

ASPECTOS DE LA CREACIÓN POÉTICA EN LAS ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO DE FERNANDO DE HERRERA

Rocío Badía Fumaz

(Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Madrid, España)

rbadia@filol.ucm.es

RESUMEN:

Acudiendo a las oposiciones de la tónica horaciana *-ingenium/ars, docere/delectare, res/verba-* se pretende situar el pensamiento de Fernando de Herrera en torno al momento de la creación poética en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Construido sobre la reflexión entre el lugar de la imitación y el de la invención, Herrera busca la vía intermedia que parece responder a la combinación de cualidades personales y conocimiento de la tradición en la persona del poeta. Se ponen de relieve los conceptos de musa, ingenio y genio para sustentar la caracterización del *ingenium* y se destacan los dos lugares privilegiados dentro del *ars*: imitación y elocución adornada.

Palabras clave: Herrera; *Anotaciones*; creación poética; *ingenium*.

ABSTRACT:

Dealing with the three Horatian main loci *-ingenium/ars, docere/delectare, res/verba-* this paper aims to place Fernando de Herrera's reflections about the poetic creation concept in *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso*. Between imitation and invention, Herrera tries to join personal qualities and tradition in the person of the poet. *Musa, ingenio* and *genio* concepts are analyzed in the *ingenium* field, and *imitación* and *elocución adornada* in the *ars* field.

Key words: Herrera; *Anotaciones*; poetic creation; *ingenium*.

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVI el hombre, el mundo y la palabra guardan entre sí un sutil equilibrio conseguido a partir del inicio de una reflexión más profunda sobre la individualidad y la tradición, sustentado por una proliferación teórica sin igual hasta el momento. Dentro de la incipiente reflexión del momento sobre la creación poética, destaca el pensamiento que Fernando de Herrera desarrolla en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* alrededor de los tópicos de tradición horaciana –*ingenium/ars, docere/delectare, res/verba*. Sobre estas dicotomías, el objetivo de este trabajo será tratar de ponderar la relación entre el *ingenium* y la *imitatio* en el ámbito más amplio de la *inventio*.

Si rastreamos el inicio de la subjetividad, podemos destacar, siguiendo a Jaques Maritain (2004: 67) tres momentos previos al Renacimiento. En un primer lugar encontramos la Grecia antigua con la figura del hombre cobrando importancia, pero aún formando parte de la Naturaleza; en un segundo momento, el hombre aparece como objeto en el mundo de las cosas, más aún, como triunfador por encima de las cosas, para llegar al descubrimiento de las profundidades de lo humano, a la conciencia y expresión del yo en el Renacimiento. El mundo exterior dejará de reproducirse para pasar a interpretarse. La independencia respecto a la naturaleza se convierte en un conflicto, tema y fuente de inspiración, pues se desencadena una tensión antagónica, una *coincidentia oppositorum* entre el Universo físico único e infinito y el Universo del Yo que tiende, infructuosamente, hacia esta infinitud y unidad (Argullol, 2008: 26). Esta tensión entre concentración y expansión va a marcar toda la reflexión renacentista, situando la poesía contemporánea como quicio entre dos tradiciones literarias, combinando necesariamente lo objetivo –tradición, universalidad– y lo subjetivo –originalidad, intimidad.

El afán por evidenciar una individualidad lleva a que la insistencia por parte de los autores en la originalidad o novedad de sus propuestas sea frecuente a lo largo del siglo. La dialéctica entre tradición y originalidad hace necesario volver a plantearse la relevancia del segundo término, que tiene un mayor realce del que habitualmente se le ha venido concediendo. El deseo, la búsqueda consciente y decidida de la originalidad literaria a

menudo se oscurece con el velo de la *imitatio*, del cual no sólo no depende sino que precisamente lo justifica y da sentido.

La dualidad entre un poeta furioso, poseído por un numen, y un poeta que domina el mundo y logra dominarlo en su creación, llega hasta la actualidad. Reformulada por Jung (2002: 64) como una oposición entre voluntad y sometimiento, este binomio tiene una larga trayectoria desde la primera llamada de atención explícita en la *Poética* horaciana. El éxito de una reflexión como ésta en el contexto renacentista sólo puede explicarse, como hemos adelantado, por la aparición de una conciencia de individualidad heredera de un antropocentrismo racionalista.

La clave horaciana del pensamiento de Herrera se podría sustentar sobre la siguiente afirmación: el poeta nace y se hace. Hasta el momento, eran los tratados de Retórica los que se habían preocupado por analizar la formación del orador, trasladando Herrera esta preocupación hacia el ámbito poético generando a la vez una completa teoría sobre el lenguaje literario.

2. LAS ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO

Se considera habitualmente a Herrera como el primer crítico literario español (Vázquez, 1983; Almeida, 1976; Macrí, 1972), aún cuando no ha llegado hasta nosotros su desaparecida (o quizá nunca escrita) *Poética*, donde pensaba sistematizar sus reflexiones sobre el hecho literario. Pese a ello, puede reconocerse como mayoritaria la opinión de Antonio Vilanova, para quien las *Anotaciones* constituyen la más importante arte poética española del siglo XVI, junto a la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano (Vilanova, 1967).

Fernando de Herrera compone sus *Anotaciones* a partir de una propuesta de edición personal de las obras de Garcilaso, sobre las cuales ejerce su labor tanto ecdótica como hermenéutica. La prolongación del momento de composición del texto es evidente tanto por su extensión como por la profundidad y variedad de los temas tratados, de lo que resulta una obra de carácter enciclopédico más que de análisis rigurosamente sujeto a la producción poética del poeta toledano, valiéndose de ésta para tratar de

reflexionar, aunque sea de forma asistemática, sobre la lengua, la literatura y la cultura en sentido amplio.

Debe defender Herrera una concepción de la poesía y del comentario poético sin duda original para la época, aunque esta originalidad sea evidente sólo en ciertos detalles que son, por lo demás, los más iluminadores. Para ello, la selección de los poemas garcilasianos es totalmente intencionada: no sólo no recoge las composiciones en métrica tradicional ni las obras en latín, limitándose a la producción italianizante – primera ideologización evidente de la edición que propone el poeta sevillano–, sino que los poemas seleccionados se presentan en un orden también intencionado, que responde a necesidades teóricas y no sólo a una empresa didáctica.

El nuevo orden propuesto reúne las composiciones de tema y estilo semejantes. Éstas se agrupan según las formas métricas para dar pie a una reflexión sobre los géneros literarios generalizadora, dejando de lado la posible línea argumental de tipo amoroso. Parece responder esto a su cierto voluntarismo de establecer una teoría genérica, además de una propuesta de evolución histórica para cada género, con la se que abre cada grupo de poemas.

En cuanto a la vertiente crítica de las Anotaciones, ésta ocupa la mayor parte en extensión de la obra. Enlazando con los aspectos ecdóticos, se vale de cada verso para proponer una explicación tanto formal como temática, añadiendo casi siempre una visión diacrónica acerca de la utilización de cada recurso literario expuesto. La estructura podría resumirse como una sucesión del siguiente sintagma: verso+explicación+historia.

Se trata de la explicitación de una nueva manera poética con la que comulga Herrera, defendida en su teoría y ejerciéndola en la práctica de sus propios versos. Como crítico y como teórico Herrera ahonda en el nuevo giro de la poética española. Aduciendo que la excelencia poética se construye sobre todo sobre el ornato de la elocución, fundamentando los recursos literarios como parte indisoluble de la poesía y no como mero adorno de ésta, adelanta el manierismo y el barroco que triunfará años después.

Ligado a lo anterior, los mayores avances en poética propuestos por Herrera se ciñen a la dicotomía *res/verba*, inclinándose cada vez más hacia el segundo término, y al binomio *docere/delectare*, primando el placer sobre el conocimiento. Es este planteamiento el que convierte al sevillano en clave para la ascensión hacia el cultismo poético barroco.

3. LA IMITATIO

El lugar de la imitación poética en el Renacimiento ha sido trabajado extensamente por Ángel García Galiano, quien en pocas líneas sitúa el conflicto entre tradición y originalidad:

La realidad fue que, mientras la nueva cultura estaba toda ella encaminada a subrayar la originalidad y el valor de toda espontánea iniciativa humana (afirmando enérgicamente el derecho de cada uno a realizar su natural condición y la propia vocación personal), el culto por los antiguos le inducía sin remisión a atribuir a los egregios nombres del pasado un valor formativo absoluto. Al nacer el Humanismo bajo el signo de una vuelta al mundo clásico y de la reivindicación encendida de su gran poesía, aparecerá permanentemente dividido entre la actitud reverencial en relación a sus modelos ideales y, por otro lado, la exigencia de una radical renovación intelectual (García Galiano, 1988: 73).

Va a ser esta consciencia de originalidad debida a la propia obra creadora, y al deber poético como escritor de hacer avanzar la poesía más allá de los márgenes que la contienen en el siglo XVI, el afán que se transparenta bajo cierto tipo de disputas literarias. Afán que se evidencia incluso cuando Herrera trata, aparentemente de forma exclusiva, el motivo de la imitación.

Se abre el cuerpo de las *Anotaciones* con la transcripción del *Soneto I* de Garcilaso. Como se ha señalado, al poema le sigue una extensa reflexión sobre el género, que comprende su origen histórico, evolución literaria, forma y valoración, y donde se incluye un generoso excursus sobre la imitación, que constituye la reflexión más sistematizada sobre este tema en toda la obra. En ella se destaca la relevancia de la *inventio* incluso en el ámbito mismo de la estricta *imitatio*.

Se enciende Herrera "en justa ira" ante "la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado" (Herrera, 2001: 273) por su imitación tuerta carente de criterio. El culto a la *imitatio*, denuncia, ha llevado a seguir tan sólo a Petrarca y a los poetas toscanos mediante habilidades retóricas para asimilar sus versos a los de aquellos. Pero esta actitud redundante en la poca calidad de los versos, que se vuelven blandos y tiernos en apariencia, en detrimento de cualquier viveza. La composición y la fuerza se quedan como cualidades al margen, pues derivan de la destreza de ingenio y de una buena capacidad de juicio, dos aptitudes no necesarias en la *imitatio* más reducida: ni el ingenio se pone en juego ni una elección estética personal y comprometida es necesaria cuando la tradición o la aceptación popular se toma como vehículo de la calidad literaria.

Al decir Herrera que estos poetas "desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas" nos sitúa en uno de los conflictos sustanciales del problema literario: el equilibrio *res-verba*, mantenido, aún dentro de su propia polémica, a lo largo de la tradición, se diluye en el momento en que ninguno de sus dos términos tiene la menor importancia *per se*. La preocupación por la modulación lingüística del discurso disminuye al venir en gran medida proporcionada por el modelo, y la materia literaria se enreda en laberínticas superposiciones que restan frescura y autenticidad.

La *inventio* se anuda con el *ingenium* a la hora de reclamar un tipo de poeta especial, portador de cualidades potencialmente generadoras. "¿Qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al inculto i áspero?" (Herrera, 2001: 273).

De uno y otro tipo de actividad poética se derivan dos tipos de éxito literario: el de unos, fácil y rápido, pero efímero; el de los otros, sólido y duradero:

Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una

mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos (Herrera, 2001: 273).

Herrera es partidario de la imitación compuesta. La disputa entre la imitación simple y la imitación compuesta, planteada ya por los italianos (recordemos la metáfora de la abeja que aparece en *El cortesano* de Castiglione), es una cuestión candente también en el Renacimiento español. Para el sevillano, aquellos que de verdad alcanzarán la gloria serán los que consideren la imitación como búsqueda activa entre las propuestas de los antiguos y de los italianos, sin centrarse sólo en alguno de ellos. Esta opción, además de enriquecer la lengua propia al incorporar otro vocabulario, usos y recursos estilísticos, forjará el natural del poeta llevándole a “arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo” (Herrera, 2001: 273). Porque aunque al estudiar con diligencia y cuidado toda la tradición, no sólo la italiana, puede sobrevenir al poeta el vértigo de pensar que sobre todo se ha escrito ya excelentemente, es precisamente al seguir este método como se revela la amplitud de los temas y de las formas literarias. Recuerda así que ningún tema ha sido tratado ya de forma definitiva, sobre todo cuando se trata de la temática amorosa, “porque es tan derramado i abundante el argumento de amor, i tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abraçallo todo: antes queda a los sucedientes ocasión para alcançar lo que parece imposible aver ellos dexado”. Si esto funciona al nivel de la *inventio* también es válido en cuanto a la formalización lingüística, pues ni aquellos pudieron dar cabida en sus escritos a todos los recursos literarios posibles, ni los contemporáneos han podido extraer de dichas obras todo lo valioso que contienen.

Para Herrera, es el ingenio el que va pautando el proceso creativo, pues es la instancia que abre camino al posterior, y sucesivo, desarrollo de la palabra poética. Si “la lengua se cierra y estrecha en los fines de su ingenio”, se ha de adecuar el tamaño del ingenio al del dominio elocutivo, sin que éste sobrepase a aquél, pues quedaría como simple cúmulo de recursos inservibles.

Los que se atengan a estos principios tendrán éxito en su actividad poética, mientras que los que imiten tan sólo la brillante superficie de los

italianos, además de ser calificados como perezosos, obtendrán una gloria inferior y perecedera. Por añadidura, se recuerda que el propio Petrarca y los demás poetas toscanos ampliaron sus modelos más allá de los provenzales, aprovechándose también de la literatura latina.

El concepto de *imitatio* en Herrera no es en modo alguno reduccionista. Aparte de denunciar la imitación ciega, advierte también contra la imitación sin criterio basada exclusivamente en la *auctoritas* o en el buen éxito de ciertos procedimientos. La tendencia de algunos escritores a acomodarse en los mullidos recursos hollados de forma afortunada por otros anteriores cercena, según Herrera, las potencialidades de cualquier poeta. Por ello, más que acudir a lo que otros dijeron bien antes que él, el poeta ha de concentrarse en aquello que les quedó por decir. Sería, entonces, una imitación que podría llamarse imitación por defecto, basada en los huecos dejados por los grandes escritores más que en sus hallazgos explícitos. Quien opte por una vía diferente a la señalada, que no deja de ser en cierto modo una solución de compromiso, debe forzarse de tal modo que llegue a igualar, si no superar, la calidad de su fuente:

I assí quieren los que saben que el que imita no proponga tanto dezir lo que los otros dixeron como lo que no dixeron, si no espera que puede alcançar i ayuntar luz, números i gracia a lo que escoge por imitación (Herrera, 2001: 820).

Conviene decir que la imitación no era un recurso aceptado unánimemente en el Renacimiento, por lo que Herrera se vale de sus *Anotaciones* para, por lo menos, validar este mecanismo creativo. Como recuerda Navarrete (1994: 185) los conceptos de originalidad, autoexpresión o plagio no eran desconocidos, y no eran pocos los defensores, en la línea de Horacio o Quintiliano, que abogaban por un aprendizaje personal en la época de juventud más que por la recolección de los frutos maduros de otros escritores. No está Herrera muy alejado tampoco de estos planteamientos, sino que los reformula de la siguiente manera: imitar, pero imitar correctamente, eligiendo conscientemente y con criterio entre una amplia variedad de modelos, los cuales se deben conocer.

4. LA ELOCUCIÓN ADORNADA

Como una de las virtudes oratorias señaladas tradicionalmente por la Retórica, el ornato se ha de tener en cuenta, pero en Herrera alcanza una importancia inusitada convirtiéndose en la base fundamental de su teoría poética.

La primera llamada de atención sobre la necesidad del artificio para enriquecer la producción literaria viene de manos de Medina en el prólogo que sirve de preámbulo a las *Anotaciones*. En este caso se menciona para apoyar la necesidad del trabajo para desarrollar una lengua vulgar de calidad, en contra de aquellos que pretenden extraer de ella alguna riqueza sin ningún cuidado y con excesiva prisa (Medina, 2001: 203).

Del mismo modo que Medina, Herrera apuesta por una labor literaria basada en el trabajo, la constancia y la voluntad, donde una dificultad no puede convertirse en freno de la expresión poética. Más que esto, la dificultad debe servir para espolear el ingenio, aunque advierte contra la costumbre difundida de incrementar la dificultad compositiva como modo de llamar la atención sobre las propias habilidades literarias. Al hilo de su explicación sobre el soneto, recuerda, a partir de un poema de Gutierre de Cetina, la afición trovadoresca de construir una composición tomando como base las mismas rimas de otra que se imita; actividad que censura por tres motivos: a) porque "tienen más dificultad que arte"; b) porque no suelen superar aquella composición que toman como modelo, quedando entonces como una actividad poética estéril; y c) porque merman la labor creativa personal, al responder muy poco a la construcción de una obra propia.

Estos juegos de habilidad le vuelven a servir para quejarse del poco compromiso que encuentra en los poetas contemporáneos en buscar de verdad la excelencia literaria, yéndose por caminos triviales y laterales de todo punto.

Resulta interesante esta valoración sobre el artificio, que, si bien es necesario, cuando se utiliza de forma exagerada corrompe el resultado. El artificio se convierte en freno cuando sobrepasa el límite que permite impulsar la creación personal. En cualquier caso, advierte que no importa

tanto esta actitud del poeta como el resultado que de ella se derive: si el poema que se logra es bueno, todo recurso está permitido.

El ornato incrementa el efecto poético cuando acompaña estrechamente la materia del verso. En esta afirmación Herrera es reconocido habitualmente como un pensador avanzado, adelantando aspectos de la *New Criticism* e incluso del formalismo ruso en lo que se refiere a la asociación estrecha entre fonemas y significación. En su metódico análisis del *Soneto V* de Garcilaso, admite cómo la composición del último terceto (“cuanto tengo confieso yo deveros;/ por vos nació, por vos tengo la vida,/ por vos é de morir, y por vos muero.”) dota de intensidad su contenido. Establece así una correspondencia, quizá más bien un entrelazamiento, entre forma y contenido, donde una y otro son inseparables a la hora de la significación del texto poético: “Todo este terceto es de espléndida y numerosa oración, con que se muestra más amoroso su enamorado intento, i más ilustres i nobles son las palabras generosas” (Herrera, 2001: 310).

El ornato, los recursos literarios en el plano estrictamente formal, repercute en el contenido reforzando la significación de las palabras, su vigor y su eficacia. Y no sólo defiende esto Herrera en el plano teórico o en el simple reconocimiento de este recurso en los versos del poeta al que critica, sino que, convencido de su importancia, defiende activamente este cuidado del ornato por interferir en la expresividad de los versos. Lo hace incluso en su labor ecdótica, la vertiente que debiera ser más científica y objetiva de estas *Anotaciones*, interviniendo en los versos de Garcilaso para mejorar algún aspecto formal, atrevimiento que le valió numerosos y encendidos ataques.

Con esta actitud se cierra en parte Herrera a los empujes de originalidad y libertad personal de creación que en otros momentos viene propugnando. Si además de estar sometida a las imposiciones de una tradición literaria anterior, el poeta puede verse remedado por sus futuros lectores en razón de la cristalina perfección de su obra, sin duda se están frenando las posibilidades personales en función de unas instancias ideales, tales como el valor eufónico en este caso.

Admitido que el ornato incrementa el efecto poético de los versos, se admite que pueda componerse "sin valerse de las lumbres i figuras de la oración i de la hermosura de los epítetos", si bien se advierte sobre la necesidad de tener "arte" y "cuidado" para no caer en un estilo humilde, incompatible con estos géneros literarios (Herrera, 2001: 495).

Ahondando en esta tesis, Herrera se atreve a ir más allá: de todos los que tienen ingenio, y por tanto pueden llevar a cabo con paralelo éxito la labor de la *inventio*, destacan sobre los demás los que escriben con una elocución adornada ("I con ésta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado i elección, llevados de sola fuerza de ingenio", Herrera, 2001: 561). Esto vale incluso cuando no se habla de creación literaria en sentido estricto, por ejemplo en el caso de las traducciones de un idioma a otro. También aquí es necesario cuidar la expresión adornada, pues una traducción literal resulta útil solamente, pero no valiosa desde un punto de vista literario.

La discusión sobre la conveniencia de la traducción es típica del Renacimiento, pues a un momento de ferviente trabajo en este sentido se suma el paulatino éxito de las lenguas vulgares. De aquí surge otro tópico referido a la *imitatio*, que lleva a definirla como una forma peculiar de traducción no de un idioma a otro sino de uno a otro autor.

En la mejor línea de la *mediocritas* clásica, Herrera rechaza cualquier extremo. Ello le lleva a condenar la elocuencia vana, vacía, resultado de una ignorancia y afectación que viene sancionando a lo largo de toda la obra. Esta reflexión surge expresamente del sintagma garcilasiano "divinas orejas" ("Podré dezir que con mis queexas toco/ las divinas orejas, no pudiendo/ las umanas tocar, cuerdo ni loco") del verso 615 de la *Égloga II*, y de la polémica entre algunos contemporáneos que no vieron demasiado bien que se juntara en un verso las palabras "divinas" y "orejas", por considerar que la segunda era un término demasiado vulgar. Herrera critica esta actitud melindrosa en tanto que interfiere en el correcto entendimiento del texto, pues aun cuando aboga en casi todas las ocasiones por la elección más perfecta entre los términos disponibles, en este caso se da perfectamente cuenta de que "orejas" y "oídos" (término preferido por los participantes en la polémica) no son sinónimos.

5. LA INVENTIO

La identificación a principios del siglo XVI de la retórica y la poética (Martínez-Falero, 2006: 167) generaliza la utilización de conceptos retóricos para la explicación de fenómenos poéticos. En sentido estricto, la *inventio* como una de las tres divisiones mayores de la Retórica se entiende como el “hallazgo de las fuentes de la causa (*status*) y de los repertorios o lugares de la argumentación (*topoi*)” (García Berrio, 2004: 107). Se ocupa, por tanto de la selección del contenido de la expresión literaria. En este trabajo, se tomará la *inventio* en su sentido de ‘hallazgo’ ampliando su significado a todo el fenómeno creativo, conectando, por tanto, este término con aquellos otros utilizados en contextos similares, como el *ingenium*, *ars*, furor poético, etc.

Para Herrera, la *inventio* responde a un aprendizaje. Es por tanto algo construido por el propio hombre para sí, que se puede modular, desarrollar y aprender. Pese a ello, no puede ser Herrera ajeno a la tradición platónica recogida por Escalígero en sus *Poetici libri septem* (para la polémica sobre por qué Herrera oculta esta fuente en sus *Anotaciones*, siendo evidente su utilización, pueden consultarse las obras de Macrí, 1972; Morros, 1998; Vázquez 1983) donde la *inventio* aparece como una operación directamente inspirada por las musas, pero circunscribe esta opción a la cuestión del genio poético, como veremos en seguida. Como advierte José Rico Verdú (2000: 243), Herrera se va a fijar más en la inspiración que en el trabajo.

5.1 La musa

La explicación del término “musa” inserta en el comentario a la Elegía I se compone de varias definiciones. Lo relevante es cuál se sitúa en primer lugar, y las características de las que la suceden casi como mero acompañamiento erudito.

En la definición elegida para comenzar se dice que la musa es “conocimiento, dicha de aquella perpetua inquisición i investigación que viene a ser causa de toda la erudición i dotrina que se haze en el ombre, o de la dulçura del canto” (Herrera, 2001: 571). Es, por tanto, algo interno al

hombre, una actitud relacionada con la incitación al saber, una disposición anímica hacia el conocimiento o hacia el arte, definición basada en la etimología propuesta por Suidas y Fornuto, según la cual la palabra "musa" tiene su origen en la traducción griega de "inquisición i busca".

Las Musas, al inquirir e incitar, son la causa y el origen primero de todo conocimiento. En apariencia, la Musa puede parecer una instancia externa, pero siguiendo la explicación de Herrera, plenamente renacentista, se adapta a la época de forma científicista como capacidad interna del hombre. Este alejamiento de las teorías platónicas, sin embargo, es tan sólo en apariencia, pues se preocupa en afirmar que Platón, en el *Cratilo*, apoya la significación de "musa" como 'inquisición'. Reseñamos someramente la etimología divergente que recoge Covarrubias (1987), para el cual proviene del griego *μουσα* y significa 'canto'.

El resto de definiciones del término, que ocupan un lugar secundario aunque ahondan en la primera consideración desde un punto de vista dispar, se valen de la mitología para explicar el significado de la palabra. Se recuerda así el origen de las musas como fruto de la relación entre Júpiter y Mnemosine, desarrollando alegóricamente este nacimiento: sólo el conocimiento de sí (entendimiento) unido a la memoria, permite el conocimiento del mundo. Por ello, las musas también significan "los concetos de la mente, contempladores de las cosas eternas", pues sólo con el entendimiento pueden distinguirse éstas, en oposición a aquéllas otras que se perciben de forma directa por los sentidos.

Es por tanto la musa una capacidad humana, instalada potencialmente en cualquier hombre, que hay que estimular remontándose a su origen: profundizando en el conocimiento de uno mismo y fortaleciendo la capacidad memorística. De este modo se puede acceder a un tipo de conocimiento superior, más exigente pero también más pleno, disponible para todo aquél que haya reconocido y desarrollado convenientemente ese germen original que impulsa al deseo de saber.

En el contexto de las *Anotaciones*, la elección de este conjunto de definiciones no es gratuita. Herrera se sirve de ellas para apoyar su defensa de la erudición como cualidad necesaria para un buen poeta al mencionar explícitamente a Mnemosine (la memoria). Ésta abarca, claro está, la

potencia personal pero también en sentido más amplio engloba la tradición y los recursos, tanto teóricos como literarios, puestos a disposición del poeta. Este bagaje se ha de añadir a la disposición personal de conocerse uno mismo ("entendimiento") para conocer lo otro. La máxima délfica adoptada por Sócrates adquiere en este momento un relumbrón especial si la ponemos en contacto con las teorías ontológicas renacentistas, en especial con la propuesta tan generalizada del hombre como microcosmos, o la plotiniana, vía Pico de la Mirandola, de los cuatro niveles de acceso a la sabiduría, donde el hombre es principio y final del camino. Esta interacción permanentemente activa entre lo interno y lo externo como intercambio constante, del cual surge la creación artística, es una de las claves menos evidentes de la teoría poética herreriana.

Más conflictivo resulta valorar el papel de las musas como propiciadoras "de la dulçura del canto". Al ser la dulzura una cualidad de la poesía, y no del poeta como se nos estaba proponiendo hasta ahora, ésta búsqueda del conocimiento parece proponerse también como causa de la belleza resultante en la composición. Aun cuando la erudición tiende a identificarse con la acumulación de saberes, y por tanto actividad donde la voluntad desempeña un poderoso papel, el éxito de una composición literaria no parece derivar de forma directa del empeño del poeta. Quizá la forma en que deba entenderse esta relación sea, de nuevo, basándonos en la que Herrera defiende como correcta educación del poeta para serlo: la formación teórica a partir del conocimiento, aquí sí, de numerosos y variados modelos. De la adquisición de este conocimiento y del criterio a la hora de movilizarlo surge la brillantez poética identificada metonímicamente con la "dulçura del canto".

De gran interés resulta la elección del adjetivo antepuesto *perpetua* para matizar el afán al que incitan las musas. Del latín *perpetuus*, 'continuo, sin interrupción' (Corominas, 2003: 453), parece que debe entenderse como perteneciente al hombre desde su nacimiento y que no le abandona sino hasta su misma muerte.

5.2 El ingenio y el genio

El ingenio aparece como una cualidad nativa en el hombre, una fuerza individual que permite llevar a cabo acciones tanto elevadas como vulgares. Como perteneciente al hombre *per se*, no se puede hablar en términos de ausencia o posesión, pues todo hombre tiene ingenio, sino que debe valorarse cualitativamente.

Se alude en la definición de Herrera a la cualidad esencial (natural) del ser humano, su juicio discreto y su habilidad. A través del ingenio se alcanza "la noticia sutil de las cosas altas", en un ejercicio en el que importa la inteligencia y no tanto el raptó poético. Explicado en términos de la tradición retórica es ante todo capacidad de hallazgo, frente al genio, que, como se verá más adelante, al asimilarse al furor platónico es irracional.

En el propio siglo XVI se deslinda cuidadosamente el término *ingenium* del de furor: el *ingenium* es la cualidad natural o talento para hallar los *topoi* pertenecientes a la *inventio*, por tanto equivalente a *natura*, mientras que el furor es, en términos actuales, similar a una inspiración externa sobre la que la razón del sujeto no tiene ni responsabilidad ni control.

Del genio Herrera nos ofrece su descripción como virtud asimilándola con el genio platónico y sin referencia alguna al furor, pero con evidente correspondencia (Herrera, 2001: 860). La cuidadosa distinción entre los términos de *ingenium* y furor delata una inquietud creciente sobre la posibilidad de que el dominio del *ars*, aun sin cuestionar el *ingenium*, no sea suficiente para alcanzar la excelencia poética. El paulatino incremento de la importancia concedida al furor, rehabilitado por los pensadores neoplatónicos, parece adelantar el movimiento romántico en una época de inquietud teórica donde el *Ars poetica* de Aristóteles no alcanza a explicar ciertos aspectos de la creación literaria.

La asimilación con el *intellectus activus* del *De anima* de Aristóteles, el componente natural al ser humano que le permite intuir y aspirar al mundo de las Ideas, se lleva a cabo añadiendo a esta caracterización un matiz más activo en la actividad creadora. A través de la relación establecida con el intelecto activo participante de la visión de las ideas (referencia neoplatónica) Herrera elabora el antiguo mito del furor en

términos más dinámicos aportando voluntariedad y consciencia frente a la pasividad de un poeta poseído y abandonado a la fuerza divina.

Son los místicos en este momento los encargados de realzar la importancia del furor poético. Normalmente siguen la tradición bíblica, apelando, como hace Juan de la Cruz en los comentarios en prosa a sus poemas mayores, a que sus versos proceden del Espíritu Santo y por ello no pueden explicarse en su justa medida, atribuyendo el carácter metafórico de su propio estilo a la dificultad para verter en lenguaje llano los altos conceptos sagrados. Herrera es consciente de esto y lo señala explícitamente Francisco de Medina en su prólogo poniendo como ejemplo de buen poeta a Fray Luis de Granada, del cual dice que "arrebatado en la contemplación de las cosas celestiales, tal vez desprecia las del suelo, i en sus descuidos procura dar a entender cuán poca necesidad tiene la verdad i eficacia de la doctina cristiana del aparato de las disciplinas humanas."

6. PONDERACIÓN ADECUADA ENTRE *INGENIUM* Y *ARS*

Contando con el mismo material disponible, que engloba tradición y lengua, así como la erudición que cada momento histórico pone a disposición del poeta, el buen escritor sobresale sobre los demás. La diferencia y la originalidad son los valores que Herrera aduce para explicar cómo Cicerón destaca sobre sus contemporáneos aun cuando todos gozaran de un tiempo en que la elocuencia floreció de forma sorprendente. No se trata tanto de las palabras de las que se disponga sino del uso que se haga de ellas. En síntesis, el *ars* debe dominarse partiendo de su conocimiento y de su aplicación, fruto del ingenio.

Un matiz puede despertar Herrera: más que aquél que va más allá de las normas establecida y que previamente ha estudiado, para el sevillano la verdadera creación conlleva un esfuerzo y una consciencia inmensas detrás. El poeta no sólo ha de dar un paso más sobre aquellas normas poéticas establecidas por la tradición, pues de este modo sería sólo un eslabón en la cadena secuencial de la literatura, sino que debe extender su dominio literario hacia cuantas más fuentes mejor, extrayendo las reglas de cuantas variantes individuales pueda acceder. Y a partir de este conocimiento,

cimentar, mezclando lo extraído, su nueva y original propuesta creadora. Esta podría ser la conjugación entre *inventio* e *imitatio* que Herrera propone como equilibrio de gran delicadeza.

David H. Darst (1985: 11) propone un nuevo término retórico, la *cognitio*, para denominar la idea académica de una imitación basada en la doctrina y la ciencia artísticas. Esta instancia sería un paso más allá de la simple *imitatio*, pues el escritor parte para sus creaciones de un cuerpo doctrinal aprendido, una materia que ha estudiado con exhaustividad y a partir de la cual puede generar desde su yo el proceso creativo. La diferencia entre la *imitatio* y la *cognitio* sería equivalente a la que existe entre artesanía y arte: en el primer caso la creación parte de un aprendizaje mecánico basado en la práctica, mientras que en el segundo el punto de origen está en el estudio literario, es decir, en la teoría. Esto supone un impulso a la importancia del natural del poeta, destacando que éste pone en juego sus capacidades individuales, o, como dice el poeta Juan de Jáuregui, “que los colores todos y materiales del pintor son lo mínimo o nada, y que lo esencial del arte es su inteligencia y teoría” (Darst, 1985: 11) La propuesta de Herrera encuentra rápido acomodo en este término retórico, que se ajustará perfectamente también a las *Tablas Poéticas* de Cascales.

7. CONCLUSIONES

Reivindicándose a sí mismo de manera indirecta, Herrera incluye en las Anotaciones referencias a su propia poesía, para ponerse como ejemplo no sólo en la teoría sino también en el ámbito de la práctica poética:

i la mayor [falta] en la rudeza i temeridad de mi ingenio, pues no conteniéndome en los límites de mi inorancia o poca noticia, escogí este argumento con tanta novedad i estrañeza casi peregrina al lenguaje común, assí en tratar las cosas como en escrevir las palabras (Herrera, 2001: 175).

La constante preocupación de Herrera por recalcar la novedad de su procedimiento hermenéutico se justifica en parte por la aparición de los

comentarios del Brocense siete años antes, aún cuando el sevillano había empezado a construir su texto bastante tiempo atrás.

Consciente de su novedad, Herrera construye unos comentarios que dominan sobre el texto comentado, defendiendo este método como necesario y conveniente para un conocimiento total del texto poético garcilasiano. El saber enciclopédico acumulado -nos recuerda Ángel Gómez Moreno que "en el siglo XVI, los preceptistas españoles irían mucho más lejos, hasta adecuarse a aquella concepción humanística que consideraba la Poesía como la ciencia total por excelencia" (Gómez Moreno 1994, 159)- se combina con una puesta en práctica de la erudición defendida. Sin embargo, al pretender movilizar en su producción lo que está teorizando se corre el peligro de que el principio de autoridad se diluya al multiplicar las fuentes. Esta multiplicidad redundante en lo que Navarrete (1997) denomina "descentralización del canon": al acumular referencias a Platón, Aristóteles, Cicerón, Horacio, Quintiliano, Mureto, Ruscelli, Lambino, Castelvetro, los dos Scalígero, Bembo, Pontano, Minturno, Maranta, Lapinero, Mal Lara, Medina, Pacheco, Mosquera de Figueroa, Barahona de Soto y tantos más, la importancia relativa de cada uno se va empequeñeciendo conforme se añaden nombres a la lista.

En medio de todas estas referencias, casi flotando entre ellas, los poemas de Garcilaso quedan como composiciones en ocasiones aisladas del cuerpo de la obra, no sólo por tratarse de textos poéticos sino porque se intercalan entre otros ejemplos: traducciones de los clásicos, poemas de otros autores traídos a colación por Herrera o poemas compuestos expresamente para la ocasión sobrepasan en número las obras de Garcilaso. Sólo en cierto modo así se rompe también con la idea de un poeta inspirado, aquél entrevisto en las consideraciones sobre las musas, el genio y el ingenio, pues al situar paralelamente numerosos poemas parecidos de otros autores se logra matizar la importancia de Garcilaso, quien aparece sólo como una de las muchas opciones posibles.

Dentro de la reflexión sobre la *imitatio*, los límites de la erudición como medio para alcanzar la excelencia poética vienen marcados por las naturales aptitudes personales y por un esfuerzo de la voluntad, conducidas estas dos condiciones por el estudio con criterio de la tradición literaria. Las

cualidades ético-morales del poeta y los logros alcanzados en la creación literaria van a estar en estrecha correspondencia.

La primacía del *verba* frente a la *res* y del *delectare* frente al *docere* parece clara en el discurso de Herrera; no tanto la relación entre el *ars* y el *ingenium*, que se combinan al ampliar el *ingenium* platónico hacia el ámbito del dominio racional y coherente de la *inventio*.

La reflexión sobre la *elocutio* ocupa, como hemos visto, el mayor espacio dentro de las categorías retóricas propuestas; como señala Bienvenido Morros, "Si en el camino hacia la poética le fallaba algo, sin duda era la *inventio* y la *dispositio*, no la *elocutio*" (2004: 211), dentro de la cual, la defensa de la elocución adornada, el rechazo de la afectación en el discurso y la reivindicación constante de la lengua castellana son tres lugares importantes en la obra en las *Anotaciones*.

Desde el punto de vista de la reflexión sobre el comentario como género literario, una de las principales contribuciones de Herrera es la puesta en duda de la dependencia genética de la anotación, en origen subsidiaria del poema comentado. El comentario en las *Anotaciones* se nos antoja como género literario casi autónomo, con una forma y una estructura determinada, que domina o por lo menos actúa de forma independiente al poema al que acompaña. La innovación respecto al estilo de comentar del Brocense y sus continuadores es evidente, llegando prácticamente a la creación consciente de una verdadera poética explícita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, J. (1976). *La crítica literaria de Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.

Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.

Corominas, J. (2003). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Corominas, J. (1989). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

- Covarrubias, S. (1987). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla. Edición de Martín de Riquer.
- Cuevas García, C. (1997). "Teoría del lenguaje poético en las Anotaciones de Herrera". En B. López Bueno (Ed.), *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios* (pp. 157-172). Sevilla: Universidad.
- Darst, D. H. (1985). *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes.
- Gallego Morell, A. (1972). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García Berrio, A. (2004). *Crítica literaria*. Madrid: Cátedra.
- García Galiano, Á. (1988). *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gómez Moreno, Á. (1994). *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos.
- Herrera, F. (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes.
- Jung, C. G. (2002). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.
- Macrì, O. (1972). *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- Maritain, J. (2004). *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Palabra.
- Martínez-Falero, L. (2006). "Poesía y creatividad: introducción a una poética de la creación". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 161-179.
- Morros Mestres, B. (1998). *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Morros Mestres, B. (2004). "Idea de la lírica en las Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera". En C. Esteve y M. J. Vega Ramos (Coords.), *Idea de la lírica en el Renacimiento: entre Italia y España* (pp. 211-229). Villagarcía de Arosa, Pontevedra: Mirabel.

- Navarrete, I. (1994). *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- Rico Verdú, J. (2000). "De eruditione poetica", *Edad de Oro*, 19, 239-255.
- Tatarkiewicz, W. (2006). *Historia de seis ideas*. Madrid: Alianza.
- Vázquez, M. Á. (1983). *Poesía y poética de Fernando de Herrera*. Madrid: Narcea.
- Vilanova, A. (1967). "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII". En G. Díaz Plaja (Ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 3 (pp. 567-692). Barcelona: Barna.