vate inspirado*, con lo que Jáuregui vuelve a equilibrar la balanza entre lo sublime de la poesía y el *arte y stūdiūm* que deben siempre acompañarla. Esto permite a Jáuregui aceptar la posibilidad de “vicios felices” que “en manos de algunos, por su mal artificio pierden la gracia” y “assi en las de otros por su buena industria los mismos vicios deleitan” (f. 16r).

En concordancia con lo anterior, Jáuregui glosa un fragmento de las *Noches áticas* (XIII, 20)⁵²⁷, donde se comparan las diferentes “singularidades” –‘novedades’– presentes en “Lucrecio i Enio, como en Ciceron, Virgilio i Omero, i pondera sus ingenios i arte, que consultando el buen gusto

⁵²⁵ La cita es identificada por Melchora Romanos en el *Satiricón*, § 118 (vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Romanos ed., p. 90, n. 4).

⁵²⁶ A propósito del término “*curiosus*”, Jáuregui establece una relación entre el “poeta felizme[n]te curioso” y el “mago o hechizero” (fol. 15v), a partir del texto de Lorenzo Ramírez de Prado. Con base en esto, la hispanista observa: “la *curiositas*, voluntad de saber cosas arcanas y vedadas a los hombres, aunque condenada como vicio, no deja de ser una virtud del poeta, en cuanto *vates* inspirado y visionario. Esta contradicción, resuelta felizmente por Horacio con su *felix curiositas* (análoga a la *felix culpa* que es el pecado original según célebre fórmula de San Agustín) confiere al extravío estético reprochado a los gongorinos un matiz de infracción religiosa” (J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco ed., n. 263, s. p.). Aquí observo que tanto el eclecticismo como la metáfora religiosa ayudan a Jáuregui a mantener el tono moderado y reconciliador entre las teorías poéticas de la época y la tradición grecolatina. El poeta mantiene entonces su divinidad, pero se le alerta de que puede caer en el pecado de la desproporción.

⁵²⁷ Este pasaje también está citado con imprecisión según cotejan sus editoras modernas, ya que la nota al margen del *Discvrso* indica que se trata del capítulo 9 (vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), n. 273, s. p.; e ID., *Discurso poético*, M. Romanos (ed.), p. 94, n. 23); esto, posiblemente, demuestre que Jáuregui citaba a algunas de sus fuentes de memoria o con ayuda de apuntes, ya que aquí, a diferencia de otros momentos, no se cita el texto latino.

del oído, hallaro[n] sazones de hermosear las fealdades, i virtualizar los vicios” (f. 17r)⁵²⁸. Según Jáuregui, Aulio Gelio parte de dos cualidades poéticas para establecer sus juicios de valor: el *ingenio* y el *arte*; de estos depende para volver hermoso lo feo hermoso y virtud el vicio. En otras palabras, el binomio *arte-ingenio* es el que sublima la *ēlōcūtīo* poética y le da su carácter de verdad. Por ende, carecer de tal capacidad natural y método provoca únicamente que los poetas “falsean tanto el estilo que es toda su poesía falsedad, i los autores (si es licito dezirlo) falsarios” (f. 17v).

La veracidad del discurso poético y su validez estética recae así en la *ēlōcūtīo* que pone en evidencia la *gran fuerza del ingenio* y el *arte* que la moldea. El estilo poético sublime es el resultado del trabajo en armonía de este binomio *arte-ingenio* –aspecto en el que considero ya se vislumbra la creación de un *ars ingēnium*. Dicho estilo se caracteriza por la concordancia entre la *verba* con los conceptos igualmente sublimes (*rēs*). Por ello, el desfase entre estos y, en especial, de la *verba* con respecto a la *rēs* rompe con el decoro, provocando el odio del escucha. Sin embargo, en la *ēlōcūtīo* puede existir otro desfase entre las “maneras altivas del dezir” (f. 17v) y el resto de la *verba*.

Por lo anterior, en el capítulo cuarto, “*El vicio de la desigualdad, i sus engaños*”, se afirma que el estilo debería ser “continuamente grande” (f. 18r), de lo contrario se origina aquello que Jáuregui denomina “*vicio de la desigualdad*” (f. 17v). Para evitar tal vicio, reitero, no se prescribe un *mediocris o hūmīlis stylus*, sino que se concede la presencia del “buelo sublime” (f. 18r) y por ello no se debe “restringir al poeta en pu[n]tuales gramaticas” (f. 18v). De lo contrario, solo se seguirá un “camino real i trillado [...] como si a la difícil de Elicon se pudiesse llegar por camino llano” (f. 18v), justo lo que desea evitar Jáuregui en todo sentido. La balanza entre lo sublime y la armonía –uno de los principios más importantes del *Discvrso*– se evidencia y la primero de estas cualidades se justifica por las capacidades del *ingenio*.

El sevillano afirma:

Licito es, i posible al ingenio contravenir muchas veces a la regulada eloquencia i sus leyes comunes, sin ofender las poeticas, antes ilustrando sus fueros, aspirar deve a grandiosas hazañas, i no medianas: porque no solo la humildad i rendimiento es indigno en los versos, sino tambien la llaneza, i la mediania; (yà lo predica Oracio) i aunque sea pareja i sin vicios, es viciosa, i ta[n] despreciable, que no halla lugar en poesia. Mas ta[m]poco le tiene la grandeza i sublimidad, si es pocas veces co[n]seguida, i las mas alternada co[n] precipicios. (fols. 18v-19r)

Como se ha advertido desde los primeros folios, el *ingenio* inflamado por el *aliento* es la capacidad creadora que “debe” aspirar a “grandiosas hazañas”. Es precisamente este deber –nótese el modal de obligación– el que le permite al poeta alejarse del camino llano y elevarse al monte de las Musas: “a la difícil de Elicon”. Para esto se contravienen las leyes de la *elocución regulada* –con alusión

⁵²⁸ En contraste con los “leyentes” que se confunden con el excesivo uso de la sínquisis, los *ingenios* clásicos han conseguido su excelencia gracias al “buen gusto del oído”, el sentido que permitirá la perfección estética de la poesía.

evidente a la estética retórica–, sin por esto romper la prescripción de las poéticas. De hecho, esto no ocurre porque todas ellas admiten las licencias poéticas originadas con la *gran fuerza del ingenio* – como bien se ha observado en este trabajo–, siempre y cuando se observe el *arte*⁵²⁹.

El *ingenio* permite al poeta componer versos que no son ni humildes, ni medianos, siguiendo la interpretación que Jáuregui ofrece a los vv. 372-379 de la poética horaciana⁵³⁰. Por tanto, hay dos estilos que debe evitar el poeta: el puramente llano y aquel que solo consigue lo sublime ocasionalmente. En conclusión: “El ingenio poetico presuma estremados peligros, pero no pretenda alabanza si se perdiera en ellos, que no le valdra por disculpa lo q[ue] a Faeton: *Magnis tamen excidis ausis. pocas [sic] i leves pèrdidas se le permiten, gran constancia se le encomienda*” (f. 19r). Al recurrir a uno de los mitos preferidos de las *Metamorfosis* (II, vv. 327-328)⁵³¹ durante el Barroco, Jáuregui deja en claro que fallar intentando grandes proezas no es opción para el poeta y que, si bien se permiten “caídas, tropieços, o lapsos” (f. 19v), deben ser ocasionales.

La disertación continúa sobre la *virtud de la igualdad* –propio del estilo poético grandioso– y el *vicio de la desigualdad* –con sus constantes precipicios estilísticos– y las diferencias de ambos, entre las que destaca el trabajo que implica ora la virtud ora el vicio. De tal guisa, se lee en el *Discvrso*: “Para ultimo honor de la igualdad en los gra[n]des escritos, se considere que quien la consigue da muestras de infinito caudal i no menos trabaxo: i los desiguales la dan de floxedad i pobreza” (fols. 21r-v). El trabajo que requiere la *igualdad* es superior al de la *desigualdad*, como se nota en la prolífica y constante práctica que el poeta tiene que realizar para conseguir una obra con un *estilo* que mantenga constantemente la grandeza de sus locuciones. Así, Jáuregui, para una *argūmentāñio* que carece de *testes* –tal y como lo ha prometido el poeta–, recurre a una serie de preguntas retóricas:

Digan los que mejor escriben, quantos primores mal logran por no acompañarlos con desaires? Quantas composiciones mediadas perdieron sus principios bellissimos por no hallar iguales los fines? quantas [sic] casi acabadas se volvieron al yunque, i se aniquilaron, no pudiendo emendar en ellas pocos defetos? quantas [sic] galas de ingenio, sentencias briosas, frases bizarras se escluyeron de nuestra poesia, por huir la consonancia violenta, la voz humilde, la oracion equivoca, o algun tal desavio, que impedia la entereza del metro? (f. 21v)

El *arte* de esta poética discursiva no solo indica qué debe decirse, sino también qué debe callarse en aras de mantener la *igualdad* y también la “entereza del metro”, elemento de gran importancia para la *armonía* y conseguir el deleite del oidor. El último se consigue, además, cuando

⁵²⁹ En esto García Berrio observa un uso moderado del *arte* en el *Discurso*. El crítico afirma: “Juan de Jáuregui trataba de criticar los vicios del nuevo gusto culterano, proponía una razonable dosis de respeto a las normas del arte, del saber, como antídoto de las extravagancias en las que se puede despeñar el poderoso ingenio lego” (*Introducción a la poética clasicista*, p. 170).

⁵³⁰ Como bien indica siempre el hispanista, García Berrio, el poeta pintor equipara su término de *desigualdad* con el de *mēdiōcritās* que usa el poeta latino (*vid. op. cit.*, pp. 191-192). Jáuregui interpreta la excelencia que Horacio pide en los poetas con la carencia de los precipicios en el *estilo poético*, siempre tendente a una grandeza no vacua.

⁵³¹ *Vid.* J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Romanos (ed.), p. 99, n. 5.

el poeta se deshace en numerosas ocasiones de varios primores, entre los que destacan las “galas de ingenio”. Opino que estos corresponden de forma general al *ornāmentum* creado gracias al *ingenio*, ya que no se especifica si se refiere a tropos u otros tipos de aderezos. En otras palabras, una vez más, Jáuregui enaltece la capacidad creadora de la *causa eficiente* de la poesía y deja en claro que la *verba* se crea con su *gran fuerza*, pero no se encarga de establecer que se excluye y qué no. Tal actividad corresponde pues a la *prudencia admirable* y a otras características adquiridas –el *stūdiūm*, por ejemplo.

A propósito del trabajo que requiere la *virtud de la igualdad* Jáuregui usa una peculiar metáfora de dos obreros que extraen oro de una mina: “el uno en massa purissima, i el otro en piedras o terrones sin beneficio” (f. 22r). Jáuregui equipara entonces al primero con el poeta moderno, porque no es posible traer tal cantidad de “massa purissima” de una mina a menos que recoja el trabajo de alguien más. Con base en esto, no

falta[n] pues al ingenio mas pobre minas de do[n]de saque metales, si nõ en propia juridicion, en las agenas, imitando de otros autores: mas estos metales, aunque sean mui preciosos, no se precian nõ se agradecen en piedra, ni embueltos en escorias, sino acrisolados i limpios: aquello alcançan los mas inabiles, i esto se concede solo a insignes artifices; i quando se halla, merece incomparable aprecio. (fols. 22r-v)

El *Discvrsso* acusa a los modernos de una *ĩmĩtātĩo* servil y estéril, porque su *ingenio* es *pobre e inhábil*, incapaz de tomar aquellos metales preciosos, ya pulidos, e integrarlos a su obra que es “piedra” y “escoria”. La falta de *gran fuerza del ingenio* hace al poeta caer en el *vicio de la desigualdad*, porque mientras toma de otros las “galas del ingenio”, su estilo bajo será lo que predomine en la obra.

Pese a la importancia del *ingenio poético creador*, Jáuregui llama “insignes artifices” a quienes usan los metales preciosos de forma acrisolada y limpia. Me parece que el apelativo, aunado a la constante presencia de otras cualidades poéticas, indica que el *artificio (arte)* es necesario, como se observa durante la *enmienda* del texto, o bien “los primores últimos de la lima” (f. 22v). Es cierto que el fragmento alude a una cualidad de la *agudeza* y como esta se asocia a la perfección estilística a la que debe aspirar el poeta (*vid.* “Capítulo II”); sin embargo, me parece importante mencionarlo aquí por la *auctōrĩtās* que el poeta sevillano utiliza para su *argũmentātĩo*: la quinta elegía del libro primero de las *Ēpistũla ěx Ponto*⁵³² de Ovidio. Aquí se afirma que “*Mayor trabajo es [...] emendar lo escrito, que escriuirlo, ni puede padecer el ingenio mas duro afan*” (*loc. cit.*). Por lo tanto, el *ingenio* no solo se encarga de la creación poética, sino también de su proceso de *enmienda*. A lo largo de este estudio, Jáuregui es el primero que da al *ingenio* tal tarea, misma que, dentro de la poética discursiva, no es de ninguna manera menor. La reflexión además recuerda parcialmente los versos

⁵³² Otra ligera imprecisión por parte de Jáuregui, quien *i. m.* señala que es la “*eleg. 6.*”, como anota Melchora Romanos (*vid.* J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Romanos ed., p. 105, n. 19).

horacianos (vv. 304-308) que conceptualizan el *Arte* como una piedra afilada, pero aquí es el *ingenio* quien posee esa cualidad.

Jáuregui continúa rescatando el carácter creativo del *ingenio*. Para esto, durante la *pērōrātīo* del cuarto capítulo, enfatiza en el carácter vacío de la *verba* moderna, la cual condena a los poetas al *vicio de la desigualdad*:

porque los afectados modernos casi siempre tropiegan i caen, i a veces con fracasos tan graves, que uno bastava a dexar sin vida un poema. esto [sic] sin subir a lo alto, sino a lo aspero, porque de milagro se encumbran. Ni sus altivezes aspiran a concetos de ingenio, sino a furor de palabras: en estas pretenden grandeza, i solo consiguen fiereza, interpolada con infimas indignidades. (fols. 23r-v)

Jáuregui contrapone el “furor de palabras” –“fracasos tan graves”– a los “concetos de ingenio”, que recuerda claramente a otra contraposición hecha por Jáuregui entre el “vazio de las palabras” y los “co[n]cetos sublimes i arcanos”. Por otra parte, es evidente que el *furor* al que se refiere aquí es al *aliento* primigenio que *inflama* al *ingenio* para que busque las grandes hazañas. Aunque, como ya ha señalado, dejarlo actuar por sí mismo es el error en el que porfían los modernos, por lo que crea palabras carentes de los “concetos de ingenio”.

Mencioné más arriba las razones por las cuales estos conceptos aún no pueden ser relacionados con la *agudeza* como lo comentan Mercedes Blanco o Matas Caballero (*vid.* “Capítulo II”). No obstante, considero importante señalar aquí una vez más que comparto la lectura etimológica que hace Carreira de *conceptos*: “los concebidos”. Asimismo, quiero enfatizar que el *Discvrso* es en parte una poética retoricada, por lo que me parece evidente la cualidad retórica de *rēs*: el *cuervo*, como el mismo Jáuregui los llama en su “Introducion” a las *Rimas*⁵³³. Por lo tanto, estos *conceptos de ingenio* son producto precisamente de la *gran fuerza* creadora de la *causa eficiente*. Ahora bien, tal aspecto sí me parece que prelude lo que Gracián concebirá como una de las cuatro causas de la *agudeza*⁵³⁴. No obstante, no opino que estos sean para Jáuregui en sí *conceptos ingeniosos y agudos*, en un sentido gracianesco. Veo más bien al *Discvrso* como un puente entre la estética renacentista basada en la retórica clásica de la *rēs* y la estética barroca de la que parte y se nutre *Agudeza y arte de ingenio*.

⁵³³ *Vid.* “Introducion”, *Rimas*, s. f. Una connotación similar tiene en el capítulo quinto que trata de la importancia del contenido poético, puesto que el aspecto fonético no puede ser el único que sostenga la dignidad poética. Así, erran algunos versos que “previenen solo el oído al estrepito de las palabras, i si estas resuenan tremendas, ninguna otra cosa averiguan para apreciar lo escrito, creyendo verdaderamente *que la poesia no es habla concertada i conceto ingenioso, sino solo un sonido estupendo*” (fol. 26v). En primer lugar, se alude a la oposición creada entre la *rēs* y la *verba* por la poesía moderna, y se reafirma respectivamente cómo se rompe o mantiene un *decoro* más cercano al carrillesco que al cascaliano. En segundo lugar, el *concepto ingenioso* –sintagma al singular– se refiere al *cuervo* del poema lírico, siguiendo la convención a la que habían llegado las poéticas renacentistas, las cuales equiparaban la *fábula épica* al *concepto lírico* –hecho ya observado en las poéticas dialógicas.

⁵³⁴ *Vid.* Emilio Hidalgo-Serna, “Origen y causas de la ‘agudeza’: necesaria revisión del ‘conceptismo’ español”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, pp. 477-480.

Una vez que el sevillano ha enunciado los *engaños y vicios* de la poesía moderna y explicado sus causas, en el capítulo quinto expone “*Los daños que resultan, i por què modos*” (f. 23v). Como ya se ha advertido en la poética desde la dedicatoria, los primeros se refieren principalmente a los hechos a la lengua. De tal manera, el poeta reformula sus argumentos –conservando el tono deliberativo de su obra– y afirma:

De tantos engaños i desordenes se sigue[n] ofensas graves a nuestra patria, i le[n]gua: porque presumiendo exornarla con copia de peregrinas galas, se introducen abusos i absurdos viciosissimos. juntamente [sic] se olvida el valiente exercicio i mas propio de los ingenios de España, que es emplearse en altos concetos, i en agudezas i sentencias maravillosas. (*loc. cit.*)

El poeta recurre al tópico del *ingenio español* y su superioridad, pero lo resignifica con el correcto ejercicio de los tres aspectos que corresponden al *cuerpo* y *adornos* de la poesía –siguiendo la terminología de Jáuregui. Este argumento además le permite justificar la *ūtilitās* de la poesía como portadora y conservadora de una lengua no solo gramaticalmente correcta, sino portadora también de *agudezas* que visten “altos concetos”. En otras palabras, con la poesía se explotaba la lengua nacional y el *ingenio español*, sin que por esto se busque deformarlo con los excesos de palabras vacías, el *vicio capital de la cacocelía*.

Más adelante, en una nueva *commōrātio* producto la *amplificātio* sustancialmente barroca de la poética, se condena la violencia que se hace al lenguaje, justificada con la búsqueda de la novedad. En consecuencia, se prescribe que “en infinitas osadías solo se lleve[n] a efeto las atinadas: i que dentro de nuestra le[n]gua propia, se fraguen elegancias peregrinas” (f. 24v). La novedad no es condenada siempre y cuando se eviten los extranjerismos que atentan contra la lengua y se respete moderadamente su lengua, con lo que se asegura la *elegancia* de las *voces peregrinas*.

En lo anterior recae la verdadera dificultad y dignidad poéticas, porque “a no ser necesario tan diestro ingenio, tan sazónada suficiencia de estudios, sería injusto el honor q[ue] diessemos a la poesía suprema” (f. 25r). El binomio *ingenio* y *stūdium*, que concentra parte del ideal poético de Jáuregui, es una vez más enfatizado en la poética para denotar, en esta ocasión, la superioridad de la poesía, representada en la *elegancia*: “Eficaz y grave compostúra de estílo, con que se expresan en la oración los conceptos, usando de términos propios, puros y sin afectación”⁵³⁵. El poeta sevillano recurre a un término de la retórica clásica, encumbrado por la poética renacentista, para oponerse a lo que él considera los vicios de la poesía moderna: los excesos y la vacuidad de la *verba*.

A dicho *estilo elegante*⁵³⁶ se contraponen el “estilo tan facil, que quantos le siguen, le co[n]siguen. i [sic] au[n]que su primer instituto fue sublimar los versos i engrandezerlos; eligieronse

⁵³⁵ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. estilo.

⁵³⁶ La *pērōrātio* del capítulo quinto se centra en la importancia del trabajo que el *ingenio* realiza para obtener la grandeza de la *ēlōcūitio*, lo que dignifica a la poesía: “Cuesta ingenioso desvelo, hablar altamente sin corrupcion de la lengua, ni estorvo de la inteligencia: guiar el estilo con tal vigor i templança, que ni le derrotamos en perdidos pielagos,

medios tan libertados, que mal logrando el intento, facilitan grandemente el estilo, i facilmente destruyen su altitud i grandeza” (f. 25r). Los sintagmas que Jáuregui contrapone entre sí para referirse a la buena y mala poesía varían en cada capítulo del *Discvrsio* y, asimismo, las características del poeta ideal cambian un poco dentro del mismo semántico. No obstante, quiero resaltar cómo el *ingenio* en todo momento está presente, aunque casi siempre contenido ora por el *arte*, ora por el *stūdiūm*, ora por la *prudencia*, ora por todos⁵³⁷. Las obras que contradigan esta balanza son reprochables y quien “juzga estas libertades por hazañas, i les atribuye algun merito” (*loc. cit.*) demuestra su ignorancia, aspecto que el poeta pintor trata a continuación y relaciona con el *ingenio* de los receptores.

Pese a que anteriormente ha atacado a los receptores que aprueban la poesía moderna, Jáuregui retoma su tono moderado y recurre otra vez a la *captātīo bēnēvōlentīae*. Esto no le impide dejar de señalar las fallas del oidor o leyente usando varios *lōci ā persōna*, porque no hay manera en que estos *pecados poéticos* no sean evidente para todos. De tal manera, es posible “que algunos, de amistad o respeto, o ya por cobardía de ingenio, den a entender que se agradan, pero es imposible que lo sienta[n]. i [sic] si el mas amigo i cortès i el mas cobarde quiere no esconder la verdad, hallaremos q[ue] todos sin ecepcion, sienten en lugar de recreo, aspereza i tormento” (f. 28v).

Son entonces tres las razones por las cuales se pueden juzgar placenteras dichas obras: dos por la relación que existe entre el así proclamado poeta y su receptor, y otra por la “cobardía de ingenio”, que indica un defecto en su capacidad natural. La cobardía, el temor, “miedo, pusilanimidad”⁵³⁸ que manifiesta el *ingenio receptor* se nota al momento de valorar el poema moderno. Se reafirma que para Jáuregui el *ingenio* posee una cualidad receptora que lo relaciona incluso al *juicio*, lo que no es de extrañar, porque una parte de la tradición hispana los ha asociado⁵³⁹, aunque no había ocurrido de esta forma en las otras poéticas del *corpūs*.

ni demos con el en baxios cerca de tierra: que lo peregrino i estraño no se estrañe por peregrino; no atemorize con el escandalo, sino agrade con la novedad: que se distribuyan las voces con tal industria, que halle el brio de la lengua facil expedicion i descanso al pronunciar los versos: i q[ue] dellos resulte tan artificiosa armonia, q[ue] no pueda pretender el oido mayor regalo” (fols. 30v-31r). Esta es la primera vez en que el *ingenio* es mencionado en solitario y se le adjudica la responsabilidad de la *mēdiōcritās* poética, la cual, sin dejar aspirar a la novedad, al vigor y al brío de la lengua, enaltece la templanza, la facilidad de pronunciación y, principalmente, la artificiosa armonía. El *ingenio, causa eficiente*, no solo concibe *conceptos sublimes* sino también el *artificioso lenguaje poético* con su “desvelo”, es decir, con su trabajo infatigable, como ya recomendaba Ovidio a lo largo de su *Ēpistūla*.

⁵³⁷ De esta manera, el “estilo tan facil” se vuelve también un “trage barato” con el que los poetas modernos “reducen la importancia i el ser de su poesia al desgarrro i braveza de locuciones i voces: barata gala: què ingenio sin caudal no querrà entrar en el uso?” (fol. 26v). La falta de bienes de este *ingenio* puede referirse a la ausencia de *arte*, *stūdiūm*, *prudencia* e incluso *aliento*. La pobreza de este *ingenio* con respecto al *ingenio poético* ideal de Jáuregui es lo que provoca el desprestigio y humilla un ejercicio tan digno como la poesía. En otras palabras, la poesía moderna vuelve nula la justificación de la poesía.

⁵³⁸ *Diccionario de la lengua castellana...*, s. v. cobardía.

⁵³⁹ Recuérdese a propósito de esto las observaciones hechas por Mercedes Blanco (*vid. Les Rhétoriques de la Pointe*, pp. 32-33). En este estudio, la hispanista también menciona someramente la relación entre el *juicio* y la *prudencia*, misma a la que Jáuregui recurre para sustentar su metáfora religiosa.

Ahora bien, si el receptor aplaude este tipo de poesía y su aprobación no se debe a alguna de las razones enunciadas, lo hace porque en él prima la *ignorancia plebeya*. Jáuregui ofrece de esta forma una reinterpretación del tópico horaciano *odi prophanum* que además de ridiculizar el aplauso presumido por los poetas modernos, encumbra la importancia y necesidad del *stūdium*. Así, solo la “ciega plebe se alarga oí a llamar *cultos* los versos mas broncos i menos entendidos” (*loc. cit.*). De tal guisa, Jáuregui niega incluso al vulgo un *ingenio pusilánime*, pero no porque no posea *ingenio*, sino que este es justamente *plebeyo*, como se precisa en el siguiente capítulo del *Discvrso*.

Sobre el público de la poesía se ahonda en el capítulo seis de su poética, “*La obscuridad, i sus distinciones*”, en donde el sevillano explica que la aceptación de cierto público es el que ha permitido y propiciado la existencia de la poesía moderna. En el resto del texto, ha quedado bastante claro que la poesía moderna es un error –un pecado–; sin embargo, incluso así es aplaudida. Para probar que esto también es un error, Juan de Jáuregui recurre al *ingenio* como base de una refutación *ad hōminem* de dicho público.

Cierto es que los ingenios plebeyos, i los no capaces de alguna elega[n]cia, no pueden estender su juicio a la magestad poetica: ni ella podria ser clara a la vulgaridad, menos que despojada de las gallardias de su estilo; del brio i alteza de sus figuras i tropos; de sus concetos gra[n]des, i palabras mas nobles: circunstancias i adornos forçosos en la oracion magnifica. (f. 31v)

En este fragmento, *ingenio* funciona como metonimia de *individuo* –tópico de la época– y, gracias a las cualidades con las que Jáuregui lo ha dotado a lo largo de la poética, adquiere un mayor peso semántico. Así, el *ingenio plebeyo* denota no solo la pobreza intelectual de un receptor inadecuado, sino también su falta de *stūdium* y *juicio* para calificar correctamente una obra poética. En otras palabras, el poeta anula totalmente el valor que pudiese tener las opiniones que este *ingenio* cree. Así pues, el adjetivo usado anteriormente para la *ignorancia* se extiende al *ingenio* mismo, volviéndolo *plebeyo*, incapacitado para comprender y juzgar correctamente la “magestad poetica”, tanto en su *causa material* como *formal*. De esta forma, se reafirma y enuncia de nuevo el *decoro* prescrito entre los *conceptos grandes* –cuerpo poético– y el *estilo gallardo y elegante* –ornamento poético. Además, se especifica un tipo de público e *ingenio*, mismo que se contrapone al siguiente.

Ya en la cita anterior (“palabras mas nobles”) y en el mismo adjetivo con el que se caracteriza en esta ocasión el tópico *ōdi prōfānum vulgus ēt arcēo*, se alude al *ingenio* que funge como contraparte del *plebeyo*. Como Carrillo, Jáuregui sabe que la poesía está designada para un grupo restringido: una aristocracia intelectual. Sin embargo, en el *Discvrso* no hay límites tan estrechos y considera a un grupo más amplio para comprender parcialmente la poesía, porque

para entender ilustres versos supongo por oyentes alomenos los buenos juizios, i alentados ingenios cortesanos, de sufie[n]te noticia i buen gusto; i sobre todo inclinados al arte; porq[ue] si carecen desta inclinacion, o la poesia les enfada; (como vemos en muchos) aunq[ue] sean

mui doctos i sabios, son improprios oyentes; quanto los aficionados son digno teatro, aunque no lleguen a eruditos i doctos. (fols. 31v-32r)

En consecuencia, no solo los eruditos y doctos –como en el “Libro”– pueden acceder al arte poético, sino también aquellos “buenos juizios, i alentados ingenios cortesanos”.

Jáuregui reinterpreta uno de los mayores ideales renacentistas: el *cortesano*, cuya capacidad con la lengua debía garantizar una conversación *ingeniosa* y *elegante*, para amenizar encuentros, que incluían la lectura en voz alta de poesía de clásicos u originales. Por ello, la comprensión e incluso la creación poética eran indispensables para enaltecer y reafirmar la nobleza ideal. De aquí que en el *Discvrso* se hable de un *ingenio cortesano*. No obstante, Jáuregui usa también este ideal como *captātio bñēvōlentīae* para los cortesanos a quienes dedica su poética y sus poemas. Como bien indica Mercedes Blanco⁵⁴⁰, Jáuregui fue un poeta de la corte del Conde de Olivares –a quien dirige el *Discvrso*– por lo que incluir a los *ingenios cortesanos* es además de conveniente, necesario. Por supuesto, el poeta sevillano argumenta su postura con una *auctōrītās*: Horacio, quien en sus *Sátiras* (I, x, vv. 72-77)⁵⁴¹ se refiere al *ēquēs*, la clase noble que patrocinaba entonces al poeta latino.

Antes de continuar, es importante evidenciar las características que deben poseer los *ingenios cortesanos*. En primer lugar, están acompañados del *buen juicio*; además, como el *ingenio poético*, también debe estar *alentado* –*inflamado* por el *aliento*–, ser *observador*, con *buen gusto* y, lo más importante, mostrar una clara *inclinación al arte*. El eco de esto último con la teoría huartiana afianza la línea teórica de la que se nutre y es continuador Jáuregui, la cual confirma la disposición natural del *ingenio* para la creación y recepción de la poesía. En otras palabras, el tópico de la naturaleza poética –se nace o se hace– se extiende claramente hacia el receptor con todas sus particularidades.

A lo anterior se aúna la grandeza del *ingenio español* –otro tópico–, cuya presencia explica por qué los poetas buscan nuevas formas de agradar a su público. El poeta sevillano entonces concede

que estan oi los ingenios de España muy alentados, i que deve el que escribe alargarse a bizzarras superiores, porque muchos, no siendo poetas, no se espantan ya de los versos, ni rehusan leerlos con el temor i sumission que otro tiempo. antes [sic] ai muchos animosos que previenen advertencia i deseo, no pidiendo a las Musas la facilidad i llaneza que los incapazes pretenden, sino maravillas i estremos. (f. 32r)

Jáuregui vuelve a mencionar a ese público cortesano que “no siendo poetas” no temen acercarse a la poesía, primero por alcanzar el noble ideal del *cortesano* y, luego, porque su *ingenio alentado* se lo permite. Se establece así una dinámica entre el *ingenio poético* y el *ingenio cortesano*, puesto que el segundo es el que incentiva al primero a crear “bizzarras superiores”. De cierta forma, el *ingenio cortesano* se convierte en un tipo de *aliento terrenal*, puesto que ya no son receptores pasivos y exigen

⁵⁴⁰ Vid. Mercedes Blanco, “Introducción” para J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), s. p.

⁵⁴¹ Vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Romanos (ed.), p. 126, n. 3.

las “maravillas i extremos” de las Musas. De tal guisa, la llaneza –que ya había sido previamente censurada por Jáuregui– se consolida como una característica no grata de la poesía.

Por otra parte, al prescribir la distancia existente entre el *estilo poético* y el *estilo llano*, Jáuregui acepta también que la poesía pierda en parte su *perspicūitās*. En consecuencia, la búsqueda de grandeza que exige el *ingenio cortesano* permite “alargarse la oscuridad poetica, su grandeza digo i elegancia; que no es justo llamalla oscuridad, aunque se esconda a muchos; sus ingenios en tal caso son los oscuros” (f. 32r). A diferencia del “Libro”, el *Discvrso* no hace la distinción entre *dificultad* y *oscuridad*; sin embargo, se mantiene el argumento de fondo: la poesía no es para todos y si resulta *oscura* es porque el *ingenio* del receptor lo es.

Asimismo, dicho *ingenio* no alcanza a comprender las grandezas poéticas porque la poesía tratada por Jáuregui es aquella de “estilo mayor” y no “una familiar Epistola, o senzilla Egloga, con otros infinitos asuntos medianos, piden diferente descuido, i claridad mas desnuda” (f. 32v). Nuevamente hay puntos de incidencia entre el “Libro” y el *Discvrso*, esta vez con respecto al *corpūs* poético defendido en sus poéticas discursivas. Tal hecho muestra lo que muchos hispanistas ya han demostrado: la inexistencia de una tajante distinción entre *culteranismo* y *conceptismo*, e, incluso de la presencia de este último como escuela en la época. No es posible pues hablar de una *poética culterana* y una *poética conceptista*, como lo hizo en su momento Villanova.

Considero que lo anterior es aún más evidente en el tono moderado del *Discvrso*. Jáuregui mantiene en todo momento un sutil equilibrio, sin descuidar los dos aspectos de la balanza. De tal manera, recupera por un lado la *dignidad y superioridad poética* –resultado tanto de la *inflamación* del *ingenio poético* como del *ingenio cortesano*, igualmente *alentando*, que se lo exige–, con la que justifica su existencia, y reprueba por otro a los *ingenios plebeyos y oscuros* que la acusan de *oscura*. Todo esto sin olvidar que son esos mismos *ingenios plebeyos* los que han aceptado la poesía moderna, que no consigue la *grandeza poética* al depender únicamente del *aliento primigenio* y evitar *arte*, *stūdiūm* y *prudencia*.

Esta distinción de estilos poéticos –en la que no se profundiza más en el *Discvrso*– permite a Jáuregui establecer primero una distinción de *ingenios* y, a su vez, una jerarquía que los acerca o aleja de la poesía que a él le concierne, la que posee un *estilo mayor*. Con base en esto, los *ingenios cortesanos* podrían llegar a entender la poesía, pero no “conocer sus meritos” (f. 32v), por lo que el poeta sevillano declara:

el intimo auditorio que para esto admito es superior a la plebe, es de ingenios alentados, que conocen nuestro le[n]guaje, i discurren con acierto en las materias, aunque no sean exercitados en letras: debido es que entienda estos el sentido a lo menos de los versos, si le tienen, bien que sigan estilo supremo. I quanto al aprecio de sus quilates, iuzgarà mejor el mejor gusto; conocerà mas el que mas sabe. (*loc. cit.*)

Estos *ingenios alentados* no son los *cortesianos* antes mencionados. Me parece que con tal apelativo el sevillano se refiere a los humanistas españoles que poseían un conocimiento aún más profundo de la lengua y de las diferentes ciencias.

El *stūdium*, por lo tanto, es fundamental para este tipo de público. Incluso el *buen gusto* depende de la educación que el individuo tenga; así, aunque el *ingenio* en cuestión no se empeñe en el quehacer poético –como el *ingenio cortesano*–, no afectará su comprensión del “estilo supremo”. Considero pertinente evidenciar que, además del *stūdium* –cualidad externa–, el *aliento* del *ingenio* también es esencial. Ambas son características que separaran al “íntimo auditorio” de los *ingenios plebeyos* que no pueden de forma alguna entender el *estilo mayor* y menos aún comprender la dignidad del *estilo supremo*.

Ahora bien, contrario al *estilo mayor*, el *estilo superior* no es descrito por Jáuregui. Pese a esto, opino que ambos *estilos* se refieren al mismo ideal de *estilo poético* que trata durante toda su poética. Por tanto, lo que separaría ambos términos –*mayor* y *superior*– sería precisamente la capacidad del *ingenio* receptor. En otras palabras, el *ingenio cortesano* es capaz de identificar parte de su sentido (*estilo mayor*), mientras que el *ingenio alentado* puede develar incluso los *conceptos sublimes* en donde radica el *estilo superior*. Esto lo supongo a partir de la siguiente mención del *ingenio*, que clarifica una jerarquía que recuerda los grados de exegesis estipulados por Dante en su *Epístola XIII* y que relega una vez más en el *ingenio* del receptor su acercamiento al valor último de la poesía.

Para Jáuregui, aquellos individuos “de menor esfera se entretiene solo con lo inmediato i superficial: otros mas caudalosos conocen diversos motivos de estimacion: hasta que los mayores ingenios, los mas doctos i practicos en la facultad penetran al intimo compuesto, complaziendose màs q[ue] todos en lo superior de sus meritos” (f. 33r). El poeta sevillano no menciona literalmente a los *ingenios plebeyos*, *cortesianos* o *alentados*. Sin embargo, los primeros se aluden con la “menor esfera” y los otros son *ingenios* intermedios entre esta y los *mayores ingenios* que no solo conocen la lengua perfectamente y poseen amplios *estudios*, sino que son “doctos i practicos en la facultad”, con lo que pueden llegar a los aspectos más significativos de la obra poética. Entonces, entre los *ingenios alentados* y los *mayores* se diferencian con la práctica de estos últimos, los cuales además no son *estudiados*, sino *doctos*, con lo que puede prescindir del *aliento*. El vínculo entre esto y la *erudición poética* carrillesca es bastante estrecho; no obstante, es con el último nivel de *entendimiento* presente en el *Discvrso* lo que permite una identificación entre ambas poéticas.

Jáuregui, con base en la poética de Escalígero⁵⁴² –una de sus *auctōrītātes* modernas–, afirma que “el primor de algunas no puede ser penetrado sino por entendimientos divinos, i q[ue] en estos

⁵⁴² *Poetices*, 3, caps. 26-28 (vid. fol. 33r i. m.).

excita aquel poeta maravilloso espa[n]to. añadase [sic] que para conocer quanto es Virgilio, no basta menos que otro Virgilio. No por esto se niega a infinitos que lea[n] al poeta, i le entiendan” (*loc. cit.*). En este caso se habla de *entendimientos divinos* y no de *ingenios*, aunque considero que se trata de un sinónimo que el poeta sevillano usa debido a que se explota la capacidad de comprensión – *entendimiento*– del *ingenio*. Esto lo concibo a partir del mismo hipotexto de Jáuregui, los *Poetices*. El texto en latín usa el término “*inguiniisque*”⁵⁴³, que literalmente se lee “e ingenios”; por lo tanto, si Jáuregui lo traduce por *entendimiento*, significa que ambos términos pueden llegar a ser sinónimos en el *Discvrso*, al igual que ocurre en la obra de Vives y de una parte de la tradición⁵⁴⁴. Hecho que se observa aún hoy en la tercera acepción del DLE⁵⁴⁵.

El poeta de Sevilla, entonces, no considera en este caso el término *ad litteram*, sino por su función, misma que a lo largo de su poética ha aludido constantemente, tanto para el *ingenio poético* como el receptor. La denotación había sido ya aludida en la *Philosophia*, pero no había adquirido este cariz de sinonimia. Como he insistido a lo largo del análisis, en todo momento las poéticas han distinguido características particulares de cada potencia humana, aunque lleguen a asociarse entre sí. Con Jáuregui, empero, la importancia de un *ingenio* que abarca cada aspecto poético permite no solamente la relación de contingencia con el *entendimiento* sino su sinonimia.

Así pues, este *entendimiento-ingenio divino* es el que puede aspirar a conocer en su totalidad la poesía creada igualmente por un *ingenio divino* como el de Virgilio. En las palabras de Jáuregui resuena el principio carrillesco de “solo el poeta puede juzgarse a sí mismo”⁵⁴⁶, pero inmediatamente abre las posibilidades y evita esta cerrazón intelectual: “No por esto se niega a infinitos que lea[n] al poeta, i le entiendan”. El poeta de la corte de Olivares sabe que depende del mecenazgo para continuar con su producción. Asimismo, de esta forma se asegura que más personas se acerquen a su obra y pueda garantizar la *fama*⁵⁴⁷.

La posibilidad de establecer este vínculo de sinonimia entre *ingenio* y *entendimiento* obedece entonces a la función que Jáuregui privilegia en esta capacidad humana en los individuos que reciben y juzgan la obra poética. Además, esta gradación entre los *ingenios* del receptor –*alentado cortesano*, solo *alentado*, *mayor* y *entendimiento divino*– responde a la presencia y consideración del *aliento*. Si se nota en los primeros *ingenios* la cualidad de lo *alentado* aparece, mientras que tal característica

⁵⁴³ Vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), n. 375, s. p.

⁵⁴⁴ Vid. Francisco Calero, “*Ingenioso* e *ingenio* en el *Quijote*”, *eHumanista*, 30 (2015), 139-146 *passim* (disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5473872.pdf>).

⁵⁴⁵ Vid. *Diccionario de la lengua española*, s. v. ingenio (disponible en línea: <https://dle.rae.es/ingenio?m=form>).

⁵⁴⁶ Sobre este principio hace hincapié cuando asegura que “Estos extremos del arte son los que mui pocos penetran, i si es superior el artifice, nadie los conocerà enteramente” (fol. 34r). Gracias a los diferentes grados de interpretación e *ingenio* propuesto por Jáuregui es posible llegar a este ápice en donde únicamente “Virgilio entiende a Virgilio” e ir descendiendo poco a poco por los *ingenios alentados* y *cortesianos* sin que se pierda en consecuencia la divinidad y dignidad poética.

⁵⁴⁷ Vid. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), n. 373, s. p.

desaparece en el *ingenio mayor* y se *diviniza* con el *entendimiento*. Esto es fundamental para la siguiente advertencia del poeta sevillano, puesto que, de la misma forma que hay poetas que solo se dejan llevar por el *aliento* para la creación poética, una parte del público depende de su *ingenio* para comprender, conduciéndolo a errores. En consecuencia:

hombres de tan claro ingenio, i tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios; que guiados solo de su natural, aciertan a agradarse mas de la mejor poesia, i menos de la inferior, bien que no averiguan razones desta ventaja, ni sabe[n] los medios por do[n]de se adquiere. Pero estos, ni otros q[ue] mas sepa[n], (digase todo) no an de exceder el limite d[e] su juicio, sino creer fielmente, que algunas vivezas de particular energia, siendo inutiles i aun desabridas al gusto del mas presumido; seràn de admirable recreo para superiores spiritus. Es injusticia ala 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 si mismos, para que les agradasse del todo la obra excelente. (fols. 35r-v)

El papel del *stūđium* se enaltece en este punto, porque se especifica que el individuo puede poseer *claro ingenio y viveza en el gusto*, pero “sin estudios” puede caer en dos errores. No es suficiente que la capacidad receptora sea adecuada y permita conocer la obra poética sin obstáculos –lo que se garantiza por su cualidad de *claridad*. El individuo además de desconocer las razones de su superioridad natural y buscar cultivarla, erra en su *juicio* ya que no puede superarlo, aún y cuando disfruta más la poesía superior que la inferior. La ausencia de *stūđium* –o la poca dedicación a este– le impide valorar correctamente “algunas vivezas de particular energia”, mismas a las que ni el *buen ingenio* ni el *gusto* pueden acceder sin ayuda de esta dedicación intelectual.

En suma, el *stūđium* –como ya se ha establecido a lo largo de la poética– es la herramienta que permite crecer a los individuos –“crecer en si mismos”–, superar su *juicio natural* y no despreciar aspectos de la obra excelente al pretender someterla a la autoridad de su *entendimiento*. Solo así podrá apreciar la poesía con causa en su totalidad y comprender el porqué. Aquí, *claro y buen ingenio, viveza de gusto, juicio y entendimiento* se asocian como cualidades inherentes que ayudan a discriminar correctamente entre la poesía superior de la mediocre, sin llegar a una complementación que las vuelva sinónimos entre sí como ocurrió en el caso anterior. Sin embargo, en la base tanto del *juicio* como del *entendimiento* se encuentra este *ingenio* que naturalmente es superior al resto, lo que no lo exime del *stūđium*. De esta manera, siguiendo la *ars rhētōrica* latina, se asegura que tanto el poeta como el receptor trabajen y se esfuercen en el *arte* que junto al *ingenio* subliman la obra del poeta. Tal cualidad exige que esta no sea banalmente contemplada, sino *entendida* primero, *conocida en sus méritos* después y finalmente *penetrada* en su totalidad.

Como cabe suponer, la jerarquía interpretativa propuesta en el *Discvrso* aplica únicamente a la poesía excelente. Por el contrario, las composiciones de la poesía moderna, a menos que se den los casos ya expuestos, “no solo se esconden i disgustan al vulgo, i a los medianos juizios; no solo los claros ingenios, i a los eruditos i doctos en otras ciencias; sino a los poetas legitimos, màs doctos, màs

artifices, mas versados en su facultad, i en la inteligencia i noticia de todas poesias en diversas lenguas” (f. 36r). Si no se consideran al vulgo y a los “medianos juizios” –agregados para ridiculizar a la poesía moderna–, en esta *ēnūmērātīo* ascendente de los diferentes tipos de públicos se observan otra vez las características propias tanto del poeta como de la obra poética prescritos por Jáuregui y que siguen de cerca el modelo clásico y la poética renacentista⁵⁴⁸.

De la misma forma, en este orden ascendente, observo que los *ingenios claros* son colocados en primer lugar después de los *medianos juicios*, porque es la capacidad humana básica tanto para la producción como para la recepción de poesía. Reitero que la *causa eficiente* se perfecciona con el *stūdiūm* hasta llegar al poeta legítimo. Este, además, tampoco puede develar la poesía moderna, no por falta de *ingenio*, *arte* o *stūdiūm*, sino porque “au[n] no merece su habla en muchos lugares no[m]bre d[e] oscuridad sino d[e] la misma *nada*”. Este “furor del le[n]guaje” (*loc. cit.*) es *verba sin rēs*, por lo que incluso al *claro ingenio* se le niega que penetre en ella, en la “*nada*”. La poética discursiva de Jáuregui puede tener un tono moderado, que suaviza la agresividad de la diatriba en contra de Góngora en el *Antídoto*, pero su juicio no deja en ningún momento de ser enfático y determinante para estos que él llama *modernos*.

La *amplificātīo* argumentativa recae ahora en el binomio *obscūrītās/perspīcūtās*, en donde se repudia la primera para enaltecer la segunda. Como parte de su *commōrātīo*, el poeta sevillano aborrece a los *oscuros* porque no cumplen con la *causa final* de la poesía: el *dēlectāre* –identificado con el *mōvēre*–, fin que antepone al *dōcēre* como consecuencia de la vertiente hedonista a la que pertenece. De tal manera, la poesía en “deleitar principalme[n]se se sublima i distingue de las otras co[m]posiciones” (f. 37v). En otras palabras, otra característica distintiva de la poesía, aquello que también justifica y dignifica tanto su producción como a su artífice, es el *dēlectāre* como *causa final* y la poesía moderna no la consigue pues desagrada –y no poco– a quien la escuche o lea, como se ha dicho desde el primer folio.

Por otra parte, Jáuregui, como Carvalho, acepta la *ūtīlītās* poética entendida en el *dōcēre*, enseñanza y provecho, y se la niega también a la poesía moderna. Pregunta retóricamente el poeta: ¿qué “provecho (quando a essa parte se atengan) si por su locucion no perspīcua, esconden lo mismo q[ue] dizen?” (*loc. cit.*). Como ejemplo da a las proposiciones teológicas, las cuales son “importa[n]tes a nuestra Fè, si se escriben oscuras, rehuye[n] los mas doctos leerlas por no molestar el ingenio; qua[n]to menos se padecera essa molestia por entender los versos, au[n] qua[n]do se

⁵⁴⁸ Jorge Zepeda, con base en el estudio de Rico García y de su propia lectura del *Antídoto*, asegura que Jáuregui posee una visión clasicista del oficio poético en tanto se basa en la inspiración poética para conseguir una expresión sublime que lo aleja del vulgo (*vid.* “Clasicismo, estética, tradición: el *Orfeo* de Juan de Jáuregui”, *NRFH*, LXVI, no. 2 (2016), p. 529). Esta misma concepción se mantiene en el *Discvrso*, como se ha demostrado ampliamente; sin embargo, considero que Jáuregui también es clasicista por el *arte* y *stūdiūm* que deben guiar la inspiración divina, aspecto también anotado prolijamente y que responde asimismo a preceptos clásicos, especialmente de corte latino.

esperasse hallar en ellos sentencias vtilēs?” (*loc. cit.*). El *ingenio* es tomado aquí nuevamente por sinónimo de *entendimiento*, al que no se desea molestar con una *verba* confusa y banal, aún y cuando esta guarde conceptos tan importantes y altos como los religiosos.

Jáuregui pertenece a una tradición que propugna por la claridad⁵⁴⁹. Sus raíces están en el capítulo 22 de la *Poética* de Aristóteles y tiene como referencia fundamental las *Instituciones oratorias* (VIII, 2) de Quintiliano. En esta tradición clásica prevalece el *entendimiento* como la capacidad que aspira a la *perspīcūitās*. En contraste, el sevillano, fiel a su propia teoría poética, lo atribuye a la capacidad receptiva del *ingenio*, misma que siempre debe ser acompañada por el *stūdiūm* y el *arte*, pero que, sin lugar a duda, es el origen de la creación poética y del placer estético.

Al final del *Discvrsor*, se reconoce y explota precisamente la cualidad creadora del *ingenio*, misma que por *translātio* distingue aquellos ornamentos que crea, hecho que los modernos aprovechan y falazmente intentan “Ve[n]dernos la oscuridad por estudiosa i difícil” (f. 40r). Para Jáuregui, esta es una astucia con la se pueden engañar a los “oyentes senzillos” y que consiguen cuando el poeta moderno “vaptiza la ignorancia i pereza con titulo de diligencia e industria; i con vilissimos velos de locucion no solo encubre defetos y culpas, sino da a creer al simple, que son todas ingeniosidades” (*loc. cit.*). Es decir, el engaño reside en usar un disfraz superficial de la *ēlōcūitō* – *verba* vacía– y hacerlo pasar por *ingeniosidades: figurae – verba*– que recubre *conceptos sublimes – rēs*–, a los que se llega por medio del *ingenio inflamado*, supervisado por la *prudencia* y auxiliado por el *stūdiūm* y el *arte*, como ya se sabe.

El poeta autoriza y explica esta observación parafraseando al predicador Jerónimo de Florencia⁵⁵⁰: “No es creible [...] que quien concibe hermosos concetos dexē de emplear gran cuidado, i poner mayor gusto en declararlos, por lo que interessa el ingenio en lograr bie[n] sus partos” (*loc. cit.*). El *decoro* entre *rēs* y *verba* es conseguido a través de la *fuerza creadora del ingenio*, pues este encuentra los *altos conceptos* y da la forma adecuada para “declararlos” –‘aclamarlos’– por medio de una *ēlōcūitō* poética que, sin dejar de sublimar su contenido con artificio, los evidencia, delectando el *ingenio* del receptor. No quiero dejar de mencionar a propósito de esto que, tres décadas más tarde, Emanuele Tesauo usará una variante de esta afirmación para referirse a su *argutezza*: “Vn diun Parto dell’Ingegno”⁵⁵¹. Por supuesto, no quiero inferir que Jáuregui se refiera indirectamente aquí a la *agudeza*, por las cuestiones ya comentadas (*vid.* “Capítulo II”), pero sí encuentro una línea de

⁵⁴⁹ Esta ha sido identificada por Aurora Egido bajo el estatuto de limitar el ornato (*vid.* “La hidra bocal”, pp. 100-107).

⁵⁵⁰ Sobre la importancia de Jerónimo de Florencia como predicador en la corte de España *vid.* J. de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), n. 417, s. p.

⁵⁵¹ *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell’arguta et ingegnosa elocutione che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co’ principii del divino Aristotele*, p. 1.

pensamiento que nutrirá a los dos grandes tratados europeos que disertaron sobre la *agudeza* en la segunda mitad del siglo XVII en España e Italia.

Para reafirmar lo anterior, la última mención del *ingenio* en el *Discvrso*, que trata una vez más de los engaños de los poetas modernos, demuestra el tipo de “partos” a los que no debe aspirar el poeta. Afirma el sevillano: “La locucion oscura es capa de inora[n]tes (lo mismo q[ue] de pecadores)⁵⁵² i ta[n] barata capa, que el mas pobre ingenio posee abundatisimo paño para vestirse della” (fols. 40r-v). Se resuelve así que las *ingeniosidades* y los *partos del ingenio* se refieren precisamente a las *locuciones* que el poeta emplea para expresar sus *conceptos* y que dependen de la *fertilidad o pobreza del ingenio*. Es evidente que el *Discvrso*, como ya ocurrió con el “Libro”, esboza lo que se conocerá como *agudeza verbal* y, aún más, con la *agudeza de artificio*, puesto que la relación tan estrecha que Jáuregui ha establecido entre *rēs/verba*, impide considerar a la *ēlōcūtiō* independientemente de su contenido.

Antes de concluir, me parece oportuno reiterar que no se pueden ni deben identificar las *ingeniosidades* aquí tratadas con las *agudezas* de Gracián, pese al enaltecimiento del *estilo poético* teorizado en el *Discvrso*. En principio, Jáuregui da un papel marginal al mismo término de *agudeza* y luego porque el *concepto* del poeta sevillano es sustancialmente diferente al del jesuita. La relación entre ambas teorías, si acaso, se encuentra en cómo la *fuerza creadora del ingenio* –en estas últimas menciones ya concebida únicamente en sí misma, sin depender del *stūdiūm* u otro– es la *causa eficiente* de lo que cada uno de ellos entendía por *concepto*.

A lo largo de este análisis, he demostrado la importancia que el *ingenio* tiene en el *Discvrso* ya que se explota tanto su capacidad para *inflamarse* y crear, como su cualidad receptora –a veces matizada con funciones propias del *juicio*. Esto permite que tales características no sean solo observadas en el *ingenio poético*, sino también en el del receptor, mismo en donde la relación *ingenio-entendimiento* alcanza su mayor manifestación y desarrollo, al grado de identificarse el uno con el otro. Asimismo, en el *ingenio* del receptor se explota la *gran fuerza creadora del ingenio* que se extiende a la creación de juicios a propósito de las obras poéticas y que depende de una tipología y jerarquización de *ingenios*, lo que he observado también en las diferentes poéticas estudiadas en este trabajo, dialógicas o discursivas.

Otro aspecto relevante del *Discvrso* es cómo el constante enaltecimiento del *ingenio* se cristaliza en que dicha *fuerza –causa eficiente–* se implica en la creación de la *rēs y verba –causa material y eficiente–*, cuyo decoro sublima y perfecciona el quehacer poético. Por supuesto, el

⁵⁵² Es bastante significativo que Jáuregui remate su poética y acusaciones con el testimonio de un predicador y con su metáfora religiosa, en ambos momentos asociado con el *ingenio*, capacidad natural que además de procurar la creación y deleite poético, parece propiciar el pecado al ser pobre o mal empleado. Gracias a la anfibología, el *ingenio* puede tener también una interpretación ética, como ocurre en la poética de Carvallo, aunque tal matiz en el *Discvrso* no es particularmente desarrollado.

stūdiūm, el *arte* y la *prudencia* acompañan en diferentes momentos y forma el proceso poético para conseguir el ideal poético de Jáuregui. Sin embargo, es indiscutible que a la base de esto se encuentra el *ingenio poético*, que –ora más limitado ora más libre– recorre los folios de una poética discursiva cuyo tono conciliador la coloca como puente entre la estética renacentista y la barroca.

CONCLUSIONES

Para comenzar con mis reflexiones finales, me parece necesario recordar una vez más la deuda que la crítica tiene con el *corpūs* que estudié. Sin desear profundizar en este aspecto, es evidente que los prejuicios que se han tenido al momento de revisar las poéticas han provocado descuidos, generalizaciones terminológicas e imprecisiones que he anotado en su momento. Esto ocurre, además, porque aún hoy desconocemos los métodos de recepción, producción y transmisión de dicho *corpūs*. Estrategias literarias que no solo comparten entre sí, sino que reflejan cómo se leía y se producía en los Siglos de Oro. Las poéticas no son entonces completamente ajenas a la producción poética, no en tanto hayan fungido como manuales de escritura, sino que comparten un *humus* cultural, como mencioné en el “Capítulo I”. En consecuencia, las connotaciones que López Pinciano, Alfonso de Carvallo, Cascales, Carrillo y Sotomayor y Jáuregui dan a *agudeza* e *ingenio* coinciden, de la misma manera que pueden o no hacerlo los poetas, novelistas y dramaturgos de la época.

Sin embargo, así como las connotaciones coinciden, también se separan porque, por ejemplo, Pinciano y Cascales comentan a Aristóteles. No obstante, el primero leyó seguramente una edición en griego y el segundo una en latín con eruditas glosas que recuperaban *auctoritates* grecorromanas o italianas. La interpretación de un mismo pasaje puede derivar en dos interpretaciones diferentes. De la misma forma, un mismo término, *agudeza* o *ingenio*, puede denotar una capacidad o cualidad en general, pero las connotaciones dependen en gran medida de la interpretación que cada autor da a su complejo entramado ecléctico.

Ahora bien, mi objetivo al iniciar esta investigación era conocer de qué manera fueron teorizados *agudeza* e *ingenio* en cinco poéticas de los Siglos de Oro antes de 1648, año parteaguas para los estudios de dichos términos. Ahora, a la luz de las interpretaciones que he ofrecido en este trabajo, puedo afirmar que en el *corpūs* no existe una teorización explícita sobre *agudeza* o *ingenio*, sino una serie de connotaciones implícitas y explícitas que demuestran tanto la riqueza de los términos como de las teorías poéticas a caballo entre los siglos XVI y XVII. Así pues, quiero rescatar a continuación los diferentes matices de estas connotaciones. De tal manera, quien se acerque a las poéticas y a las obras de los Siglos de Oro poseerá una paleta más completa para interpretar los sutiles colores que hallará en ellas.

En primer lugar, los cinco autores denotan *agudeza* como una característica “puntiaguda”, siguiendo la etimología de la palabra *acutus*. A partir de esta, señalé que la “metáfora de la punta” propuesta por Rodríguez Beltrán es operativa para el presente estudio, siempre y cuando se matice, porque cada poética desarrolla y explota de diferente manera lo “puntiagudo” de la *agudeza*. De hecho, esta capacidad “punzante” es visible incluso en aspectos formales de métricas teorizados por Pinciano, Carvallo y Cascales. La metáfora en este caso se traslada al ámbito sonoro y las sílabas

agudas “penetran” en el aire y en el oído del receptor. Esto, a su vez, ofrece al poeta licencias poéticas, determinantes principalmente en las *Tablas* para la escansión de versos.

Otra connotación que tienen en común las poéticas dialógicas es la clara tendencia a relacionarla principalmente con la *brēvītās* y el epigrama, género agudo por excelencia desde la tradición grecolatina. Como consecuencia, la *agudeza* implica ya una cierta complejidad en sí misma, porque la *brēvītās* observada en el epigrama –u otro género breve como el refrán o el emblema en Pinciano o el villancico en Carvallo o el soneto en Cascales– conllevan una *obscūrītās*, al decir con pocas palabras más de lo que se quiere. Sobre este aspecto, Pinciano no profundiza, pero Carvallo y Cascales evidencian su postura a favor de la *perspīcūītās* y señalan que la *obscūrītās* solo es permitida para motivar al receptor y debe ser aclarada.

La relación *agudeza-brēvītās* también la encontré en los *conceptos* –Pinciano–, *dichos* –Pinciano y Carvallo–, *sentencias* y *frases* –Cascales. Cada uno de estos es calificado por los humanistas españoles como *agudos* y se caracterizan asimismo por ser una frase breve que encierra una idea o saber universal. Se encuentran entonces en el ámbito de la *rēs* poética, intrínsecamente relacionados con lo que Huarte de San Juan conocía como *verbum mentis*. En otras palabras, son una idea que puede ser ‘observada’ en una frase y que origina un epigrama, un villancico o un soneto, géneros breves y menores.

Con base en lo anterior, observo primero que la *agudeza* puede referir únicamente la “punta” –una parte– del *concepto* –*rēs*– expuesto por un género como el epigrama. Además, gracias a esta capacidad, incluso una poética clasicista como las *Tablas* acepta un tipo de *obscūrītās* porque la *brēvītās* “punza” el ánimo del receptor y lo motiva. Entonces, como expliqué con Carvallo, se vuelve una *obscūrītās* que propicia el *dōcēre ēt dēlectāre*, las posibles *causas finales* de la poesía en las tres poéticas dialógicas del *corpūs*.

Por otra parte, anoté que los *conceptos*, *dichos*, *sentencias* y *frases* que son *agudos* o poseen dicha cualidad hacen referencia a la *rēs* pero tienen diferentes connotaciones dependiendo de cada poética. Así, en la *Philosophia* los *conceptos* y *dichos agudos* implican cierta comicidad. Esta naturaleza se la da peculiarmente una cuestión social, pues solo quien padece necesidad puede hablar de esta forma. Por el contrario, los reyes y príncipes hablan de forma llana y clara.

La cuestión, además de reiterar la complejidad propia de la *agudeza*, indica los géneros en donde decorosamente se pueden usar estos *conceptos* y *dichos*: aquellos del *mēdiōcrīs* y *hūmīlis styli*. Los géneros como la épica o la tragedia, que tratan sobre esos reyes y príncipes sin las necesidades propias del vulgo o de aquellos inmediatamente debajo suyo, parece que no pueden incluir *conceptos* y *dichos agudos*. Y digo parece porque, como es frecuente en poéticas que no teorizan sobre este término, no hay una conclusión final al respecto. De hecho, López Pinciano es el único de los autores

del *corpūs* que sugiere la posible presencia de estos *conceptos* y *dichos* en el *grāvis stylus* porque son agradables. La *agudeza* entonces deleita.

El carácter social del término es también señalado en las *Tablas*. Cascales, empero, no indica que se trate de un recurso que nazca de la necesidad. Él no ahonda mucho en las *sentencias agudas* como tampoco en las *frases moratas*, en cuyas características está la *agudeza*. No obstante, principalmente a partir de estas últimas, puedo inferir que en la reflexión del murciano existe una cuestión de *ēthōs*. Esto lo confirmo con la enumeración de características generales que poseen los personajes cómicos, entre los cuales se enlistan las diferentes nacionalidades y a los sicilianos se les llama *agudos*. Cascales sigue una tradición para esto, pero sin duda es una capacidad que distingue hábitos y comportamientos, los cuales, quiero enfatizar, no están presentes en caracteres propios de los *grāvis stylus*.

La crítica ha considerado las *Tablas* como el paradigma de las poéticas serviles y dependientes de las poéticas italianas. La deuda que la obra tiene con esta tradición es evidente, pero la forma en la que el profesor de latín entreteje sus hipotextos y los conduce a sus propias opiniones ofrece reflexiones particulares. De esta forma, es la única poética que considera la existencia de un *soneto agudo* –siempre a partir de la *brēvītās*– y, más notable, una *agudeza* que también puede implicar “limar” el *estilo* a partir de la *īmītātīo* ecléctica –*retractio*– de los *ingenios* clásicos. Considero que esta última connotación, aunque brevemente señalada en el apartado de la comedia, es muy valiosa para el desarrollo del término y más si se le compara con lo que ocurre en las poéticas discursivas, que comentaré en un momento.

En el *Cisne* las consideraciones sobre el *estilo* propio de la *agudeza* se aproximan más a Cascales que a Pinciano, ya que no sugiere su presencia en los géneros graves. Los *dichos agudos* se restringen a aquellos villancicos cercanos a tema populares y profanos. Así que, por lo general, la *agudeza* se relaciona con los géneros cómicos y menores. No obstante, como el murciano, Carvallo ofrece una propuesta bastante interesante sobre la *agudeza*.

Apunté que el *Cisne* es una poética dialógica que se caracteriza por su carácter moral y religioso. Carvallo al cristianizar sus fuentes y referencias clásicas relaciona a los poetas con los profetas cristianos, pues de esta manera reafirma el carácter divino de la poesía y su *ūtīlītās*. El poeta divino de Carvallo immortaliza –afama– y enseña aspectos morales y positivos para la República. Para conseguir ambos objetivos, el poeta ideal del *Cisne* echa mano de su particular *ingenio*. Con base en la teoría de Huarte, el jesuita afirma que el *ingenio* sufre un complejo proceso de “divinización” que lo hace *agudo*, *sutil* y *delgado*, características que indican cómo dicho *ingenio poético* se “afilan”.

El *Cisne* es una de las dos poéticas de mi *corpūs* que acerca el término *agudo* a lo *sutil* y lo hace para referirse a una capacidad natural ya “afilada” con elementos externos. La otra poética que

hace esta relación es el “Libro” y también tiene una connotación similar. Sin embargo, quiero ahora solo enfocarme en que la poética dialógica señala que el elemento externo que “afila” es de carácter divino e irracional: el *furor*. Gracias a esto, la capacidad *aguda* –el *ingenio*– puede incluso discernir entre el bien y el mal

Respetando las particularidades de cada poética dialógica, existe otro elemento que tienen en común y que ya se puede percibir en el *ingenio agudo* de Carvallo. En el *corpūs* es común que en las poéticas dialógicas a algunos de los interlocutores se les llame *agudos* o alguien que estos mencionen. De manera similar, en las poéticas discursivas, Carrillo y Jáuregui llaman a alguno de sus autores clásicos –sus *auctoritates*– *agudo*. En ambos tipos de poéticas se señala así el individuo que juzga correctamente su realidad o bien las obras que escucha o lee. Es evidente que la función adjetival de estas menciones recae en el sujeto al que se le califica con el término *agudeza*. Sin embargo, como señalé desde el inicio, los autores recurren en la mayoría de los casos a una elipsis y, aunque se sigue calificando al sujeto, en realidad su función recae en una capacidad de este último. Ahora bien, inferí que las capacidades que pueden ser *agudas* son el *ingenio* o el *entendimiento*, dependiendo del papel que tuviese cada uno de estos en la poética.

La *agudeza* está señalando una característica de la capacidad que percibe; es decir, califica cómo se “penetra” en la realidad y en las obras. Por esto, el portugués al que se refiere Pinciano puede ver más allá de lo evidente y crear relaciones entre dos términos; el poeta divino de Carvallo puede acercarse a la divinidad; Pierio puede comprender las enseñanzas de Castalio y anotar inconsistencias en ellas. Esto, en cuanto a las poéticas dialógicas, mientras en las discursivas ocurre algo semánticamente similar y en cuyas particularidades ahondaré a continuación.

Señalé que en las poéticas dialógicas la *agudeza* tiene una estrecha relación con la *rēs*. Ahora bien, este es el punto de inflexión entre esta parte del *corpūs* y las poéticas discursivas. Como anoté, el objetivo tanto del “Libro” como del *Discvrsso* es la defensa y prescripción de un determinado tipo de poética y no de la poesía en general. De tal guisa, la *agudeza* pasa de señalar únicamente aspectos relacionados con la *rēs* –la *causa material*– a implicar también aquellos que tratan de la *verba* –la *causa eficiente*. No obstante, es innegable el peso de esta última en las poéticas discursivas, pues en la *ēlōcūtīo* se juegan las principales connotaciones que la *agudeza* tienen para Carrillo y Jáuregui. Sin embargo, pese a esta relación, es notable que la atención e importancia que el término tiene para cada uno de ellos cambia sustancialmente por la concepción que tienen de poesía.

En mis lecturas observé que en el “Libro” la *agudeza* posee una importancia capital en el *estilo poético* que privilegia Carrillo. Este aspira a una *poesía erudita*, la cual requiere que el poeta “afile” el *entendimiento* con la *erudición* –*stūđium* e *ĩmĩtātīo* de las *auctoritates* y el constante ejercicio. Al hacerlo, el poeta “lima” también el *estilo* y lo vuelve culto. Asimismo, el *entendimiento agudo* puede

ir más allá de la realidad inmediata y acercarse en consecuencia a *conceptos – rēs–* cercanos a la divinidad.

Anticipé que el *Cisne* y el “Libro” poseen un punto de unión por la connotación que dan a *agudeza* al volverla adjetivo de una capacidad humana natural. Siguiendo este encuentro –producto de la tradición hedonística de la cual parten–, es oportuno anotar la manera en la cual se bifurcan los caminos. El *ingenio agudo* es semejante al *entendimiento agudo* porque su cualidad “afilada” les permite acceder a verdades cercanas a la divinidad, con lo cual alejan al poeta de la vulgar y común percepción humana.

Por otra parte, el adjetivo se le da al *ingenio* o *entendimiento* una vez que han sido afectados por un elemento o hábito: en el *Cisne* es el *furor* y en el “Libro” la *erudición*. Aquí radica la diferencia y es esencial. Ambas son causas externas al individuo, pero la de la poética dialógica es prácticamente una gracia divina, ajena a cualquier actividad humana. Contrario a esto, la causa de la poética discursiva se debe al esfuerzo del poeta. Él mismo con el *stūdiūm* “afila” su *entendimiento* y se acerca a la divinidad. Carrillo racionaliza el proceso poético, alejándose de forma importante de la tradición. Su propia disciplina, formación y práctica poética le permiten comprender y exponer humanamente cómo ganarse el favor de las musas.

Sin embargo, esta racionalización no vuelve mundana la *poesía erudita*, todo lo contrario. Para Carrillo, el poeta es un individuo privilegiado, cuya profunda *erudición* le permite imitar la *agudeza* –la forma de “limar”– de sus *auctoritates*, aquello que el cuatralbo conoce como “buenas letras”. Tal capacidad se nota en el *estilo* “limado” del *erudito* poeta, porque su *entendimiento agudo* ha determinado la *dispōsiō* de su obra que incluye a las *agudezas*: las *figurae ēlōcūtīōnis*. Estas, como armas “afiladas”, defienden al poeta *erudito* del *indocto* que juzga su poesía sin autoridad alguna.

La *poética de la erudición* de Carrillo y Sotomayor consiste entonces en una *poesía erudita* de carácter elitista. Únicamente quien posea la misma *erudición* del poeta puede “penetrar” en los misterios de su obra con su *agudo entendimiento*. Esto porque el “Libro” especifica que la dificultad poética –mas no *obscūrītās*– es obligatoria en este tipo de poesía. En otras palabras, es inadmisibile que la *poesía erudita* sea entendida por *indoctos*, con lo que se cuida el carácter elitista y casi divino de la poesía.

La última poética del *corpūs*, el *Discvrso*, tiene aspectos formales en común con el “Libro” de Carrillo, de ahí que las haya colocado bajo el rubro de “discursivas”. Además, también se basa en la *ēlōcūtīō*. Sin embargo, su principal distinción está en que el “Libro” defiende un tipo de poesía y el *Discvrso* demerita aquello que llama poesía moderna. Es bastante probable que este principio

ocasiona las esenciales diferencias entre ambas poéticas tanto en el tratamiento que se le da a la *agudeza* como al *ingenio*.

Así, dentro el *corpūs* que analicé, el *Discvrso* tiene el menor número de menciones –solamente cuatro– del término *agudeza*. No obstante, aún en el poco espacio que le dedica, en la mitad de dichas menciones se mantiene la connotación “puntiaguda” en tanto cualidad de una capacidad humana que “penetra” –en este caso– en las obras de los modernos para anotar sus vicios. Como ocurre en la *Philosophia* y en las *Tablas*, en la poética discursiva no se dice claramente de qué capacidad se trata, pero por la importancia y connotaciones que tiene en el *Discvrso*, intuyo que es el *ingenio*. No se dice cómo este se *agudiza* –como tampoco lo dicen Pinciano y Cascales–, pero su capacidad de percibir el mundo es superior y aleja del vulgo al individuo que lo posea.

La otra mitad de las menciones presente en el *Discvrso* es para referirse a las *agudezas* –siempre como sustantivo al plural– que significan lo mismo que en el “Libro”. Es decir, son *figurae ēlōcūtīōnis*, que en las reflexiones del sevillano son catalogadas como parte del *ornatus* del *concepto* poético. Para Jáuregui, estas *agudezas* son en sí mismas difíciles de hacer y de entender, hecho que recuerda a las poéticas dialógicas. Ahora bien, el sevillano –como el cuatralbo– defienden la dificultad poética, que la aleja del vulgo. Sin embargo, esta poética discursiva, que se posiciona contra la poesía moderna, prescribe un riguroso decoro entre *rēs* y *verba* y condena la *cacocelía* –la desproporción que nace del exceso de *verba* vacía. Partiendo de este principio y de la “metáfora de la punta” –decir mucho con poco–, me parece que el poeta ve en las *agudezas* una amenaza latente para la ruptura del decoro mencionado. Por tal motivo, considera que solo *ingenios* muy capaces pueden crear *curiosa felicitas* como Horacio, restringiendo al máximo su uso, al grado de callar lo más posible el término de *agudeza*.

Reitero que mi objetivo es observar cómo eran teorizados los términos de *agudeza* e *ingenio* en estas cinco poéticas y no compararlas con *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, como han hecho trabajos anteriores –pienso por ejemplo en la tesis doctoral de Fernández-Corugedo. No obstante, me parece evidente y notable que ya en las poéticas discursivas el término *agudeza* –siempre al estar como sustantivo plural– puede connotar aquello que Gracián conocerá años más adelante como *agudezas verbales*. Además, la racionalización del proceso poético por parte de Carrillo sugiere la posibilidad de crear un *arte* para una capacidad natural. Y esto no solo ocurre en aquellas poéticas más cercanas al fenómeno poético que las circunscribe. La misma poética de Cascales, aquella más apegada a la tradición clásica y renacentista, ya insinúa un proceso para “afilarse” aptitudes poéticas.

Como se ve, las poéticas a caballo entre los siglos XVI y XVII no definen qué es *agudeza* sino que la consideran a partir de su etimología y de connotaciones que en la época pueden ser incluso lugares comunes –llamar *agudo* a alguien, por ejemplo. Sin embargo, estas son particularizadas con

respecto a sus propias reflexiones sobre la poesía, llegando a adquirir además significados sociales, religiosos y éticos. Un resultado similar encontré para el término *ingenio*, aunque este adquiere también connotaciones a partir del complejo entramado de fuentes eclécticas en donde las poéticas de Aristóteles y Horacio y la obra de Huarte de San Juan cumplen un papel preponderante.

A propósito de las poéticas clásicas, es evidente la frecuencia con la que se parafrasean o aluden determinados pasajes al punto que estos se convierten en tópicos obligados y no solo para las poéticas de este *corpūs*, sino para las teorizaciones y discusiones poéticas de los Siglos de Oro. Como prueba de esto, el capítulo 22 de la *Poética* de Aristóteles es el punto de partida para la discusión entre llanos y oscuros. Ahora bien, en las obras que me competen, además del pasaje mencionado, son de gran importancia los siguientes versos del *Arte poética* de Horacio, para el desarrollo del *ingenio*: los vv. 38-41—sobre la relación entre el *ingenio* del poeta y la materia poética que debe escoger—; los vv. 131-135 —la apropiación de la materia ya conocida—; los vv. 295-301 —Demócrito y la descripción del poeta furioso—; y los vv. 408-415 —la formación del poeta.

Por supuesto, existen numerosas citas a otras obras de Aristóteles —la *Ética* o la *Metafísica*, entre otras— y de Horacio —sus *Sátiras*, principalmente. Asimismo, como ya comenté en más de una ocasión, el tejido de fuentes y el eclecticismo de todos los autores es bastante intrincado y vasto. Por ahora, es mi intención subrayar los pasajes que interesan para connotar *ingenio* y cómo especialmente los humanistas de las poéticas dialógicas se apropian de estos. Así pues, de los versos de Horacio, quiero resaltar el 408 y el 409, porque de estos depende el binomio de la tópica horaciana: *arte-ingenio*. A este se agrega el fragmento 1455a 29-35 de la poética de Aristóteles, para discernir un punto fundamental en las reflexiones poéticas de la época: ¿el poeta nace o se hace? Dicho de otra forma, ¿el poeta necesita *arte* o *ingenio* para crear? La cuestión es resuelta en cada autor de diferente manera, dotando al término de connotaciones propias, algunas de las cuales se entrelazan con *agudeza*, como se habrá notado.

En primer lugar, siguiendo la tradición clásica, *ingenio* denota *grosso modo* una capacidad humana natural cuya labor es la creación. En términos retóricos, el campo del *ingenio* pertenece primordialmente al ámbito de la *inventio*. A partir de aquí, López Pinciano lo considera la *causa eficiente* de la poesía. No obstante, esto solo ocurre a partir de la “Epístola tercera”, donde recupera la poética de Horacio y del tópico mencionado —“El poeta nace, y el orador se haze”.

Al inicio de la *Philosophia*, Pinciano ve al *ingenio* como una capacidad propia de la parte racional del hombre. Además, depende del *entendimiento* y es común a todos los humanos, aunque algunos lo desarrollan de mejor manera que otros. Aquí no hay relación alguna con el *arte*, ni la creación poética, pero esto cambia con la paráfrasis del *Arte poética* (vv. 408-409), cuando el *ingenio* —*natural inventivo*— es considerado como *causa eficiente*, connotación que se mantiene en la poética

dialógica. Con base en este cambio, quiero resaltar la importancia que las *auctoritates* tienen para determinar ciertas cualidades del término.

Asimismo, pese a que se confirma la connotación principal del *ingenio* en la *Philosophia*, la posición de este con respecto al *arte* varía según la fuente o fragmento que Pinciano cite. En consecuencia, al inicio acepta el principio horaciano y afirma que es necesario el *arte* y el *ingenio* por igual para la creación poética y que se le dará mayor importancia a uno u otro dependiendo de qué se valore: la *causa material* –*arte*– o la *causa eficiente* –*ingenio*. Por el contrario, al rechazar la *īmītātīo* servil, retoma a Horacio (*Arte poética*, vv. 131-135) ahora para afirmar que el *ingenio* debe ser *libre*, con lo que da una mayor importancia a este que al *arte*.

A esto se aúna la teoría huertiana. Comenté que López Pinciano basa parte de su teoría en la disposición del cerebro y la teoría de los humores expuesta en el *Examen*. Gracias a esto, reinterpreta la teoría platónica de los *furores* y determina que el *furor poético* es un calor que destempla el *ingenio* del poeta. Así, el médico vallisoletano, fiel a su profesión, ofrece una explicación fisiológica de la *inflamación poética*, proceso que vuelve *furioso* al *ingenio*. En este proceso, el *arte* no interviene directamente, aunque sí se advierte que el “vuelo” –tópico privilegiado en las cinco poéticas– debe ser controlado con ayuda de aquel.

Finalmente, a partir del fragmento 1455a 29-35 de la poética aristotélica considera por un lado el *ingenio furioso* y por otro el *ingenio versátil*, que puede recibir fácilmente las ideas y amoldarse a diferentes situaciones, como su nombre lo indica. Estos dos tipos conforman el *ingenio natural* y es posible que el poeta solo posea uno de ellos, aunque se recomienda que estén presentes ambos de forma equilibrada para que el poeta sea excelente. Sobre estas afirmaciones, quiero apuntar la cualidad que tiene el *ingenio versátil* para recibir ideas. Aunque las connotaciones han cambiado, Pinciano afirmó que el *ingenio* era parte del *entendimiento*. No se ahonda al respecto, pero me parece que el *ingenio* pincianesco no solo posee una capacidad inventiva, sino también receptiva. De hecho, a causa de esto considero posible que en la *Philosophia* esté presente tanto la *inventio* como su proceso anterior, la *intellectio*.

En la *Philosophia* no se define explícitamente qué es *ingenio*, pero sí se ofrece y define brevemente una tipología –*furioso* y *versátil*. La importancia de estos tipos es tal que el aspirante a poeta debe por lo menos poseer un poco de alguno de estos para poder crear versos. Asimismo, es la capacidad encargada de asegurar la *ūtilitās* poética para la República. Entonces, el *arte* es incapaz de crear por sí mismo, además de que la obra preeminente nace únicamente de un *ingenio natural* equilibrado. López Pinciano no niega en ningún momento la necesidad del *arte*; sin embargo, observé una inclinación por el *ingenio natural inventivo*, aspecto que lo acerca sutilmente a Carvallo y a

Jáuregui. Además, la relación entre *ingenio* y *entendimiento* posee un desarrollo importante en Carrillo y Sotomayor y también en Jáuregui.

El *ingenio* en el *Cisne* tiene un papel aún más importante. Al igual que Pinciano, Carvallo relaciona estrechamente *ingenio* y *entendimiento*. Sin embargo, el asturiano los distingue claramente con una capacidad que posee el primero: la *imaginativa*, cuyo limitante es el *entendimiento*. Para desarrollar esta, el jesuita sigue de cerca la doctrina de Huarte de San Juan pues se indica que necesita de calor y sequedad para manifestarse, pero no somatiza completamente el proceso poético como el vallisoletano. El poeta efectivamente requiere de una disposición cerebral particular así como de una capacidad particular: la *vena*. Esta última es una gracia divina que permite al *ingenio inflamarse* con el *furor* y volverse así *agudo*, con lo que se enaltece su capacidad receptora. Como referí más arriba, este tipo de *ingenio* permite “alzar el vuelo” como el cisne y acercarse a la divinidad. Carvallo relaciona la figura del profeta a la del poeta.

Observo cómo en el *Cisne* se le reconoce una gran capacidad al *ingenio*, lo que le permite intervenir principalmente en la *inventio*, y en ocasiones en la *dispositio* e incluso en la *elocutio*. El *ingenio agudo* permite al poeta “penetrar” en asuntos divinos, o bien distinguir correctamente entre lo bueno y lo malo, con lo que obtiene su materia poética. Además, siguiendo a Horacio (*Arte poética*, vv. 38-41), determina qué género conviene al poeta dedicarse. Por otra parte, escoge qué se debe decir y qué no en los *exordia* de la comedia. O bien, es una muestra de *ingenio* ocultar conceptos con figuras, con lo cual no se busca la *obscuritas*, todo lo contrario, puesto que se trata de una capacidad aclaradora.

El *ingenio* carvallesco se caracteriza por ser *claro*, porque puede comprender cabalmente los *conceptos* –*rēs*– y exponer con *perspicuitas* la *verba* que cubre a estos. En otras palabras, el *ingenio* tiene la función de velar con tropos la materia poética para motivar al receptor a descifrarlos, lo cual le ofrece una enseñanza útil –gracias a la correcta selección de la *rēs*– y le produce a su vez placer. La poesía, con ayuda del *ingenio poético*, consigue su *causa final*: *dōcēre ēt dēlectāre*. Sin embargo, esto no es posible únicamente con dicha capacidad humana.

La poética dialógica de Alfonso de Carvallo es sin duda una poética retoricada. La forma que le da a su reflexión sigue de cerca los principios del *ars bēnē dīcendi*, pues sus fuentes medievales – Badius, la principal– poseen esta fuerte carga, lo que explica la falta de citas de Horacio y Aristóteles para referirse al término que me ocupa. De esta forma, se exalta el *ingenio* y su cualidad divina, pero de ir por sí mismo existe el peligro de que se equivoque. La potencialidad creadora de la capacidad nata es tal que puede crear obras poéticas buenas o perniciosas.

Carvallo es un profesor jesuita y para exaltar el oficio del poeta prescribe un *arte* y, más aún, una moral que se infiere en el emblema del cisne. Esta ave blanca que levanta el vuelo suavemente

es la insignia propia del poeta, representa su *ingenio agudo, sutil, delicado y claro*. No obstante, también representa el quehacer poético porque el cisne está relacionado con Apolo y finalmente con Cristo, ya que el asturiano cristianiza el mundo pagano de sus *auctoritates*. Como consecuencia de la relación cisne-Cristo, el poeta se cristianiza y nuevamente se le equipara al profeta, cuyo *furor poético* no necesita de *arte* alguno. Lo contrario ocurre con el poeta que necesita un *arte* para poder encauzar correctamente la potencialidad de su *ingenio* y evitar el error.

Quiero enfatizar que el *arte* de Carvallo –su poética y propuesta estética– implica una fuerte doctrina cristiana, en donde la tradición emblemática es fundamental. Las constantes relaciones poeta-profeta y la reveladora comparación entre el cisne y Cristo no son solamente argumentos que enaltecen y justifican el carácter divino de la poesía, así como su *ūtilitās* para la República. Me parece que el jesuita crea un *arte* para encauzar la admirable capacidad del *ingenio poético* a una creación poética provechosa y cristiana. Entonces, este último puede explotar sus cualidades, siempre y cuando sea guiado por el *arte*. El binomio *arte-ingenio* en el *Cisne* mantiene un peculiar equilibrio, porque se enaltece al segundo, pero en todo momento se enfatiza la necesidad del *arte*, cuya importancia no es poca si se consideran sus implicaciones doctrinales y morales.

El equilibrio de esta balanza se pierde en las *Tablas*. Cascales no le dedica mucho espacio al *ingenio* en su poética porque desde el principio es claro: el *arte* debe primar en el quehacer poético. Esta es la justificación del murciano para la creación de su poética, ya que considera que sus contemporáneos han hecho un uso excesivo de su *ingenio*. A este no se le niega su denotación –capacidad creadora– y afirma que es *fecundísimo*, pero es incorrecto depender de este como los escritores de la comedia nueva, a la que critica duramente. Cascales establece entonces un *arte* en donde la *īmītātīo* de las *auctoritates* es fundamental y el papel del *ingenio* se reduce lo más posible, mientras que el *furor* solo se menciona como tópico a partir de los versos de Horacio (*Arte poética*, vv. 295-301) para ridiculizar al poeta *furioso*.

Por otra parte, como Carvallo, Cascales establece una de las funciones del *ingenio* a partir de su glosa a los vv. 38-41 de la poética horaciana y afirma que el tipo de *ingenio* determina a cuál género debe dedicarse el poeta. El humanista no profundiza mucho al respecto, como tampoco lo hace en la otra tarea que da al *ingenio* en tanto capacidad inventiva: la creación de episodios en la comedia –un género del *hūmīlis stylus*– a partir de la *retractio*, una prueba de *ingenios*. Como ya comenté con respecto a la *agudeza*, esta última connotación es bastante particular y evidencia que Cascales no prescribe la *īmītātīo* servil. Para esto el *ingenio* es imprescindible, aunque nuevamente no ahonda más al respecto.

El silencio que Cascales guarda con respecto al *ingenio* me parece elocuente. Observé en su momento que en las *Tablas* se señala a los poetas que solo se dejan llevar por sus *ingenios* y que de

esta manera quieren volverse modelos de *īmītātīo*, en lugar de seguir los preceptos de las poéticas de Aristóteles y Horacio y los modelos clásicos. El humanista acusa a estas obras de falsedad y demerita cualquier valor artístico que puedan poseer. Opino que en estas consideraciones radica principalmente la omisión del término.

Cascales reconoce la *gran fuerza creadora del ingenio*, sabe que las obras hechas únicamente a partir de este, y que no siguen totalmente el *arte* de los grecolatinos, pueden ser puntos de partida para crear nuevas *artes poéticas*. En otras palabras, Cascales en la comedia nueva –que ataca abiertamente en las *Tablas*– y posiblemente en la poesía de sus contemporáneos ya percibía un cambio de estética, de la cual era responsable principalmente el *ingenio español*. En consecuencia, el humanista manifiesta su inconformidad con una propuesta poética que abraza el *arte* de las *auctoritates* y calla el *ingenio*. De cierta forma, Cascales y Jáuregui se comportan igual con respecto a lo que consideran una amenaza a su propuesta poética: silenciarlo.

Me parece evidente que en las poéticas dialógicas las connotaciones del *ingenio* parten de sus *auctoritates* –Aristóteles, Horacio y Huarte principalmente. No obstante, el resultado varía notablemente con respecto a la teoría de cada humanista. Así, el binomio *arte-ingenio* se inclina según los intereses de cada poética. En consecuencia, para López Pinciano no hay problema en inclinar su poética esencialmente aristotélica hacia su *causa eficiente* –un *ingenio poético* que es *furioso* y *versátil*. Carvallo exalta y diviniza el *ingenio agudo, sutil, delicado y claro*, pero lo equipara con la atención dada al *arte* –doctrinal y moral. Finalmente, Cascales, consciente de la poesía de su tiempo, prescribe una poética en donde el *arte* es más importante que el *ingenio*.

Las poéticas discursivas parten igualmente de sus *auctoritates*; sin embargo, al defender y atacar un tipo de poesía, se vuelve más compleja la relación *arte-ingenio*, así como las connotaciones que este último adquiere. De cualquier manera, la denotación de “capacidad creadora” se mantiene, así como algunas peculiaridades. En consecuencia, la poética de Carrillo tiene puntos de unión con la de Carvallo y Pinciano, a la vez que se distancia de estas y de la tradición de la que parten. Esto debido a que su propuesta, la *poética de la erudición*, vuelve insuficiente el binomio *arte-ingenio*, que complejiza para volverlo *erudición-entendimiento*.

El “Libro” privilegia sin duda alguna el *entendimiento* sobre el *ingenio*. Estos tienen una relación, puesto que son capacidades naturales del individuo, aunque tal punto no se desarrolla en una posible sinonimia, porque cada uno de ellos tiene su propia función. El *ingenio* para el cuatralbo es *fertilísimo* y se le implica en la *ēlōcūtīo*. Aspecto notable pues aquí se juega la estética de la *poesía erudita*. Sin embargo, no se desarrollan particularmente dichas connotaciones, que parten de su propia denotación. Como ocurre con Cascales, no se le niega la capacidad creadora al *ingenio* y de ahí su

papel fundamental en las poéticas, pero es evidente que el *entendimiento* es donde Carrillo concentra su atención y reflexiones.

Al revisar la connotación de *agudeza* como adjetivo de *entendimiento*, señalé que este se “afilaba” gracias a la *erudición*. Asimismo, aludí que el proceso es una consecuencia de la racionalización del proceso poético que realiza Carrillo y Sotomayor en su poética dialógica. Por ello, incluso el mártir –relacionado al poeta– pueda crear con ayuda del *furor divino* o bien de la *afición*, que implica una preparación y dedicación por parte del individuo. Considero entonces que el cuatralbo encuentra en el *entendimiento* la capacidad humana que puede ser educada –“afilada”– y así esta es la que halla la materia poética en los misterios de las musas.

Por otra parte, señalé en el análisis del “Libro” que existía una dualidad compleja entre la divinidad y la racionalidad propia de la *poesía erudita*. Esto significa que lo anterior no niega la divinidad poética, la cual recae precisamente en el *ingenio* –como ocurre en parte en Carvallo. Me parece que Carrillo no profundiza mucho en este último precisamente porque no puede racionalizarlo. Es decir, lo coloca como una capacidad inventiva cuya divinidad aleja al poeta del vulgo, de aquí que intervenga en la *ēlōcūtīo*. El *ingenio* es pues la justificación natural de la superioridad del poeta.

En suma, la *poesía erudita*, escrita por *doctos* para sus iguales, se caracteriza principalmente por el binomio *entendimiento-erudición*, en donde el trabajo del poeta es el que lo eleva a los misterios divinos. Sin embargo, no se le niega al *ingenio* su denotación de raigambre clásica y se le connota en consecuencia como capacidad divina propia del poeta, la cual se acompaña del mencionado binomio para guiar sus creaciones. Además, hay una connotación al final del “Libro” que no quiero dejar de mencionar. Carrillo señala que los *ingenios buenos* son los encargados de resguardar el saber. No hay un desarrollo particular sobre esta connotación –como todo lo que incumbe a esta capacidad–, pero me parece que es una forma de enfatizar la divinidad de la capacidad, ya que está preservando los misterios de las musas.

La tópica horaciana *arte-ingenio* se recupera en la segunda poética discursiva y el *ingenio*, así como en la poética de Carvallo, tiene un papel importante, aunque por diferentes razones. El *Discvrso* es la poética del *corpūs* que más connotaciones le da a este término y la razón es que explota tanto su *fuera creadora* como su cualidad receptora. Por esto, desde el principio Jáuregui establece que el *ingenio* por sí mismo puede develar los misterios divinos, con lo que crea *conceptos de ingenio*. De esta forma, la tradición de Huarte –recuperada por Pinciano y Carvallo– es resignificada: el *furor* es llamado *aliento* e inflama al *ingenio* para que busque grandez hazañas.

Ahora bien, las connotaciones del *ingenio* están determinadas por el objetivo de la poética: advertir sobre los peligros de la poesía moderna. Noté con base en esto que la inflamación del *ingenio* por el *aliento* es necesaria para la creación poética; sin embargo, si el *ingenio* no logra encauzar la

inflamación o solo depende de esta, se despeña creando una obra de *verba furiosa* –exceso de palabras vacías– carente de *conceptos sublimes*. En otras palabras, el poeta cae en la *cacocelía*.

Para evitar estos vicios, el poeta sevillano propone el segundo elemento de la tópica horaciana: el *arte*. No obstante, como ocurre en el “Libro”, este es más complejo porque la *fuerza del ingenio* es tal que no es suficiente. Se necesita entonces *arte*, pero también *stūdium* y prudencia para procurar el decoro entre *rēs* y *verba*. Sin embargo, quiero enfatizar que el origen de la excelencia de la obra poética es el *ingenio*, ya que si este es *pobre e inhábil* no conseguiría más que una *īmītātio* servil. Además, *arte* y *stūdium*, aunados al *ingenio*, garantizan un *estilo elegante*, el cual incluso ha sido enmendado por el mismo *ingenio* del poeta –función que solo tiene en esta poética. En consecuencia, el poeta le da dificultad –no *obscuritās*– y dignidad a la obra poética, porque en el *Discvrso* también se propugna por una poesía no apta para el vulgo, como el “Libro”, pero matiza el elitismo intelectual.

El *Discvrso* es una poética dedicada al Conde Olivares y por esto considera a su público cortesano. A partir de esto crea una compleja tipología de *ingenios* con base en la capacidad receptiva del público. El nivel más bajo corresponde al *ingenio plebeyo*, aquel propio del vulgo y que no es un digno intérprete de la poesía. De hecho, es el *ingenio* que puede aplaudir la viciosa poesía moderna. Por el contrario, los *alentados ingenios cortesanos* –propios de la corte y evidentemente superiores– tienen *buen gusto*, son *observadores* e inclinados al *arte*. Como consecuencia de estas cualidades perciben la *grandeza de ingenio* en la poesía. Precisé que el *ingenio* del receptor como el del poeta deben estar *alentados* e inclinados al *arte* para que el primero pueda comprender al segundo.

De lo anterior, el *aliento* es la característica más importante que comparten los dos *ingenios* –creador y receptor. Así, interpreto que el *ingenio alentado* –no cortesano– se refiere a los humanistas que con el *stūdium* logran tanto disfrutar la poesía como entender los misterios que encierra. Y los comprenden aún más los *grandes ingenios* que se basan únicamente en el *arte* y la práctica constante. Apreciarse, juzgar correctamente y comprender las obras de un *ingenio divino*, empero, solo lo puede hacer el *entendimiento divino*. En este último observo además cómo *entendimiento* e *ingenio* se vuelven sinónimos, lo que no ocurre en el “Libro”. La capacidad receptora del *ingenio* que la poética de Pinciano apenas esboza, es explotada en su totalidad, al punto de que ambas capacidades son intercambiables, en tanto cumplen la misma función: comprender una obra poética.

Quiero precisar que a través del *estilo* es cómo esta escala de *ingenios* receptores observa el *ingenio poético*. He señalado varias veces que en la *ēlōcūtio* se juega la poética tanto de Carrillo como de Jáuregui. Por esto, el *estilo poético* –contrario al *estilo llano*– es comprendido en sus diferentes grados. El *estilo poético* puede ser *mayor* o *superior* dependiendo del tipo de *ingenio* que tenga el individuo que escucha o lee el poema. Asimismo, Jáuregui establece otra relación entre el *ingenio poético* y el receptor, y el estilo que se crea o interpreta.

Jáuregui usa un tópico de la época, el *ingenio español*, pero lo reformula y le confiere una connotación particular. En principio, con este defiende un aspecto fundamental en la poética: el carácter propio de la lengua y poesía nacional en comparación de otras –la italiana principalmente. Además, debido a su superioridad, dicho *ingenio español* le exige al *ingenio poético* un *estilo mayor*, porque no se conforma con una poesía sencilla y llana. El poeta sevillano comprende las necesidades del público y que por satisfacerlo los poetas hayan pretendido depender del *ingenio* sin recurrir al trabajo que requiere el *arte* y *stūdium*. Por esto se les condena a los poetas modernos y no por intentar satisfacer a los *ingenios españoles* deseosos de las *galas de ingenio*.

A diferencia de Carrillo y Sotomayor –quien considera al poeta juez de sí mismo–, el sevillano sí considera el *deleite* del público, aunque este no debe determinar la calidad de la obra poética. Precisamente por esto posee diferentes niveles de interpretación según el *ingenio* del receptor. Entre estos, solo el *divino* puede comprender cabalmente los *conceptos de ingenio* cubiertos con las *galas de ingenio*. En otras palabras, solo el poeta puede comprender y disfrutar completamente a otro poeta que posea su misma *fuerza del ingenio*.

El *ingenio* en el *Discvrso* es también *claro*. Como en la poética de Carvallo, es una capacidad que encuentra misterios y los declara con la *verba* indicada. Por estas dos funciones –propias de la *inventiō* y la *ēlōcūtiō*– la *fuerza creadora del ingenio* garantiza el decoro entre *rēs* y *verba*, y evita la *cacocelía*. Por supuesto, necesita de otras prácticas y capacidades para conseguirlo, por lo que el binomio *arte-ingenio* se equilibra. No obstante, considero que el papel de un *ingenio* bien dispuesto es determinante. Como consecuencia, esta capacidad permea la poética discursiva y se adjetiva con diferentes cualidades que connotan sus aptitudes para la creación y recepción de la poesía.

Opino que las poéticas discursivas particularizan el binomio *arte-ingenio*: en el “Libro” este se modifica y en el *Discvrso arte* se complejiza y la capacidad del *ingenio* se explota. Por tanto, sus connotaciones difieren en parte de las dialógicas, pues para Carrillo es la justificación divina de la poesía y para Jáuregui es la capacidad encargada de la creación y recepción poética. Algunas de estas connotaciones ya pueden encontrarse en las poéticas dialógicas, pero considero que es en las discursivas en donde se desarrollan y complejizan, pues ambas parten de una práctica poética que sus mismos autores practican.

Aunado a lo anterior, me parece que las convergencias y divergencias de las reflexiones poéticas de cada autor son evidentes en aquello que determina la *causa final* de la poesía, lo cual ayuda a explicar mejor los términos que me interesan. Así, en las cinco poéticas se sigue tanto la tradición del sistema aristotélico como el binomio horaciano *dōcēre ēt dēlectāre*, en el que se resuelve la finalidad de la poesía. Con base en esto, en el *corpūs* observé que solo en el “Libro” imperaba el *dēlectāre*, específicamente del poeta, puesto que este es el único capaz de entender y juzgar la *poesía*

erudita. En cambio, las poéticas dialógicas y el *Discvrsso* consideran como *causa final dōcēre* y *dēlectāre*. Sin embargo, el equilibrio entre los dos varía.

Pinciano alterna entre uno y otro, según la *causa* con la cual se juzgue la obra poética: si se evalúa la *causa eficiente (ingenio)* entonces el *dēlectāre* es el fin, pero si se valora la *causa material (rēs)* es el *dōcēre*. No obstante, hay una ligera tendencia a priorizar el deleite poético. Por su parte, Carvalho y Cascales consideran ambos extremos del binomio importantes, aunque su opinión es más doctrinal, puesto que el *dēlectāre* atrae el interés del receptor, para que reciba con agrado el *dōcēre*. Finalmente, Jáuregui considera también el binomio completo, aunque es evidente que tiene preferencia por el *dēlectāre*. En suma, mientras en las poéticas dialógicas existe un aparente equilibrio entre *dōcēre* *ēt* *dēlectāre*, en las discursivas hay una tendencia hacia el segundo, lo cual se explica nuevamente por la relación que tienen con la práctica poética y por su objetivo –didáctico o apológico.

A propósito de la *causa final* quiero observar dos aspectos que creo reveladores. El primero es cómo, a partir de esta, las poéticas de Carvalho y Cascales –que han sido consideradas como opuestas– se relacionan, a la vez que el *Cisne* y el “Libro” –con tanto en común– se distancian. Asimismo, el *Discvrsso* desarrolla la tendencia al *dēlectāre* ya presente en la *Philosophia*, misma que el “Libro” explota hasta sus últimas consecuencias. Las relaciones entre una poética y otra se vuelven pues más complejas, lo que demuestra además la forma en la que la tradición clásica se compartió, diversificó y particularizó.

El segundo aspecto lo asocio con *agudeza e ingenio*. Ambos están implicados en el binomio horaciano y explican la importancia que adquiere una u otro en cada poética. En consecuencia, el *ingenio* está relacionado con el *dēlectāre*, como noto en la *Philosophia*, en el *Cisne* y en el *Discvrsso*. Por esto, Carvalho –que procura el *dōcēre* a través del *dēlectāre*– califica al *ingenio* como *claro* y lo refrena con el *arte*. Jáuregui también hace hincapié en el *arte*, pero permite que la *gran fuerza del ingenio* actúe, priorizando el *dēlectāre*. Contrario a esto, Cascales calla lo más posible el *ingenio* para evitar que su *fuerza* incline la balanza *dōcēre* *ēt* *dēlectāre* hacia el segundo.

El caso de Carrillo parece contradecir lo anterior, pues privilegia el *dēlectāre* y trata poco del *ingenio*. La razón obedece a que el primero está determinado en el “Libro” por la *agudeza*, la cual se relaciona principalmente con el *dōcēre* en las poéticas dialógicas del *corpŭs*. Lo “puntiagudo” permite penetrar en los grandes conceptos que la poesía enseña al público, metáfora que también se aprovecha en el “Libro”, aunque enriquecida por la *erudición poética* y negada al *dōcēre* de los *indoctos*. De hecho, está implícito que el *dēlectāre* en la poética es de carácter *erudito* –en concordancia con el resto de la propuesta poética– cuando Carrillo “afila” el *entendimiento* que penetra en los misterios de las Musas. Por esto mismo, el cuatralbo no recurre tanto al *arte*, sino a la *erudición* –base del “Libro”.

Sin duda, la poética de Carrillo y Sotomayor complejiza reflexiones que apenas se aluden en las poéticas dialógicas. Asimismo, el *Discvrsso* es la *amplificãt̃o* de ciertos aspectos presentes en estas, como se ve en las connotaciones del *ingenio*. Entonces, las poéticas discursivas son el ápice de las observaciones que Pinciano, Carvallo y Cascales realizan, y, sintomáticamente, una prioriza la *agudeza* y la otra el *ingenio*.

No me parece, empero, que las poéticas discursivas sean más valiosas para la reflexión en torno a *agudeza* e *ingenio* –capacidad que incluso deja de reducirse solo a la *inventiõ* en las cinco poéticas. He anotado que el *corpũs* es rico en cuestiones estéticas, sociales, religiosas, e incluso nacionales y médicas. Evidentemente, algunas profundizan más en un aspecto que en otro. Sin embargo, considerarlas individualmente y en conjunto demuestran la complejidad del tejido cultural de la época. Las convergencias y divergencias entre ellas confirman por un lado su pertenencia a una parte de la tradición y por otro su propuesta poética. Esto lo he observado únicamente al analizar dos términos imprescindibles para la poesía de la época, por lo que considero que es necesario ahondar más en este *corpũs*. Leerlo no como una repetición de otras teorías, sino como una voz propia que es resultado de un complejo diálogo con la tradición clásica y moderna. Además, me parece muy probable que al comparar esta voz teórica con otras voces poéticas se pueden resignificar las interpretaciones que hasta el momento la crítica les ha dado. Para el filólogo hay todavía una gran labor por delante.

BIBLIOGRAFÍA

Corpūs

ALONSO DE CARVALLO, Luis, *Cisne de Apolo, de las excelencias, y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los metodos y estylos que en sus obras deue seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que deuen tener, y todo lo mas a la Poesia tocante, significado por el Cisne, ynsignia preclara de los Poetas. Por Luys Alfonso de Caruallo clerigo. Dedicado a don Henrique Pimentel de Quiñones. Con licencia del Consejo Real. A costa de Pedro Ossete, y Antonio Cuello, Medina del Campo, por Iuan Godinez de Millis, 1602. Disponible en línea: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669>.*

CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Obras de Don Luys Carrillo y Sotomayor, cavallero de la Orden de Santiago, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatraluo de las Galeras de España, natural de la Ciudad de Cordoua. A Don Manuel Alonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y Capitan Geneal de la Costa de Andaluzia. Con privilegio, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1611. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078074&page=1>.*

_____, *Obras [de] Don Luys Carrillo y Sotomayor, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatraluo de las Galeras de España. Natural de Cordoua. A Don Manuel Alonso Perez de Guzman el bueno, Conde de Niebla, Capitan general de la Costa de Andaluzia. Con priuilegio, Madrid, por Luys Sanchez, 1613. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011000&page=1>.*

CASCALES, Francisco, *Tablas poeticas, del licenciado Fancisco Cascales. Dirigidas al Excelentissimo Señor Don Francisco de Castro, Conde de Castro, Duque de Taurisano, Virrey, y Capitan general del Reyno de Sicilia. Con privilegio, Murcia, por Luis Beros, 1617. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079374&page=1>.*

JÁUREGUI, Juan de, Discursos poetico de don Iuan de Iauregui. Al Excelentissimo Señor Don Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, Sumilier de Corps, Cavallerizo mayor, del Consejo de Estado y Guerra de su Magestad, gran Canciller de las Indias, Alcaide perpetuo de los Alcaçares de Sevilla, Comendador mayor de Alcantara,&c. Con privilegio, Madrid, por Iuan Gonçalez, 1624. Disponible en línea: https://books.google.com.mx/books/ucm?vid=UCM5326185337&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigva poetica del Doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo. Dirigida al Conde Ihoanes Keue[n]hiler de Aichelberg, Conde de Frankemburg, Baron absoluto de Landtscron y de VVernsperg, Señor de Osteruiz y Carlsperg, Cauallerizo*

Mayor perpetuo y hereditario del Archiducado de Carinthia, Cauallero de la orden del Tuson del Rey nuestro señor, y del Consejo y de la Camara del Emperador, y su Embaxador en las Españas, Madrid, por Thomas Iunti, 1596. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095964&page=1>.

Obras de consulta

- ÁLVAREZ, Francisco J., Ignacio García Aguilar e Inmaculada Osuna, “Seventeenth-Century Academies in the City of Granada: A Compartist Approach”, en Arjan Van Dixhoorn y Susie Speakman Sutch (eds.), *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, II, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 309-336.
- ALATORRE, Antonio, *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, México, El Colegio de México y Aldus, 2009.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Quintín Racionero (trad. y ed.), Madrid, Gredos, 2014.
- ARRIAGA NAVARRO, Marx, *¿Qué era el verso en los siglos XVI y XVII? En busca de una teoría del verso en las poéticas del Siglo de Oro*, tesis de maestría, CDMX, UAM, 2006.
- BARBERIS, Walter, “Baldassar Castiglione. Gli ultimi bagliori dell’Umanesimo”, en Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, W. Barberis (ed.), Torino, Einaudi, pp. V-LXVII.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Antonio Alatorre (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BERMÚDEZ, Alex, “Lectura y crítica del *Fedro* platónico por un crítico aristotélico del siglo XVI: el Pinciano contra los ‘divinos furores’ (*Phaed.* 243e9-245c5)”. Disponible en línea: https://www.academia.edu/15397294/Lectura_y_crítica_de_El_Pinciano_a_los_furores_divinos_de_Platón_Phaed._243e9-245c5_?auto=download.
- BLANCO, Mercedes, “Introducción” a Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, M. Blanco (ed.), s. p., 2016. Disponible en línea: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico#body-1-1.
- _____, “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 33-57.
- _____, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Editions Slatkine, 1992.
- _____, “Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura”, *Bulletin Hispanique*, t. 106, n. 1 (2004), pp. 213-233. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2004_num_106_1_5189.
- BRANCAFORTE, Benito, “Introducción” para Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. IX-XLI.

- BUNKE, Peter, “El cortigiano”, en Eugenio Garin (ed.), *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 133-165.
- CALERO, Francisco, “Ingenioso e ingenio en el *Quijote*”, *eHumanista*, 30 (2015), 139-147. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5473872.pdf>.
- _____, “La autoría de la *Philosophía antigua poética*”, *Estudio de autoría de «Los Trabajos de Persiles y Segismunda», «Philosophía antigua poética» y «Novelas ejemplares»*, Dykinson, Madrid, 2017, pp. 305-386.
- CARDENAL IRACHETA, Manuel, “Nota bibliográfica” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, Manuel Cardenal Iracheta (ed.), Madrid, C.S.I.C., 1946, pp. V-XVI.
- CARREIRA, Antonio, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), pp. 353-377.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Libro de la erudición poética*, Angelina Costa (ed.), Sevilla, Ediciones Alfar, 1987.
- _____, *Obras*, Rosa Navarro (ed.), Madrid, Castalia, 1990.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, Alberto Porqueras Mayo (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il libro del Cortigiano*, Walter Barberis (ed.), Torino, Einaudi, 2017.
- CERCHI, Paolo, “Enciclopedias y organización del saber de la antigüedad al Renacimiento”, en Evangelina Rodríguez Cuadros, *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, pp. 69-94.
- CERDÁ Y RICO, F., “Prólogo al lector” para Francisco Cascales, *Tablas poeticas del Lic. Francisco Cascales. Añadese en esta II. impresión: Epistola Q. Horatii Flacci de Arte Poetica in methodum redacta, versibus horatinais stantibus, ex divrsis tamen locis ad diversa loca translatis. Item: Novae in Grammaticam observationes. Item: Discurso de la ciudad de Cartagena*, F. Cerdá y Rico (ed.), Madrid, por Antonio de Sancha, 1779, pp. III-XIV. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091370&page=1>.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, José Javier Iso (trad.), Madrid, Gredos, 2002.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, II, Madrid, Gredos, 1974.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- COSTA, Angelina, “Introducción” a Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, Angelina Costa (ed.), Sevilla, Alfar, 1987, pp. 9-41.

- _____, “Introducción” a Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesías completas*, Angelina Costa (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, pp. 7-48.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española. Copvesto por el licenciado Don Sebastian de Cobarruias Orozco, Capellan de su Magestad; Mastrescuola y Canonigo de la santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del santo Oficio de la Inquisicion*, Madrid, por Luis Sanchez, 1611. Disponible en línea: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/descargar/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Margit Frenk y Antonio Alatorre (trads.), México, FCE, 2012.
- DÁMASO, Alonso, “Sobre Don Luis Carrillo”, *Obras completas*, III, *Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales de siglo XVI, y siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 701-735.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel y Jaime Galbarro García, “Hacia una catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI. Tradiciones, modelos y tendencias”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI. VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Grupo PASO, Universidad de Sevilla y Secretariado de Publicaciones, 2008, pp. 75-108.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poetica española con una fertilissima sylua de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, y vn diuino Eestimulo del Amor de Dios. Por Ivan Diaz Rengifo natural de Auila. Dedicada a D. Gaspar de Zuñiga, y Azeuedo Conde de Monterey, y señor de la casa de Viezma y Vlloa [et]c.*, Salamanca, casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091336&page=1>.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua.* Disponible en línea: <http://web.frl.es/DA.html>.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, C. S. I. C., 1970.
- EGIDO, Aurora, “La dignidad humanística de la escritura”, *Bulletin Hispanique*, t. 114, no. 1 (2012), p. 10.
- _____, “La fuerza del ingenio y las lecciones cervantinas”, *BRAE*, t. XCVI, cuaderno CCCXIV (2016), pp. 771-794.
- _____, “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-113.

- _____, “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro”, *Edad de oro*, VII (1988), pp. 69-88.
- _____, “‘Sin poéticas hay poetas’. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/030/030_045.pdf.
- _____, “Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII”, *Estudios humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104658>.
- FERNÁNDEZ-CORUGEDO, Víctor, *El ingenio desde los Presocráticos hasta Gracián*, tesis doctoral, Stockholms, Stockholms Universitet, 1998.
- FERRER DE ALBA, Inmaculada “Introducción” a J. de Jáuregui, *Obras*, I, *Rimas*, I. Ferrer de Alba (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. V-XLII.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, FCE, 2005.
- _____, “Más sobre la lectura en el Siglo de Oro: de oralidades y ambigüedades”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1988*, I, *Medieval. Siglos de Oro*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Castalia, Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 516-521.
- GAMBIN, Felice, “Menosprecio de la literatura y alabanza de filosofía: Huarte de San Juan y la imaginación vigilada”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuet, pp. 604-613. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_060.pdf.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 1, *La tópica horaciana en Europa*, Murcia, CUPSA Editorial, 1977.
- _____, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2, *Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia-Imprenta de la Universidad de Málaga, 1980.
- _____, *Introducción a la poética clasicista. (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA GIBERT, Javier, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- GARCÍA ROMERO, Fernando, “Una traducción inédita de Marcial”, *MYRTIA. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, año 2, vol. 2 (1987), pp. 43-58. Disponible en línea: <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/bebc25ed91d792a648abd43d827bad35.pdf>.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, “Introducción” para Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, E. García Santo-Tomas (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 9-127.
- GARCÍA SORIANO, Justo, “Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1926, pp. 591-629.
- _____, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. de la “Revista de Arch., Bibl. y Mus.”, 1925.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*, Madrid, Gredos, 2010.
- GARIN, Eugenio, *La cultura del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- GÓMEZ CAMACHO, Alejandro y José Manuel Rico García, “La oda en preceptivas y tratados españoles”, en Begonia LÓPEZ BUENO (ed.), *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992)*, Cádiz: Universidad de Sevilla-PASO-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 339-418.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Obras de Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos. I. El Criticón, tratando en la primera Parte de la Niñez, y juventud: en la segunda de la Varonil Edad, y en la tercera de la Vejez. El Discreto. El Politico Fernando el Catholico. El Heroe, Geronymo y Juanbaut. Verdussen, Amberes, 1669.* Disponible en línea: <https://ia902704.us.archive.org/28/items/obrasdelorenzog02moragoog/obrasdelorenzog02moragoog.pdf>.
- _____, *Obras de Lorenzo Gracian. Tomo segundo que contiene La agudeza, y arte de ingenio. El Discreto. El Politico Don Fernando el Catolico. Meditaciones varias para antes y despues de la Sagrada Comunion, que hasta aora ha corrido con titulo de Comulgador*, Barcelona, Antonio Lacavalleria, 1669. Disponible en línea: <https://ia801608.us.archive.org/5/items/A003084/A003084.pdf>.
- HARO, Marta, “Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la donzella Teodor*”, *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 113-125.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando Herrera, al ilustrissimo i ecelentissimo Señor Don Antonio de Guzman, Marques de Ayamonte, Governador del Estado de Milan, i Capitan General de Italia*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-garcilasso-de-la-vega--0/html/ff83d41a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio, “Introducción” para Quinto Horacio Flaco, *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién (trad. y ed.), México, UNAM, 1970, pp. VII-CXIX.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930.

- HIDALGO-SERNA, Emilio, “Origen y causas de la ‘agudeza’: necesaria revisión del ‘conceptismo’ español”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 477-489.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién (trad. y ed.), México, UNAM, 1970.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo Serés (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo, “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26 (2002), pp. 13-35.
- JÁUREGUI, Juan de, *Discurso poético*, Mercedes Blanco (ed.), 2016. Disponible en línea: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico#body-1-1.
- _____, *Rimas de Don Ivan de Iavregvi*, Sevilla, por Francisco de Lyra Varreto, 1618. Disponible en línea: https://play.google.com/books/reader?id=zvJFAAAAcAAJ&hl=es_419&pg=GBS.PP5.
- KOHUT, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI. Estado de la investigación y problemática*, Madrid, C.S.I.C., 1973.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Michael Mooney (comp.), Federico Patán López (trad.), México. FCE, 1982.
- LACADENA Y CALERO, Esther, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro”, *Criticón*, 41 (1988), pp. 87-102.
- LAPESA MELGAR, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 2008.
- LAUSBERG, Heinrich *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la historia*, 3 vols., José Pérez Riesco (trad.), Madrid, Gredos, 1966-1969.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, FCE, 2006.
- LLUÍS CANET, Josep, “Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia”, en Evangelina Rodríguez Cuadros, *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, pp. 95-124.
- LOPEZ, François, “Sobre la moderna filosofía poética de Alonso López Pinciano”, en Christophe Couderc y Benoit, «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 579-602.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Las retóricas españolas en el siglo XVI: un canon al margen”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI. VIII Encuentro Internacional sobre*

Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Grupo PASO, Universidad de Sevilla y Secretariado de Publicaciones, 2008, pp. 47-74.

_____, “Poesía, poética y retórica en el siglo de oro español: la teoría frente al Espejo”, en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012, pp. 97-117.

LUZÁN, Ignacio de, *La poetica, ó reglas de la poesia en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, por Francisco Revilla, 1737. Disponible en línea: <https://books.google.com.mx/books?id=hTvmhkwZGKgC&printsec=frontcover&dq=luzan+poetica&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwihroiX1OvgAhVCeKwKHXXK2APkQ6AEIKDAA#v=onepage&q=luzan%20poetica&f=false>.

MAUREL-INDART, Hélène, *Sobre el plagio*, Buenos Aires, FCE, 2014.

MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas, I (Libros 1-7)*, Enrique Montero Cartelle (trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

MATAS CABALLERO, Juan, *Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España, II, Siglos XVI Y XVII*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.

_____, *Horacio en España, I*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1885.

MUÑOZ PEÑA, Pedro, “Introducción” para Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, P. Muñoz Peña (ed.), Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1894, pp. V-XXXIV. Disponible en línea: <https://archive.org/details/filosofiaantigua00lpez>.

NAVARRO, Rosa, “Introducción biográfica y crítica” y “Nota previa” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Rosa Navarro (ed.), Madrid, Castalia, 1990, pp. 9-97.

NEWELS, Margarete *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris (trad.), London, Tameis Books Limited, 1974.

ONG, Walter J, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), México, FCE, 2016.

ORTIZ CANSECO, Martha, s. v. “Carrillo y Sotomayor, Luis”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, I, Gavela, Delia y Pedro C. Rojo Alique (coords.), Nueva Biblioteca de la Erudición y Crítica, Edhasa-Castalia, edición digital, 2012, pp. 278-283. Consultado en línea: <http://bidi.uam.mx:6449/visor/31011>.

- PARAÍSO, Isabel, “Fundación del canon métrico: el *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en Isabel Paraíso (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 47-93.
- PASTOR, José Francisco, “Introducción” a *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, J. F. Pastor (ed.), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929, pp. XII-XXX.
- PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, Erminia Ardissino (ed.), Torino, Edizioni Res, 1997.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- _____, “Función del ‘vulgo’ en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 365-387.
- _____, “Introducción” para Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, A. Porqueras Mayo (ed.), Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 1-32.
- _____, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, 2 vols., Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trads.), Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>.
- RANDELLI ROMANO, Fiorenza, “Introduzione” para Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesie. I. Sonetti*, F. Randelli Romano (ed. y trad.), Firenze, Casa Editrice D’Anna y Università degli Studi di Firenze, 1971, pp. 9-95.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza, 1997. [1993]
- RICO GARCÍA, José Manuel, “‘Sin poetas hay poéticas’: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII”, en Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Grupo Paso y Universidad de Sevilla, 2010, pp. 93-123.
- RICO VERDÚ, José, “Introducción” para Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp. V-XX.
- RIOSECO, Marcelo, “Jáuregui y la censura a la poesía nueva”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 34 (2006). Disponible en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/jauregui.html>.
- RODRÍGUEZ BELTRÁN, Joaquín, *Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*, tesis doctoral, México, UNAM, 2017.

- ROMANOS, Melchora “Don Juan de Jáuregui: vida y obras”, en J. de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, M. Romanos (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 9-53.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garci, *Cancionero de Garci Sánchez De Badajoz*, Julia Castillo (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1980.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco.*, Madrid, Gredos, 1972.
- SERÉS, Guillermo, “Introducción” para Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-131.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- _____, “Las huellas de Escalígero en la ‘Philosophia antigua poética’ de Alonso López Pinciano”, *Revista de Filología Española*, vol. XLV, n. 1/4 (1962), pp. 311-317. Disponible en línea: <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es>.
- TESAURO, Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell’argvta et ingeniosa elcvtionne che serue à tutta l’Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esamitata co’ Pirncipij del divino Aristotele*, Torino, Bartolomeo Zauatta, 1670. Disponible en línea: <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa>.
- THOMAS, Lucien-Paul, *Góngora et le gongorisme considerés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris, Champion, 1909.
- URRÍEZ Y AZARA, José Jordán de, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Est. Tipográfico ‘Sucesores de Rivadeneyra’, 1899.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nvevo Imprimidas con el nvevo arte de hazer Comedias deste tiempo*, Milan, Ieronimo Bordon Librero, 1611. Disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=rimas+lope&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>.
- VILANOVA, Antonio, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas, III, Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 565-726.
- ZEPEDA, Jorge, “Clasicismo, estética, tradición: el *Orfeo* de Juan de Jáuregui”, *NRFH*, LXVI, no. 2 (2016), p. 527-542.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la ‘literatura’ medieval*, Julián Presa (trad.), Madrid, Cátedra, 1989.

Catálogos en línea

Biblioteca Digital Hispánica:

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

Biblioteca Virtual Asturias:

<https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

Universidad Complutense de Madrid:

<https://biblioteca.ucm.es>



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00388

Matrícula: 2183800742

"AGUDEZA" E "INGENIO" EN CINCO POÉTICAS ESPAÑOLAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII.



SHARON SUAREZ LARIOS
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:00 horas del día 24 del mes de noviembre del año 2020 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. MARX ARRIAGA NAVARRO
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: SHARON SUAREZ LARIOS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL

DR. MARX ARRIAGA NAVARRO

SECRETARIO

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR