José Manuel Blecua

Sobre el rigor poético en España y otros ensayos

Ariel

LETRAS E IDEAS

Dirige la colección
FRANCISCO RICO

José Manuel Blecua

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA, Y OTROS ENSAYOS

EDITORIAL ARIEL
Barcelona - Caracas - México

1.ª edición: mayo de 1977

Cubierta: Alberto Corazón

© 1977: José Manuel Blecua, Barcelona
© 1977 de los derechos de edición para España y América:
Ariel, S. A., Av. J. Antonio, 134, Esplugues de Llobregat (Barcelona)

Depósito legal: B. 22.260 - 1977
ISBN: 84 344 8330 0

Impreso en España

1977. — I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.
Av. J. Antonio, 134, Esplugues de Llobregat (Barcelona)

ÍNDICE

Nota preliminar 7
Sobre el rigor poético en España 9
Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla 45
Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro 57
La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio 73
Don Luis de Góngora, conceptista 83
Sobre un célebre soneto de Quevedo 91
Dos memoriales de libreros a Felipe IV . . 99
El estilo de *El Criticón* de Gracián 119
El amor en la poesía de Pedro Salinas. Nota para un estudio 153
El tiempo en la poesía de Jorge Guillén . . 167
La poesía de Ildefonso M. Gil 177

NOTA PRELIMINAR

Estos ensayos y estudios se reimprimen tal como aparecieron, sin más que alguna pequeña adición o advertencia y la supresión de algunos párrafos iniciales, como en el discurso primero y en el trabajo sobre el estilo de Gracián, que fue una conferencia. Y no los modifico porque, dada la bibliografía aparecida en más de un caso, hubiera tenido que rehacer casi todo, con lo cual ya no se trataría de reunir un número determinado de escritos más o menos viejos, sino de un volumen totalmente nuevo. Además podían perder su presunta originalidad, poca o mucha, de la que me siento mínimamente satisfecho. El lector, si hay alguno, deberá tener muy presente las fechas en que aparecieron estos trabajos, que se reimprimen por la amable insistencia del admirado Francisco Rico, tan gran humanista.

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA

Discurso leído en la recepción de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 14 de diciembre de 1969. Suprimo los preliminares.

Dentro de una posible, y hasta ahora bastante futura, sociología de la literatura española, la historia de la transmisión de los textos literarios españoles es sencillamente fascinante, sobre todo comparada con la de otras literaturas europeas. De su estudio pudo deducir el gran maestro don Ramón Menéndez Pidal algunos de los caracteres permanentes más notables de nuestra historia literaria, como la tendencia al anonimismo, la presencia de lo colectivo y el gusto por lo popular, bien perceptibles en la literatura castellana, pero también en la gallega y en la catalana. Baste recordar aquí tres nombres excelsos: Rosalía de Castro, Verdaguer y Maragall. Todos ustedes saben mejor que yo que a un Maragall la poesía popular le parecía "la suprema escuela" y que su esencia "consiste en ser imitada, colectiva y sucesiva: esto es, colectiva por sucesión de las inspiraciones individuales en que el genio del pueblo se manifiesta".[1] (Adviértase, de paso, la agudeza y la modernidad —aun con aristas románticas— de la observación del gran poeta.) Pero creo que no se han deducido otras notas, muy interesantes también, como la actitud del escritor frente a su propia creación o frente a la literatura en general, o a la sociedad, y, en cambio, más de una vez, se ha hecho hincapié en una supuesta característica, bastante falsa, como se verá: la famosa *improvisación española.*

Aunque desentrañar todo el problema nos llevaría a tocar múltiples aspectos del quehacer español, y no sólo literario precisamente, y a revisar una bibliografía

que, en su mayor parte, se basa más de una vez en observaciones superficiales, o en algún refrán bien sabido ("Si sale con barbas, San Antón; y si no, la Purísima Concepción"), hoy quiero traer aquí lo que se deduce de la transmisión literaria, especialmente de la poética. Es decir, quiero partir de hechos comprobables y no de hipótesis, más o menos gratas y agudas, o de observaciones psicológicas no muy penetrantes. Aparte de que creo que una de las tareas más urgentes que deberemos realizar todos los españoles es la de quitarnos de encima una serie de tópicos; porque los tópicos tienen virtudes paralizantes.

Por numerosas circunstancias que van desde el puro azar a cierta pasión investigadora, me he visto obligado a cotejar numerosos textos poéticos desde Berceo a nuestros días, y esta labor tan humilde (y no es "captatio benevolentiae") me ha llevado más de una vez a meditar sobre el famoso problema de la improvisación española, y a llegar, precisamente, a conclusiones muy opuestas.

La primera observación, al alcance de todos, ya expuesta algunas veces, es la del desdén que los grandes poetas españoles han sentido por la tranmisión de su obra poética. Desde el Arcipreste de Hita a García Lorca abundan los testimonios de esta despreocupación. El inmenso poeta granadino escribía cierta vez a Jorge Guillén diciéndole cómo no quería ver publicados sus poemas, "es decir, muertos".[2] El desdén por la obra impresa en la poesía de la Edad de Oro ha sido objeto de una aguda monografía de Antonio Rodríguez-Moñino,[3] que tanto sabe de estos problemas. Recordemos aquí que ni Garcilaso, Cetina, Figueroa, Francisco de Aldana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, los Argensolas, Quevedo, Villamediana, Rioja y otros muchos poetas vieron su

obra impresa, nómina imposible de reunir en ninguna literatura europea. Baste recordar también que un Quevedo no logró publicar su fabulosa obra poética, pero se molestó en editar la de Francisco de la Torre y fray Luis de León y aun quiso imprimir la de Aldana. En la memoria de todos estará siempre el perfecto ejemplo de don Luis de Góngora, que cuando quiso publicar sus obras poéticas ni siquiera las tenía.

Esto plantea extraordinarios problemas a los editores de textos clásicos o contemporáneos, y en algún caso resultan de muy difícil solución, como sucede, por ejemplo, con la obra de Fernando de Herrera, que es problema realmente apasionante. El "divino sevillano" publicó en 1582 un pequeño volumen titulado *Algunas obras de Fernando de Herrera*, que contiene 91 poemas, de cerca de quinientos que sabemos había escrito en aquella fecha. Bastantes años después de muerto Herrera, Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, también poeta, recogió todos los poemas que pudo encontrar y los publicó en un extenso volumen titulado *Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros* (Sevilla, 1619). Ahora bien, los textos de Pacheco no coinciden con los editados por el propio Herrera, con la particularidad de que el paso de un texto a otro puede establecerse, a su vez, con otro testimonio, que pertenece a cierto manuscrito que yo tuve la suerte de encontrar. Véase este ejemplo tan claro:

Texto de las Rimas inéditas, *de 1578*

y todas coronaban
el cabello sutil, largo y dorado.

Texto de Algvnas obras, *de 1582*

i alegres coronaron
el cabello sutil, crespo i dorado.

Texto de la edición de Pacheco, de 1619

i alegres coronaron
los lazos del cabello ensortijado.[4]

Como puede verse, la evolución o el paso de un texto a otro no ofrece la menor duda. El problema parece muy simple: Pacheco ofrece el texto último. Pero el asunto no es tan sencillo, puesto que algún cambio es imposible y contradice hasta la propia historia de la lengua. Me refiero a un pequeño detalle, que parece insignificante, y que es sencillamente enorme: el paso del pronombre *os* a *vos*, como en este verso:

Texto de Algvnas obras

Tanto por vos padesco, tanto os quiero.

Texto de Pacheco

Tanto peno por vos, tanto vos quiero.

El uso de *vos quiero* era ya un arcaísmo a fines del siglo XV y no podemos ni imaginar que Herrera cambiase una estructura normal por otra que desafiaba abiertamente los límites de la lengua. Las correcciones tienen que ser por fuerza de Pacheco. (Al menos eso es lo que yo sostengo, pero Oreste Macrí, el ilustre hispanista italiano, opina exactamente lo contrario.[5])

Este ejemplo, tan nítido, nos lleva de la mano a otra observación, fácil de hacer también: que los editores clásicos, y a veces no clásicos, se han sentido poco menos que colaboradores de sus editados y han retocado con entera tranquilidad muchos textos, aduciendo razones que van de la ética a la estética, como las de un Jusepe Antonio González de Salas en su edición del *Parnaso* de Quevedo. Es una nota más que añadir al famoso colectivismo literario español, tan

bien estudiado por don Ramón Menéndez Pidal. (Dejo aparte, naturalmente, los problemas de la transmisión de la poesía cantada, de los romances y letrillas de un Góngora, Lope o Quevedo, porque es algo muy distinto. No es lo mismo la divulgación de los romances "Hermana Marica", de Góngora; "Mira, Zaide, que te aviso", de Lope; el famosísimo "Ya está metido en la trena", de Quevedo, que la transmisión del *Polifemo*, por ejemplo.) Los españoles no parecen sentir demasiado respeto por la obra literaria ajena y la explicación de este fenómeno nos llevaría también a otro gran problema de sociología literaria, todavía inédito y que en estos momentos debo soslayar; aunque no resisto la tentación de anunciarlo. El problema consta de dos partes: *a*) ¿Qué han pensado los escritores españoles de su quehacer literario?; y *b*) ¿Qué ha pensado la sociedad española de sus poetas y de la literatura en general? Sin embargo, no quiero dejar de recordar cómo Juan Ramón Jiménez llamaba "Héroes" a los españoles que en pleno siglo XX se dedicaban a cualquier creación artística o a la investigación.

El estudio minucioso de la transmisión literaria española, especialmente el de la poesía, donde cabe tanto elemento tumultuoso, alógico e improvisador (dejo aparte el teatro, que plantea en todas partes fenómenos sociológicos parecidos) demuestra con nitidez ejemplar que los poetas españoles, desde Garcilaso a Luis Rosales, pasando por el impetuoso Lope, el épico Verdaguer o el finísimo Carner, han retocado muchas veces su obra poética con un rigor tan grande como en el resto de Europa, y a veces mucho más. Lo apasionante es comprobar cómo estos españoles, que muchas veces no han publicado sus obras, las han limado con un celo extraordinario y digno del mejor Horacio. Sé que esta afirmación necesitaría abundantísimas prue-

bas que ahora no puedo ofrecer, pero quiero, por lo menos, pasar una breve revista que sirva para meter una duda en ciertos espíritus. Y pienso que tampoco sería difícil demostrar lo mismo con la pintura. No creo que "Las Meninas", "La familia de Carlos IV" o "Guernica", de Picasso sean precisamente improvisaciones geniales, sino todo lo contrario: obras archimeditadas y muy pensadas. Quien haya tenido la suerte de contemplar los dibujos y bocetos del "Guernica" habrá tenido también ocasión de comprobar el increíble esfuerzo de búsqueda de soluciones. Es una de las grandes lecciones de rigor pictórico que conozco.

Comenzaré por indicar que ni un Berceo es un improvisador, ni menos todavía un escritor ingenuo. No es, por supuesto, un poeta como Ramón Llull, de tan poderosa imaginación creadora; pero tiene de ingenuo lo mismo que el autor del *Lazarillo* o Antonio Machado. Es una ingenuidad muy deliberada al servicio de una técnica narrativa muy clara también: la técnica de contar un milagro o una vida de santos, técnica muy usada en toda la literatura medieval. No podemos saber con todo rigor, cosa muy lógica, si las variantes que arrojan los distintos manuscritos son de Berceo o de cualquier colega suyo monacal. Pero ciertas enmiendas guardan estrecha relación con razones de poética interna, muy distintas a las de una reelaboración de tipo juglaresco. He aquí un solo ejemplo que aparece en dos códices:

> En saludar a la Gloriosa era bien acordado.
> En saludar a Ella era bien acordado.[6]

Creo que no se trata de una variante de tipo juglaresco, sino muy culta, puesto que se trata de dar al verso exactamente sus catorce sílabas, sin contar las si-

nalefas, de acuerdo con el sistema de Berceo. No es fácil saber, claro está, si esa enmienda le pertenece o no, pero el viejo poeta debió de escribir borrando y tachando, como todos y en todo el mundo.

El problema de las variantes del *Libro de buen amor* es uno de los más graves que tiene planteados la erudición española y ahora no es la ocasión ni de asomarnos a él, puesto que además Juan Ruiz no tiene inconveniente en entregar su obra al público para que haga lo que quiera con ella; al revés de lo que pretendió don Juan Manuel, tan atento a la transmisión de sus libros. El gran escritor, que conoce muy bien hasta las críticas que le hacen por dedicar sus ratos de ocio a la literatura, según confiesa a su propio hijo, conoce también lo que sucede con las copias, con sus yerros correspondientes, ya que los copistas "cuydando por la una letra que es otra, en escribiéndolo, múdase toda la razón... et los que después fallan aquello escripto, ponen la culpa al que fizo el libro; et porque don Iohan se receló desto, ruega a los que leyeren qualquier libro [...] que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra", como dice en el prólogo al *Conde Lucanor.* (Dice lo mismo en el "prólogo general" a sus obras, añadiendo la historieta del caballero que oye al zapatero cantar su canción.) Y que don Juan Manuel no se equivocaba al pensar en los futuros yerros lo saben muy bien sus editores de hoy, sobre todo si se enfrentan con las variantes que arrojan los códices del *Conde Lucanor*, o las ausencias de palabras, líneas y hasta capítulos enteros. Pero lo que me interesaba destacar era el hecho de que nuestro primer escritor castellano con voluntad de estilo, y muy clara, estaba muy preocupado con la perfección de su obra. Ni creo tam-

poco que la intensión estremecedora de Ausias March sea improvisada. Al revés: a ratos da la sensación de elaborar demasiado el verso, como les pasaba a los provenzales.

Y pasando rápidamente al siglo XV, ¿podemos imaginar que el *Laberinto* de Juan de Mena tiene algo de improvisación genial? A mí, particularmente, me da la impresión de estar tan limado y retocado como el *Polifemo* de Góngora. Versos tan maravillosos como el que recordaba Lope de Vega: "amores me dieron corona de amores", con esa magistral aliteración y la repetición de palabras, indican una vigilancia extraordinaria. Y sin salir del XV, sólo los dos primeros versos de las *Coplas* de Jorge Manrique, con el 'recordar' y el 'despertar' tan cercanos, demuestran el fino rigor poético de su autor. Porque 'recordar' es lo mismo que 'despertar' y de este modo no repetía ninguna de las dos voces, aparte de marcar desde el principio su gusto por un mundo que se iba y otro nuevo que se iniciaba, porque 'despertar' era palabra mucho más nueva en su uso que 'recordar'. Prescindiendo de que la sabia economía verbal de que hace gala supone uno de los grandes hallazgos estilísticos de la poesía europea de todos los tiempos.

Pero si de aquí pasamos a *La Celestina*, ese ejemplo tan nítido de colaboracionismo, tampoco se puede dudar de que su autor, bien juvenil por cierto, retocó su obra. Que algunos piensen hoy, como en la época de Fernando de Rojas, que la primera versión es superior o inferior a la segunda, no invalida el profundo hecho de las correcciones posteriores y cuando la obra ya circulaba impresa. (En realidad éste es un ejemplo sumamente curioso de sociología literaria, porque Fernando de Rojas es, en efecto, un estudiante de Salamanca, que parte de un primer acto que circulaba de mano en

mano. Lo interesante es que, por primera vez en la historia literaria española, se ve la influencia que pueden ejercer los lectores en un autor, puesto que habían discutido hasta el título de la obra y encontraban demasiado breves las escenas amorosas, lo que no deja de ser muy actual, por decirlo así.)

La Edad de Oro nos ofrece los ejemplos más bellos y perfectos de la ausencia de improvisación, aunque también nos regale los ejemplos más espinosos para un editor. Todo aquel que haya navegado por estas aguas sabe muy bien qué cantidad de problemas deberá resolver antes de lograr una edición que no dé excesivas facilidades a los críticos, como ya hemos apuntado en el caso de un Fernando de Herrera.

No aduciré muchos testimonios, pero me parece fuera de duda que la obra de Garcilaso no tiene mucho de improvisada. Algún texto manuscrito demuestra claramente una labor de retoque ejemplar.[7] Una serie de versos que están en la memoria de todos son de una perfección increíble. Pero me parece una obligación poner ejemplos de fray Luis de León, tan riguroso, o más, que el propio Horacio, a quien tanto admiraba. Conocemos bastante bien las diversas etapas por las que pasan sus poemas, con variantes de una belleza extraordinaria, motivadas algunas veces por el deseo de citar el nombre de un amigo, como en este caso de una de las odas a Felipe Ruiz. Había escrito primero:

> No da reposo al pecho
> ni el oro de la mina, ni la rara
> esmeralda provecho...

que cambiará por

> No da reposo al pecho,

Felipe, ni la India, ni la rara
esmeralda provecho...

para terminar así:

No da reposo al pecho,
Felipe, ni la mina, ni la rara
esmeralda provecho.

En la oda X, también dedicada a Felipe Ruiz, la que comienza "¿Cuándo será que pueda...", tan bella, la estrofa segunda dice así en una versión primitiva que circuló bastante:

Allí, a mi vida junto,
de verdadera luz todo ceñido,
ver desde el primer punto
de cuanto es y ha sido
su principio secreto y ascondido.

Que se transforma en la bellísima:

Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré, distinto y junto,
lo que es y lo que ha sido
y su principio propio y ascondido.[8]

Pero es Fernando de Herrera quien dictará la mejor lección de rigor poético que se da en la poesía española de todos los tiempos. Por lo menos yo no conozco ningún poeta europeo capaz de exigir al impresor distintos tipos de acentos, por ejemplo, o el que las íes no lleven el punto arriba. ¿Por qué Herrera no desea que esta letra se imprima con su punto correspondiente, según uso bien universal? La explicación es su-

la carne i uessos convirtio en madero,
los dedos en raizes retorcio,
en rayada corteza el tierno cuero,
los dos braços en ramas estendio;
i ella con la verguença i la graveza,
dexò sumir el rostro en la corteza.

SONETO XIIII.

Como la tierna madre, qu' el doliente
hijo l' està con lagrimas pidiendo
alguna cosa, de la cual comiendo
sabe qu' à de doblarl' el mal que siente,
I aquel piadoso amor no le consiente,
que considére 'l daño, que haziendo
lo que le pide, haze; va corriendo
i dobla el mal i aplaca el acidente;
Assi a mi enfermo i loco pensamiento,
qu' en su daño 's me pide, yo querria
quitar, este mortal mantenimiento.
Mas pide me lo i llora cada dia
tanto, que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte i aun la mia.

Como] *es semejança de cuatro, madre i hijo, pensamiento i G. L.*
con

Página de las *Obras* de Garcilaso con anotaciones de F. de Herrera (Sevilla, 1580). La palabra *cuanto* de la línea tercera, por abajo, está impresa aparte, recortada y pegada.

mamente sencilla: Herrera quiere que, a simple vista, el lector evite una sinalefa y para esto necesita poner puntos sobre las vocales correspondientes, por lo cual debe suprimir el de la i. La explicación que da produciría envidia a más de un especialista en estilística. Comentando el verso de Garcilaso "De áspera corteza se cubrían" aludiendo a la transformación de Dafne, advierte que la dialefa en ese caso tiene unas profundas razones: "con esta diéresis denota Garcilaso, apartando aquellas vocales, l'aspereza de los miembros i la repunancia de la transformación. I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesia i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos", y aduce ejemplos de Virgilio, para continuar diciendo: "Con esta imitación [de Virgilio] para dar a entender casi semejante dificultad i aspereza, osé yo dezir:

> El iertò orrido risco, despeñado,
> i la montañá áspera parece.

I para negar la entrada i impedilla.

> Aqui nò èntra quien no es desdichado.

I para mostrar lo que se siente i duele la división i apartamiento,

> Dividenme de vos, ò àlma mia.

I aviendo dicho:

> Tan cansado i perdido, que no tengo
> fuerça para arribar, i nunca vengo

con mejor consejo lo mudé assi:

Parà arribar fuerça i nunca vengo.

I también para descubrir la grande discordia i distancia que ai entre el odio i el amor i aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dixe:

Desconfio, aborrescò, âmo, espero.

Porque la *o* i la *a* son elementos enemigos, i que no se contraen fácilmente, i assi se hizo la división en aquel lugar, i no en 'desconfio, aborresco' porque no eran tan enemigos i repunantes estos efetos como los otros". Y añade con cierta humildad: "I permitaseme esta licencia que usurpo en querer mostrar el cuidado destos versos porque no hallar fácilmente otros exemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión i osadia para ello".[9]

Perdóneseme la extensión de la cita, pero creo que pocos testimonios pueden demostrar, aparte de las variantes, la exquisita vigilancia, hasta en la ortografía, y el rigor con que Herrera escribía y retocaba sus versos. Pocos ejemplos se hallarán de agudeza explicativa como ese del "divino sevillano" cuando dice que el verso "fuerça para arribar i nunca vengo" con mejor consejo (es decir, estudio, atención) lo había mudado en "para arribar fuerça, i nunca vengo", con objeto de que el lector se vea obligado a no fundir esas sílabas y realice un esfuerzo fónico paralelo al esfuerzo espiritual que refleja el verso. (Como se puede ver, la estilística no es precisamente un invento muy reciente.) Pero aún puedo aducir otro detalle pequeño, pero muy revelador. Como en esas anotaciones a Garcilaso se deslizasen erratas, Herrera mandó suprimir el primer plie-

go, que figura en bastantes ejemplares, y hacer otro con un índice de yerros advertidos. Sin embargo, como de nuevo encontrase alguna errata, se le ocurrió la solución de mandar imprimir la palabra, recortarla y pegarla encima de la errata; pero todavía, en algunos ejemplares, como el que yo poseo, hay alguna enmienda autógrafa.[10]

Antes de mencionar de pasada a los grandes poetas del Barroco, no es lícito que olvidemos a Cervantes. Aunque no ha llegado hasta nosotros ninguna obra autógrafa, sí conocemos, por fortuna, alguna copia, como la de *Rinconete y Cortadillo*, que arroja muchas y sabias correcciones. Sólo el retrato de Monipodio prueba el exquisito cuidado de Cervantes. He aquí unos ejemplos:

Manuscrito

[...] Bajó en este punto Monipodio, el cual era un hombre de hasta cuarenta años, alto de cuerpo, barbiespeso, hundidos los ojos y cejijunto. Venía en camisa, con unos zaragüelles anchos, muy blancos y deshilados con pita, que llegaban hasta los tobillos, sin cuello en la camisa y cubierto con una gran capa de bayeta, y un sombrero de viudo, y ceñida una espada muy ancha. Era muy moreno de rostro, y por la abertura de la camisa se le descubría en el pecho un bosque: tanta era la espesura del vello que tenía en él [...]

Impreso

[...] Llegóse en esto a la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien quisto de toda aquella compañía. Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años; alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta, casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda [...].[11]

Este mínimo ejemplo cervantino prueba suficientemente cómo el gran escritor corrigió su obra; pero ¿podemos de veras pensar que la segunda parte del *Quijote* tiene algo de improvisación genial cuando tantas veces se nota la meditación sobre el arte de novelar? ¡Cuántas reflexiones ha hecho Cervantes sobre la primera parte de su genial novela! Todo se nota, menos la improvisación.

Sí se dirá de un Lope de Vega, que presumía de haber escrito más de una comedia en veinticuatro horas, y sin embargo, muchos de sus sonetos ofrecen unas correcciones prodigiosas. El soneto 7.º de las *Rimas* se encuentra también en el ms. 1.581, f. 14 vº, de la Biblioteca de Palacio, pero con variantes muy importantes. Véase sólo el segundo cuarteto:

Texto manuscrito

Éste es el río, ésta la corriente
y aquesta ya la cuarta primavera
que esmalta el verde soto y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.

Texto de las Rimas

Éste es el río humilde y la corriente
y ésta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.[12]

Pero el genial Lope, aquel Lope que dice en *La Dorotea*, "ríete de poeta que no borra", es un caso particular dentro de la literatura europea, y no sólo de la española. Su asombrosa facilidad, su profundo conocimiento de la mecánica teatral, le permiten escribir sin mucho esfuerzo —y sin demasiadas correcciones— alguna comedia tan deliciosa como *La dama boba*, según

demuestra el autógrafo. Pero en todo el teatro europeo, como pasa hoy con el cine o la televisión, ha abundado siempre la improvisación, más o menos genial. Y no debemos pensar que la ausencia de hondura, de trascendencia, de genialidad en la pintura de caracteres tenga algo que ver con la rapidez lopesca. Es muy posible que Lope, con mucha más calma y mucho más rigor, no hubiese creado más ni mejor, ni más hondo ni trascendental. Porque todo eso —bien visible en un Shakespeare, Calderón, Corneille, por ejemplo— nada tiene que ver con la facilidad y la rapidez, sino con otras condiciones que Lope no tuvo. Es inocente pensar que la asombrosa facilidad lopesca le impidió crear grandes caracteres, porque es muy posible que Shakespeare no emplease más tiempo que Lope en escribir una comedia. No; todo eso obedece a otras causas, a razones más hondas y de contextura más humana que literaria.

Si dejamos a Lope y acudimos a Góngora y Quevedo, tan cultísimos los dos y tan hondamente populares, y dejamos aparte los mil problemas que plantean sus romances y letrillas —transmitidos por el canto, como ya se dijo— el estudio de los manuscritos y ediciones de las demás obras permite afirmar tajantemente que estamos en presencia de dos poetas que extremaron su rigor hasta límites insospechados.

El archiculto autor del *Polifemo* y de las *Soledades*, cuya fama de difícil y oscuro se fragua a partir de 1613, es además un caso singular de rara modestia, pese a que a un Lope le pareciese altivo y desdeñoso. Dice el anónimo autor del *Escrutinio* que don Luis "daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Emendaba, si había qué, sin presumir: tanto que haciendo una nenia a la traslación de los huesos del insigne castellano Garci Lasso de la Vega a nuevo

y más suntuoso sepulcro, por sus descendientes, una de las coplas comunicó, y el que le oyó respondió con el silencio. Preguntó don Luis: —*¿Qué, no es buena?* Replicósele: —*Sí, pero no para don Luis.* Sintiólo con decirle: —*¡Fuerte cosa que no basten cuarenta años de aprobación para que se me fíe!* No se habló más de la materia. La noche de este día se volvieron a ver los dos, y lo primero que don Luis dijo fue: —*¡Ah, señor; soy como el gato de algalia, que a azotes da el olor: ya está diferente la copla!* Y así fue, porque se excedió a sí mismo en ella".[13]

Que esto es verdad y no fingida anécdota lo sabemos muy bien, puesto que don Luis envió una copia del *Polifemo* y de la *Soledad* primera al gran humanista Pedro de Valencia para que le hiciese observaciones, y estas observaciones han permitido, junto con otros manuscritos, estudiar las correcciones que don Luis hizo en numerosos versos. Por parecerme muy bello traigo aquí uno bien famoso de la primera *Soledad*, cuya versión primitiva comenzaba:

> Era del año la estación florida
> en que el mentido robador de Europa [...]
> luciente honor del cielo,
> en dehesas azules pace estrellas.

Puesto que se trata del signo de Tauro y los toros viven en dehesas, lo lógico era ese verso: "en dehesas azules pace estrellas". Pero aun siendo muy bello, no correspondía al sistema poético de don Luis, ansioso de eliminar la imagen corriente o vulgar, como ha dicho más de una vez Dámaso Alonso. Por eso, en otra versión, este toro celeste "zafiros pisa, si no pace estrellas".[14] Sin embargo, la corrección, también muy bella, no le satisfizo del todo, y no podía satisfacerle por-

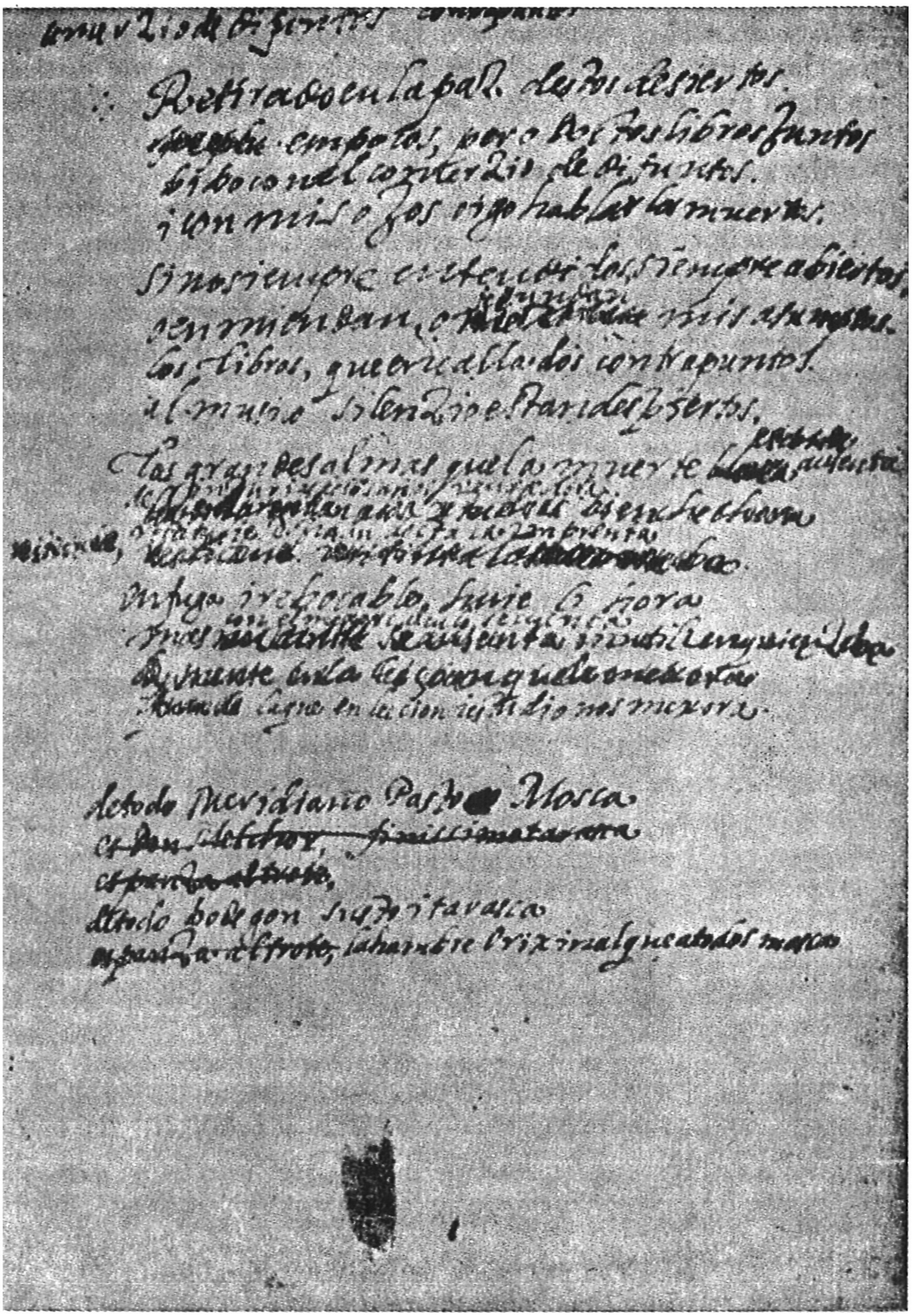
que las aliteraciones *ía, ío, ea, ae* resultaban poco armoniosas. Tuvo la feliz intuición de transformarlo en el conocido "en campos de zafiro pace estrellas". Este ejemplo prueba claramente lo que también solía decir el propio don Luis, según el autor del *Escrutinio*: "El mayor fiscal de mis obras soy yo".[15] Pero antes de abandonar a don Luis, permítaseme traer otro ejemplo, muy bello también, del arte de limar los versos. El terceto final de un soneto sobre la fugacidad de la existencia [16] dice así en el ms. 4.217 de la Biblioteca Nacional, p. 120:

No te perdonarán a ti las horas;
las horas, que siguiendo van los días;
los días, que siguiendo van los años.

Al paso que en la versión definitiva se lee:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas, que limando están los días;
los días, que royendo están los años.

Pero el genial Quevedo, tan fabuloso poeta y tan mal leído hasta hace unos años, extremó aún las posibilidades, según demuestran los autógrafos y las diversas copias que he podido estudiar, en algún caso bastante numerosas. Las recientes ediciones del *Buscón*, de Fernando Lázaro, de la *Política de Dios,* hecha por J. O. Crosby y *La cuna y la sepultura*, de Luisa López Grijera, ediciones increíblemente perfectas, demuestran la insatisfacción quevedesca, su profundo conocimiento del arte de escribir y su dominio de la lengua. No permiten, ni mucho menos, hablar de Quevedo como un improvisador genial. Y todavía menos sus poemas, que en muchos casos han sufrido la más ex-



Soneto autógrafo de Quevedo.

traordinaria reelaboración, que nunca podremos achacar a su editor González de Salas, quien más de una vez confiesa haber retocado un poema. En cierta ocasión edita dos sonetos, advirtiendo de paso que don Francisco había limado el primero "casi todo, con mucho espíritu". Los sonetos dicen así:

Primera versión

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:
huya el cuerpo indignado con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Desata de este polvo y de este aliento
el nudo frágil en que está animada
sombra que sucesivo anhela el viento.

¿Por qué emperezas el venir rogada,
a que me cobre deuda el monumento,
pues es la humana vida larga, y nada?

Segunda versión

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:
irá l'alma indignada con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Por tal manera Curios, Decios, Fabios
fueron; por tal ha de ir cuanto ha nacido;
si quieres ser a alguno bien venido,
trae con mi vida fin a mis agravios.

Esta lágrima ardiente con que miro
el negro cerco que rodea mis ojos,
naturaleza es, no sentimiento.

Con el aire primero este suspiro
empecé, y hoy le acaban mis enojos,
porque me deba todo al monumento.[17]

Podría aducir cientos de ejemplos con las correcciones poéticas de don Francisco, lo mismo en un soneto muy grave que en un poema burlesco o en una jácara de bravos y de coimas. Bien es cierto que poderlo demostrar me ha costado muchos años y mucha paciencia, pero los resultados han premiado con creces el esfuerzo, porque el agudísimo escritor da, como fray Luis de León o don Luis de Góngora, una de las grandes lecciones de insatisfacción poética que conozco.

Supongo que no será difícil demostrar lo mismo con la obra del Conde de Villamediana, tan extraordinario poeta también, como no lo fue demostrarlo con las de los dos Argensolas, tan abundantísimas en correcciones. No en balde fueron archifieles seguidores de Horacio, al que recomiendan más de una vez, con la particularidad de que tampoco quisieron publicar sus obras, a pesar de haberlas corregido a lo largo de toda su vida.[18] La misma lección de rigor puede verse en un Medrano, tan magistralmente editado y estudiado por Dámaso Alonso y S. Reckert.

Tampoco creo que la obra de un Calderón o de un Gracián, tan intelectuales los dos y tan dados a la alegoría, ofrezcan muchos motivos para sostener la tesis de la improvisación genial. El autógrafo de *El héroe* gracianesco no deja tampoco lugar a dudas. Tanto *La vida es sueño* como *El Criticón* tienen que ser obras sumamente elaboradas y corregidas. Al menos esa es mi impresión, aunque es posible, puesto que no contamos con los autógrafos, que yo esté equivocado.

Si ahora damos un salto y nos colocamos en el siglo

XIX, no sin antes recordar que Meléndez Valdés confiesa haber retocado su obra o el trabajo tan acendrado de Moratín en *La comedia nueva* o *El Café* y *El sí de las niñas*, la tarea de Larra nos brinda más de una corrección en diversos textos publicados por él mismo. Hablar de las correcciones de un Valera, y de su cuidado, o las de Galdós, estudiadas por J. F. Montesinos, parece ocioso; pero es en la poesía donde podremos encontrar un material impresionante, con la diferencia respecto al Siglo de Oro, de estar al alcance de la mano. Pero antes quiero anotar que desde mediados del siglo XIX hasta bien adelantado el XX, desde ángulos muy distintos —de Francisco Giner a un Xènius, de Menéndez Pidal a un Juan Ramón Jiménez— se postulará la "obra bien hecha", sin pausas, pero sin prisas, según la fórmula tan conocida. (Que el grupo de los krausistas desempeña aquí un papel relevante es casi ocioso advertirlo, y que este grupo, a su vez, desempeña también en Cataluña un evidente papel me parece asimismo bastante claro; prescindiendo, como es lógico, de que los mejores poetas —en todas partes— siempre se han sentido discretamente insatisfechos.) Me estoy refiriendo a una corriente de ideas éticas y estéticas útiles para la ciencia, el trabajo artesano o la poesía. Aquellas que resumirá tajantemente, y con gracia, Antonio Machado en uno de sus aforismos:

> Despacio y buena letra:
> el hacer las cosas bien
> importa más que el hacerlas.

Todos ustedes conocen mejor que yo la génesis y los cambios que experimenta un poema como *L'Atlàntida*, de Verdaguer,[19] desde el manuscrito primero (copiado ya en limpio) a la última edición hecha por el

Aquesta terra ab tot lo que s' hi crea
¿es mes patria, Senyor, ó ¿no podria
ésser també una patria celestial?
Home sóc y es humana una mesura
per tot quant puga creure y esperar;
si mes fé y mes esperança aqui s' atura
¿M'en faran una culpa mes enllá?
Mes enllá veig el cel y les estrelles
y encara allí voldria esserhi home;
si han fet les coses als meus ulls tant bellas
si han fet mos ulls y mos sentits per elles
¿Perqué actuáls cercant un altre com?

[illegible]

¡[illegible] com aquest en [illegible] Novembre 1909

Jo sé que sóc, Senyor; pero tant sóc ¿qui ho sap?

[illegible]

[illegible] lo que veig se hi assembla en mí...

Deixeume creure, doncs, que sóc aquí.

Janer 1910

I quan vingui aquell hora de temença
en que s' acluquin aquells ulls humans
Oriéuma'm, Senyor, uns versos de mes grans
per escriure en ella una pag inmensa...
Sia la mort una major neixença

4 febrer.

Autógrafo del *Cant espiritual*, de J. Maragall.

propio autor. La insatisfacción de Mossèn Cinto, su vigilancia, las adiciones y cambios se pueden seguir perfectamente. Y si a un Unamuno tampoco le dejaban satisfecho muchos poemas ya impresos, basta leer los autógrafos del *Cant espiritual*, de Maragall, tan agudamente estudiados por E. Valentí,[20] para ver que al insigne poeta no le dejaba muy contento su tarea. La edición de la obra poética de Antonio Machado hecha por Oreste Macrí es muy reveladora de la conciencia vigilante de aquel gran ensimismado, pero tan atento al quehacer poético. Por de pronto, se resistió a incluir en la segunda edición de sus *Soledades* bastantes poemas que habían aparecido en la primera; pero tampoco le satisficieron poemas publicados en revistas, que pasarían más tarde muy limados a sus libros. Pondré un solo ejemplo: las famosas *Canciones del alto Duero*, prodigio de estilización de lo popular, aparecieron en la revista *España*, pero más tarde se incorporan a *Nuevas canciones* con algún cambio como éste:

Por las tierras de Soria
va mi pastor;
quiero ser una encina
sobre un alcor.

Por las tierras de Soria
va mi pastor.
¡Si yo fuera una encina
sobre un alcor![21]

Pero los mejores insatisfechos y los más obsesionados por su quehacer poético serán los poetas del 900, Riba, Carner y Juan Ramón. La obra de Carles Riba, tan preocupado por el rigor en todo, debió de ser corregida implacablemente. Tenemos un testimonio estupendo, estudiado en la tesis doctoral de Lorda Alaiz, en las dos versiones de la *Odisea*, publicadas en 1919

IX

Mes si ~~[illegible]~~ cullaver, quina humil sendera
la vida, sense besos ni combats!
Caminarem entre la polsaguera
com emigrants vers una hostil ribera
fosca, amb llurs bolics esparracats.

X

Doncs, amb el cant aviva la despulla
cala-li ambicions, dreça-li orgulls:

Ta mà lassada descobrir-nos vulla,
obrint-se com la rosa que s'esfulla,
les àgates divines de tos ulls. —

XI

Ella, entre els dits, porugament sotjà. —
Si dubta encara, tot genoll s'inclini.
Volem un cel, i en aquest cel tot clàr,
com àngel de triomf o d'extermini,
la bella dama que no vol cantàr.

Página 87 de *La paraula en el vent*, de J. Carner. Barcelona, s.a. [1914]. Ejemplar que debió de entregar el poeta a la imprenta. Carner pegó un papel con la recreación de esos siete versos. Nótese además que vuelve a tachar la tercera palabra. (Ejemplar propiedad de A. Blecua.)

y en 1948. Ya en la primera, consideraba Riba su tares fácil de superar con "una nova versió", como dice en el prólogo. Los cambios introducidos afectan hasta el hecho de escoger otra edición más rigurosa del texto griego. Lorda llega a la conclusión de que la segunda versión "es distinta, en cuanto a los medios significantes y al estilo, en un 97 por ciento".

El caso de Carner es más extraordinario y ha dejado perplejo a más de un lector y hasta a algún buen estudioso de su obra. La reciente reedición de las *Obres completes* de 1957, publicada el año pasado, ofrece cambios totales, desde la ordenación cronológica de los libros, hasta el hecho de que "los textos poéticos, además, han sido objeto de una profunda revisión —en el léxico, en la sintaxis, en la prosodia, incluso en el contenido—, hasta el punto de que algunos de ellos son casi irreconocibles", según el testimonio de A. Comas.[22] No voy a entrar en el problema de si las correccionas últimas son más o menos pertinentes, sino destacar la insatisfacción de un poeta que al borde de los ochenta años corrige y pule de un modo desconcertante para sus exégetas o lectores. Pero no resisto la tentación de copiar un ejemplo que aduce el propio Dr. Comas en su artículo. El soneto "El reflex", de *Monjoies* (1912), que empezaba:

> Vora del rec, que és el cinyel de l'horta,
> hi ha un presseguer dins del silenci clar,
> i s'il·lumina cada fruit que porta
> amb el reflex de l'aigua que se'n va.

Se ha convertido en

> Vora el rec argentat, cinyel de l'horta,
> perfectes dons el presseguer llevà;
> i s'il·lumina el millor fruit que porta
> amb el reflex de l'aigua que se'n va.

Juan Ramón Jiménez se convirtió en el portavoz de esas inquietudes de su tiempo, incluso en la búsqueda de papel, tipos de letras y tela para la encuadernación. Los libros poéticos españoles son distintos en su presentación material a partir de las ediciones dirigidas por Juan Ramón, propias o ajenas. Aquellas ediciones tan sobrias y bellas, encuadernadas en tela inglesa, en las que publicó desde su *Platero y yo* a las traducciones de Tagore, *Presagios*, de Pedro Salinas o el *Polifemo* de Góngora. La ética de la obra bien hecha se traduce en mil detalles materiales. Por ejemplo, la famosa *Segunda antolojía poética* de la Colección Universal de Espasa-Calpe, aquellos bolsillables de nuestra infancia y juventud, lleva en la portada la fecha de MCMXXII, pero el primer pliego lleva la de 1920. Es decir, se tarda dos años en tirar ese volumen, y por esta razón, al final da las gracias a todos "los que tanta amabilidad y tan exquisita paciencia han conllevado, durante dos años y medio, las necesidades sentimentales e intelectuales, acaso excesivas e inútiles, del autor". (Yo he tenido ocasión de ver las pruebas de esa antología y sus correcciones, que son realmente extraordinarias.) Por eso Juan Ramón nunca logró tener en sus manos un ejemplar de sus obras completas, de aquella millonaria labor, como él decía, puesto que se pasó toda su vida ordenando, corrigiendo y volviendo a ordenar su Obra, con mayúscula, como él solía escribir. Llegó hasta cambiar el título de algún libro, como el *Diario de un poeta recién casado*, convertido en *Diario de poeta y mar*. Juan Ramón es quien acuña lo de "perfección en todo", en la vida y en la obra. Al final de la *Segunda antolojía poética*, por seguir con un libro tan al alcance de todos, escribe: "Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exije perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en jeneral. A un

poeta no sólo no se le suele exijir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga, como signo de decadencia —del mismo modo que se achaca debilidad a un cerebro de precisión, que no puede trabajar con ruido—. Pero el arte es ciencia también".

"Dirán algunos: 'El arte es vida'. Sin duda. ¿Y por qué ha de ser más bella una vida holgazana y descompuesta, que una vida plena y disciplinada?" [23] Esta cita me ahorra todo comentario y la exposición de ejemplos; pero quiero aún insistir un poquito más, porque Juan Ramón fue capaz de ir escribiendo durante muchos años unos aforismos de *Estética y ética estética*, con ese mismo título, donde hay alguno tan íntimo y personal como el siguiente: "Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra", o tan genérico, pero ejemplar, como este otro: "En lo provisional, exactitud también, como si fuera definitivo".[24]

Estas lecciones de Juan Ramón no fueron, precisamente, desoídas por una de las más extraordinarias generaciones poéticas de España: la de Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Cernuda, etcétera. Aunque cada una de estas voces tenga una sorprendente originalidad en todo, es muy cierto también que se formaron casi alrededor de Juan Ramón y no de Antonio Machado o de Unamuno. Fue Juan Ramón su mentor, su alentador y hasta, en algún caso, como el de Salinas o Espina, su primer editor. Nadie niega el influjo personal que ejerció el autor de *Platero y yo* en ese grupo. Su pasión y su fervor por la obra bien hecha es muy perceptible en todos ellos y de todos o casi todos podría copiar numerosos ejemplos, desde García Lorca a Cernuda. Pero me contentaré, para no aburrirles a ustedes, con un solo ejemplo de Jorge Guillén, cuyas cinco ediciones de Cántico han sufrido, más

EL CEMENTERIO MARINO

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo
Y junto a un corazón, ~~ya en el poema~~ del verso fuente,
Entre el vacío y el suceso puro,
De mi grandeza interna espero el eco:
~~Cisterna amarga, sonora y sombría~~ ¡Es la amarga cisterna que en el alma
Hace sonar ~~Donde~~, futuro siempre, un hueco ~~sombría~~.

¿Sabes, falso cautivo de las frondas,
Golfo glotón de flojos enrejados,
~~Secretos deslumbrantes a mis ojos~~ Sobre mis ojos, fúlgidos secretos,
Qué cuerpo al fin me arrastra a su pereza,
A esta tierra de huesos quién le atrae?
Una centella piensa en mis ausentes.

Cerrado, sacro — un fuego sin materia —
Trozo terrestre a la luz ofrecido,
Me place este lugar: ¡ah, bajo antorchas,
Oros y piedras, árboles umbríos,
Trémulo mármol ~~bajo~~ tantas sombras! sobre
El mar fiel duerme aquí, sobre mis tumbas.

Página de las pruebas de la traducción de J. Guillén de *El cementerio marino*, de Paul Valéry. (Madrid, París, Buenos Aires, 1930.)

o menos, evidentes correcciones, aunque a veces se reduzcan a quitar unos puntos suspensivos, unos guiones o una simple coma. Pero casi todos los poemas publicados antes de 1936 en las distintas revistas poéticas han sufrido un extraordinario trabajo de retoque y lima antes de pasar a la primera y a la segunda edición de *Cántico*. Un ejemplo sólo muy revelador: la célebre décima titulada "Estatua ecuestre", que comienza "Permanece el trote aquí" se publicó dos veces —el 30 de marzo y el 15 de junio de 1924— en el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia, y dicen así:

Primera versión

El universo está aquí
Entre el magín y la mano,
Para suspender en ti
Su intención de ser lejano.
¿No exaltas todo lo otro,
Oh ecuestre, en inmóvil potro
Tan bravío como frío?
Corra, corra por tu alma
La tierra, a fuerza de calma
Calma: el cielo por el río.

Segunda versión

¿El universo está aquí,
Entre el magín y la mano,
Para suspender en ti
Su intención de ser lejano?
¿No exaltas todo lo otro,
Oh Ecuestre, en inmóvil potro
Tan bravío como frío?
¿Vive en concierto tu alma
De piedra? A fuerza de calma,
Que en torno hay tropel: Estío.

Pero, a su vez, la versión que publicará cuatro años

más tarde en *Cántico* está rehecha del primer verso al último:

Permanece el trote aquí,
Entre su arranque y mi mano.
Bien ceñida queda así
Su intención de ser lejano.
Porque voy en un corcel
A la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.
¡Y a fuerza de cuánta calma
Tengo en bronce toda el alma,
Clara en el cielo del frío!

Aunque no he visto los originales de la prosa de Unamuno, Baroja o Azorín, sí, en cambio, me he entretenido más de una vez en cotejar las ediciones de algunas obras de Valle-Inclán, y puedo asegurar muy bien que el famoso esperpento de *Luces de Bohemia*, por citar un ejemplo bien famoso, publicado por primera vez en la revista *España*, ha sufrido extraordinarios retoques al pasar a la edición de sus *Opera omnia*.[25] La prosa de Gabriel Miró, tan impecable e implacable, como decía Ortega y Gasset, acusa desde la primera línea su afán de perfección. Creo que los originales de Cela o Delibes, por citar dos nombres más jóvenes, demostrarían también qué lejos están de una tarea improvisadora, lo mismo que los de un Espriu, de tan clara conciencia vigilante, o los últimos poemas de Blas de Otero, donde se ha llegado hasta límites extremos en el uso de la pura palabra, casi aislada. Pero no quiero acabar esta casi retahíla de hombres tan conscientes de su tarea, sin mencionar el último libro que he leído: *El contenido del corazón*, de Luis Rosales, en cuyo prólogo confiesa cómo lo había escrito de un tirón en 1940 y cómo ha ido creciendo con él;

por eso dice: "Este libro tiene una larga historia que ya va siendo la de mi vida".

No es posible, por tanto, sostener que la famosa improvisación es una característica de la literatura española (creo que ni de la propia vida de los españoles). Puedo estar, naturalmente, equivocado, pero entonces, ¿cómo se puede reunir tanto ejemplo, desde don Juan Manuel a Valle-Inclán, o desde un Garcilaso a un Carner, Juan Ramón, Jorge Guillén o Rosales? Pienso que en este caso se trata de uno de los tantos tópicos sobre lo español que ha podido nacer de una singularísima posición de nuestros escritores frente a su tarea literaria, y de la especial recepción que los propios españoles han dispensado a ciertas obras. (Luis Rosales dice en el citado prólogo: "Pocas cosas invitan en España a publicar un libro".) Hay que añadir, de paso, que una cosa es la ausencia de lo científico, la pobreza de nuestras Universidades desde el siglo XVII, la parquedad de nuestro pensamiento filosófico, la falta de rigor metódico, y otra muy distinta sostener que nuestros poetas y prosistas, nuestros arquitectos, pintores y escultores lo han dejado todo, o poco menos, en manos de la improvisación genial; porque lo cierto es precisamente lo contrario: la lección de rigor que se desprende de la obra de un fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Maragall, Carner, Juan Ramón, Jorge Guillén o Espriu, cimas de una poesía no sólo española, sino europea.

NOTAS

1. *Obres completes*, II, Selecta, Barcelona, 1960, pp. 55-56.

2. La frase exacta es ligeramente distinta: "A mí no me interesa ver *muertos* definitivamente mis poemas... quiero decir publicados" (*Obras*

completas, Aguilar, Madrid, 1965[10], p. 1615). Pero esta resistencia a publicar no quiere decir nada sobre la elaboración, que a veces era muy lenta. En otra carta al mismo J. Guillén, del 9 de noviembre de 1926, le decía: "A pesar de todo no quiero dejar de enviarte este fragmento del *Romance de la Guardia Civil*, que compongo estos días. / Lo empecé hace dos años... ¿recuerdas?" (ibid., p. 1611).

3. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1968.

4. Véase mi trabajo "De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII (1958), pp. 377-408.

5. Véase su libro *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1959.

6. El primer ejemplo procede del llamado ms. A, publicado por Carroll Marden en *Veintitrés milagros. Nuevo manuscrito de la Real Academia Española*, Anejo X de la *Revista de Filología Española*, Madrid (1929) v. 102 b; el segundo es el que procede del ms. I, publicado por García Solalinde en su ed. de Clásicos Castellanos, Madrid, 1958, p. 27.

7. Véase Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Ínsula, Madrid, 1970.

8. Cito por la ed. del padre Ángel C. Vega, Saeta, Madrid, 1955, pp. 460 y 484.

9. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, Sevilla, 1580, pp. 140-141.

10. Véase mi nota "Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera", *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley (1952), pp. 55-58.

11. *Rinconete y Cortadillo*, ed. de F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1905.

12. Véase mi ed. de las *Rimas* en *Lope de Vega, Obras poéticas*, I, Planeta, Barcelona, 1969, p. 27. La versión manuscrita fue publicada por Joaquín de Entrambasaguas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, III, p. 344.

13. En *Obras completas* de don Luis de Góngora, ed. de I. y J. Millé y Jiménez, Aguilar, Madrid, 1934, p. 193.

14. Véase mi artículo "Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad primera*", en *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, Indiana University, Bloomington, p. 121.

15. Ed. cit., p. 193.

16. Es el que comienza "Menos solicitó veloz saeta", núm. 374 de ed. cit., pp. 525-526.

17. Véase mi ed. en *Obra poética*, I, Castalia, Madrid, 1969, p. 183.

18. Pueden verse muchos ejemplos en mi ed. de las *Rimas* de los dos hermanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1950-1951.

19. Véase la ed. de E. Junyent y M. de Riquer, Barcelona, 1946.

20. En "La gènesi del *Cant espiritual*, de Maragall", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIX (1961-1962), pp. 81 y ss.

21. *Poesie di Antonio Machado*, Milán, 1961, pp. 1201 y 670.

22. En "Los versos de Josep Carner", *Tele-Exprés* (26 febrero 1969).

23. Pp. 323-324.

24. En *Pájinas escojidas. Prosa*, Gredos, Madrid, 1958, p. 149.

25. Véase mi nota "Valle-Inclán en la revista *España*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 199-200, Madrid (1966).

MUDARRA Y LA POESÍA DEL RENACIMIENTO: UNA LECCIÓN SENCILLA

Publicado en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I (1972), pp. 173-179.

Aunque cada vez conocemos mejor muchos aspectos y autores de la poesía de la Edad de Oro, lo cierto es que ese conocimiento dista mucho de ser el merecido. Carecemos aún de ediciones críticas rigurosas de numerosos poetas desde Cetina a Villamediana, pasando por Herrera, Góngora o un Lope de Vega; no tenemos aún un pequeño catálogo bien hecho de los numerosos cancioneros manuscritos de los siglos XVI y XVII; ignoramos todavía el papel que han desempeñado las antologías, como el *Cancionero general* de 1511, o el que desempeñan algunos editores, como un Martín Nucio, con su genial hallazgo del *Cancionero de Romances*, cuya importancia para la historia poética española ha sido sencillamente decisiva; sabemos muy poco de ciertas cuestiones fundamentales, como la génesis y desarrollo del conceptismo; las estéticas y las lenguas de cada tendencia poética; ni siquiera tenemos una antología, hecha con inteligencia, finura y amor, que recoja las múltiples voces y direcciones desde Garcilaso a fines del siglo XVII, y por faltarnos nos falta hasta una pequeña historia de esa poesía, cuyo interés no vamos ahora a destacar. Conocemos mucho mejor la poesía del siglo XV que la de la Edad de Oro, quizá porque los tres titanes de la erudición, Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, por diversas razones y causas, prefirieron el mundo medieval.

Sin embargo, contamos ya con elementos suficientes para poder elaborar muchos capítulos de esa posible historia, especialmente el primero, y presentarlo de

otra manera que no sea la archisocorrida entrada de todos los manuales, más o menos extensos. Gracias a los esfuerzos de un buen número de eruditos —desde Rodríguez-Moñino al grupo de los musicólogos nacidos bajo la dirección de Higinio Anglés—, hoy no es difícil, ni mucho menos, trazar el esquema, muy didáctico y sencillo, de ese capítulo. Pero lo curioso es que desde 1949, los estudiosos disponían de esa lección, muy bien explicada además. Bastaba simplemente ordenar los datos que se desprenden de los poemas incluidos en el libro del vihuelista Alonso Mudarra, titulado *Tres libros de música en cifra para vihuela*, impreso en Sevilla en el 1546, nótese la fecha, y reeditado por Emilio Pujol,[1] muy poco utilizado por los eruditos, salvo por los estudiosos de la poesía tradicional o de la música del Renacimiento. Si los interesados por la historia poética de la Edad de Oro hubiésemos prestado un poco más de atención al mundo de la música y del canto entre 1536, fecha de *El Maestro*, de Luis Milán, y 1560, cuando Vásquez publica sus *Sonetos y villancicos*, años bastante decisivos para nuestra historia poética, el primer capítulo de esa aún inédita historia estaría escrito con notable rigor y suma claridad, tanta que se hubiese incorporado a cualquier manual por breve que fuese.

Puesto que ahora sólo tratamos de poesía, prescindiremos de la parte musical, que no nos interesa ni viene a cuento, aunque algunas notas de Emilio Pujol pueden sernos muy útiles. Lo apasionante son los textos que se cantaron manejando ese libro de Mudarra.

El primer capítulo de esta historia literaria suele comenzar con la "Introducción de las formas italianas en la Península", y alguna que otra cita de la famosa car-

ta de Boscán a la Duquesa de Soma, para seguir con otro capítulo que se acostumbra a titular "Reacción tradicionalista: Cristóbal de Castillejo", donde se mezclan Castillejo, Hurtado de Mendoza y Gregorio Silvestre, sin demasiado sentido crítico. (Todos hemos pecado de ese esquematismo didáctico, aunque yo hace años planteé el problema en otros términos, intentando deshacer la urdimbre de ese cesto poético. Pero Mudarra nos da todos, o casi todos, los hilos de ese tejido.)

En primer lugar, fijémonos en la fecha clave del libro del canónigo sevillano: [2] 1546. Tres años antes se han publicado las obras de Boscán y de Garcilaso, con un éxito sorprendente; de 1547 es la octava edición del *Cancionero general*, impreso en Amberes por Martín Nucio, quien ese mismo año, o el siguiente, publicará también el célebre *Cancionero de Romances*, con un prologuillo interesantísimo, cuya segunda edición será de 1550. Es decir, estamos exactamente en la mitad del siglo XVI y en pleno Renacimiento. Las ediciones de Boscán y Garcilaso corren paralelas a las de los Romanceros de Amberes, Zaragoza, Barcelona o Valencia. El simple dato de esas fechas y ediciones debió hacernos meditar a todos los interesados por estos problemas.

La nueva poesía se vincula claramente —cosa archisabida— a la italiana, sobre todo a la de Petrarca. Ahora bien ¿qué se podía cantar con el libro de Mudarra? Nada menos que todo esto:

1.° Un soneto dialogado, muy bello, a la muerte de la princesa doña María de Portugal, ocurrida el 12 de julio de 1545, que comienza: "¿Qué llantos son aquestos? ¿Qué fatiga / es ésta? ¿Qué tristeza es la que veo?", que quizá no sería disparatado ahijar a Jorge de Montemayor, como ya apunta Pujol,[3] más que

a Gregorio Silvestre, muy joven entonces. (Montemayor fue muy aficionado a ese tipo de soneto dialogado, mucho más que Gregorio Silvestre.)

2.º Otro soneto, anónimo y muy bello también, que comienza "Si por amar, el hombre ser amado / merece, y por querer bien, ser querido"...

3.º El soneto de Garcilaso "Por ásperos caminos soy llevado", que no deriva de la versión impresa, a juzgar por las variantes, sino de una tradición manuscrita u oral. (Dada la brevedad del soneto, hay que pensar también en una tradición oral.)

4.º Trece versos de la canción de Boscán "Claros y frescos ríos", que tampoco deriva de la edición, como el soneto anterior.

Anotemos, pues, que un canónigo, un poeta, un noble o un barbero podían rasguear la vihuela o guitarra, y cantar esa poesía tan nueva, que además demuestra, como ya sabíamos, que circuló manuscrita.

Pero esta poesía se encuentra, a su vez, enlazada estrechamente al mundo poético italiano y a los clásicos Virgilio, Horacio y Ovidio, como saben ya hasta los escolares de cuarto curso de Bachillerato. En el libro de Mudarra encontramos todos estos poemas o versos sueltos:

1.º El soneto de Petrarca, tan maravilloso, por otra parte, que comienza "La vita fugge, et non se arresta un hora / et la morte ven dietro a gran giornate".[4]

2.º El primer cuarteto de un soneto elegíaco, quizá también a la muerte de doña María, escrito por algún español o italiano residente en nuestra patria (véase la alusión al Tajo), que principia "Lassato a il Tago su dorate arene; / ne piu qual pria vol andar lucente".

3.º Uno de los más estupendos sonetos de las *Rime* de la *Arcadia* de Sannazaro, cuya influencia fue también decisiva en las letras peninsulares, que comienza "O gelosia de amanti horribil freno, / che in un punto mi tiri et tien si forte".

4.º Los tres versos siguientes de la Égloga segunda de la *Arcadia:*

> I tene a l'ombra de gli ameni Faggi
> pasciute Pecorella, ormai che'l sole
> su'l mezzo giorno [in]dirizza i caldi raggi.

Los compositores italianos,[5] en sus libros de *Intabulatura*, habían comenzado ya unos años antes a interesarse por los textos latinos de Virgilio, Horacio y Ovidio, y Pujol recuerda cómo la célebre Isabel Gonzaga recitaba, acompañándose de órgano, el lamento de Dido, "Dulces exuviae", que veremos más adelante. Alonso Mudarra seguirá esta tendencia de los lulistas italianos y pondrá música a los textos siguientes:

1.º Doce versos latinos de un *planctus*, quizá de algún humanista español, dedicado también a la princesa doña María, que principia: "Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu".

2.º Los versos 651-665 del libro IV de la *Eneida*, que comienzan "Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant", cuya huella en la poesía española es bastante honda.

3.º Los cuatro primeros versos del celebérrimo epodo de Horacio "Beatus ille, qui procul negociis", de tan decisiva influencia en la poesía europea.

4.º Cuatro versos de la Epístola primera de las *Heroidas* de Ovidio, que comienzan "Hanc tua Penelope lento tibi mittit Vlysses".

El respeto al lector me impide comentar el papel de estos clásicos en el Renacimiento; pero el libro de Mudarra ofrece otros textos en latín, que no son clásicos, sino bíblicos, y sin la Biblia tampoco puede explicarse una parte de la poesía española de la Edad de Oro, lo mismo culta que popular. Mudarra ofrece lo que llama Psalmos:

1.º El salmo 126, cuyo texto, según el canónigo sevillano, es el siguiente:

Nisi Dominus edificauerit domum, in vanum laborauerunt qui edificant eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.

2.º El introito de la Dominica de la Sexagésima, con la siguiente versión:

Exurge, quare obdormis Domine? exurge et ne repellas in finem. Quare faciem tuam auertis, obliuisceris inopie nostre et tribulationis nostre?

Aunque es verdad que estos dos textos se cantarían más por eclesiásticos que por seglares, no olvidemos que muy altos poetas, como fray Luis de León o San Juan de la Cruz, se sabían la Biblia de memoria, o poco menos.

Es decir, siguiendo el libro de Mudarra, la poesía culta del Renacimiento está constituida por elementos procedentes de la antigüedad clásica, la Biblia, los italianos y Boscán con Garcilaso. No creo que se pueda resumir con mayor brevedad y mejores ejemplos esa dirección que comienza con Garcilaso y culmina en Góngora, Lope, Quevedo y Villamediana.

Pero con sólo esto, Mudarra no nos daría todos los datos para completar el cuadro de la poesía de la

Edad de Oro. Nos faltarían algunos esencialísimos: los procedentes de la poesía anterior a 1526, la corriente llamada "tradicional" sin demasiado rigor. Conviene por esto que establezcamos con nitidez dos compartimentos para alojar esa corriente.

Sea el primero el que recoja la poesía culta del siglo XV y principios del XVI. La que irá a parar al grueso *Cancionero general*, publicado en 1511, que conoció un éxito extraordinario. Mudarra compone tres canciones, las primeras que "con texto castellano aparecen en los libros de música para vihuela".[6] Son las siguientes:

1.ª Catorce versos de un poema anónimo de tipo teológico, que más tarde glosará también Jorge de Montemayor, que conviene copiar íntegro para que se vea su entronque con la poesía del siglo XV:

Sin dudar,
nunca en gota cupo mar;
ni en centella,
el fuego do sale ella;
lo mayor
nunca cupo en lo menor,
sino Dios en la donzella.
¿Por qué arte
el todo cupo en la parte?
No se sabe
que el que en el mundo no cabe
quepa allí;
no basta razón aquí,
si la fe no nos departe.

2.ª La primera estrofa de las célebres *Coplas* de Jorge Manrique. "El canto llano —dice Pujol—, apenas turbado en su melancolía insistente, recoge la esencia del concepto poético de la primera copla".[7] (También se copia al final de la música la segunda estrofa

para ser cantada con la misma melodía.)

3.ª Los versos de la canción de Boscán, ya citada antes.

La presencia de este tipo de poesía culta, ya la honda de Jorge Manrique o la cancioneril, fue extraordinaria. Y es la corriente mal llamada 'tradicional' por más de un estudioso. Ésta es la gran fuerza que llegará pujante al Barroco, llena a ratos de fina agudeza, y que informará gran parte de la obra de Castillejo, Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Barahona de Soto y hasta Fernando de Herrera, para culminar en un Villamediana, por ejemplo.

La verdadera poesía tradicional y popular está representada en el libro de Mudarra por tres romances de tipo bíblico y cinco villancicos. (No hace falta insistir en el papel que desempeñan los romances y las canciones tradicionales en la poesía, la comedia y hasta en la novela de la Edad de Oro; pero tampoco se deberá olvidar el gozo de los poetas españoles, desde Lope a García Lorca, por buscar ese apoyo popular.) Las piezas son las siguientes:

1.ª Los romances "Durmiendo iba el Señor", "Triste estaua el rey Dauid" e "Israel, mira tus montes", aunque no se copian los textos enteros.

2.ª Los villancicos que comienzan

Dime, ¿a dó tienes las mientes,
pastorcico descuydado,
que se te pierde el ganado?

Si me llaman, a mí llaman,
que cuido que me llaman a mí.

Gentil cauallero,
dédesme hora un beso
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Si uiesse e me leuasse,
por miña vida, que no gridasse.

Isabel, Isabel,
perdiste la tu faxa;
[h]éla por do va
nadando por el agua:
¡Isabel, la tan garrida!

Este último villancico, tan delicioso y picante, nos lleva de la mano a un tipo de poesía muy curiosa, cuyos comienzos se pueden ver con facilidad en el *Cancionero musical de Palacio*, el *Cancionero de burlas provocantes a risa*, y que, lentamente, a través de las *Coplas del huevo*, las *Coplas de las comadres*, los fieros de rufianes, llegará a la poesía germanesca, de tanta aceptación en el Barroco, aunque entre esos poemas y el villancico haya una diferencia considerable.

Ahora podemos reducir todos los datos obtenidos del libro de Mudarra a un simple cuadro sinóptico *ad usum delphinis*, como hubiera recomendado Octavio de Romeu, el alter ego de Eugenio D'Ors:

Poesía de la E. de O.[4]	Poesía culta a la manera italiana		Boscán Garcilaso de la Vega
	Influencias que sufre	Italianas	Petrarca Sannazaro
		Clásicas	Virgilio Horacio Ovidio
		Biblia	
	Poesía culta anterior a 1526		Jorge Manrique Anónimo
	Poesía tradicional		Romances Villancicos

Creo que la explicación no puede ser más simple y clara. Y por más vueltas que se le dé o se añadan cientos de referencias, no se alterará demasiado ese cuadro.

NOTAS

1. Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona, 1949.
2. Los pocos datos que se han podido rastrear de la vida y obras de Alonso Mudarra se encontrarán en el capítulo tercero de la introducción de E. Pujol. Mudarra había estado al servicio de los Duques del Infantado, en cuya casa "de toda Música auía excelentes hombres", como dice el autor en su Dedicatoria a don Luis Zapata. Estuvo en Italia, como confiesa también, y en 1547 se le cita como canónigo sevillano en las actas capitulares, muriendo el 1 de abril de 1580.
3. P. 79.
4. Copio exactamente las transcripciones de Pujol, quien ya señala las variantes.
5. P. 81.
6. P. 77.
7. P. 78.

ESTRUCTURA DE LA CRÍTICA LITERARIA EN LA EDAD DE ORO

Publicado en *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971.

* Doy aquí a "estructura" el viejo sentido que tiene ya en las *anotaciones* de Herrera a Garcilaso. Dada la comunicación presentada, no podía ofrecer otra significación.

Como es bien sabido, la crítica literaria no ha sido nunca un *género* desde la antigüedad a nuestros días, y al no serlo carece de una estructura determinada y del prestigio que le da la antigüedad, como decían los renacentistas. En realidad, es una parte de la crítica en su sentido más amplio, que se ejerce desde intereses muy poco diversos, también desde la antigüedad, pero con soluciones formales muy distintas. Estos intereses han sido siempre más éticos, religiosos y sociales, que estrictamente literarios. La literatura debe ser fiel al *delectare et prodesse* que va desde los clásicos a la nueva literatura comprometida. Variará sólo la dirección o calidad del *prodesse*, porque las reacciones de la sociedad son siempre muy parecidas y provocadas por el miedo a las novedades. Todos sabemos que el elemento conservador de cualquier sociedad funciona automáticamente y dispara siempre dardos muy parecidos.

Por esto, la crítica literaria en la Edad de Oro se ofrece desde ángulos bastante diversos e imprevistos, como ocurre en otras literaturas. Desde prólogos (de *La Celestina* a los de algunas comedias de Lope, pasando por fray Luis de León), a las propias obras literarias (el caso del *Quijote* es el más eximio en la historia), poemas breves o extensos (sonetos, como la *Receta para hacer Soledades*, de Quevedo, o *La Filomena*, de Lope); sátiras más o menos crueles, como la *Perinola*; sermones, alusiones literarias de Diputados en Cortes, memoriales al rey, como los que pedían las supresiones de las comedias, terminando por las retóri-

cas y poéticas, sin olvidar los vejámenes, las parodias literarias de las nuevas maneras o los ensayos en forma de cartas, como los de Lope, por ejemplo.

Y como es lógico, esta crítica se ejerce, como en todos los casos, desde intereses diversos, que van desde la reacción sociológica frente a una obra determinada (como en el caso de *La Celestina*), a las novedades poéticas, como ocurre con la de Boscán o Góngora; pasando por las críticas ejercidas desde lo moral (lo que ocurrió con los erasmistas y predicadores españoles frente a la novela de caballerías o pastoril) y llegando hasta el patriotismo local, como en la polémica del Prete Jacopín con Herrera por haberse atrevido un andaluz a comentar a un castellano. Es decir, si la crítica literaria adopta fórmulas muy diversas, se ejerce también desde intereses muy diversos, que van de lo ético a lo estético y de lo personal a lo patriótico.

Intentaré reducir el tema, demasiado amplio, a ciertos límites, señalando, aunque de prisa, las notas más características de cada momento y de cada género literario.

Podemos comenzar muy bien por *La Celestina*, que abre perfectamente el siglo XVI. En su prólogo acusa Fernando de Rojas, por primera vez en la historia literaria española, la reacción crítica de sus lectores, que habían discutido desde el propio título al desarrollo de la acción, y hasta los impresores habían "dado sus puntos, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto". Rojas halló que los lectores "querían que se alargase en el proceso de su deleite destos amantes, sobre lo cual fui muy importunado". Nótese la presión que ya ejercen los lectores, obligando a alargar la obra, algo típico en la novela de todos los tiempos, desde el *Amadís* a Sherlock Holmes, como es bien sabido.

Con los libros de caballerías se inicia el negocio editorial de la novela moderna y su posible repercusión en la sociedad. Los primeros en acusar el fenómeno de la posible novelización de la existencia (y la cosa es tan importante que engendrará el *Quijote*) fueron los padres misioneros de Nueva España, cuando ruegan al Emperador que no deje llegar los libros de entretenimiento a Indias, porque los indígenas, ya buenos lectores, pueden creer que es verdad todo lo que leen en los libros de caballerías; pero si dudan, dudarán también de las vidas de santos y de la doctrina cristiana. Por primera vez, y desde un simple memorial, se plantea el problema de la influencia de la novela, que dará origen a todas las censuras hoy existentes en el mundo. Lo curioso es, como ya ha sido notado desde Menéndez Pelayo a Martín de Riquer, que la mayoría de los ataques contra los libros de caballerías, de 1524 a 1557, "parten de amigos de Erasmo o de fervientes erasmistas". Y la crítica se ejerce desde una posición ética y a veces estética, y desde todos los sitios, ya se trate de la carta de Garcilaso a doña Jerónima Palova de Almogávar, que alude a esos "libros que matan hombres", pasando por *Las quincuagenas de la nobleza de España* (1555), de Gonzalo Fernández de Oviedo, donde se insiste en que son "libros vanos e fabulosos, llenos de mentiras e fundados en amores e lujuria e fanfarronerías... que hacen desvariar e cogitar a los necios... e mueven a estos e a las flacas mujeres de sienes a caer en errores libidonosos e incurrir en pecados que no cometieran si esas liciones no se oyeran".

Éste es el modelo de crítica ética, pero también la hay literaria, y muy temprana, y en forma de diálogo, en Juan de Valdés, tan fino, que se había pasado diez años leyéndolos, el cual dice, tras salvar el *Amadís,* el *Palmerín* y el *Primaleón*, que esos libros, "demás de ser

mentirosísimos, son tan mal compuestos, así por decir las mentiras muy desvergonzadas, como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer". Valdés hace agudas observaciones estilísticas sobre el *Amadís*: "En el estilo mesmo no me contenta donde de industria pone el verbo a la final de la cláusula, lo cual hace muchas veces, como aquí 'tiene una puerta que a la huerta sale', por decir que sale a la huerta".

A lo largo del siglo XVI resuenan estas razones, y desde los sitios más dispares y en forma bastante distinta. Así, en las Cortes de Valladolid, de 1555, los procuradores dicen "que es muy notorio el daño que en estos reinos ha hecho y hace a hombres, mozos y doncellas e a otros géneros de gente leer libros de mentiras e vanidades, como son *Amadís* y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad e letura, y coplas y farsas de amores y otras vanidades... Y para remedio de lo suso dicho, suplicamos a V. M. que ningún libro destos se lea ni imprima so penas graves; y los que agora hay, los mande recoger y quemar".

Que esta protesta no da resultados es cosa bien sabida, y gracias a esto pudo Cervantes crear su *Quijote*, cuya génesis ahora no nos interesa. Nos interesa sólo destacar que Cervantes ha novelizado el extraordinario fenómeno de la influencia de la literatura en la existencia, bien perceptible en las protestas ya apuntadas. Lo que en este momento apuntamos es el hecho de una novela donde se habla constantemente de literatura —desde el prólogo— entre otras cosas, porque sin esa literatura el personaje central y otros muchos no podrían existir. Hablamos de una novela que trasmina reflexiones críticas por todos los poros y donde se llega además a fórmulas extraordinarias, desde la

autocrítica de la primera parte al hecho singular de que el propio héroe pueda saber que es ya héroe novelesco, en la segunda parte, y pueda, incluso, hablar con don Álvaro Tarfe, personaje de la novela de Avellaneda, y demostrarle que el auténtico héroe es él y no el otro. Lo que Cervantes dice de la literatura no nos interesa ahora, y además abundan las monografías sobre el problema. Esto escapa a nuestra comunicación. Lo que debemos destacar es el hecho de que por primera vez en la historia de la crítica literaria, y con una genialidad insuperable, una novela extensa esté girando alrededor del fenómeno literario, con notas críticas muy agudas, y no sólo referentes a la novela de caballerías. (Recordemos, de paso, que en otras novelas, como en el *Coloquio de los perros*, se alude también a la novela pastoril. Como desde *La Dorotea*, de Lope, se critica con mucha ironía la poesía gongorina y los comentarios de don Luis.)

La crítica de las novedades poéticas, o las vejeces, comienza también muy pronto y reviste también todas las soluciones formales. En el *Diálogo de la lengua*, da Juan de Valdés muestra de su agudeza crítica llegando a conclusiones muy modernas, como al hablar de Juan de Mena, a quien da la palma poética, aunque no se la "daría cuanto al decir ni cuanto al usar propios y naturales vocablos [...] [porque] puso muchos vocablos, unos que por groseros se debían desechar, y otros, que por muy latinos, no se dejan entender por todos". María Rosa Lida llegó a las mismas conclusiones.

Las novedades de Boscán y Garcilaso, con sus reacciones consiguientes, se pueden estudiar mejor en la célebre carta a la Duquesa de Soma que en el conocido poema de Castillejo. Como en el caso de Fernando de Rojas, Boscán acusa la presencia de los lectores y sus diversas opiniones, porque "los unos se quejaban

que en las trovas desta arte los consonantes no andaban tan descubiertos, ni sonaban tanto como en las castellanas. Otros decían que este verso no sabían si era verso o prosa. Otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres... Estos hombres, con sus opiniones, me movieron a que me pusiese a entender mejor la cosa". Pero Boscán, al revés que F. de Rojas, no debió de prestar demasiada atención a las objeciones, salvo para refutarlas.

Pero también los moralistas y predicadores juntaron a Boscán y Garcilaso con los *Amadises* y *Dianas* y en sitios bien diversos, aduciendo las mismas razones ya vistas. Pero un Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios*, señala además otra curiosidad: la especial disposición fisiológica de los lectores, en los que predomina la imaginativa: "Si a un muchacho de éstos le damos que aprenda un nominativo de memoria, no lo tomará en dos o tres días; y si es un pliego de papel escrito en metro, para representar alguna comedia, a dos vueltas que le dé, se le fija en la cabeza. Estos se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, Boscán, en *Diana*, de Montemayor, y otros así; porque todas éstas son obras de imaginativa".

Las ediciones comentadas, como las de Hernán Núñez, el Brocense, o Herrera, ofrecen también abundantes notas críticas y las reacciones de los lectores. Dejando aparte las ediciones de Mena hechas por el Comendador Griego y el Brocense (y este último desliza más de una nota muy aguda), nos referiremos sólo a las de Garcilaso, editado por primera vez con comentarios por el sabio profesor de Salamanca. Un malicioso soneto de Francisco de los Cobos fue la primera reacción de un lector mordaz frente a las fuentes que había hallado el genial filólogo:

Descubierto se ha un hurto de gran fama...
Probósele que había saltëado
siete años en Arcadia, y dado un tiento
en tiendas de poetas florentines.

La crítica que acusa el soneto es sumamente curiosa, y hasta casi moderna, puesto que choca con la tesis renacentista de la imitación de los clásicos. En el prólogo de la segunda edición, dice el Brocense: "Apenas se divulgó este mi intento, cuando sobre ello se levantaron contrarias y diversas opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión, por cierto, indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas para satisfacer a los que no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos". La teoría se ejemplifica con los propios clásicos, que ya comenzaron a imitar a Homero, "y más gloria merece esto que no si de cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su Arte poético".

Las célebres *Anotaciones* de Herrera (Sevilla, 1580), comienzan por ser interesantes desde el prólogo que le colocó Francisco de Medina, tan bien leído por Cervantes. De vez en cuando, el poeta sevillano da notas agudísimas de estética, y muy originales a veces. Así, por ejemplo, dice textualmente: "Ni tengo por tan gran autoridad [la de Garcilaso] ni aun pienso que debe ser la de los antiguos todos —saco siempre a Virgilio de este número— que así de tal suerte sean reverenciados que no nos dejen lugar para entender y juzgar sus obras, y tener más respeto a la verdad que a su opinión". Porque los antiguos "hombres fueron como nosotros, cuyos sentidos y juicios padecen enga-

ño y flaqueza, y así pudieran errar y erraron, aunque no deshacen estos efectos su excelencia". De su agudeza crítica al hablar de algunos poetas contemporáneos ya don Marcelino hizo un cumplido elogio.

Otro gran poeta, bien ducho en comentarios latinos, fray Luis de León, también desde algunos prólogos, como el de *De los nombres de Cristo* o el que va al frente de las obras de Santa Teresa, demostró su agudeza crítica. Menéndez Pidal ha recordado el juicio de fray Luis sobre el estilo de la Santa: "En la forma del decir y en la pureza y facilidad del estilo, y en la gracia y buena compostura de las palabras, y en una elegancia desafeitada que deleita en extremo, dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellos se iguale".

Las Retóricas y preceptivas de la Edad de Oro ofrecen también, aunque no con mucha abundancia, notas críticas. Juicios discretos se encuentran en el *Arte poética*, de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá, 1580), o en las de Rengifo, Jerónimo de Mondragón o el Pinciano, sobre todo en la última, tan elogiada por Menéndez Pelayo, desde otro ángulo. Mucho más interés ofrecen las *Cartas filológicas*, de Cascales, lo mismo que las *Tablas poéticas*. Las dos famosas cartas VIII y X han sido ya bien estudiadas por los especialistas de Góngora, porque en ellas se analizan, como es sabido, muchas particularidades del ingenio del cordobés. Ofrece también mucho interés la carta III, a Lope de Vega, en defensa de las comedias, pero no cita ni un solo autor español.

Muy curiosa es también la famosa *Elocuencia española* (Toledo, 1604), del maestro B. Ximénez Patón, buen repertorio de preceptos con ejemplos de los mejores poetas de la época, incluyendo ya un Quevedo. Abundan las alusiones críticas sobre *La Celestina*,

Guevara, fray Luis de Granada y Santa Teresa. Pone ejemplos de Mena, Cota, Encina, Castillejo y alaba a Garcilaso, "cuya elegancia en decir, con razón los buenos ingenios admiran". Señalemos, de paso, que Ximénez Patón es el inventor del término *culteranismo*, según dijo Lope, tan elogiado en la *Elocuencia*, al que llama "príncipe de los poetas españoles, sin hacer agravio a los demás".

Tampoco faltan alusiones críticas en la *Agudeza*, de Gracián, con su enorme admiración por Góngora, frente a la escasa que siente por Lope o Quevedo.

Sobre la preceptiva dramática, con más de un juicio certero, tenemos ahora una buena selección de textos en el libro de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras, *Preceptiva dramática española* (Madrid, 1965), aunque se ha prescindido de ciertos documentos muy interesantes, poco preceptivos, es verdad, como los célebres dictámenes de las juntas nombradas por Felipe III, que recogió E. Cotarelo en su conocido libro.

Numerosas alusiones, más históricas que críticas, a la comedia se hallan en diversos textos del siglo XVI, que van desde el *Proemio*, de Torres Naharro, a alusiones de algunos predicadores, pasando por algunas redondillas de Rufo, que vio representar a Lope de Rueda en un patio cruel:

> fragua ardiente en el estío,
> de invierno un helado río,
> que aún agora tiemblan dél.

Agustín de Rojas, en su *Loa de la Comedia* (1603), da alguna referencia crítica, citando a numerosos dramaturgos, con mucho elogio, comenzando por Lope que "hace tantas farsas por momentos / y todas ellas tan buenas / que ni yo sabré contallas / ni hombre hu-

mano encarecellas". Pero con la diatriba de Cervantes en la primera parte del *Quijote*, se inicia la gran corriente de los defensores aristotélicos fuera de las preceptivas, esa corriente que cristalizará en la *Spongia*, de Torres Rámila, contra Lope. Cervantes echará en cara a Lope la falta de unidad de tiempo y lugar, justificando estas barbaridades contra el arte, porque "las comedias se han hecho mercadería vendible, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide". Para Cervantes había algunas comedias buenas, pero muchísimas malas, y esto último se remediaría "con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen". Lo que, en efecto, se llevó a cabo, pero no tanto por la maldad literaria, cuanto por la ética y "las buenas costumbres", esa frase que resonará por todas las aprobaciones de libros de la Edad de Oro.

El mismo año que se publica esa primera parte del *Quijote* aparecen los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, donde Rey de Artieda publica su conocida *Epístola al Marqués de Cuéllar* sobre la comedia, defendiéndola de los ataques de los moralistas: "Murmuran deste género de gente / (digo de los autores que recitan) / muchos que en este mundo están a diente. / Dicen que como todos juntos cohabitan, / los solteros emprenden las casadas / que sus maridos propios facilitan". (Conviene insistir en este punto en las críticas de la sociedad moralizadora, porque es el origen de que Felipe III nombrase una junta para dictaminar sobre la licitud de las comedias. Uno de los que informan es precisamente Lupercio Leonardo de Argensola, tan elogiado por Cervantes como autor

dramático, que alega razones éticas para que no se representen las comedias. Por fin, gracias a que las cofradías que sostenían los hospitales carecían de dinero, el rey levantó la prohibición, pero implantó una censura, esa censura que puede verse en tantas comedias de la época, y en alguna de Lope, en que se prohíbe la representación por corromper las buenas costumbres. Por eso Rey de Artieda insiste en distinguir entre ficción y realidad: "¿A dicha los que mueren no reviven?" [...] "Sola la vista y la opinión engaña".)

Así se llega al archifamoso *Arte nuevo*, de Lope, tan interesante por mil aspectos de todo tipo, y tan estudiado ya. En dos o tres momentos Lope acusa la presencia de los críticos y hay también finas observaciones psicológicas para una sociología literaria, no escrita aún en España, como cuando dice:

> Quede muy pocas veces el teatro
> sin persona que hable, porque el vulgo
> en aquellas distancias se inquïeta.

Muy pronto se ve también a Cervantes cambiar de manera de pensar en su conocido prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, pero hay pocas referencias críticas, aunque las históricas sean muy interesantes.

Los *Apologéticos* de las comedias abundan bastante, desde el de Ricardo de Turia (1616) al *Teatro de los teatros*, de Bances Candamo, escrito a fines del XVII. Pero en 1689, el padre Ignacio Camargo publica en Salamanca su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, en el que achaca a las comedias sus asuntos "impuros, llenos de lascivos amores... de solicitaciones torpes".

En resumen: como en el caso de la novela, la crítica de la comedia española se ejerce desde un ángulo lite-

rario —ignorancia del arte— y desde el ángulo moralizador. La estructura, como hemos visto, es sumamente variada.

El gran escándalo del siglo XVII fue el gongorismo, y por eso lo he dejado aparte. Hoy conocemos bastante bien el desarrollo de las polémicas en torno a Góngora y sus novedades. La crítica se ejercerá también con soluciones distintas, como en el ensayo de Jáuregui, en cartas, como la famosa echadiza, de Lope, y su respuesta y sobre todo, la pequeña burla, la parodia, el entremés, la conocida escena de *La Dorotea*, con el famoso comentario del soneto "Pululando de culto, Claudio amigo", *La aguja de navegar cultos*, etc., etc. Ningún crítico, como es lógico, insiste en el aspecto moral, pero Gracián echará en falta "la moral enseñanza": "Si en este culto plectro cordobés hubiera correspondido la moral enseñanza a la heroica composición, los asuntos graves a la cultura de su estilo, la materia y bizarría del verso a la sutileza de sus conceptos, no digo de marfil, pero de un finísimo diamante merecía formarse su concha". Algunas observaciones de un Jáuregui son finísimas y atañen a la estructura de las *Soledades* y a su contenido: como el hecho de que un poema extenso no tuviese dentro un asunto heroico o elevado.

Pero Lope utilizó además otros recursos formales para su crítica, como la *Introducción a la justa poética de San Isidro*, donde dice que los viejos poetas no tuvieron la culpa de las novedades: "No tuvo Fernando de Herrera la culpa, que su cultura no fue con metáforas de metáforas ni tantas transposiciones".

Bien conocida es también la carta del propio Góngora defendiéndose de los ataques. Góngora acude al *delectare et prodesse.* Sirve su poesía —como la de Ovidio— para "avivar el ingenio" y es deleitable; "pues si

deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento, descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho".

Pero aún nos quedan otras soluciones formales para el ejercicio de la crítica. En los elogios de poetas ilustres de Espinel, Gil Polo, Cervantes, Lope de Vega, Ustarroz, aunque se trate de elogios mecánicos para salvar del olvido a poetas amigos, en bastantes casos abundan agudas notas críticas. Así Cervantes, por ejemplo, en *El viaje del Parnaso,* cita al autor de *La Pícara Justina:*

> Haldeando venía y trasudando
> el autor de la *Pícara Justina*,
> capellán lego del contrario bando,
> y cual si fuera de una culebrina,
> disparó de las manos su librazo,
> que fue de nuestro campo la ruïna.

Lope, aparte de elogiar desmedidamente a más de un contemporáneo amigo, demostró su agudeza crítica destacando a veces versos completos, y los escogidos demuestran además un gusto finísimo, como en el caso de Herrera. Y tampoco falta la alusión malévola, como en la referencia a un Pellicer, por ejemplo.

Pero la crítica del Barroco es infinitamente más importante en la famosa *República literaria*, de Saavedra Fajardo, cuyo ms. lleva la fecha de 1612, pero hay alusiones posteriores a 1640. Publicada en 1655, su influjo será muy visible en el siglo XVIII. Se trata, como es sabido, de una alegoría satírica, bien enlazada con la tradición de los sueños, tan grata a los hombres del Barroco. La sátira de las letras y la crítica se hace

ahora desde un ángulo imprevisto: el político, y también el del desengaño barroco, tan estoico. La tercera parte es la más interesante, puesto que en ella se pasa revista a los escritores españoles, asignando a Herrera el cargo del juez de ingenios. Lo que dice cae fuera de nuestro estudio.

Y por último, no conviene olvidar el papel crítico de las célebres Academias del siglo XVII, que tanto proliferan por todas partes. Las Academias contaban siempre con un *censor* y en ellas se discutía y hablaba enormemente, tanto que en más de un caso llegaron los poetas a las manos, como el que cuenta Lope en su conocida carta al Duque de Sessa. Precisamente en las Academias se leyeron abundantes vejámenes, y en esos vejámenes se dan bastantes alusiones críticas que no han olvidado los eruditos al estudiar algunas figuras.

Este brevísimo recorrido sobre la estructura de la crítica demuestra lo que decía al principio: que la crítica en la Edad de Oro se ejercerá con soluciones formales muy distintas, desde los prólogos a las Academias y vejámenes. Nos falta aún el gran libro que se merece la historia de la crítica literaria en España y hasta la historia del *delectare et prodesse*, que arranca de don Juan Manuel y no acaba hasta nuestros días, como puede verse en algún prólogo de un joven novelista de hoy.

LA SENSIBILIDAD DE FERNANDO DE HERRERA

TRES NOTAS PARA SU ESTUDIO

Publicado en *Ínsula*, n.º 86 (febrero 1953), p. 3.

Estas tres notas guardan aparentemente poca relación entre sí, como verá el lector, pero sólo aparentemente. Creo, en cambio, que son muy significativas para el estudio de la sensibilidad de Fernando de Herrera y de su actitud ante el mundo, de la que deriva, como es sabido, el estilo de un hombre. Y doy ahora a esa palabra "estilo" la significación que he oído a algunos jóvenes españoles no universitarios, cuando dicen, refiriéndose a un chico o a una chica, "que tiene estilo". Quizá sin saberlo, o sabiéndolo muy bien, han dado con el significado más hondo de la palabra, llegando otra vez a la definición clásica de que "el estilo es el hombre".

I

Esta primera nota se refiere a algo bastante curioso: a cómo salvó Fernando de Herrera cierta errata que apareció en la edición de las *Obras de Garcilaso*, impresa en Sevilla en 1580. El hecho parece insignificante, pero yo le he dado cierta importancia en otro trabajo aparecido en el *Homenaje a Huntington*. Como ese volumen no va a ser de fácil consulta para los lectores no especialistas, se me permitirá repetir algo, muy poco, de lo que allí digo.

Alonso de la Barrera, el impresor sevillano de esa obra, debió de sentir hasta escalofríos cuando Herrera se presentó con su original, puesto que el gran poeta exigía nada menos que la fundición de nuevas letras.

Fernando de Herrera quería que las *íes* no llevasen puntos arriba y que otras vocales, en cambio, los llevasen, ya que así podía marcar tipográficamente la lectura de un verso impidiendo las sinalefas, cosa muy importante, como verá el lector en la nota siguiente. Quería también ciertos acentos inusitados para señalar las diéresis y las sinéresis, y también muy distintos tipos de letras y hasta una paginación especial. Alonso de la Barrera cumplió con la pulcritud de un impresor del siglo XVI y sacó la obra lo mejor que supo y pudo.

Claro está que no pudo impedir el que se deslizasen algunas erratas, lo que obligó a Herrera a poner en ciertos ejemplares una pequeña "fe" que contiene sólo trece. Sin embargo, una lectura más atenta le fue descubriendo otras muchas que habían escapado a su diligencia o a la del corrector, y no le quedó más remedio que cortar por lo sano, puesto que el libro ya estaba concluso, y sospecho con fundamento que hasta encuadernado. Cortó por lo sano: suprimió parte de las dedicatorias, aprobaciones, etc., etc., y colocó nada menos que cinco páginas con los "yerros advertidos", aunque algunos no sean "yerros" sino correcciones muy escrupulosas. Pero todavía apareció otra errata que debió de atormentar bastante al divino sevillano. El verso 13 del soneto XIV de Garcilaso se imprimió así:

Tanto que quanto quiere lo consiente

¿Cómo salvar ese desliz cuando ya habían aparecido dos "fes" de erratas? Herrera encontró una solución muy original y pocas veces puesta en práctica: mandó imprimir la palabra *cuanto*, recortarla con toda pulcritud y pegarla encima de la errata. Y se pegó tan bien que en muchos ejemplares pasa inadvertida (cf. el grabado de p. 21).

El hecho es en sí poco importante, pero ¡cómo revela toda una encendida pasión de vigilante exigencia y de decoro ante los demás! El amor por la obra bien hecha, que tanto ha postulado otro gran poeta andaluz, Juan Ramón Jiménez, tuvo antes en Fernando de Herrera su más gallardo representante.

II

Esta exigencia la vamos a comprobar también desde otro ángulo: del ángulo de la pura creación. Vamos a comprobar su exquisita sensibilidad para el fenómeno poético. En realidad vamos a comprobar también cómo los modernos estudios de estilística tienen una base más honda de lo que suelen creer los no especialistas y cómo han sido conocidos y utilizados esos métodos de análisis que no están al alcance de todos. Casi me atrevería a decir que sólo están al alcance de los mismos poetas —Herrera y nuestro gran Dámaso Alonso son buenos ejemplos— o de críticos cuya sensibilidad poética se aproxima a la de los anteriores.

Al comentar Herrera el verso cuarto del soneto XIII de Garcilaso, *Dė àspera corteza se cubrían*, y el verso *Más infición dė àire en sólo un día*, del soneto XVI, dice que "bien se deja ver que se levantan i hazen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos que no se juntan bien [....] [1] Con esta imitación [2] para dar a entender casi semejante dificultad i aspereza, osé yo dezir:

> El iertó, órrido risco, despeñado,
> i la montañà àspera parece.[3]

I para negar la entrada i impedilla:

aqui nò èntra quien no es desdichado.[4]

I para mostrar lo que se siente i duele la división i apartamiento:

dividenme de vos, òh àlma mia,[5]

I aviendo dicho:

Tan cansado i perdido, que no tengo
fuerça para arribar, i nunca vengo,

con mejor consejo lo mudé assi:

parà àrribar fuerça, i nunca vengo [6]

I también para descubrir la grande discordia i distancia que ai entre el odio i el amor i aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dixe:

Desconfio, aborrescò, àmo, espero,[7]

porque la *o* i la *a* son elementos enemigos i que no se contraen fácilmente, i assi se hizo la división en aquel lugar i no en *desconfio, aborresco*, porque no eran tan enemigos i repunantes estos efetos como los otros. I permitaseme esta licencia que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros exemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión i osadia para ello; i mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad, por su mucha erudición, tiene comigo valor para dexarme llevar deste atrevimiento sin temor alguno".[8]

Nótese la extraordinaria sensibilidad de Herrera cuando modifica el verso *fuerza para arribar, y nunca vengo,* cambiándolo con toda sabiduría en *Para arribar*

fuerza, y nunca vengo, ya que ese cambio, señalando además tipográficamente la pausa entre *Para* y *arribar*, establece la más íntima relación entre el significante y el significado, utilizando esa terminología cara al maestro Dámaso Alonso. Obsérvese también la finura y penetración de su análisis del verso *Desconfío, aborrescó, ámo, espero* y la modernidad de su enfoque.

III

Las últimas líneas de la cita anterior (esa "persuasión de Francisco Pacheco") nos llevan a fijarnos en otro curioso aspecto de la sensibilidad de Herrera, ya que los historiadores han insistido demasiado en pintarnos su aspereza y retraimiento, su condición de hombre casi severo y poco tierno para los amigos. Se han apoyado siempre en algunos testimonios casi contemporáneos, como el de Pacheco, sobrino del anterior, que afirma en su *Libro de descripción de los verdaderos retratos...* que Herrera fue "enemigo de lisonjas, ni las admitió ni las dijo a nadie, que le causó opinión de áspero y mal acondicionado" o el de Rodrigo Caro (en sus *Claros varones en letras...*) cuando apostilla: "Naturalmente era grave y severo... Comunicaba con pocos, o con algún amigo de quien él se fiaba y con quien explicaba sus cuidados".

Sin embargo, me gustaría poder modificar esa imagen, aunque fuera sólo un poco, partiendo de otros datos más íntimos: de sus propios versos. Y sus propios versos nos dan una figura donde la gravedad no desaparece del todo, pero se vuelve, en cambio, mucho más cordial y comunicativa de lo que pensábamos. No deja de ser profundamente revelador el hecho de que en numerosos poemas dirigidos a bastantes amigos o

conocidos se lamente de su poca suerte amorosa, como en la elegía I, que comienza de este modo:

Si el grave mal que el corazón me parte
y tiene siempre en áspero tormento,
sin darme de sosiego alguna parte,
pusiese fin al mísero lamento...
podría yo, señor, vuestros enojos
consolar, como bien ejercitado...

Y en un soneto dirigido a Juan de Mal Lara leemos:

Mientras, Malara, a Alcides valeroso
haces eterno con sagrada lira,
y el mesmo Febo en vos su aliento inspira
y divino furor ingenïoso,
. Amor, a mis entrañas, temeroso,
las flechas de oro crudamente tira,
y pensando aplacar su cruel ira,
dejo el canto de Marte sonoroso.
Las blandas musas sigo con cuidado
y Amor sólo en mis números resuena
y aquella Lumbre de inmortal belleza...

Este tipo de soneto en el que Herrera se lamenta ante sus amigos es muy frecuente. Sólo entre las *Rimas inéditas* que yo publiqué aparecen otros muchos dirigidos a Pedro Mosquera de Moscoso, E. B. de Cervantes, Alfonso Ramírez de Arellano, Martín Martínez, Mosquera de Figueroa, don Pedro Tello, Fernando de Cangas y Cristóbal de las Casas. Pero en el mismo volumen se encuentra otro texto más curioso y significativo: un soneto enderezado precisamente al Conde de Gelves, marido de doña Leonor, en el que también lamenta que su pasión le impida escribir poemas que no sean los amorosos:

Señor, si este dolor del mal que siento
yo veo quebrantado en mi memoria
y olvidada la triste y grave historia,
dura ocasión de todo mi tormento,
de España, con voz alta y noble aliento,
cantaré los triunfos y vitoria,
y alzando al cielo igual su eterna gloria
daré a vuestro valor insine asiento.
Mas unas encrespadas trenzas de oro,
un resplandor divino, una armonía
y gracia nunca vista en nuestro suelo;
una belleza a quien suspenso adoro,
impiden esta altiva empresa mía,
y en su furor me llevan hasta el cielo.

A juzgar por este soneto y las citas anteriores, Herrera fue algo más comunicativo de lo que nos hacen creer Pacheco y Caro. Para mí fue algo todavía más interesante: el último representante español del "amor cortés" medieval. Sólo así se explica también esta otra curiosa referencia de Pacheco: "Los amorosos en alabanza de su Luz (aunque de su modestia y recato no se pudo saber) es cierto que los dedicó a doña Leonor de Milán... la cual, *con aprobación del Conde su marido acetó a ser celebrada de tan grande ingenio*".[9]

Por otra parte, el hecho de que en sus anotaciones a las Obras de Garcilaso aproveche cualquier ocasión para intercalar versos de sus amigos y elogiarlos con toda simpatía, es un detalle más que añadir a favor de su condición, que no parece ser áspera y desabrida, sino llena de la más delicada exigencia, que no es lo mismo. Sólo así se puede explicar esta otra cita de Pacheco: "Fue Fernando de Herrera muy sujeto a corregir sus escritos cuando sus amigos, a quienes los leía, le advertían, aunque fuese reprobando una obra entera, la cual rompía sin duelo".

NOTAS

1. Quiere decir que entre *De áspera* y *de aire* no establece una sinalefa.

2. Se refiere al verso de Virgilio (*Geórg.* I, 281) "Ter sunt conati imponere Pelio Ossam". Francisco de Rioja, en el prólogo a los *Versos de Fernando de Herrera*, ed. de Pacheco, Sevilla, 1619, dice: "Fué diligentísimo en los números, cuidando siempre con arte que ayudasen a significar las cosas que trataban, así como hizo Virgilio. Pero algunos, por no entender este secreto, dicen que tiene faltos de sílabas los versos. Virgilio dijo:

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam.

Que para denotar la dificultad del caso no hizo sinalefa. Y usó esto algunas veces Fernando de Herrera. En el soneto 58 del Libro tercero

Huyo, y vó âlejándome, mas cuanto

Y en el soneto 60:

del golpe y de la carga mal tratado,
mé àlzo apena, y a mi antigua guerra.

Ninguna cosa hay en este autor que no sea cuidado y estudio".

3. Entre *montaña* y *aspereza* hay que impedir la sinalefa.

4. Léase *no entra* sin sinalefar.

5. Tampoco hay sinalefa entre *oh alma.*

6. Al impedir la sinalefa entre *para* y *arribar* nótese el esfuerzo exigido en la lectura, esfuerzo que corresponde al sentido.

7. La sinalefa se establece entre *Desconfío*, y *aborresco*, pero no entre *aborresco* y *amo*, por la explicación que da.

8. *Obras de Garcilaso con anotaciones*, Sevilla, 1580, pp. 139-141.

9. El subrayado es mío. Lo mismo esta cita que la siguiente proceden de su *Libro de los retratos.*

DON LUIS DE GÓNGORA, CONCEPTISTA

Publicado en ABC (27 diciembre 1961).

Lentamente, pero con notable empuje, va abriéndose camino entre los críticos e historiadores de la literatura española la idea de que la vieja división entre culteranismo y conceptismo no explica bien lo que ocurre en la poesía española del siglo XVII, y, en parte, no lo explica porque ignoramos todo o casi todo sobre los orígenes y desarrollo del conceptismo. Por eso, todo lector atento que se acerca a la *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, queda extraordinariamente sorprendido al ver que el teorizador del conceptismo y de la agudeza se sirve con tanta frecuencia de Góngora para ejemplificar sus sutilezas y distingos. Ya Menéndez Pelayo, que tantas cosas observó, aun de paso, notó ese fenómeno curioso: el teorizador del conceptismo se servía, precisamente, del autor de las *Soledades* y no de un Quevedo. (Frente a más de sesenta citas de Góngora, las de Quevedo no llegan a diez, si mi recuerdo no es infiel.) Gracián vio muy bien que Góngora había sido "cisne en los concentos, águila en los conceptos", como dice una vez. Pero también un Saavedra Fajardo, no mal juez en gustos literarios, afirmaba en su *República literaria* algo muy interesante: "Cuando en las veras deja correr su natural, es culto y puro, sin que la sutileza de su ingenio haga impenetrables sus conceptos, como le sucedió después, queriendo retirarse del vulgo y afectar oscuridad; error que se disculpa con que aun en esto mismo salió grande, y nunca imitable".

Es decir, Gracián y Saavedra Fajardo vieron muy

bien que Góngora estaba lleno de agudeza conceptuosa, como vieron también la desproporción entre el énfasis, bizarría y "cultura" del verso y la ausencia de grandes conceptos. Lo que primero notaron todos fue ese enorme salto que experimentaba la poesía española al pasar del poema renacentista, con su argumento, su "concepto", al poema con más énfasis y cultura, pero desprovisto de asunto y de conceptos, sobre todo de los sentenciosos. Y si tanto insisten en la agudeza y los conceptos es porque habían admirado profundamente la inmensa posibilidad conceptista del cordobés, quien después de su extraordinaria aventura con las *Soledades* y el *Polifemo*, escribirá la *Fábula de Píramo y Tisbe*, bastante más difícil, como ya veremos.

Pocas veces se ha insistido en que Góngora comienza por escribir romances y letrillas llenas de elementos conceptistas, bastantes años antes de que se comenzase a hablar de los conceptos. Precisamente el primer poemita que abre la colección de las *Obras completas* en la edición de los hermanos Millé, fechado por el propio Góngora en 1580, es un romance que principia de este modo:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios y rapaz,
vendado que me has vendido,
y niño mayor de edad,
por el alma de tu madre
—que murió, siendo inmortal,
de envidia de mi señora—
que no me persigas más...

Nótese cómo ya en 1580 el agudísimo don Luis comenzaba a escribir de un modo que haría las delicias de Gracián. En esos versillos puede comprobar el lector el uso de la antítesis, tan frecuente en el Barroco,

la paradoja, la paronomasia ("vendado que me has vendido"), etc. Todo es puro juego conceptuoso; juego que irá aumentando paralelamente al juego culterano. Si en 1602 escribe todavía aquella letrilla llena de equívocos:

Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos,
y tahures muy desnudos
con dados ganan condados;
ducados dejan ducados
y coronas Majestad,
"¡verdad!"

ese mismo año, en el romance de *Angélica y Medoro*, el conceptismo se empieza a adelgazar y hacer mucho más agudo y más interesante. Dámaso Alonso, al que hay que acudir siempre que se diga algo de Góngora (y de tantas otras cosas), ha visto muy bien cuántos recursos acumula don Luis en ese romance tan bello, que ya Gracián elogiaba mucho, especialmente por el uso de las "contraproporciones", como las siguientes:

Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche
le halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres.

(Comentando estos cuatro versos, escribía Gracián: "Fue este culto poeta cisne en los concentos, águila en los conceptos; en toda especie de agudeza eminente; pero en ésta de las contraproporciones consistió el triunfo de su grande ingenio: vense sus obras entretejidas de esta sutileza".)

Pero no se crea que esto ocurre sólo con los romances y las letrillas, ya que muchísimos sonetos y muchos

versos de las *Soledades* y del *Polifemo* tienen un clarísimo apoyo conceptista, hasta en los simples juegos con los nombres propios, en los que llega también a límites extremos. Por ejemplo, en cierto soneto que envía al obispo Mardones, con ocasión de haberle dedicado el maestro Risco un libro de música, se comienza nada menos que así:

> Un culto Risco en venas hoy süaves
> conceptüosamente se desata...

y se termina de esta manera:

> Si armonioso leño silva mucha
> atraer pudo vocal, Risco atraya
> un Mar, dones hoy todo a sus arenas.

Pero éste es también un conceptismo bastante cortical, por decirlo así, y al alcance hasta de talentos medianos. Hay otro tipo de conceptismo mucho más sutil y delicado, que aparece también en otros sonetos, como en el dedicado a don Cristóbal de Mora, tan bello, donde se mezcla claramente la "cultura" con la "agudeza", advirtiendo de paso que el soneto es de 1593:

> Árbol de cuyos ramos fortunados
> las nobles moras son hoy quinas reales,
> teñidas en la sangre de leales
> capitanes, no amantes desdichados...

(Góngora está elogiando al portugués Cristóbal Mora, a quien tanto debió la política portuguesa de Felipe II; por eso juega con las "quinas reales", yendo a parar nada menos que al mito de Píramo y Tisbe, los desdichados amantes convertidos en moral.)

Pero del mismo modo que su ambición "culta" le llevó a la empresa de las *Soledades*, su ambición conceptista le llevaría a la *Fábula de Píramo y Tisbe*, comentada ya en el siglo XVII por Salazar Mardones. No sabemos los motivos de esa ambición poética, claramente manifestada a partir de 1610. Es posible que se sintiese espoleado por las obras de Carrillo y Sotomayor, y quizá, más tarde, por el éxito de los juegos quevedescos. No lo sabemos, ni tampoco es fácil saberlo; pero lo cierto es que en 1618, en pleno revuelo aún de las polémicas en torno a los grandes poemas, Góngora escribirá su poema más dificultoso en todo y por todo: por la lengua, por las metáforas, alusiones, elusiones y, sobre todo, por el "tono" y los juegos de ingenio, que llegan a extremos insospechados. He aquí las cejas de Píramo:

dos espadas eran negras
a lo dulcemente rufo
sus cejas, que las doblaron
dos estocadas de puño.

(Advierto al lector que espadas "negras" eran las usadas por los esgrimidores, dobladas de dos estocadas que llamaban de "puño" los diestros, pero esas espadas negras están dibujadas "a lo dulcemente rufo", con "un desgarro honesto", como dice Salazar Mardones. Nótese, de paso, la mezcla de lo culto y lo desgarrado, algo muy típico de esta Fábula. Por eso Dámaso Alonso ha podido escribir que el barroquismo "se burla aquí de sus propios mitos".)

Presumo que Góngora quiso demostrar que no sólo era capaz de escribir el *Polifemo*, sino algo mucho más difícil —desde el tono a la lengua— usando el metro octosilábico, donde se habían volcado tantas sutilezas

de ingenio desde 1511 (en que aparece el *Cancionero general*, de Hernando del Castillo), a los romances del propio don Luis y de su enemigo Quevedo. Quiso demostrar que no sólo era el mejor y más alto poeta culto de la lengua española, sino también el más agudo, difícil y paradójico de los conceptistas de su tiempo. Y no hay duda de que lo consiguió, puesto que esa lectura no es fácil ni siquiera para los especialistas. Que hoy la poesía española busque otras soluciones, camine por otros senderos que se estiman —es muy lógico— más actuales, no merma nada la profunda deuda de todo el que habla español, aunque no escriba poesía, con el genial cordobés, que puede ser todavía un buen ejemplo, aunque no lo crean muchos.

SOBRE UN CÉLEBRE SONETO DE QUEVEDO

Publicado en *Ínsula*, n.º 31 (julio 1948), p. 3.

Confesamos, no sin algún rubor, que nuestros mejores poetas de la Edad de Oro han tenido poca suerte entre los estudiosos. Por muy diversas causas han sufrido el olvido o la incomprensión de los críticos o editores, o las dos cosas juntas. Tal sucede, por ejemplo, con Quevedo, sobre el que aún no tenemos ese libro fundamental, riguroso, donde se estudien con cariño la ideología, las fuentes y el estilo de sus obras. Carecemos también de una edición crítica de sus versos (desde el siglo XVII hasta hoy las ediciones no han podido ser menos críticas) y hasta de un breve ensayo sobre su poesía, tan mal valorada y peor leída en muchos casos. Podría señalar algunos ejemplos de incomprensión, pero me contentaré con uno sólo, el que ofrece el hispanista L. Pfandl al juzgar los poemas amorosos de Quevedo con la frase de "insípidos y sin gracia" y como discreteos cortesanos sin ningún interés literario. ¿Podría sostenerse semejante opinión después de leer unos versos tan maravillosos como los siguientes:

> Dormid, ojos, dormid a sueño suelto,
> mientras ato mi vida a su cuidado...

o aquellos en los que dice que sus huesos

> serán ceniza, mas tendrá sentido;
> polvo serán, mas polvo enamorado?

Pero aun esa posición del crítico alemán puede ser

defendida desde su punto de vista, muy distinto del nuestro, por otra parte. Más incongruente me parece seguir todavía hoy con opiniones románticas sobre algunos poemas, como las originadas en torno al célebre soneto *Miré los muros de la patria mía*, tantas veces citado al hablar de los poemas de contenido político. Permítaseme su copia de nuevo, tomándolo de mi edición del *Cancionero* de 1628. Tiene algunas variantes de interés:

Miré los muros de la Patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cargados,
dando obediencia al tiempo en muerte fría.
Salíme al campo y vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
porque en su sombra dio licencia el día.
Entré en mi casa y vi que, decansada,
se entregaba a los años por despojos:
sale mi espada de la misma suerte.
Mi vestidura ha de servir gastada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
donde no viese imagen de mi muerte.

(Se notará que la versión del *Cancionero de 1628* es muy superior a la divulgada. Compárense solamente los cuatro primeros versos, tan desvaídos en las ediciones clásicas, frente al brío de los copiados.[1])

Sólo una visión romántica y poco objetiva pudo dotar a ese soneto de una circunstancia histórico-política, pero el tópico ha persistido y yo confieso haber caído más de una vez en esa falacia. Invito al lector a que repase atentamente conmigo esos catorce versos.

Comencemos por algo elemental: por no desgajarlo

violentamente de su sitio, como siempre se ha hecho, y por fijar su fecha con exactitud..Dos tareas bien fáciles de realizar.

El soneto pertenece al grupo de los poemas que componen el *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, fechados en 1613, escritos en la Torre de Juan Abad, según reza la dedicatoria a doña Margarita de Espinosa. Por lo tanto, se deberá corregir la arbitraria fecha de 1643 que le asigna Astrana Marín sin dar ninguna razón. (Los tres más que he logrado ver de esa dedicatoria todos llevan la fecha de junio de 1613. No había equivocación posible.) En el prólogo al lector nos revelará Quevedo la circunstancia, el clima que origina ese grupo de espléndidos poemas: "Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y [el] arrepentimiento de todo lo demás que he hecho; que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad".

La declaración, como se ve, no puede ser más explícita. Quevedo, que va a cumplir muy pronto los treinta y tres años, que está en medio del camino de su vida, en unos momentos de acongojada tribulación escribe esos impresionantes poemas que comienzan: "Nací desnudo, y solos mis dos ojos", "Ven ya, miedo de fuertes y de sabios" y "¡Cómo de entre mis manos te resbalas!", tan conocidos. Precisamente el soneto que nos ocupa está colocado en el manuscrito de Zaragoza entre esos dos últimos citados, todos referentes al tema de la caducidad de lo temporal, a la angustia originada por el paso del tiempo, tan finamente estudiada por Cossío y Laín Entralgo en dos bellos ensayos. Reléase el soneto junto con los dos anteriores

y se verá la perfecta unidad de clima poético que los motiva. Nada más lejos de una intención política, imposible en 1613.

¿Cómo es posible que se haya dado una interpretación tan torcida a ese soneto? Creo que se debe sencillamente a la lectura de los cuatro primeros versos, que dejan en la mente unas cuantas palabras significativas: *muros, patria, desmoronados, valentía* —según la lección clásica—. Quevedo nunca pudo sospechar que la expresión *muros de mi patria* pudiera engendrar semejante confusión y fuese interpretada con el sentido romántico de *imperio que se desmorona.* No, la explicación es mucho más elemental: esos muros pueden ser los de cualquier población española o francesa o italiana (como podrían ser los de Cartago o Troya), ya que no tienen una significación concreta, sino puramente literaria. Es un tópico corriente en la poesía del siglo XVII. En el mismo *Heráclito cristiano,* el psalmo doce principia:

¿Quién dijera a Cartago
que en tan poca ceniza el caminante
con pies soberbios pisaría sus muros?
¿Qué presagio pudiera ser bastante
a persuadir a Troya el fiero estrago
que fue venganza de los griegos duros?
¿De qué divina y cierta profecía
la gran Jerusalén no se burlaba?

Incluso les podríamos encontrar una significación concreta a esos muros, a esas murallas de su patria, si no temiéramos pecar de muy sutiles. En 1610, tres años antes, Góngora había escrito, refiriéndose al crecimiento de Madrid, el conocido soneto:

Nilo no sufre márgenes, ni muros
Madrid, oh peregrino, tú que pasas,
que a su menor inundación de casas
ni aun los campos del Tajo están seguros.

Pero no, no hace falta recurrir a esos muros madrileños, ni a los de Sagunto. Se trata simplemente de una imagen tópica en la poesía de su tiempo para indicar que todo es perecedero, hasta los más fuertes y bizarros muros. Todo obedece al tiempo en muerte fría: la muralla, el arroyo, la luz, la espada y la casa. Todo es imagen de la muerte. Todo conduce a ella. Sólo lo fugitivo permanece y dura, como dirá una vez. Otra vez dirá:

Ayer se fue, mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fui y será y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

No hay, pues, soneto político, ni mucho menos esa terrible visión apocalíptica de un imperio que se desmorona, visión muy del siglo XIX, pero que era imposible en 1613. Y bien siento contribuir a deshacer ese tópico literario, pero demos al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.

NOTA

1. En mi edición crítica he llegado a la conclusión de que el texto editado es el último o definitivo. Nótese sólo que el verso tercero es una redundancia.

DOS MEMORIALES DE LIBREROS A FELIPE IV

Publicado en el *Homenaje a Casalduero*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 95-104.

Dentro de una posible historia sociológica de la literatura española, aún en mantillas, el capítulo de los copistas, libros y libreros de la Edad de Oro ofrecerá un interés extraordinario. Ya el gran erudito Agustín González de Amezúa, que tanto sabía de libros raros y curiosos, trazó el posible esquema, con un buen caudal de noticias, en su estupenda conferencia sobre "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro".[1] Casi nada escapó a su diligencia y sabiduría para resumir brevemente, y con gracia y elegancia, todo el proceso que sufría un manuscrito hasta verse convertido en volumen y anunciado, algunas veces, hasta por las esquinas y plazuelas de la Corte. Allí encontrará el lector datos sobre clases de papel, precios de las imprentas y su rapidez en la composición, número de ejemplares tirados o de "jornada", los privilegios, las tasas, los problemas de la piratería editorial de los aragoneses, catalanes y valencianos, y las quejas de los autores y de los libreros; todo bastante parecido al mundo editorial de hoy, salvo que algunas tiradas eran muy superiores a las de 1900, por ejemplo.

Resumiendo los datos sueltos que los bibliógrafos de la talla de Pérez Pastor, Rodríguez-Moñino, Rubió y Madurell [2] y otros muchos desparramaron en sus investigaciones, el estudioso podría escribir uno de los más sabrosos capítulos de esa posible sociología, donde no le faltará ni el dato de que el historiador Sandoval haga una tirada aparte de 25 ejemplares en papel marquilla,[3] y hasta podrá saber los ejemplares en ra-

ma, es decir, sin encuadernar, que el librero Benito Boyer, de Medina del Campo, dejó al morir en 1591. Allí verá que en su almacén guardaba 53 ejemplares del *Caballero de la Cruz*, 59 del *Caballero de Febo*, 27 *Celestinas*, 60 *Cancioneros* de J. Montemayor, 756 de la *Conserva espiritual*, 8 *Dianas*, 53 de *Don Florando de Castilla*, 24 Garcilasos, 88 *Lusiadas*, 39 *Lisuartes de Grecia*, 70 *Palmerines de Oliva*, 142 *Silvas de varios romances* y 64 *Sergas de Esplandián*,[4] lo que demuestra que la afición a leer libros de caballerías no había disminuido demasiado cuando Cervantes estaba muy cerca de escribir su *Quijote*. (Ningún librero tiene un depósito así sabiendo que no le va a dar salida. O quizá lo tenía precisamente por eso, porque no los vendía.)

Como es sabido, los libreros eran también encuadernadores y editores, y abundan mucho los documentos y las referencias a estas actividades. Detrás de las librerías solían tener sus propios talleres de encuadernación, del mismo modo que sabemos los precios de las distintas encuadernaciones y tenemos noticia de abundantes contratos entre autores y editores, desde el de Hernando del Castillo para su *Cancionero general*, al de Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, o las muy malévolas referencias de un Quevedo sobre el librero Pérez de Montalbán, padre del conocido escritor a quien el mismo don Francisco enderezó la cruel *Perinola*. Este mundillo del negocio del libro no era muy distinto del actual, y tenía también sus problemas económicos, que alguna vez, como en 1635, se agudizaban con los nuevos impuestos.

Los privilegios y exenciones de tributos o gabelas de que gozaban los libros arrancaban ya del reinado de los Reyes Católicos, "considerando cuán honroso y provechoso era a sus reinos, para que con aquellos libros se hiciesen los hombres letrados",[5] lo que se re-

cordará en los Memoriales que ahora publicamos. Pero es bien sabido cómo la economía de la época de Felipe IV no fue muy floreciente y cómo el Conde-Duque y sus ministros agudizaron el ingenio para sacar millones, imponiendo tributos a diestro y siniestro, como decía el autor del conocido *Memorial* atribuido a Quevedo:

> Y el pueblo doliente llega a recelar
> no le echen gabela sobre el respirar[...]
> Más de mil nos cuesta el daros quinientos;
> lo demás nos hurtan para los asientos.
> Los que tienen puestos, lo caro encarecen,
> y los otros plañen, revientan, perecen...[6]

En dos ocasiones, que sepamos, se impusieron gabelas sobre los libros. Hacia 1623, y en 1634, por el "Acuerdo en que el reyno señala la cantidad con que se ha de seruir a su Magestad", y lo que se ha de cobrar "en el papel blanco, de estraza e impreso".[7] Me inclino a pensar que los Memoriales que publico se refieren a estos nuevos impuestos, porque, aunque no llevan fecha, hay en el segundo una alusión concretísima a Pedro Mallard, "mercader francés, cuya librería se ha mandado vender por la junta de represalias", lo que nos lleva hacia julio-octubre de 1635, puesto que en junio se dicta la disposición del embargo de los bienes de los franceses,[8] motivado por la nueva guerra contra Francia, aquella que despertó la indignación de tantos intelectuales españoles.

Los Memoriales, que tienen un interés considerable, son virtualmente inéditos, aunque el primero no escapó a la diligencia de Pérez Pastor ni a la de González de Amezúa; [9] pero mis esfuerzos por encontrar el impreso que registran han sido inútiles. El segundo

dice que "merecía verdaderamente reimprimirse de nuevo". Los dos están escritos con suma elegancia por Basilio González de Ribero, consultor del Santo Oficio, según se lee al final del primero, y copiados a mano por un pendolista incansable, fray Gaspar Vicens, en una monumental miscelánea, comenzada en 1609 y terminada después de 1635.[10] Pero el encuadernador, como tantos de la época, ha tajado las notas marginales que lleva el primer Memorial, haciendo imposible su lectura, o poco menos. (Son notas sin ningún interés, que sirven para remachar o apostillar los elogios del libro, y por eso no las he copiado ni fragmentariamente.)

Los dos Memoriales dan abundantes razones para pedir de nuevo la exención del pago de los nuevos tributos, porque además ya se pagaba alcabala "de la pez, azeyte de linaja, resina, estaño, plomo, cobre, badana, hilo, cola, bezerro, valdrés, tablas y pergamino. De suerte que quando se viene a vender un libro enquadernado, son más de doze cosas de que ha pagado alcabala". Pero son muchas las referencias muy concretas al mundo editorial, como la de entregar ejemplares a cada uno de los Consejeros del Reino, que sumaban bastantes, o a las imprentas y monopolios de libros de ciertas órdenes religiosas, de que también se quejaba otro librero, Juan Serrano de Vargas,[11] o la referencia de que más de un autor, como hoy, imprimía a su costa.

Y es que el problema de esta mercadería, como dicen en la época, continúa siendo un problema curioso Por una parte es un negocio que en más de un caso es bastante suculento, y por otra, es un problema cultural, que no se puede menoscabar "sin perjuizio de toda la República", como dice Ribero. De ahí que en todas partes y en todas las épocas, las autoridades, los auto-

res, editores y libreros tengan siempre los mismos o parecidos problemas: estimular el cultivo de las letras y de las ciencias, encontrar editor más o menos generoso, distribuir los libros, cobrarlos y pagar los impuestos.

Memorial que los Libreros de los Reynos de Castilla y León dieron al Rey de España Felipe quarto, suplicando no se pongan tributos de ningún género a los libros que se vendieren

Los libreros de los Reynos de Castilla y León, por sí, y en nombre de los hombres doctos della, proffesores de todas las ciencias, curiosos de saber y de tener en varia lección y erudición entretenido el tiempo, postrados a los Reales pies, con humildad debida, valiéndose de las leyes reales, que permiten estas súplicas (admitidas por todas las Naciones) y suspenden sus efetos mientras se examinan sus causas, representan los daños e inconuenientes grandes que se originarían, y los que se les siguen, si es executasse y cobrasse dellos la gabela que nueuamente se ha impuesto a todos los libros que se vendieren, para que soliciten motivos reales, y toda clemencia, con que ya se assimilan más a Dios los señores Reyes, y se relieue y exima desta carga a todos, fauoreciendo las ciencias, libreros y librerías, como lo han hecho los progenitores y mayores monarcas del mundo.

Lo primero, porque la antigüedad eximió de todo dacio, gabela e imposición los libros y libreros, considerando que no hay bien que dellos en la República no redunde. Es el libro efigie firme e immortal de los humanos ingenios, dixo el diuino Geronymo; luz del corazón, espejo del cuerpo, repertorio de las virtudes, confusión de los vicios, corona de los prudentes, real diadema de los sabios, honorificiencia de los doctores, luz de los gouernadores, compañero en este

destierro, doméstico fiel, consejero constante del que con ellos habla, y en vnidad leyéndole; sociedad apacible, vaso lleno de sabiduría, recta vía y camino de la eloquencia, huerto y pensil lleno de frutos, principio de inteligencia, fundamento de la memoria, enemigo del oluido, amigo de su recordación; presto, si le llaman; llamado, con prontitud se acelera; rogado, responde, y fiel obedece; defensa real contra la fortuna, verdadera guía, jardín cerrado, fuente sellada y de agua viua, Parayso sin ruina, sabio reduce al que ignorante llega, nunca se fastidia ni disgusta; patente manifiesta a todos lo más arcano; no ay bien que a los libros no se deba; y contra estos priuilegios naturales, ningún Príncipe les puso tributo, reconociendo que dellos recibían mayores interesses para sí y toda la República, gastando sus aueres en su compra, estimándolos en más que todos sus tesoros, procurando cargar la mano, no en cosa tan precisa como son los libros, sino en aquellas que siruiendo de vana ostentación, pudiessen faltar con sus cargas y dacios, estimando en más su falta por el bien público, que aumento por su ostentación: que aquél recambia en beneficio del erario, y estotro, del bien público, a quien siempre antepusieron apreciadores déste, como padres de la República y vasallos.

Lo segundo, porque, si bien en aprietos grandes, se valieron de los vasos sagrados, no se halla que en las librerías se echasse tributo; antes, en estos mismos tiempos se conoce su eccepción, pues quando formaban gabelas en lo universal del comercio, se acordaron los legisladores desta inmunidad, debida por el objeto, por las personas; juzgando por nobles los libreros que las tratan, por los que las professan, con quien ellos comunican, y porque los professores de las Ciencias también lo están, y puede suceder que ellos mismos, o para mejorar de libros, o por otros fines, vendan sus librerías, y vendrían a ser pecheros si a los mismos libros se impusiesse.

Lo tercero, porque si este tributo se impone con pretexto de que los libros, como inmunes de gabela, están releuados de cargas, se hallará que pocas, o ninguna, mercadería ay

que contribuya con tantas, y hecho el cómputo, pagan a más de un cincuenta por ciento en esta forma:

De papel blanco, que lo más ordinario viene de Génoua, se paga la entrada en los puertos y después alcabala, y quatro reales en cada resma; en el papel de marquilla, ocho reales, y en de marca mayor diezyseys reales; y del pergamino con que se enquaderna, vadanas, becerro y otros aderentes de que se forma la enquadernación, se paga alcabala.

De cada arroba de libros que entran de fuera destos Reynos, como son Aragón, Valencia, Cataluña, Portugal, Nauarra, Flandes, Francia, Alemania y los demás Reynos extrangeros, veynte y quatro reales.

De cada libro que se imprime en estos Reynos, y fuera dellos, pidiéndose tassa, se da vn juego o libro a cada consejero todas las vezes que se pide nueua licencia o nueua tassa; de suerte que ha auido librero que de solo vn libro ha dado cinco mil reales a los del Consejo, que son las *Partidas* de Gregorio López en quatro tomos, que veinte y siete juegos que se reparten entre los del Consejo y Librería del Escurial montan dicha cantidad, y mucho más si fuessen los Abulenses, obras de Vázquez, Suárez y otros Autores, que sus obras constan de muchos cuerpos de libros.

Y no es pequeña carga, mas antes grauamen, el mayor que se puede imaginar, vn accidente que sucede en esta mercadería, de que están releuadas las más, y es essencial en los libros: que después de auer comprado las obras de vn autor, se denuncia por el Santo Oficio y se manda recoger, con que, de la noche a la mañana, ha auido librero que auiendo hecho empleo en estos libros, se halló totalmente pobre y sin recurso de poderse remediar.

Lo quarto, porque si diesse lugar a la exacción desta gabela, el Arte del imprimir tan necessaria en España (y que se ha procurado por tantos caminos alentar el poco exercicio que oy ay) quedaría totalmente extinguido, porque los naturales, considerando que se acrecientan tanto las costas, no imprimirán, ni aurá librero que les compre sus licencias ni libros, porque el riesgo del despacho es notorio, la venta contingente, y la gabela, de contado.

Demás que el mayor número de libreros naturales destos Reynos se exercitará en enquadernar los libros de las Religiones, que ellas mismas imprimen fuera del Reyno, por priuilegios especiales que tienen, y es moderadíssima la ganancia que desto resulta, y se conoce con euidencia, considerando que el conuento de San Lorenço el Real tiene priuilegio para vender missales y todos los libros del Rezado y ecclesiásticos, y los libreros los compran y sólo sacan la enquadernación. Y esto mismo se verifica en los Artes de Antonio, de que tiene priuilegio el Hospital general desta villa, y las Cartillas, la iglesia Cathedral de Valladolid; y las Religiones de la Compañía y otras venden sus libros en sus casas; y vnos y otros, por ecclesiásticos, no pagan gabela, y si huviessen los libreros de pagarla del valor destos libros, vendrían a pagar de su casa dineros, y por eximirse desto, y vexaciones que se les harán, dexarán de enquadernar, con que también cessará vn exercicio de los más necessarios que ay en la República, y aurá pocos que quieran ser libreros, como se ha visto, que por las imposiciones antecedentes no ay la mitad de librerías que auía aora treinta años, como es notorio.

Y también sucede muchas vezes comprar la jornada entera de vn libro que se imprime, y auer poca salida, por no auer sido a gusto, o no ser libro venal y para que aya despacho, o venderle por papel viejo, o trocarle con otros libros, y auiéndose de pagar alcabala desto, como en los demás contratos de permuta, compra, y vendrían a pagar doblado lo que el mismo libro valía, y cessaría esta forma de despacho en perjuicio de los libreros y beneficio común de la República; porque mediante esta permutación se remiten libros de Castilla a Aragón, y destos Reynos a los de Castilla, sin auer más dinero que trocar pliego por pliego y vnos libros por otros, y con la imposición desta gabela, todos estos prouechos cessarían, y los daños serán evidentes y se multiplicarán, y no aurá quien tenga este oficio, o será tan tenue, que importe lo mismo que si no los huviesse, en mengua vniuersal de todos.

Lo quinto, porque demás de los inconuenientes mencio-

nados, que redundan en perjuizio especial de los libreros, y de toda la República, que es más digno de reparo, resultan otros de igual consideración y estima, porque la mercadería de los libros no es tan sólida y venta tan cierta, ni de tal valor y despacho que sufra tributo y estas cargas; porque, demás que muchos dellos se tardan en vender y despachar muchos años, y que quedan infinitos inútiles, y que, en muriendo los libreros, se venden librerías enteras por arrobas, y a muy bajos precios, es constante que sería cargar esta gabela a los libros de seruicio de Dios, de V. Magd., menoscabo de sus Reynos y perjuizio de toda la República christiana. Porque demás de que se perdería en Castilla el Arte de la imprenta y comercio de los libros, cosa tan insigne y necessaria, los hombres doctos, que oy están con la pluma en la mano, escriuiendo materias graues y de importancia, perderían el ánimo para passar adelante en sus estudios, viendo que respeto destos tributos no podrían imprimir ni sacar a luz sus trabajos, que es el fin y premio que pretenden de sus desuelos y estudios, que han sido de muchos años a esta parte de gran importancia; porque con sus claros y sutiles ingenios se han auentajado tanto en sus escritos a los demás autores alienígenas, que sus libros son tenidos en gran veneración y estima, y conocidos por esto en todo el mundo, que si ventajosos son en armas, aunque tarde, vienen a ser los españoles los primeros en las letras diuinas y humanas, y los hombres doctos y católicos se aprouechan y valen de su doctrina para enseñar, conseruar y defender nuestra santa fe católica en las continuas disputas y controuersias que tienen con los infieles, y esso cessaría totalmente; porque dos medios tenían para imprimir y sacar sus libros a luz: el vno, concertándose con los libreros destos Reynos, o de fuera dellos, para que se los imprimiessen a su costa, dándoles, por la licencia, los libros o dineros que se concertauan; el otro, que, quando no hallauan librero que los imprimiesse, los imprimían a su costa los Autores, y ambos medios cessarían con este tributo, porque los libreros, naturales ni extrangeros, no querrán encargarse de imprimirlos, auiendo de pagar tan excessiuos gastos; y los Auto-

res tampoco se atreuerán a imprimirlos a su costa por la misma razón, pues aurían de pagar lo mismo que los libreros naturales y extrangeros, no querrán encargarse de imprimirlos, auiendo de pagar gabela sobre los demás gastos; y assí, con esto, se frustrarán los loables fines que se consiguen y de incitar los ánimos a los estudios de las letras digníssimas de suma reuerencia y honor. La copia de libros y librerías veneradas de todos los Reyes y monarcas del Mundo que, por no tener tributos sus libros, las acomularon grandiosas, numerosas y extraordinarias; para remedio de tantos males como se pronostican.

Suplican humilde y afectuosamente a V. Mgd. que, imitando a sus progenitores, los fauorezca y ampare, se duela de sus miserias y baxa fortuna en que se hallan, sin permitir que a un tiempo falten sus caudales, libros y librerías de donde penden todos los aciertos del bueno, recto y acrisolado gouierno, estabilidad de los imperios en paz y en guerra, deseando antes ser parte en sus felicidades y medras, que causa de sus desperdicios y miserias, dixo el diuino Casiodoro, remitiendo la determinación deste punto al Consejo, para que, pesadas las razones, se tome resolución conueniente, y se suspenda este tributo, que en ello recibirán merced de la liberalidad de V. Magd., que el Cielo guarde los años que esta Monarquía ha menester.

Doct. Basilius Guldisalbus a Ribero, Consultor Sancti Officii, Regalibus in consiliis Aduocatus serenissimi Infantis Cardinalis, Sancteq. Generalis Inquitionis.

Otro Memorial de lo mismo; al Consejo de Castilla, por parte de los mismos Libreros

Los Libreros de los Reynos de Castilla y León, por sí, y en nombre de todos los hombres doctos y professores de Ciencias, dizen que, si bien V. S.ª, como prototypo verdadero que los representa, aurá, con el cuydado que suele, mi-

rado primero que siruiesse a su Magd. con la gabela de los libros los útiles de su Real hazienda, sus medras y aumentos, a que todos, como vassallos leales están por todo derecho obligados, pesándolos con los inconuenientes que de su execución se pueden originar, tal vez los enfermos, con las ansias de mejor fortuna y de verse libres de sus achaques, proponen a los físicos medios proporcionados que elijan para conseguir el fin conueniente a todos, a ellos por su salud, y a los médicos por la gloria que reciben de auer sacado, como pilotos diestros, del naufragio y euidente peligro al enfermo, y quando esto no lo consigan, les sirue de aliento, que no ay afligido que no le reciba, si sabe que le oyen, y se procura su remedio para conseguirle (si no llegan tarde), proponen que lo más sagrado que los bienes que en este mundo se gozan, fueron siempre los libros, y no se halla en toda la ancianidad y siglos passados se les echasse tributo, gustando antes valerse de los vasos y preciosas joias de los templos, que tocar en su immunidad, dexándolos illesos quando los señores Reyes tributauan todas las mercaderías, sin perdonar los alientos que del ayre para viuir respirauan, juzgando que esta immunidad se originaua de su principio, llamándolos libros, como libres de todo dacio y gabela, o porque libran de la ignorancia a los hombres, o porque en ellos libraron la gloria y realce de todas las ciencias que mediante ellos consiguen; verdad que el menos auisado conoce, pues desde la cartilla a los demás libros de ciencias y facultades necessitàn para conseguir las ciencias políticas, diuinas y humanas, en paz y en guerra, y sin ellos, poco o nada, el más encimado y encopetado ingenio podría con firmeza conseguir; causa porque los mayores monarcas les concedieron tantos priuilegios, comularon tantas Bibliotecas públicas, y se mandó las huuiesse en los concilios, asylos seguros de las letras humanas, ciencias diuinas, honrrando con grandes dignidades a sus professores, teniéndolos por oráculos de la verdad, que mediante ellos se consigue y alcança, comunicándolas con los libreros, teniéndolos por nobles, por la nobleza de los libros e ingenuidad de los Autores, con quien tratan, comunican y se associan. El más

pobre filósofo se vio más rico que Creso con sólo vn libro con que escapó de la tempestad. Sin ellos no puede consistir República ninguna, ni el mundo en paz ni en guerra gouernarse. Son ojos de las Monarquías; y sin los demás bienes se puede passar, sin libros no, porque queda el hombre reduzido o conuertido el hombre en tronco, sin vista, sin conocimiento de las ciencias, y, por consiguiente, el mundo ciego sin ellos: que no importa que el entendimiento perciba lo que dicta la imaginación, si estos conceptos no llegan a imprimirse, para que en la posteridad participen dellos todos: que la ignorancia de muchos secretos procede de los libros perdidos.

En España, quando no había abundancia dellos, llegó a estado que en los Concilios se mandó que no se ordenasse de presbítero ninguno que no supiesse latín, argumento firme de quán poca noticia auía de su conocimiento, y quán poco de las demás ciencias. Diéronse a escriuir los naturales, conociéronse sus talentos, y viendo los señores Reyes el prouecho que les causauan los libros, y quánto se auentajauan, formaron leyes para que no se pagassen tributos ningunos de los libros, expressando en ellas estas vtilidades; y si esta gabela se executasse, cessarían todas, reduciéndose España a los primitiuos siglos, quando eran pocos o raros los escritores, que, aunque tarde, oy en numerosidad y grandeza exceden a todos los extrangeros, que con admiración leen sus escritos.

Demás, que las cargas que estos libros tienen son tan grandes, que mediante ellas se ha reconocido que después que se impusieron han faltado grande cantidad de libros, y más de la mitad de los libreros, como es notorio y se vee en las Vniuersidades de Salamanca, Alcalá y Valladolid, que sólo en Medina del Campo auía libreros de cien mil ducados, y oy no ay quien tenga cien ducados de caudal.

Paga el papel blanco la entrada en los puertos, alcauala, quando se vende, cuatro reales en cada resma, y el de marquilla, ocho reales, y el de marca mayor, diezyseys; de cada arroba que entra fuera del Reyno, veinte y quatro reales; de cada libro que se imprime en estos Reynos se da a cada

señor del Consejo vn juego, que es vna grande suma; págase alcauala de la pez, azeyte de linaja, resina, estaño, plomo, cobre, badana, hilo, cola, bezerro, valdrés, tablas y pergamino. De suerte que quando se viene a vender vn libro enquadernado, son más de doze cosas de que se ha pagado alcauala, y bien considerado, esta gabela viene a cargar solamente sobre las letras y trabajo de los escritores, quando para animarlos, no sólo se les había de conceder immunidades y priuilegios, sino premiarlos auentajadamente, como lo han hecho todos los príncipes del mundo.

Y tienen los libreros, sin las cargas mencionadas, otros mil accidentes, que les ha de obligar a que los pocos que han quedado dexen el oficio, porque este trato es diferente de los demás, respeto que de otro qualquier mercader apenas haze el empleo, quando otro día, vendiendo la mercadería, sale dél; con los libros no sucede desta suerte, porque el mejor, y más venal libro, tarda más de veynte años en despacharse vna jornada, y si no sale tal, se vende a papel viejo, y si sobre él cae censura del Santo Oficio se pierden todos y queda el librero en miserable estado, y para salir de algunos libros se truecan pliego por pliego, libro por libro, sin interuenir dinero alguno de parte a parte, y esto se haze entre los libreros destos Reynos y con los extrangeros; y si esta gabela se pagasse, no se podrían hazer estas permutas y muchos libreros no tienen más ganancia en su venta que la enquadernación, porque en muchas Religiones se imprimen y venden en sus casas los libros, y sólo se los lleuan para que los enquadernen, y desta calidad son muchos, sin el convento de San Lorenço el Real, que tiene priuilegio para vender missales, y todos los demás libros del Rezado y eclesiásticos; el Hospital general, los Artes de Antonio, y las cartillas, la Iglesia cathedral de Valladolid; y si desto huuiessen de pagar gabela, cargaría sobre su trabajo personal y sería preciso poner dineros de su casa.

Y sería bien, junto con esto, cargar la imaginación si se puede cargar gabela sobre libros sagrados y que siruen sólo para el culto diuino, materia escrupulosa que han aduertido los theólogos de las Vniuersidades, y también reparar en

las Biblias y Santos Padres y otros desta calidad, y que parece que vniuersalmente se pone a los ecclesiásticos, pues de cien compradores, los nouenta lo son, y que es contra el bien público, a quien V. S. deue amparar y especialíssimamente atender, pues sin libros no se pueden professar las ciencias, ni enseñarlas los maestros, ni aprenderlas los discípulos, y es constante que con estas imposiciones se imposibilita la entrada y composición de los libros: la entrada, porque cessarán los trueques, y de traerlos, porque aurá menos salida, porque el riesgo es de contado y el despacho al fiado y con grande dilación; la composición, porque no ay ya imprentas de importancia ni disposición para ellas, y el Autor se desanimará, reconociendo en su principio las costas, hasta tenerlo impresso, y luego, la gabela que ha de pagar ¿darále fuerça para imprimir? Aurá pocos o ninguno que se encargue desto, considerando la incertidumbre de la venta, los veynte y quatro reales por arroba que ha de pagar de su entrada, y luego la alcauala de su venta, y de cada libro vn juego a cada uno de los señores del Consejo; que las más vezes sucederá que no valga vn libro los veynte y quatro reales que ha pagado en la entrada, y oy se haze demonstración mathemática desta verdad con la venta de los libros de Pedro Mallard, mercader francés, cuya librería se ha mandado vender por la junta de represalias, que estando tassada cada arroba de libros a treynta y tres reales, no ay quien dé a diez y ocho, y assí vendrá tiempo que ni los maestros de las Vniuersidades hallen los libros que an menester, ni los estudiantes donde aprender, y prescriba la ignorancia, desterrando las ciencias, de cuyo conocimiento ha auido y ay tanto en España; todo ello con conocido riesgo y perjuizio del gouierno político y administración de justicia.

Estos daños son conocidos, palmariamente se manifiestan; el menos auisado tropieza en ellos; en V. S. y en su Magd., esto es de mayor precio que todos los tesoros del mundo. Pudiéranse tolerar si a su Magd. le pudiera ser de algún útil y de alguna consideración para las necessidades vrgentes, que en ellas es justo, y cabe en toda razón, que las

partes y todo el Reyno acudá a su Magd., como señor, como padre y defensor suyo, que los mantiene en paz, quando los confinantes se abrassan en guerras, quando el más retirado en ellos no puede, sin riesgo de perderlo todo, comer vn bocado de pan, y libres destos trabajos en España, se passa con tranquilidad, cosa que no ay precio con que se pague. En esto sólo conuiene, mas el reparo, que es la llaue deste discurso, el medio que se ha tomado desta gabela, tan lexos está de aumento a la hazienda Real, que antes será de disminución, considerando que Madrid y Seuilla son el emporio de las librerías de España, y donde ay mayores mercaderes dellas y respectiuamente de Seuilla, ay muchos más en Madrid; en todas las demás ciudades y vniuersidades apenas ay librero que pueda sustentarse. Y se puede assegurar que de estas dos partes no es possible sacarse tres mil ducados cada año desta gabela, y éstos con mil molestias y vexaciones y costas de su cobrança. De los demás lugares no se sacarán otros tres mil; de suerte que a lo sumo serán seys mil ducados los que se podrán sacar, y esto de suposición, sin poder ajustar la quantidad para la que su Magd. ha menester. Bien se reconoce quán poca es; apriétese más la clauija y sáquense diezyseys mil ducados cada año, que todas las librerías destos Reynos no los valen, y por estas de Madrid se podrá hazer cómputo fixo. También es poco para la ocasión, pues esto y más pierde su Magd. con esta gabela, porque es constante que los temores della y lo essencial de su tributo ha de ocasionar que los naturales no impriman ni en el Reyno, ni fuera dél, con que su Magd. perderá de contado gran parte de lo que puede valer la imposición de los quatro reales por resma del papel ordinario, que esta es vna gran suma, y más la gabela de la venta del papel y de los demás adherentes de que se compone el libro; y si arisméticamente se calculasse esto, es preciso que la pérdida sea tres doblado, porque es mayor la suma del papel que se gasta en la impressión de vn libro que se causara la alcauala de la venta dél; porque el consumo del papel es de una vez, y el que menos imprime es vna jornada, que son mil y quinientos cuerpos; quando acaba la

impressión ha pagado ya alcauala del papel, y quatro reales por resma; y la venta del libro puede ser que no sea y que no aya despacho, y que se quede el libro por vender, o que se vede y no permita por la Inquisición, y, por el consiguiente, que no se cause alcauala. Luego vendría su Magd. a perder, no imprimiéndose, tres doblado de lo que podía ganar y adquirir en la gabela de la venta de los libros, y assí, mejor es y más seguro, el tributo de la imposición en el papel, que no de la venta de los libros, y si la alcauala en ellos puede retardar la impressión, o impossibilitarla, o que no se haga, más segura ganancia es quitar la alcauala de la venta, que con esto valdrá más el tributo o imposición de la alcauala del papel, y quatro reales por resma, y los ingenios luzirán en beneficio del público.

Suplican a V. S. con el afecto e ingenuidad el que pueden manifestar sus deseos, endereçados al seruicio real y su aumento, que mire por la parte más principal dellos, que son los professores de todas las ciencias, que se sobresea en esta execución, haziendo consulta a su Magd. para que tenga efeto, proponiéndoles otro medio que resulte en mayor beneficio suyo, y no en tan grande daño desta Monarquía, que en ello recibirán merced.

El doctor Ribero.

NOTAS

1. Recogida en los *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, 1951, pp. 331-373.

2. Véanse, por ejemplo, los documentos de C. Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña*, II y III; *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, y sus *Documentos y noticias sobre libreros de Madrid*, en *Memorias de la Real Academia Española...*, XIII, pp. 191-491; A. Rodríguez-Moñino, *Catálogo de los libreros españoles (1661-1840). Intento bibliográfico*, Madrid, 1942; *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón y anotados por Jorge Rubió y Balaguer, Barcelona, 1955.

3. Véase C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, p. 475, donde se lee que "se imprimirán 25 libros de la segunda parte, dando el autor el papel y pagando la impresión", de la *Historia del Emperador Carlos V*.

4. Ibid., pp. 457 y ss.

5. Ordenamiento de las Cortes de Toledo de 1480, Ley 98, en Colmeiro, *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*, IV, Madrid, 1882, p. 179, que es la ley 21, tit. VII, lib. 1.º de la *Nueva Recopilación*.

6. Ed. de James O. Crosby, *The text tradition of the Memorial "Católica, Sacra, Real Majestad"*, Lawrence, Kansas, 1958.

7. Véase F. Gil Ayuso, *Noticia bibliográfica de textos y disposiciones legales de los Reinos de Castilla impresos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1935, pp. 206 y 245.

8. *Instrucción de la forma en que se ha de executar el embargo, y represalia, que su Magestad ha mandado hazer en los bienes y hazienda de los Franceses, que se hallaren en todos sus Reinos y señoríos*, en F. Gil Ayuso, *op. cit.*, p. 249.

9. C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, p. x, nota 1; A. González de Amezúa, *op. cit.*, p. 362

10. Es el corpus manuscrito 1008-1010 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, tres volúmenes considerables, copiados con exquisita pulcritud. Para su descripción minuciosa, véase Francisco Miguel Rosell, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, III, Madrid, 1961, pp. 14-41. Los Memoriales figuran en el tercer vol., ff. 169 v.º-172.

11. Según dice en un Memorial, en el convento de los Descalzos de Sevilla, "cada frayle imprime lo que le antoja sin licencia ni censura, y allí han impresso cartillas contra el priuilegio que su Magestad tiene dado a la catedral de Valladolid para su fábrica, quaderno de rezado y missas de requiem y cánon de la missa, cuyo priuilegio es del Escurial; a estos ni a otro conuento no se ha de consentir tengan imprentas propias ni librerías, sino que sus libros los pongan en tiendas públicas, y los impriman fuera de sus conuentos" (publicado por J. Domínguez Bordona, "Memorial dado por Joan Serrano de Bargas Maestro impresor de libros en Sevilla en julio de 1625 sobre los excesos en materia de libros", en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX [1926], pp. 226-227).

EL ESTILO DE *EL CRITICÓN* DE GRACIÁN

Publicado en el *Archivo de Filología Aragonesa* (1945), pp. 7-32.

Gracián, hombre del Barroco

Estilo es, en general, lo que diferencia un escritor de otro, lo que individualiza en tiempo y espacio una creación literaria. Es decir, una voluntad de forma, según las palabras de Max Jacob. La célebre definición "el estilo es el hombre" es sólo cierta a medias. Se suele olvidar que el hombre es sólo cuando está en contacto con otros, cuando se enfrenta con su circunstancia, según la certera frase de Ortega. Toda literatura es, pues, literatura de circunstancias, poesía y realidad, pero también literatura de instancias.

Por eso, en la creación de un estilo personal intervienen factores muy diversos, desde la genialidad del escritor hasta la lectura que a nosotros pueda parecernos más simple y sin valor. Lo que la estilística actual trata de estudiar no es tanto los recursos formales de un escritor, cuanto lo que él aporta de original al estilo común de su tiempo. Es decir, que en todo estudio estilístico hay que deslindar siempre lo mostrenco y prestatario de lo auténtico y original. Se trata de averiguar en qué reside lo extraño de un estilo, su voluntad de forma. Después, se intentan estudiar las causas ideológicas que han motivado ese estilo. Es bien sabido que se habla y se escribe de modos muy diferentes según el estado de ánimo y según las ideas que se tengan del mundo. Empecemos, pues, por situar la obra de Gracián en la órbita de su tiempo.

Nace Gracián en 1601, cuando ya el Renacimiento ha logrado en España su momento más feliz y cuando comienza también a insinuarse la posibilidad de un cambio. Este cambio se logrará en los veinte años siguientes con la poesía de Góngora, el teatro de Lope y la prosa de Quevedo. Ni Gracián ni Calderón tendrán que librar ninguna batalla para conseguir el triunfo de sus ideas estéticas, como les sucedió a los anteriores. No conocerán tampoco las angustias de saber si el camino emprendido es el más acertado, el que conduce a una verdad artística. Encuentran su camino trazado y perfeccionarán una técnica, creando, a su vez, nuevas formas de arte y de expresión. Recuérdese que la primera parte de *El Criticón* se publica en 1651 y la tercera en 1657, cuando ya el barroquismo se había enseñoreado de la literatura europea.

El paso del Renacimiento al Barroco ha sido suficientemente estudiado por la crítica para que volvamos a insistir nosotros en un hecho tan sabido. Pero me interesa situar el mundo ideológico de Gracián dentro de su época, para así ver qué notas específicas aporta a la ideología de su tiempo y cómo resuelve el problema de crear un estilo diferencial, que exprese esta ideología. Elijo sólo un aspecto, el de la melancolía y desengaño del mundo. Con él tendremos suficiente.

Para el hombre del Renacimiento, el mundo está bien organizado y la vida merece la pena de vivirse, y perdóneseme esta redundancia. El hombre del Barroco, en cambio, piensa que la vida no es más que un sueño, una sombra, una caduca flor. Un tono desengañado se filtra en los mejores poetas y prosistas del XVII. Mientras Lorenzo el Magnífico lanza este grito jubiloso:

Mañana es posible que no existamos ya,
¡vivamos, pues, el día de hoy!

y nuestro Garcilaso nos incita a coger de nuestra alegre primavera el dulce fruto "antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre" (soneto XXIII),
Calderón dirá:

¿De qué te sirve anhelar
por tener y más tener,
si eso en tu muerte ha de ser
fiscal que te ha de acusar?
Todo acá se ha de quedar;
y pues no hay más que adquirir
en la vida, que el morir,
la tuya rige de modo,
pues está en tu mano todo,
que mueras para vivir.

Lo mismo Quevedo: "Es, pues, la vida un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella!... A la par empiezas a nacer y a morir, y no es en tu mano detener las horas, y si fueras cuerdo, no lo habías de desear; si fueras bueno, no lo habías de temer. Antes empiezas a morir, que sepas qué cosa es vida". Y otra vez escribe: "lo que llamáis vivir es morir viviendo".

Nótese qué lejos estamos del pensamiento de Lorenzo el Magnífico. Pues todavía acentuará Gracián esta idea desilusionada del mundo. "Todo es arma y todo guerra. De suerte que la vida del hombre no es otra que una milicia sobre la haz de la tierra" (31-I).[1] El mundo ha sido perfectamente creado, pero el hombre se encargó después de hacer en él la vida imposible: "Y finalmente, hallarás muy pocos hombres que

lo sean —dice Critilo en *El Criticón* (39-I)—; fieras sí y fieros también, horribles monstruos del mundo, que no tienen más que el pellejo y todo lo demás borra, y así son hombres borrados". Y otra vez insiste con más crudeza:

"Aunque no les faltan otras armas mucho más terribles y sangrientas que esas, porque tienen una lengua más afilada que las navajas de los leones, con que desgarran las personas y despedazan las honras. Tienen una mala intención más torcida que los cuernos de un toro y que hiere más a ciegas. Tienen unas entrañas más dañadas que las víboras, un aliento venenoso más que el de los dragones, unos ojos envidiosos y malévolos más que los del basilisco, unos dientes que clavan más que los colmillos de un jabalí y que los dientes de un perro, unas narices fisgonas encubridoras de su irrisión, que exceden a las trompas de los elefantes." "[...] Créeme, que no hay lobo, no hay león, no hay tigre, no hay basilisco que llegue al hombre, a todos excede en fiereza; y así dicen por cosa cierta y yo la creo, que habiendo condenado en una república un insigne malhechor a cierto género de tormento, muy conforme a sus delitos, que fue sepultarle vivo en una profunda hoya, llena de ponzoñosas sabandijas, dragones, tigres, serpientes y basiliscos, tapando muy bien la boca, porque pereciese sin compasión ni remedio, acertó a pasar por allí un extranjero, bien ignorante de tan atroz castigo, y sintiendo los lamentos de aquel desdichado, fuese llegando compasivo, y movido de sus plegarias, fuese apartando la losa que cubría la tierra. Al mismo punto, saltó fuera el tigre con su acostumbrada ligereza, y cuando el temeroso pasajero creyó ser despedazado, vio que mansamente se le ponía a lamer las manos, que fue más que besárselas. Saltó tras él la serpiente, y cuando la temió enroscada en-

tre sus pies, vio que los adoraba. Lo mismo hicieron todos los demás, rindiéndoseles humildes, y dándole las gracias de haberles hecho tan buena obra, como era librarles de tan mala compañía, cual la de un hombre ruin; y añadieron que, en pago de tanto beneficio, le avisaban huyese luego antes que el hombre saliese, si no quería perecer allí a manos de su fiereza, y al mismo instante echaron todos a huir, unos volando, otros corriendo. Estábase tan inmoble el pasagero cuan espantado, cuando salió el último el hombre, el cual, concibiendo que su bienhechor llevaría algún dinero, arremetió para él y quitóle la vida para robarle la hacienda, que este fue el galardón del beneficio. Juzga tú ahora cuáles son más crueles, los hombres o las fieras" (40-1).

Perdóneseme la extensión de la cita, en gracia a que después nos servirá para explicar parte del estilo. No se crea que si los hombres tienen unas intenciones más torcidas que los cuernos de un toro, las mujeres salen mejor libradas de la pluma de Gracián: "Pues advierte que aún son peores las mujeres y más de temer; ¡mira tú cuales serán!" (42-1).

Los más de los hombres no son para Gracián más que sombras u hombres de borra:

"Este ponderativo suceso les refirió un ni persona ni aun hombre, sino sombra de hombre, rara visión y al cabo nada. Porque ni tenía mano en cosa ni voz ni espaldas ni piernas que hacer, ni podía hombrear, ni en toda su vida se vio hecha la barba. Tanto, que admirado Andrenio, le preguntó:

"¿Eres o no eres? Y si eres ¿de qué vives?

"Yo, dijo, soy sombra, y así siempre ando a sombra de tejado. Y no te espantes, que los más en el mundo no nacieron más que para ser sombras de la pintura, no luces ni realces... El que nació para servir, el que

imita, el que se deja llevar, el que no tiene sí, ni no, el que no tiene voto propio, cualquiera que depende, ¿qué son todos, sino sombra de otros? Creedme, que los más son sombras. Que aquéllos las hacen y éstos les siguen. La ventura consiste en arrimarse a un buen árbol, para no ser sombra de un espino, de un alcornoque, de un quejigo" (77-II).

No voy a seguir citando trozos. Se pueden multiplicar los ejemplos. Únicamente con otras frases quiero situar más la obra de Gracián en la órbita desilusionada de su tiempo. Por ejemplo, ha sido notado que en algunas frases se acerca a un cartesianismo: "¿Qué es esto? decía [Andrenio] ¿soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo" (72-I). En otros casos está asediado por el senequismo del siglo XVII:

"—¿Pues qué vendéis?

"—Todo cuanto hay en el mundo.

"—¿Y sin precio?

"—Sí, porque con desprecio, despreciando cuanto hay, seréis señor de todo; y al contrario, el que estima las cosas no es señor dellas; sino ellas dél. Aquí el que da se queda con la cosa dada y le vale mucho." (183-I).

Por eso es tan inusitado lo que enseña Salastano en su museo: "Quiero que veais otro género de ellos [de prodigios], tenidos por increíbles. Y al mismo punto les fue mostrando con el dedo un hombre de bien en estos tiempos, un oídor sin manos, pero con palmas; y lo que es más, su muger; un grande de España desempeñado, un príncipe en esta era dichoso, una reina fea, un príncipe oyendo verdades, un letrado pobre, un poeta rico, una persona real que murió sin que se dijese que de veneno, un español humilde, un francés grave y quieto, un alemán aguado [...], un privado no mormu-

rando, un príncipe cristiano en paz, un docto premiado, una viuda de Zaragoza flaca, un necio descontento, un casamiento sin mentiras, un indiano liberal, una muger sin enredo, uno de Calatayud en el limbo, un Portugués necio, un real de ocho en Castilla, Francia pacífica, el septentrión sin hereges, el mar constante, la tierra igual y el mundo mundo" (232-I).

Esta visión tan penosa de la realidad es la que dará origen a parte de su estilo: ese estilo breve, ceñido y enjuto, como su cuerpo. Ese estilo ansioso de evadirse de la realidad, y, por otra parte, ansioso también de advertir con sentencias y ejemplos.

Pero antes que comencemos a examinar en qué reside la originalidad estilística del *Criticón*, conviene que anotemos algunas ideas del mismo Gracián sobre el estilo. Ya que además tenemos la suerte de contar en su obra con un tratado dedicado exclusivamente al estudio de algunos aspectos estilísticos. La *Agudeza* responde a la misma necesidad educadora que hizo escribirle *El Discreto, El Héroe* o *El Político Fernando.*

Gracián, conceptista

Del mismo modo que Gracián lleva a sus últimas consecuencias el desengaño y la melancolía del Barroco, llevará también a sus límites extremos las posibilidades conceptistas. Gracián es un intelectual puro, para quien el goce mayor reside en la inteligencia. Un buen libro, un agradable conversación, una agudo epigrama le arrancan sus mejores elogios. Por eso, su arte tiene siempre una raíz cerebral: "Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto" (*Agudeza*, 4).[2] "El entendimiento [...] álzase con la prima del artifi-

cio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos" (Ibid., 6). Otra vez dice esto, tan ejemplar y característico de su manera de pensar: "Vívese con el entendimiento; y tanto se vive, cuanto se sabe" (Ibid., 343). Le encantará lo agudo, lo peregrino, lo que encierre un misterio: "Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. Armase con reglas un silogismo, fórjese, pues, con ellas un concepto. Mendiga dirección todo artificio, cuanto más el que consiste en la sutileza del ingenio" (Ibid., 2). "Es la sutileza alimento del espíritu", dice otra vez. Y si el percibir la agudeza acredita de águila "el producirla empeñará en ángel". ¿Y qué es el concepto? Oigámosle: "Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos". Y más adelante escribe: "Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos su fruto... Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección, cuanto de sutileza" (Ibid., 353). "No fue paradoja, sino ignorancia, condenar todo concepto" (Ibid.). "Puédese decir de los conceptos lo que de las figuras retóricas, ni todo el cielo es estrellas, ni todo el cielo es vacíos; sirven éstos como de fondos, para que campeen más los de aquéllas, y altérnanse las sombras, para que brillen más las luces" (Ibid., 354).

He aquí la clave del estilo gracianesco: no ser vulgar y hacer que el inteligente goce desentrañando un concepto, una alusión velada o ría con un excelente equívoco. No conozco en ninguna literatura escritor capaz de gozar tanto con su pura creación como Gracián. Le vemos en pleno goce intelectual, en un apasionamiento creador maravilloso. Gracián recreará la lengua merced a una serie de hábiles recursos, que vamos a estudiar seguidamente.

"El Criticón", picaresca y consejo

Es *El Criticón* una vasta alegoría de la vida humana. Una *feria de todo el mundo*, como se titula una de las *Crisis*. La idea central la constituye la peregrinación de Andrenio, criado en una isla desierta, guiado por Critilo, el hombre de juicio. Más que una novela, es un tratado de tipo moralista, en el que Gracián intenta demostrar la maldad de los humanos, la corrupción de la sociedad y la falta de normas éticas. Parte de sus ideas las hemos visto anteriormente. Nos fijaremos ahora en la estructura formal del libro.

Ha sido Montesinos,[3] el agudo lopista, quien primero se dio cuenta del proceso de desnovelización en la literatura del siglo XVII. Eligiendo como tipo la novela picaresca, estudió en un breve ensayo la transformación que sufre este género de obras. Desde el *Lazarillo* a la *Guía y avisos de forasteros que vienen a esta corte*, de Liñán, poco a poco, la novela va perdiendo el carácter de tal para convertirse en eso, en una *Guía de avisos:* "La moral acababa de corroer cuanto de novelesco aparecía a los ojos de estos escritores". Esto se debió a la especial índole de la picaresca, cuya nota distintiva es para A. Castro, "la tendencia a desvalorizar la vida y los contenidos de la cultura". Muchas de las ideas de Mateo Alemán volveremos a hallarlas en Gracián, que, por otra parte, le admiró muchísimo.

La estructura de *El Criticón* presentará muchos puntos de contacto con la técnica de la novela picaresca, excepto que no hay un pícaro central. Pero la técnica del deambuleo, del vagar por ciudad y campo, por caminos con encuentros peregrinos, es la misma.[4] La mezcla de digresión y sentencia moral con picaris-

mo tiene extrañas coincidencias con la novela picaresca. La tendencia a desvalorizar la vida, a la justificación de la picardía se ve en muchos pasajes de *El Criticón.* Andrenio hubiese caído más de una vez en las redes del Engaño y del Deleite de no haberle tendido una mano su buen compañero Critilo.

Sin embargo, la intención de Gracián va mucho más lejos. La picaresca tiene una nota circunstancial, fácilmente localizable. Los personajes son de carne y hueso, no paradigmas, como sucede en *El Criticón*, donde hasta los mismos nombres propios indican un deseo de huir de lo circunstancial y anecdótico. Su creación ha buscado recursos de tipo más intemporal: Critilo, Virtelia, Honoria son nombres que indican claramente un deseo de intemporalizar la creación. Gracián nunca se refiere a éste ni al otro, sino al éste y al otro esenciales. Este plano intemporal lo consigue muchas veces por el empleo de un nombre común precedido del artículo *el:* "Todos los vicios dan treguas: el glotón se ahita, el deshonesto se enfada, el bebedor duerme, el cruel se cansa; pero la vanidad del mundo nunca dice basta" (42-II). "Préciese el juez de justiciero y el eclesiástico de rezador, el labrador del trabajo, el padre de familia del cuidado de su casa, el prelado de la limosna y desvelo. Cada uno se adelante en la virtud que le compete".

Nótese como todos estos ejemplos son referidos de un modo general, intemporal e inespacial, haciendo hincapié en su esencialidad. El glotón, el deshonesto, el bebedor son hoy lo mismo, de igual modo que el eclesiástico, el labrador o el juez. O bien empleará sujetos intemporales, como *este, ese, aquel, uno* y *otro*, en series de oraciones distributivas.

Los caminos, las casas, los personajes nada tienen ya que ver con la picaresca. Más contactos tendrán

con las alegorías del mundo calderoriano. Por eso aparecerá el palacio de Virtelia y un personaje como el Deleite o el Engaño. En realidad, la estructura técnica de *El Criticón* parece la de un auto sacramental, sin necesidad de recordar, como hace Montesinos, las piezas de colegio, que quizá hubiese representado alguna vez el mismo Gracián.

Como en Calderón, el mundo ideológico de Gracián se mueve en abstracciones y alegorías. La finalidad será distinta, pero esto no amengua la relación. Incluso no es difícil encontrar puntos de contacto entre algún personaje calderoniano y Andrenio o Critilo. Siendo grandes razonadores los dos escritores, su mundo es una creación intelectual, que tiene poco de realidad.

Deformación de la realidad: "¡Qué bien pintaba El Bosco!"

Es bien sabido cómo el Barroco español tendió a una deformación de la realidad. Fue Quevedo quien primero enseñó a ver desde puntos y ángulos no entrevistos en la literatura del XVII. Los retratos del autor del *Buscón* son ejemplares para estudiar estos aspectos tan interesantes, aunque todavía no han sido objeto de un análisis minucioso. Pero lo que en Quevedo es una deformación de la realidad, es en Gracián una creación nueva. Quevedo maneja siempre elementos reales, de los cuales rara vez se aparta, aunque consigue con ellos retratos de suma originalidad. Gracián se acerca más al tipo de capricho fantástico, al surrealismo:

"Asomaban ya por un lado de la plaza ciertos personajes, que caminaban tan graves con las cabezas ha-

cia abajo por el suelo, poniéndose del lodo y los pies para arriba, muy empinados, echando piernas al aire, sin acertar a dar un paso, antes a cada uno caían [...] Haced cuenta, dijo Quirón, que soñáis despiertos: ¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increibles" (67-I). Algunas veces nos encontramos con un capricho que no habría desdeñado el mismo Goya, como en el siguiente:

"Pero lo que les causó gran novedad y aun risa fue ver un ciego, que no veía gota, aunque sí bebía muchas, con unos ojos más oscuros que la misma vileza, con más nubes que un mayo. Con toda esta ceguera, venía hecho guía de muchos, que tenían la vista clara: él los guiaba ciego y ellos le seguían mudos, pues en nada le repugnaba" (71-1).

En realidad, la técnica de estos dos caprichos responde al contenido ideológico de Gracián, como veremos más adelante. Se trata simplemente de unas contraposiciones, de un ver el mundo al revés. En este mundo de desconciertos, de unión de contrarios, no puede aparecer extraño que los hombres anden con la cabeza para abajo y los ciegos sirvan de guía a los demás.

Es frecuente en Gracián el recurrir al mundo animal para que el retrato cobre un aire de irrealidad y alegoría.[5] También responde al concepto de unir dos contrarios: "¡Extraña catadura! La primera mitad de hombre y la otra de serpiente. De modo, que de medio arriba miraba al cielo y de medio abajo arrastrando por la tierra". Obsérvese cómo se establece la contraposición de mirar al cielo y arrastrarse por la tierra, al mismo tiempo que para esto se emplea la técnica de unir un torso de hombre a un cuerpo de serpiente. Pero notemos que tampoco se trata de un retrato, como hubiera podido parecer a primera vista, sino de

la personificación de una idea: "Este es de aquellos que saben para todos y no para sí, pues siempre andan arrastrados. Este es el que habla más y sabe menos" (250-I). Aunque también algunas veces se utilizan otros recursos, similares, en este caso, a los de Quevedo, de quien procede esta técnica. Véanse estos dos ejemplos. Al cruzar por el hiermo de Hipocrinda, "se les hizo encontradizo un hombre venerable por su aspecto, muy autorizado de barba, el rostro ya pasado y todas sus facciones desterradas, hundidos los ojos, la color robada, chupadas las mejillas, la boca despoblada, ahiladas las narices, la alegría entredicha, el cuello de azucena lánguido, la frente encapotada, su vestido por lo pío remendado, colgando de la cinta unas disciplinas, lastimando más los ojos del que las mira que las espaldas del que las afecta, zapatos doblados a remiendos, de más comodidad que gala. Al fin, él parecía semilla de ermitaños" (4-II). Como se ve, estamos bien cerca de la figura del licenciado Cabra en el *Buscón*, hasta en el recurso final de resumir todo el retrato. Lo mismo en el siguiente, en donde se pintan los hombres pequeños: "Yo conocí un gran ministro, que jamás quiso hablar con ningún hombre muy pequeño ni les escuchaba. Llevan el alma en pena. Si andan, no tocan en tierra, porque van de puntillas, y, si se sientan, no tocan ni en cielo ni en tierra [...] Al fin ellos son abreviaturas de hombres y cifra de personillas" (179-II).

Estos retratos responden a una visión del mundo característico del Barroco. La realidad se deforma como en un espejo cóncavo, dando origen a un mundo ilusionista, pero no ideal. "Opinaron algunos sabios, dice otra vez, que con ser el hombre la obra más artificiosa y acabada, le faltaban aún muchas cosas para su total perfección. Echóle uno menos la ventanilla en el pecho, otro un ojo en cada mano, éste un candado en

la boca y aquél una amarra en la voluntad, mas yo diría faltarle una chimenea en la coronilla de la cabeza y algunos dos, por donde pudieran exhalar los muchos humos, que continuamente están evaporando del cerebro" (234-II).

Brevedad e intensión

El mismo Gracián en la *Agudeza* (p. 358), divide el estilo en dos maneras: "dos son los capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia; asiático y lacónico, según su autoridad. Yerro sería condenar cualquiera; porque cada uno tiene su perfección y su ocasión. El dilatado es propio de oradores, el ajustado, de filósofos morales... Uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa, participando el ingenio de su inmortalidad".

Gracián se acoge al sagrado de los moralistas, y así cultivó siempre un estilo breve y ceñido, lacónico, en el que las palabras, a fuerza de apurar sus posibilidades de expresión, vuelven a cobrar nueva vida. Como Quevedo, Gracián es uno de los escritores españoles que no retrocede ante ningún peligro. Su brevedad y concisión son ya proverbiales entre los investigadores o simples lectores. Es la primera nota que salta a la vista. ¿De qué medios se vale para producirla?

Es natural que el estilo lacónico, sentencioso se encierre en las menos palabras posibles. Jamás escribirá Gracián una oración compuesta, si puede exprimir su pensamiento en una simple, y aun en ésta procurará eliminar las palabras que él crea innecesarias. Véase este ejemplo:

"Las sedas y damascos fueron ascos. Las piedras finas se trocaron en losas frías, las sartas de perlas en lá-

grimas. Los cabellos tan rizados, ya erizados. Los colores, hedores; los perfumes, humos." (257-I).

Observemos en este ejemplo de qué manera Gracián va reduciendo elementos oracionales por medio de elipsis, que producen un *tempo* rapidísimo, para llegar a esas dos finales: "Los olores, hedores; los perfumes, humos".

Gracián no retrocede nunca ante las elipsis más violentas. Es muy frecuente la elipsis del verbo cuando se trata de sentencias. El ejemplo clásico: "Lo bueno, si breve, dos veces bueno; lo malo, si poco, menos malo", lo encontramos repetido con abundancia en *El Criticón:* "Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buen arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo" (98-I).

Muy frecuente también será el escamoteo de los verbos *dijo, contestó, respondió,* imprimiendo a la narración cierto dramatismo. El diálogo cobra así una rapidez inusitada:

—"¿Qué tal sería que estuviese entre los leones y tigres del Retiro?

—Dúdolo, que toda aquella gente es de arbitrios y ejecuciones.

—¿Ni entre los cisnes de los estanques?

—Tampoco, que esos son secretarios y consejeros que en cantando bien acaban" (173-I).

Más curioso y más de Gracián es la elisión del verbo *decir* cuando se ha enunciado anteriormente:

—"Aquí, sonriéndose todos: ¿Qué otro ingenio imposible es ese?, dijeron:

—Pero Salastano: Ya sé que muchos lo niegan y los más lo dudan".

Otras veces el verbo *dijo* no va inmediatamente detrás del sujeto, sino en medio de lo dicho, o al final:

"Aquí ella sonriéndose: No lo queráis saber, dijo, que os pesará" (3-II). "Aquí Lucindo suspirando: Sabed, les dijo, que los mortales todo lo peor de la tierra quieren para cielo". En los dos casos, la colocación del verbo imprime una rapidez inicial. Cuando el lector espera el verbo tras las frases "Aquí ella sonriéndose, Aquí Lucindo suspirando"..., se encuentra con que aparece en la mitad de la frase siguiente, y cuando ya lo había olvidado.

Otro de los recursos típicos de Gracián es el *zeugma*, figura muy frecuente en la prosa y en la poesía del siglo XVII. "El ceugma, dice Vossler, consiste siempre en un apelar del que habla al que oye, en un acomodar del estilo al auditorio, un aguzar, citar y revelar los sentidos más íntimos de las palabras; en suma, es un conjuro, una evocación y un como encantamiento mágico". Véase este ejemplo: "Extrañó ella que un varón discreto viniese, no ya solo, mas sí tanto" (102-II).

La rapidez la consigue Gracián en el empleo sistemático de una oración, que pudiéramos llamar adjetival elíptica, compuesta de participio pasivo o de sustantivo, más preposición *de* seguida de otro sustantivo: "Y si aquel otro rey, aplaudido de sabio, porque conoció cuatro estrellas" (33-I). "Aquel antípoda del cielo redondo, siempre rodando, jaula de fieras, palacio en el aire, albergue de la iniquidad, etc." (43-II). Aunque, en realidad, se trate de una aposición.

La intensión expresiva la consigue Gracián por el empleo de los sustantivos sin adjetivos, característica que está en evidente relación con su manera de concebir el estilo y el mundo. Una idea optimista de la realidad, un goce en la contemplación de las cosas, llevará aneja siempre una profusión de adjetivos. Véase este ejemplo de Juan Ramón Jiménez, que nos aclarará lo que quiero decir: "¡Qué pura, Platero, y qué bella esta

flor del camino! Pasan a su lado todos los tropeles (los toros, las cabras, los potros, los hombres), y ella, tan tierna y tan débil, sigue enhiesta, malva y fina, en su vallado solo, sin contaminarse de impureza ninguna".

Y el mismo Gracián nos dará su consejo sobre el valor del epíteto o del adjunto: "Los adjuntos y epítetos son gran parte del aliño del estilo, circunstancias de agudeza, y aun cifras"... Pero "el estilo lacónico los tiene desterrados en primera ley de atender a la intensión no a la extensión" (*Agudeza*, 356). Vio muy bien que el problema era de intensión, no de extensión. Esta ausencia del adjetivo es la que da al estilo de Gracián una profundidad de que carecen los demás escritores del siglo XVII, si exceptuamos a Quevedo (que también huye todo lo que puede del adjetivo, y que, incluso, como es bien sabido, creará adjetivos de sustantivos). No quiere decir esto que Gracián no utilice más de una vez adjetivos, pero lo hace parcamente y además con cierto rebuscamiento. Alguna vez utiliza los esdrújulos, pero los antepone siempre, buscando un ritmo elegante: "cándidas palomas" (99-I); o al revés, si el sustantivo es esdrújulo, el adjunto irá detrás: "Víboras ponzoñosas" (99-I). En muchos casos se inventa adjetivos compuestos de verbo y sustantivo, *arrapaltares* (8-11), o de sustantivo más verbo, *marivenido* (39-II), cuya fuerza expresiva es considerable.

Sin embargo, los mejores efectos de la intensión y dinamismo los consigue con el recurso de utilizar el verbo como iniciador de la oración. Al no iniciar la oración con el sujeto, se pone delante del lector el verbo, con todas sus posibilidades de expresión dinámica. Por otra parte, el sujeto tiene siempre cierto aire circunstancial, mientras que el verbo inicial eleva el plano intemporal e inespacial.

El siguiente ejemplo nos da las posibilidades mejo-

res para estudiar la intensión conseguida con el verbo, al mismo tiempo que notamos la rapidez que imprime a las oraciones el colocar el sujeto detrás. Lo interesante es la acción, no el sujeto. Lo que está en relación con su manera de concebir la vida. Gracián piensa que el mundo fue bien concertado, pero se encargaron los hombres con sus acciones de crear los desconciertos. No interesa lo que el hombre es, sino lo que hace. Será bueno si actúa como tal. Por eso Gracián no piensa tanto en los sujetos cuanto en las acciones:

"No, replicó el cortesano: no lo entendéis. Perdóneme el autor y enseñe todo lo contrario. Diga, que sí, que *miren todos y vean lo que son en lo que echan.* Advierta el otro presumidillo de bachiller y conózcase que es un rapaz mocoso, que aún no discurre ni sabe su mano derecha: no se desvanezca. Entienda el otro, que se estima de nasudo, que no son sentencias ni sutilezas las que piensa; sino crasicies, que destila el alambique de su nariz aguileña. Persuádase la otra linda que no es tan ángel como la mienten ni es ámbar lo que alienta; sino que es un albañil afeitado. Desengáñese Alejandro que no es hijo de Júpiter; sino de la pudrición y nieto de la nada. Entienda todo divino que es muy humano" (155-I).[6]

Tampoco tendrá inconveniente en utilizar los participios de presente con su valor no adjetival, latinizante, lo que contribuye también al dinamismo o intensión: "Érase una gran reina muy celebrada, confinante con este primer rey" (98-I).

Por otra parte, la invención de nuevas voces tiene siempre un carácter intensivo, conseguido por el prefijo *re: refinos, reconsejo*, (141-I) o bien la invención de verbos nuevos, como *dementar*, hacer dementes, convertirse en loco.

Sin embargo, muchas veces la intensión se consigue

con la repetición de un mismo sustantivo, que se clava torturante en el cerebro, fenómeno que está en relación con su ansia de advertir. Si él piensa que no hay que *vivir para ver*, sino el ver para vivir, era natural esta insistencia: "Prométoos que para poder vivir es menester armarse un hombre de pies a cabeza, no de ojetes, sino de ojazos, muy despiertos. Ojos en las orejas para descubrir tanta falsedad y mentira. Ojos en las manos pará ver lo que da y mucho más lo que toma. Ojos en los brazos para no abarcar mucho y apretar poco. Ojos en la misma lengua para mirar muchas veces lo que ha de decir uno. Ojos en el pecho para ver en qué lo ha de tener. Ojos en el corazón, atendiendo a quien le tira o le hace tiro. Ojos en los mismos ojos para mirar cómo miran. Ojos y más ojos y reojos, procurando ser Elmirante en un siglo tan adelantado" (204-I). Y en otra parte: "Está haciéndoos del ojo y diciendo: Sire, ojo a Dios y a los hombres, ojo a la adulación y a la entereza, ojo a conservar la paz y todo y a todas partes" (83-II).

Advertencia y paradigma

Con estas citas podemos pasar muy bien a señalar otro de los aspectos característicos del estilo de Gracián, el más utilizado por él y el que responde mejor a su visión de la realidad y a su concepto del arte. Toda su obra girará alrededor de unos temas cuya finalidad será la misma: advertir para triunfar; educar el genio con el ingenio; hacer un discreto, un héroe, un político, o bien enseñar a caminar por el mundo salvando la treta con la contratreta, la cifra con la contracifra. De su concepto del mundo procederá, pues, su gusto por la sentencia, por el advertir. La sentencia es para él "la

operación máxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio. Las sentencias y las crisis sazonan la historia, que sin estos dos resabios es insulsa la narración, especialmente a gustos juiciosos, a profundas capacidades; y aunque cualquiera sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso, una verdad sublime, recóndita y prudente. Pero las que son propias de este arte de agudeza son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial." (*Agudeza*, 194).

La sentencia la consigue Gracián utilizando los verbos en infinitivo, lo que les da esa potencia expresiva, abstracta e intemporal, que llama tan poderosamente la atención del lector. Para que la sentencia sea válida universalmente, tendrá que ofrecer siempre un carácter intemporal e inespacial, lo que se consigue perfectamente con el infinitivo: "A oscuras llega y aun a ciegas quien comienza a vivir, sin advertir que vive y sin saber que es vivir" (50-I). "Presagio común es de miserias el llorar al nacer" (50-I). "El no admirarse procede del saber en los menos; que en los más, del no advertir" (23-I).[7]

Otras veces la sentencia, el advertir, brota de un resumen de lo dicho, precedido por *que*, uno de sus recursos más característicos y que seguirá siempre con más fidelidad: "Gran cosa, aquello de no depender de la voluntad ajena y más de un necio, de un modorro. Que no hay tormento como la imposición de hombres sobre las cabezas" (187-I). "Hacíasele cuesta arriba a Andrenio, como a todos los que suben a la virtud, que nunca hubo altura sin cuesta" (201-I). "Los que más tienen menos saben y los que más saben, menos tienen. Que siempre conduce la ignorancia borregos con vellocino de oro" (255-I).

A la misma intención responde la tendencia a ejemplificar con modelos renacentistas, pero entre los que se une siempre algún contemporáneo de Gracián. Es una de sus notas más características. Mientras su poderosa educación humanista le llevaba al paradigma clásico, la tendencia a mirar a su alrededor le conduce al elogio del contemporáneo. Mezcla rara que no se encuentra en los demás autores de su tiempo. Véanse estos ejemplos tan decisivos: "tan prudente y tan sagaz como un Catón, un Séneca, un Conde Monterrey" (52-I). "Piensas tú que valen poco unos ojos claros, una lengua verdadera, un hombre sustancial, un duque de Osuna, una persona que lo sea, un príncipe de Condé" (88-I). Y nótese en este ejemplo lo singular: un nombre propio se convierte en un apelativo, con lo que adquiere una acepción nueva, según la aguda observación de Leo Spitzer.[8] Gracián piensa siempre en paradigmas, en modelos, pero al hacer que un nombre propio vaya precedido del artículo *un*, el nombre deja de ser espacial y temporal, para convertirse en esencial. Al decir *un César*, lo que hace Gracián es vaciar el contenido histórico de la figura, para rellenarlo de un nuevo sentido semántico. Spitzer ha visto agudamente cómo los mismos nombres propios que designan localidades precisas devienen como ejemplos típicos: "Propuso Falsirena el preciso lance de ir a ver aquellos dos milagros del mundo, el Escorial del arte y el Aranjuez de la naturaleza".

Todo responde a su necesidad de abstracción, de intelectualismo y de esencialidad, que son las características de su estilo.

Composición de oposiciones

El uso sistemático de la contraposición, que tanto caracteriza a la literatura del Barroco, responde también a una ideología determinada. El contraste, el poner frente a frente dos ideas contrarias y antagónicas tiene su explicación en la filosofía de la época. El mundo se concibe compuesto de contrarios: "Aquí sobre esta roca, a mis solas y a mi ignorancia, me estaba contemplando esta harmonía tan plausible de todo el universo, compuesta de una tan extraña contrariedad, que, según es grande, no parece había de poder mantenerse el mundo un solo día. Esto me tenía suspenso. Porque ¿a quién no pasma ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones?

"Así es, respondió Critilo, que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos. Uno contra otro, exclamó el filósofo: no hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con victoria, ya con rendimiento. Todo es hacer y padecer. Si hay acción, hay repasión" (30-I). El hombre se compone de contrarios, y "el mismo inmortal espíritu no está exento de esta general discordia, pues combaten entre sí y en él muy vivas las pasiones: el temor las ha contra el valor, la tristeza contra la alegría. Ya apetece, ya aborrece" (31-I).

Aquí es donde hay que buscar la clave de esa insistencia en el uso de la contraposición. Probablemente es el prosista que lleva con más fidelidad a su estilo una ideología. Casi no encontraremos una línea donde no se contrapongan dos ideas: "Verás unos pigmeos en el ser y gigantes de soberbia. Verás otros al contrario, en el cuerpo gigantes y en el alma enanos" (38-I).

"Mas no digo bien, pues lo que me acarreó de males las riquezas, me restituyó en bienes la pobreza" (46-I). Finalmente, como dice el mismo Gracián: "Todo va al revés, en consecuencia de aquel desorden capital: la virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe; los sabios no tienen libros y los ignorantes librerías enteras. Los libros están sin doctor y el doctor sin libros" (78-I).[9]

Por esto, en otro párrafo nos dará la solución, no sólo de su estilo, sino de la actuación de un hombre que quiera ser tal. El ser hombre consistirá en huir de lo que hacen los demás, haciendo, precisamente, lo contrario. Estando Critilo en el palacio de los vicios, instábanle a que escogiese habitación, cuando dijo: "Yo nunca voy por donde los demás, sino al revés. No me excuso de entrar, pero ha de ser por donde ninguno entra.

"¿Cómo puede ser eso, le replicaron[...] ¿Qué hombre es éste, hecho al revés de todos?

"Y aún por eso pienso serlo, respondió. Yo he de entrar por donde los otros salen, haciendo entrada de la salida. Nunca pongo mira en los principios, sino en los fines" (139-I).

El fenómeno es característico, como digo, del siglo XVII. Góngora, por ejemplo, no se cansará nunca de utilizar las contraposiciones, como ya reconocía el mismo Gracián al decir que siendo el cordobés en toda especie de agudeza eminente, en "esta de contraproporciones consistió el triunfo de su grande ingenio" (*Agudeza*, 26). En la *Agudeza* hay abundantes ejemplos de estos recursos estilísticos.

Unida a la contraposición, encontramos la adversación, también en su valor de unión de contrarios, o mejor, de repulsión de contrarios. Responde a la misma necesidad ideológica. Lanza el pensamiento con

rapidez inusitada de un término a otro, enlazándolos con las conjunciones *mas* o *pero*: "Eso no entenderé yo, dijo él mismo, tan bizarro como vano rico, pero necio; altivo, pero ruin" (42-II). "Hablaban unos muy bien, pero se escuchaban. Sabían otros, pero se lo persuadían" (91-II).

Gracián se dio cuenta perfecta del valor negativo y destructor de *pero*, y así no tiene escrúpulo en convertirlo en sustantivo. Antes de entrar en la ciudad de Honoria, hay que atravesar bien el puente de los *peros:* "Era un paso muy peligroso, por estar todo él sembrado de perinquinosos *peros*, en que muchos tropezaban y los más caían en el río del reír [...]" "No había hombre que no tropezase con su *pero* y para cada uno había un *sino*".

"Gran príncipe tal, pero buen hombre. Ilustre prelado aquel, si fuera tan limosnero como nuestro arzobispo [...] ¡Qué valiente soldado!, pero gran ladrón [...] ¡Qué docto aquél, si no fuese soberbio! [...] ¡Qué hermosa dama, si no fuera necia" (60-I). Así que todos tropezaban en su pero" (61-I).

La frase hecha y el refrán

Coloco aquí este recurso estilístico de Gracián, aunque se me podrá decir iba mejor en la parte donde hemos analizado el fondo sentencioso. Sin embargo, lo hago con cierta razón, como se verá.

Gracián se apoya muchas veces en esa filosofía popular, tan cara siempre a los españoles, que es el refrán y la frase sentenciosa: "¡Oh, qué de oro! dijo Andrenio. Y el Quirón: Advierte que no lo es todo lo que reluce" (26-I). "Reconocieron a uno, que parecía necio y realmente lo era, según aquel constante aforismo,

que son tontos todos los que lo parecen y la mitad de los que no lo parecen" (79-II).

O bien se trata de frases populares: "Esto ha sido, dijo Critilo, quedarnos a buenas noches" (77-I). "Y así va el mundo, cual digan dueñas" (67-I).

Pero no siempre se utilizan de este modo, porque ya en este siglo, como dice una vez "hasta los refranes mienten o los desmienten" (92-I). "¿Cómo puede ser eso, replicó Andrenio si están hoy tan recibidos, que los llaman Evangelios pequeños? —Recibidos o no, llegáos y oid lo que el pregonero vocea:

'También se prohibe el decir que *más sabe el necio en su casa, que el sabio en la ajena*, pues el sabio dondequiera sabe y el necio dondequiera ignora' " (226-7-II).

"Item se enmiende *aquel donde fueres, harás como vieres*; no diga sino como debes" (230-II).

Estos ejemplos, sacados del pregón que mandó echar "el coronado Saber por todo su imperio de aciertos", tienen un antecedente en Quevedo. Sin embargo, responden a la misma raíz ideológica que la contraposición, junto con una huida sistemática de todo lo que signifique acercarse a lo vulgar: "Que por ningún acontecimiento se diga que *la voz del pueblo es la voz de Dios;* sino de la ignorancia, y de ordinario por la boca del vulgo suelen hablar todos los diablos" (227-II).

La expresión artística de esta huida del refrán o de la frase hecha es bastante curiosa. Unas veces la cita es exacta, o aproximada: "Fuime entrando por ella, como Pedro por la suya" (238-I); otras, se traslada a otros conceptos: "que en la tierra de los necios, el loco es rey" (91-I); pero las más de las veces, se tratará de darle una vuelta, desconcertando la significación normal, con lo cual se logrará una expresividad mucho

mayor, como en el siguiente ejemplo, que responde tan bien a su manera de pensar: "Y en fe de esta lección, echemos por esta calle, que es la de callar y ver para vivir" (89-I). "Dicen que hacen lo que deben. Yo digo al revés, que deben lo que hacen, y dígalo el mercader, el oficial y los criados" (69-II). Como se observará, estos dos ejemplos responden perfectamente a la idea del mundo como antinomia irreductible.

Paronomasia y polisemia

Llegamos al final del somero análisis de algunos recursos estilísticos de *El Criticón*. A la parte que el mismo Gracián llama *De la agudeza nominal* y que yo llamaría *recreación de voces viejas.*

El hombre del Barroco sintió la necesidad de huir del término vulgar y corriente, más o menos corroído por el uso. La tesis renacentista de no ser afectado, de escribir como se habla, con naturalidad, ha quedado olvidada. Ahora se trata de deslumbrar con el ingenio, de mostrar la capacidad creadora del escritor y su cultura filológica. Góngora embellecerá el idioma con voces latinas, mientras Quevedo y Gracián ensayarán otros métodos. Tanto uno como otros lo que harán será intensificar recursos tan viejos como la historia. No se puede decir que la utilización del cultismo o de la paronomasia sea un recurso original; pero sí, en cambio, podemos afirmar que ningún período de la historia literaria de ningún país ha conocido el uso de tales recursos estilísticos como la del Barroco español.

Lo primero que llama la atención a un lector de Quevedo y de Gracián es la sensación de que el idioma vuelve a cobrar nueva vida; de que la palabra, vacía a fuerza de uso, tiene una entraña significativa en

la que no habíamos caído. Son escritores estrañables, como decía Unamuno. Entrañables porque miraban las entrañas de la palabra, no sus posibilidades musicales. De ahí esa sensación de nervio, de vigor y de fuerza expresiva que tanto les caracteriza. Una palabra desgastada cobra nueva vitalidad merced a una sabia colocación, a una elipsis, a un hipérbaton, a una paronomasia o a un equívoco. Ya Gracián, tan agudo siempre, lo vio con claridad: "Es como hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto" (*Agudeza*, 205).

Gracián es muy aficionado a utilizar cercanas dos voces, de las cuales, la segunda reafirma o niega lo dicho en la anterior, por medio de un prefijo: "El curso de tu vida es un discurso". "Espero que todo entendido se ha de dar por desentendido". (*A quien leyere).*

Tan frecuente como lo anterior es la paronomasia, el engendrar una voz nueva de otra, suprimiéndole o cambiándole alguna vocal o alguna consonante. Consigue así un efecto de dinamismo o intensión, de palabra recién inventada. Véase esta etimología tan sutil de la palabra Amor: "desde entonces no te llaman Amor de amar; sino de morir, Amor a muerte, de modo que Amor y Muerte todo es uno" (36-I). "Múdese la significación, dice, con mudar alguna letra, y cuando es con propiedad grande, y muy conveniente al sujeto, es sublime el concepto" *(Agudeza*, 212). Véanse diversos ejemplos, sin intentar, por ahora, una clasificación:

"No son sino *naves*, dijo Critilo; aunque bien dijiste *nubes*, que llueven oro en España" (37-I).

"¿Qué diré de los *largos* en todo, dando siempre largas?" (50-I). "Y es de advertir que donde hay más

doctores hay más dolores" (62-I). No retrocede ante los nombres propios: "Muda Falsirena tanto nombres como puestos. En una parte es Cecilia, por lo Escila; en otra Serena, por lo Sirena; Inés, porque ya no es; Teresa, por lo traviesa y Quiteria por lo que quita" (70-I).

En otros casos rompe un vocablo en dos, quedando con su significación ambas partes, como en el siguiente ejemplo: "Así lo entiendo: suave de día y su ave de noche" (9-II). O como en el siguiente, donde además se juega a un equívoco: "Fueron subiendo por más gradas de pórfidos, ya pérfidos, que al bajar serían *a gatas*" (165-I).

La paronomasia la emplea Gracián más sistemáticamente que los otros escritores de su siglo. Pero también le gustó jugar con el equívoco: "La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir" (*Agudeza*, 216). La razón de su uso se encuentra en el estilo de la época, tan dado a jugar del vocablo, pero también en el deseo de no ser vulgar, de poner frente a frente dos vocablos con significación distinta —concierto de desconciertos—, con lo cual consigue un dinamismo extraordinario, junto con una sensación de palabra acabada de inventar, ya que el lector no la esperaba y se la encuentra de pronto inserta en la idea: "Entran otros y otras por la Puerta del Sol y paran en Antón Martín. Pocos por Lavapiés y muchos por untamanos" (132-I). Algunas veces crea un chiste: "¿Cómo es eso de prima?, preguntó Critilo. Ese nombre de prima no me suena bien. —Sí hará, porque es muy cuerda" (166-I). Y otras, no tendrá inconveniente en jugar con los nombres propios. Hablando de las mujeres

en el yermo de Hipocrinda, escribe: "Vieron ya unas muy devotas, aunque no de San Lino ni de San Hilario, que no gustan de devociones al uso, sí de San Alejos y de toda romería" (12-II).

Elusión

Por último, y para terminar esta árida y molesta enumeración de artificios estilísticos, séame permitido señalar otro de los recursos que Gracián utiliza con más fruición. Se trata de la elusión de un nombre propio para substituirlo por una perífrasis alusiva, tan difícil de desentrañar, que, en muchos casos, nos quedamos sin saber a quien se refiere. Y gracias a los esfuerzos de Romera Navarro, cuya magnífica edición desearíamos ver pronto en nuestras bibliotecas, es posible enterarse de lo que Gracián ha escondido sigilosamente.

Este recurso estilístico no tiene en Gracián la raíz estética que tiene en Góngora. Mientras en Góngora, según la aguda observación de Dámaso Alonso, se trata de esquivar una palabra vulgar, en Gracián se trata de mostrar una exquisita erudición, para que así goce más el lector desentrañando lo que quiere decir. Se trata también de un puro goce intelectual. Véanse estos ejemplos, no muy difíciles:

En *El museo del discreto*, llega Andrenio a contemplar el nicho de la poesía: "El primero [plectro], que pulsó fue una culta cítara, haciendo extremada armonía; aunque la percibían pocos, que no era para muchos. Con todo, notaron en ella una desproporción harto considerable: que, aunque sus cuerdas eran de oro finísimo y muy sutiles, la materia de que se componían, debiendo ser de un marfil terso, de un ébano

bruñido, era de haya y aun más común. Advirtió el reparo la concentuosa ninfa y con un regalado suspiro, les dijo:

'Si en este culto plectro cordobés hubiera correspondido la moral enseñanza a la heroica composición, los asuntos graves a la cultura de su estilo, la materia y bizarría del verso a la sutileza de sus conceptos, no digo yo de marfil, pero de un finísimo diamante merecía formarse su concha' " (260-I).

Se alude clarísimamente, como se ha podido ver, a don Luis de Góngora, aquel que, en opinión de Lope, sólo puso a la poesía "sobre trastes de plata, cuerdas de oro".

Los Argensola son también fáciles de identificar: "Estos, dijo, son graves por lo aragoneses. Puédelos oír el más severo Catón sin nota de liviandad. En el metro tercero son los primeros del mundo; pero en el cuarto, ni aun quintos" (261-I). Efectivamente, tanto Lupercio como Bartolomé se distinguieron en las epístolas en tercetos, pero no tanto en las redondillas.

No, no todas las alusiones son tan fáciles. Véase ésta, que le costó bastante descifrar a Romera Navarro, y que supongo que muy pocos sabrían identificar:

"Gustaron no poco de ver una gaita y aun ella la animó con lindo gusto; aunque descompuso algo de su gran belleza y dijo:

'Pues de verdad que fue de una musa princesa, a cuyo son solía bailar Gila la noche de aquel santo' " (262-I).[10]

Con esto damos fin a nuestra pequeña inquisición sobre algunos aspectos estilísticos de Gracián. Ya ha sido suficiente, sobre todo hablando de un escritor que postula aquello de que más valían quintaesencias que fárragos. Quizá en otra ocasión continuemos estudiando otros recursos.

NOTAS

1. Cito por la edición de *Renacimiento.* El primer número indica la página y el segundo el volumen.

2. Cito siempre por la edición de la Biblioteca de Filósofos españoles, Madrid, 1929.

3. Véase su artículo "Gracián o la picaresca pura", *Cruz y Raya,* n.º 4 (1933), donde se citan las palabras de A. Castro.

4. Hoy enlazaría también —y quizá más— con la novela bizantina, de la que derivan hasta algunos nombres.

5. Esta técnica procede, con toda seguridad, de los libros de emblemas y jeroglíficos, que tanto leyó Gracián.

6. El ejemplo citado exige siempre el verbo al principio, por tratarse de oraciones que yo llamaría *admonitivas.* Ahora bien, como toda la obra de Gracián está pensada como una advertencia, era natural ese insistir en un mismo recurso estilístico, que algunas veces se traslada a otro tipo de oraciones, como en *El discreto:* "Nace [el genio] de una sublime naturaleza, favorecida en todo de sus causas; supone la sazón del temperamento para la mayor alteza de ánimo, débesele la propensión a los bizarros asuntos, la elección de los gloriosos empleos, ni se puede exagerar su buen delecto" (*Genio e ingenio*). "Engaña muchas veces la pasión, y no pocas la obligación, barajando los empleos a los genios; vistiera prudente toga el que desgraciado arnés; acertado aforismo el de Quilán: conocerse y aplicarse" (Ibid). Este recurso estilístico cristaliza con toda su pureza en *El oráculo,* ya que esta obra es una advertencia permanente, intemporal e inespacial, y donde el estilo lacónico logra sus mejores resultados: "*Tener buenos repentes.* Nacen de una prontitud feliz: no hay aprietos ni acasos para ella en fe de su vivacidad y despejo. Piensan mucho algunos para errarlo todo después, y otros lo aciertan todo sin pensarlo antes. Hay caudales de 'antiparistasi' que empeñados obran mejor; suelen ser monstruos que de pronto todo lo aciertan y todo lo yerran de pensado; lo que no se les ofrece luego, nunca, ni hay que apelar a después. Son plausibles los prestos, porque arguyen prodigiosa capacidad: en los conceptos, sutileza; en las obras, cordura", (p. 25, ed. de 1930).

7. Véanse los numerosísimos ejemplos de *El Oráculo.*

8. "¿'Betlengabor', un error de Gracián?", *Revista de Filología Española,* XVII (1930), pp. 173-180.

9. A este tipo de contraposiciones, muy frecuentes, me atrevería a llamar "contraposición simétrica", por su simetría de palabras, que producen un como balanceo armónico, frente a contraposiciones de tipo "disimétrico", como el ejemplo citado unas líneas más abajo.

10. Véase M. Romera Navarro, "Góngora, Quevedo y algunos literatos en *El Criticón*", *Revista de Filología Española,* XXI (1934), p. 248.

EL AMOR EN LA POESÍA DE PEDRO SALINAS

NOTA PARA UN ESTUDIO

Publicado en *Hispania*, XXXV (1952), pp. 134-137.

La generación poética de 1927 presenta una singularidad que otros grupos no ofrecen tan a simple vista: una voz diferenciadora en cada poeta. Cualquier lector aficionado a la poesía es capaz de distinguir perfectamente hasta el menor rasgo personal de un poema aislado. Entre Guillén y García Lorca, por ejemplo, hay tantas diferencias esenciales y accidentales como entre Salinas y Alberti, lo mismo en la temática que en las formas. Igual fenómeno ocurre entre un Aleixandre y un Cernuda o entre un Dámaso Alonso y un Gerardo Diego. Quizá se deba esta opinión —y no lo niego— a falta de perspectiva histórica, pero hoy por hoy el hecho diferenciador me parece innegable, lo cual no quiere decir que como generación distinta de las anteriores no deje de presentar caracteres comunes a todos ellos.

Dentro de este grupo, la voz de Pedro Salinas presenta una suprema originalidad temática y estilística, puesto que se atrevió a construir casi toda su obra a base de uno de los temas más viejos y llenos de tópicos: el tema amoroso. Y éste es un dato que no se puede silenciar. Porque los grandes poetas se prueban precisamente no en la búsqueda de temas originales (que debe dejarse a los escritores de novelas policíacas, como ha dicho con tanta sabiduría T. S. Eliot) sino en saberse ligados a una tradición. Y nadie negará que la tradición del tema amoroso es una carga casi aplastante para cualquier poeta de hoy.

Porque además Pedro Salinas, como profesor de li-

teratura, no podía ignorar, ni ignoraba, la mejor poesía amorosa de todos los tiempos, y detrás de sí tenía una tradición reciente que arrancando de Bécquer y pasando por Unamuno y A. Machado terminaba en Juan Ramón Jiménez. Pero frente a éstos y frente también a Guillén y Aleixandre, el tema amoroso en la obra de Pedro Salinas constituye un motivo central y lleno de originalidad.

Como es sabido, la mejor creación poética de Salinas se encierra en *La voz a ti debida* y *Razón de amor,* obras que no son realmente dos libros de poemas sino sólo dos extensos poemas en torno al amor, tema que desarrolla con múltiples variaciones, pero cuyos motivos esenciales no es difícil encontrarlos ya en *Presagios* y en *Seguro Azar*, títulos tan significativos y que tanto encadenan unos libros a otros.

Frente, por ejemplo, a Jorge Guillén, en cuyo *Cántico* el tema amoroso está bellísimamente representado, en la obra de Salinas es posible el hallazgo de una especie de metafísica amorosa, que a ratos linda con el platonismo y a ratos se halla en sus antípodas. En Guillén el amor camina hacia la posesión total, a una especie de posesión cósmica, mientras que en Salinas hay unos demorados análisis, llenos de novedad; una nueva introspección psicológica, que a ratos hace recordar al petrarquista más fino y a ratos a un Proust.

La primera nota distintiva es precisamente la del nacimiento del amor, que vive en el pecho del poeta, creándose como "una oscura fuerza entrañada." Nada puede servirle para escapar de esa prisión. Sólo el mismo ahínco de querer puede facilitar su nacimiento:

El amor
sólo va hacia su destino
con las alas y los pies

que de su entraña le nazcan
cada día, que jamás
tocaron la tierra, el aire,
y que no se usaron nunca
en más vuelos ni jornadas
que las de su oficio virgen.
Y así mientras no le salgan
fuerzas de pluma en los hombros,
nuevas plantas,
está como masa oscura,
en el fondo de su mar,
esperando que le lleguen
formas de vida a su ansia.

(*Poesía junta,* p. 232)

El amor no se puede confundir con ninguna otra cosa, ni con las rosas ni "con un día azul" o una mañana de primavera, porque todo es espectro, sueño, y el sueño sólo es verdadero "cuando en materia mortal / se desensueña y se encarna" (p. 233).

De ahí, de tanto soñar ahincadamente en la oscura entraña, de tanto buscar a ella, deriva el que la amada sea algo como una idea presentida al modo de las ideas platónicas:

Estabas, pero no se te veía
aquí en la luz terrestre, en nuestra luz
de todos.
Tu realidad vivía entre nosotros
indiscernible y cierta
como la flor, el monte, el mar,
cuando a la noche
son un puro sentir, casi invisible.

(p. 234)

Antes vivías por el aire, el agua,
ligera, sin dolor, vivir de ala,
de quilla, de canción, gustos sin rastros.

(p. 235)

Por esta causa, ella aparece como una fuerza creadora, incluso de sí misma:

Las ciudades, los puertos
flotaban sobre el mundo,
sin sitio todavía:
esperaban que tú
les dijeses: "Aquí,"
para lanzar los barcos,
las máquinas, las fiestas...
Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. Tu mandato
iba a marcarles ya
sus rumbos, sus acciones.

(p. 156)

Ya no recibes vida, tú la creas.
Tú, de tu propia criatura origen,
del vago simulacro de tu antes
te sacas tu nacer: recién nacida
voluntaria a vivir. Y ya no debes
nada —estás sin pasado—
a la tierra, o al mundo, o a otros seres.

(p. 254)

Con ella nace en realidad la belleza del mundo, lo prodigioso. Por eso le llama una vez "Pastora de milagros". La vida es lo que ella toca o mira:

Tú vives siempre en tus actos.
Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías: es tu música.
La vida es lo que tú tocas.

(p. 141)

Pero nótese la inmensa distancia que va de este sentimiento de creación al que puede aparecer, por ejemplo, en las *Églogas* de Garcilaso o en la poesía romántica. En los dos casos la naturaleza interviene como un coro, por decirlo así, que se transforma según la expresión del amor, mientras que en Salinas la belleza del mundo ha sido creada precisamente por la aparición de ella. Hasta el mismo amado es, existe, cobra su personalidad, cuando ella lo elige entre todos:

Cuando tú me elegiste
—el amor eligió—
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.

(p. 212)

De aquí, de tanto prodigio, nace otra nota singularísima: la incredulidad ante el amor de ella:

No, no puedo creer
que seas para mí,
si te acercas, y llegas
y me dices: "Te quiero".
¿Amar tú? ¿Tú, belleza
que vives por encima,
como estrella o abril,
del gran sino de amar,

en la gran altitud
donde no se contesta?
¿Me sonríe a mí el sol,
o la noche, o la ola?

(p. 200)

Obsérvese la profunda originalidad: ella está pensada como algo tan distante, tan leve y luminoso, que vive fuera de la realidad total, al margen del tiempo y del espacio, en una cuarta dimensión de dioses. De aquí derivarán una serie de notas estilísticas, todas referidas a la idea de ascensión luminosa. Cualquier lector de Pedro Salinas habrá notado inmediatamente una serie de imágenes, metáforas y palabras de tipo ascensionista, luminosas y etéreas. Todo tiende hacia una huida de la realidad, incluso el estilo, con sus típicos encabalgamientos y su prisa. Véanse estos ejemplos:

Que en algo, sí, y en alguien
se tiene que cumplir
este amor que inventamos
sin tierra ni sin fecha
donde posarse ahora:
el gran amor en vilo.

(p. 218)

Alto se está contigo,
tú me elevas, sin nada,
tan sólo con vivir
y dejar que te viva.
Tus pasos más sencillos
en ascensión acaban.

(p. 230)

O este otro tan definitivo:

Te espero con un ser
que no espera a los otros:
en donde yo te espero
sólo tú cabes. Nadie
puede encontrarse
allí conmigo sino
el cuerpo que te lleva,
como un milagro, en vilo.

(p. 251)

Por esta levedad huidiza, que tanto le define, el poeta busca la esencialidad del ser amado. Y aquí reside otra de las profundas notas originales de Salinas. Continuamente se refiere a este problema. La búsqueda del ser esencial, del ser que se es detrás del aparencial es un problema clave en toda la obra de Salinas, lo mismo en la poesía que en el teatro o en la novela. En *Seguro azar* encuentro este poemita, "El Zumo", que explica bien esta curiosidad de nuestro escritor por el secreto esencial:

¡Tan visible está el secreto!
¡Tan alegre,
colgando al aire!
Le ven todas las miradas,
y le sopesan los vientos;
los chiquillos le conocen
y gritan: "Mira, un secreto.
¡Dámelo! Si parece una naranja".
Pero el secreto defiende,
invisible, amarga almendra,
su mañana, su secreto
mayor, dentro.
Lo que da son disimulos,

redondez, color, rebrillo,
solución fácil, naranja,
a la mirada y al viento.

(p. 56)

Por eso no es extraño encontrar expresiones semejantes a este final trasvasadas al problema del ser esencial de ella:

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente dentro
de ti.
Perdóname el dolor alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ese que no te viste y que yo veo
nadador por tu fondo, preciosísimo.

(p. 189)

El enamorado busca febrilmente a la otra, a la que se esconde detrás de los vestidos, los espejos; a la que él piensa que debe existir en la realidad como ha existido en su sueño. Este problema asedia también el teatro, y creo puede derivar de Unamuno, tan preocupado, como es sabido, por el ser que se es. En tres comedias inéditas que nos leyó el verano de 1950 en la escuela española de Middlebury —verano, por tantos conceptos, para mí inolvidable— tituladas *La isla del tesoro, El dictador* y *La fuente del arcángel*, en las tres plantea un problema que en el fondo procede de la misma inquietud: el encuentro de lo que se esconde detrás de un mundo aparentemente real.

Por esta causa gran parte del tema amoroso está desarrollada como un inmenso pensamiento ansioso de encontrar algo que no sea un espectro, una sombra.

Tan ahincadamente piensa, que hace partícipe de este pensar al mundo total, cósmico:

> Pensar en ti esta noche
> no era pensarte con mi pensamiento,
> yo sólo desde mí. Te iba pensando
> conmigo, extensamente el ancho mundo.

Y todo, cualquier presencia es ella misma, esquivada detrás de la luz, de la lluvia o del cielo:

> Tan convencido estoy
> de tu gran traspresencia en lo que vivo,
> de que la luz, la lluvia, el cielo son
> formas en que te esquivas,
> vaga interposición entre tú y tú,
> que no estoy nunca solo
> mientras la luz del día me parece tu alma.
>
> (p. 277)

Pero también es cierto que no todo es luz y alegría en el amor. También hay dolor, como en los mejores clásicos, incluso el viejo dolor de ausencia, visto desde ángulos muy originales. Puesto que ella es casi un rayo de luz, algo levísimo que se desliza en vilo, en ascensión, su ausencia produce nada menos que la pura realidad:

> El mundo material
> nace cuando te marchas.
>
> (p. 194)

> Pero ahora,
> ¡qué desterrado, qué ausente
> es estar donde uno está!

Espero, pasan los trenes,
los azares, las miradas...
Y mientras no vengas tú
yo me quedaré en la orilla
de los vuelos, de los sueños,
de las estelas, inmóvil.

(p. 209)

El dolor es la última forma del amor. Nótese la sorprendente originalidad:

No quiero que te vayas,
dolor, última forma
de amar. Me estoy sintiendo
vivir cuando me dueles
no en ti, ni aquí, más lejos:
en la tierra, en el año
de donde vienes tú,
en el amor con ella
y todo lo que fue.

(p. 213)

Todo puede acabar, también, en la muerte, en un "suicidio hacia arriba", como se titula un poema. Ahora bien, puesto que ese suicidio de dos puede llegar a ser la última expresión del amor, y el amor es ascensión, un flotar sobre el mundo y las cosas, el suicidio es también una ascensión, la última y más real huida del mundo cotidiano:

Hay que decir, y que lo sepan bien
los que viven aun bajo techado,
donde telas de araña se entretejen
para cazar, para agostar los sueños,
donde hay rincones
en que línea y línea se cortan

y sacrifican en fatales ángulos
su sed de infinitud,
que nosotros estamos
contentos, sí, contentos
del cielo alto, de sus variaciones,
de sus colores que prometen todo
lo que se necesita
para vivir por ello y no tenerlo.
Sin andar, ya,
despedidas las plantas de los pies
del más triste contacto de la vida.

(p. 308)

Es decir, el amor en la poesía de Pedro Salinas aparece como una fuerza capaz de crear un mundo en volandas, lleno de levedad y ascensión, incluso en la muerte misma. De ahí ese estilo de huidas, de enumeraciones gozosas. Lo contrario al amor es el peso que desciende a la tierra, son los calendarios y los relojes. El enamorado de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor* vive gozosamente fuera del tiempo y del espacio, en una cuarta dimensión aérea y llena de profunda belleza.

EL TIEMPO EN LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

Publicado en *Ínsula*, n.º 26 (febrero 1948), pp. 2 y 7.

Cuenta M. Fernández Almagro que Jorge Guillén pensó alguna vez en titular su famoso libro *Mecánica celeste* (como uno de sus poemas), "desistiendo por un lógico temor a la confusión que el rótulo ocasionase en el ánimo del presunto comprador". Sin embargo, la adopción del título *Cántico*, que mantiene a lo largo de toda su obra poética, es mucho más acertada. Nótese también lo extraordinario que resulta en nuestra literatura ese título dado sucesivamente a tres ediciones de un mismo libro. Pero, ¿podemos considerar como un mismo libro esas tres ediciones distintas, aparecidas sucesivamente en 1928, 1936 y 1945? La segunda edición aumenta en cincuenta poemas la de 1928, ordenando el contenido en cinco grupos distintos. La de 1945 aparece con 145 poemas de diferencia sobre las anteriores, resultando, por lo tanto, un volumen doble, ya que la segunda contenía sólo 125. Ningún poeta español ha permanecido tan fiel a un título, por otra parte, tan significativo. El hecho es notable, y su raíz hay que buscarla en la misma entraña que motiva toda la poesía de Jorge Guillén. *Cántico*, escribía Pedro Salinas, no es "ni canto, ni cantar, ni canción, ni cante, sino precisamente eso, cántico. La palabra lleva infuso un sentido de gracias y alabanzas a la divinidad. La raíz de la poesía de Guillén está precisamente en el entusiasmo ante el mundo y ante la vida [...] Lo peculiar de la poesía guilleniana es el haber logrado lo que llamaríamos una ordenación poética del entusiasmo".

Para Jorge Guillén el mundo "está bien hecho". De

ahí el gozo de andar y ver, de la contemplación de unos grises o de los álamos del río. Guillén establece siempre una dependencia de su poesía con las cosas, y de ahí su entusiasmo:

¡Oh perfección: dependo
Del total más allá.
Dependo de las cosas!

Los objetos más triviales, sobre los que la mirada se posa ya sin amor, el balcón, los cristales, la mesa, se convierten en

Maravillas concretas.
Material jubiloso.

De aquí procede también ese grito angustioso:

Realidad, realidad, no me abandones
Para soñar mejor el hondo sueño!

Por eso, a su pregunta *¿Qué es ventura?* responderá él mismo: *Lo que es.* La ventura jubilosa es simplemente *ser, existir*, con sus aledaños *ver, andar, hablar,* etc. Ahora bien; para que algo *sea* debe estar en un lugar y en un tiempo. Nada *es* sin temporalidad, especialmente el poeta. El *Tiempo*, esa exclusiva del hombre, como escribe un filósofo, está muy presente en la poesía de Jorge Guillén. Pero no se trata del tiempo a la manera barroca, nostálgica y ascética. Frente a los poemas de la rosa, ejemplo perfecto de la brevedad de la vida, Guillén opone la suya "tranquilamente futura". No se trata tampoco de una incitación a gozar, como los poetas del *carpe diem*, ni de la nostalgia por el tiempo ido, a lo Villon o Manrique. Se trata de algo más ori-

ginal, que nada debe a la expresión de la temporalidad en la poesía anterior —medieval, barroca o romántica—. Para Guillén el mundo está bien hecho; por lo tanto, debemos gozar de esa perfección, aprendiendo a disfrutar amorosamente la gracia de un mediodía, el júbilo de una mañana de primavera o el beato sillón. Debemos aprender a "ver deslizarse lentamente un río", como dijo con tanta serenidad y elegancia Francisco de Medrano. El goce es muy distinto a los anteriores. En este gozar el poder esencial "lo ejerce la mirada":

No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

El Instante (como escribe Guillén más de una vez), que corre a imponer después, nos invita a un goce, a una amorosa pasión por todo lo creado.

¡A largo amor nos alce
Esa pujanza agraz
Del Instante, tan ágil
Que en llegando a su meta
Corre a imponer Después!

Toda la creación se "ahinca en el sagrado Presente perdurable". Ese presente, diariamente eterno y nuevo, presta a la poesía de *Cántico* su raíz jubilosa. Sobre los minutos que van limando las horas, pasando de continuo, el poeta va

Salvando el presente,
Eternidad en vilo.

No resisto la tentación de parangonar un soneto temporal de Góngora con algunas muestras de la poesía guilleniana. Se notará así la profunda diferencia motivadora. Dijo don Luis en un bellísimo soneto:

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,
que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.
¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.
Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Góngora se hace portavoz de la angustia barroca ante la brevedad de la vida (¿sueño, sombra de luna?). Presurosa se desliza a su fin nuestra edad, y Licio corre un grave peligro porfiando por seguir sombras y abrazar engaños.

En Guillén, todo lo contrario. Aunque el tiempo "intacto aún, enorme" nos rodea, lo ha conseguido detener "entre dientes y labios". La belleza de lo creado hace demorar el paso de las agujas:

Hay tanta plenitud en esta hora,
tranquila entre las palmas de algún hado,
que el curso del instante se demora
lentísimo, cortés, enamorado.
Tanto presente, de verdad, no pasa.
Feliz el río que pasando queda.

Circula el tiempo entre agujas
de relojes.
Todo se salva en su círculo,
todo es orbe.

Es decir, aunque el tiempo vuela (según expresión clásica), va salvando las maravillas concretas; incluso las creará de nuevo. Traerá otra vez la luz, el mediodía, el balcón, la fuente o la conversación con los amigos. Cada minuto "siente que seduce una voz a su trabajo":

Cada minuto viene tan repleto,
que su fuerza no pasa,
y aunque al reloj sujeto,
no se humilla a su tasa
justa, no se disuelve en un discreto
suspiro. Por debajo
de un más sensible sin cesar Presente,
cada minuto siente
que seduce una voz a su trabajo.
—Dame tu amor, tu lento amor, detente.

La perfección del momento, como gusta de decir Guillén, invita a eternizarlo, gozándolo de nuevo. Por eso lo nostálgico de un recuerdo casi no aparece en *Cántico. Cántico* exalta jubilosamente el momentáneo *Ahora* porque "la memoria es pena". Cuando el recuerdo aparece, contrasta con violencia en la primaveral alegría de *Cántico*:

¿Qué fue de aquellos días que cruzaron veloces,
ay, por el corazón? Infatigable a ciegas,
es él por fin quien gana. ¡Cuántos últimos goces!
Oh, tiempo: con tu fuga mi corazón anegas.

Pero Jorge Guillén no se abandona lánguido con sus recuerdos y la nostalgia. El tiempo, aunque pasado, revive de nuevo en la gozosa contemplación de lo presente:

No, no dudo.
No necesito nostalgia
que a favor de algún crepúsculo
desparrame como niebla
la hermosura que yo busco.
Aquellos días de entonces
vagan ahora disueltos
en este esplendor que impulsa
lo más leve hacia lo eterno.

Los muros, cerca del campo, siguen fieles guardando los mismos ocres con reflejos "de tardes enternecidas / En los altos del recuerdo".

Estas breves notas, agudamente nostálgicas, son rarísimas; casi únicas en todo el libro. Cuando los sentidos se recrean en el tranquilo atardecer y la vigilante razón se abandona, surge la gozosa exclamación de haber conquistado un mundo:

Esta luz antigua
de tarde feliz
no puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía!

Por esta acumulación de belleza, lo perdido volverá:

Todo lo que perdí
volverá con las aves.

Dentro del exaltado Instante, de ese presente abso-

luto en su belleza, el mediodía, por lo que tiene de serena luminosidad, hincha gozosamente la poesía de Jorge Guillén. La luz afina su ardor "con un afán fino y cruel". "Todo es cúpula", y los ojos no resisten tanta belleza. De ahí esa claridad interior que percibimos tan nítidamente en *Cántico.* "Más esplendor" se titula un poema de la cuarta parte. Todo el pensamiento de Guillén aparece en el gozoso poema "Las doce en el reloj":

Dije: ¡Todo ya pleno!
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
el amor era sol.
Entonces, mediodía,
un pájaro sumió
su cantar en el viento
con tal adoración,
que se sintió cantada
bajo el viento la flor
crecida entre las mieses
más altas. Era yo,
centro en aquel instante
de tanto alrededor,
quien lo veía todo
completo para un dios.
Dije: Todo completo.
¡Las doce en el reloj!

Relacionado, como es lógico, con esta expresión de la temporalidad aparece el recurso estilístico de la ausencia de tiempos en pasado. He hecho un rápido recuento de los tiempos verbales utilizados en las primeras treinta páginas, y frente a ocho o diez tiempos en pasado y seis futuros, surgen más de noventa en pre-

sente de indicativo. Podríamos también relacionar la expresión temporal con la gozosa exclamación, la enumeración de sustantivos sin ningún nexo unitivo, el estilo impresionista, momentáneo, etcétera etc.; pero este estudio debe quedarse para otra ocasión. Hoy solamente hemos querido rendir un pequeño tributo de admiración a esa poesía jubilosa, tan apasionada y encendida, del *Cántico* tercero.

LA POESÍA DE ILDEFONSO M. GIL

Publicado en *Ínsula*, n.º 91 (julio 1953), p. 4.

Fresca aún la lectura de *Juan Pedro el Dallador*, segunda novela de Ildefonso-Manuel Gil, otro libro suyo llega a nuestras manos; una preciosa antología de su obra poética, bellamente editada y escogida con todo fervor por F. Ynduráin y L. Horno,[1] que firman la presentación, cuyo comienzo es ya un modelo de elegancia: "Nace este libro —dicen— bajo el doble signo de poesía y amistad: Ildefonso-Manuel Gil pone la poesía; nosotros y los muchos admiradores de su obra poética, la amistad. Y queremos, juntamente, hacer esta edición en obsequio a la poesía y por razones de amistad. Ahora, cuando ya casi no se habla de servicios amistosos más que en voz baja o con sonrisa reticente de connivencia".

Y no deja de ser curioso (¡divino azar!) que este libro repleto de auténtica y honda poesía haya aparecido precisamente en un abril con tintas otoñales, en una primavera casi frustrada. (Leo sus versos y miro por la ventana cómo cae suavemente la lluvia en una tarde gris, casi con melancolía de octubre.) Es que da la casualidad de que en la poesía de Ildefonso-Manuel Gil hay como una melodía única —a ratos a flor de piel, a ratos subterránea— en la que predomina la belleza del otoño. En este volumen, que se puede recorrer con facilidad, se encontrará el lector inmerso en una atmósfera cuya nota predominante es la belleza melancólica de una tarde de otoño. Ya desde los primeros intentos poéticos aparece esa melancolía, esa entonación especial del verso de Gil, con un acorde dulcemente huma-

no, pero nunca estallante de gozo, primaveral. En la última página escogida puede leerse:

El ángel pensativo del otoño
extendiendo otra vez sus alas grises;
la lluvia en los cristales
o la niebla rasgada por los trenes;
la pausada caída de las hojas
verdedorando el aire con su vuelo,
y esa lenta tristeza
hermana de las tardes indecisas
tienen tanta hermosura
que bastan sólo para amar el mundo.

Nótese la extraordinaria afirmación de los dos últimos versos y el tono, la musicalidad suavemente apagada de todo el fragmento. Sin necesidad de recurrir a los bellos *Poemas del otoño* de su tercer libro, podemos comprobar mejor esto que digo con otro suyo, cuyo título es nada menos que *Afirmación de la Primavera*, donde encuentro estos dos versos tan significativos:

Diré que haces oler la tierra a carne joven,
para envolver la muerte que yace dentro, fría.

Es precisamente esta ausencia de lo primaveral la que da el "tono" a la lírica de Ildefonso-Manuel Gil. En el segundo de los poemas escogidos, procedente de un libro escrito en plena adolescencia —entre 1928-1930—, encontrará el lector estos versos:

Cantaré esas vidas
dulces, ignoradas,
cuya historia es ruta
de escasas jornadas:
"Nacer y morir". Dos capítulos.
En el intermedio no ha ocurrido nada.

Una tierna resignación late en estos seis versillos escritos en plena primavera de la vida. El resto de la obra acentuará esa nota "doliente" —utilizando uno de los adjetivos preferidos por Gil—, nota que se henchirá poco a poco de resonancias humanas y experiencias muy diversas.

Pero esta ausencia de lo primaveral no implica necesariamente la caída en lo desesperado o tormentoso. La poesía de Gil se sostiene con firmeza anclada en un humanismo de la mejor calidad, ese humanismo que aparece en Unamuno y en Antonio Machado, un poco olvidado por los poetas de la generación del 27, y traído de nuevo por el grupo de M. Hernández, Panero, Gil, Rosales y Vivanco. Con versos emparentados con la mejor poesía española de todos los tiempos, ha proclamado Ildefonso-Manuel Gil su estética:

Mi verso es así el grito
que en la más honda entraña me ha brotado.
Más que en frío granito,
quiero el nombre grabado
al pie de un verso en sangre sustentado.

Las penas y los gozos por los que ha pasado el poeta se transformarán en una lírica honda, a veces remansada en una nostalgia de tarde gris, a veces encrespada y turbulenta, pero siempre sostenida por latidos cordiales. En estos momentos ningún poeta aspira al juego: se pone en el decir su voz más entrañable. De ahí la ausencia del jugueteo, del virtuosismo en que cayeron otros muchos que equivocadamente pusieron su afán no en el latido del corazón, sino en la belleza del endecasílabo.

Pero como los afanes y las alegrías de un hombre —y el hombre mismo— están heridos de muerte por el

tiempo, que "cava en su vivir su monumento", el poeta vive más que nadie en sus recuerdos, y por eso los recuerdos adquieren también en la poesía de Gil una dimensión extraordinaria. De ahí esa nota elegíaca que aun en los momentos más imprevistos asedia hasta la misma musicalidad del verso. *El tiempo recobrado* está en la misma línea poética de que han brotado *La estancia vacía* y *La casa encendida*, pero, al mismo tiempo, en ese libro cuaja poéticamente una de las más bellas teorías sobre la "eternización" del hombre, si se me permite esta manera de hablar. Si el tiempo todo lo puede y nos deja sólo las llagas de los más vívidos o tenues recuerdos, el poeta ha hallado en sus hijos una manera de vencer esa tiranía:

Un hombre reunido con su hijo y su nieto
es una alegoría de la victoria humana.
La más firme montaña se torna vulnerable;
todo es frágil y leve; todo menos el Hombre.

Para gozo de los muchos lectores de Gil, la antología ofrece, además, fragmentos de un extenso poema, todavía inédito, titulado *El incurable.* A juzgar por lo publicado, el poema pretende reflejar la visión última, la despedida del mundo, de un enfermo incurable. El dramatismo de la situación se traduce en versos de muy distinto carácter y forma, pero nunca de tipo narrativo, sino llenos de lirismo. Veamos, por ejemplo, esta hermosa estrofa bien clásica:

El sueño del recuerdo
me desanda los días y las penas,
y en sus pasos me pierdo
cogiendo a manos llenas
briznas de ayer, despojo de verbenas.

Claro está que no siempre la poesía de Ildefonso-Manuel Gil es tan grave. Alguna vez le ha gustado también jugar con los metros cortos a la manera tradicional, y así logra el delicioso *Cancionerillo del recuerdo y de la tierra* (pero incluso el mismo título está demostrando a las claras sus dos mejores columnas). Aun intentando con todo propósito una huida de la gravedad, más de una vez aflora la misma nostalgia. No en balde dice su copla final:

Y como yo soy conmigo,
mi voz es siempre la misma,
aunque el son sea distinto.

La voz, en efecto, no ha cambiado, porque para eso tendría que cambiar el talante del poeta, pero sí ha ido ganando en hondura y trascendencia, al correr de los años. Las antologías individuales sirven para eso: para ver cómo un poeta ha encontrado su voz y la ha dotado de trascendencia.

NOTA

1. *Poesía (1928-1952)*, Zaragoza, 1953, ed. especial numerada, cubierta por suscripción (ed. 35 ptas.).

ÍNDICE

Nota preliminar 7
Sobre el rigor poético en España 9
Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla 45
Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro 57
La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio 73
Don Luis de Góngora, conceptista 83
Sobre un célebre soneto de Quevedo 91
Dos memoriales de libreros a Felipe IV . . 99
El estilo de *El Criticón* de Gracián 119
El amor en la poesía de Pedro Salinas. Nota para un estudio 153
El tiempo en la poesía de Jorge Guillén . . 167
La poesía de Ildefonso M. Gil 177

minor

Títulos publicados:

Fernando Lázaro Carreter

"LAZARILLO DE TORMES" EN LA PICARESCA

Juan López-Morillas

HACIA EL 98: LITERATURA, SOCIEDAD, IDEOLOGÍA

Francisco Rico

ALFONSO EL SABIO Y LA "GENERAL ESTORIA"

Andrés Amorós

SUBLITERATURAS

Russell P. Sebold

NOVELA Y AUTOBIOGRAFÍA EN LA "VIDA" DE TORRES VILLARROEL

Eustaquio Barjau

ANTONIO MACHADO: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL APÓCRIFO

Daniel Eisenberg

"POETA EN NUEVA YORK": HISTORIA Y PROBLEMAS DE UN TEXTO DE LORCA

José Manuel Blecua

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA, Y OTROS ENSAYOS

En preparación:

Álvaro Galmés de Fuentes

ÉPICA ÁRABE Y ÉPICA CASTELLANA

Una rica experiencia de investigador, crítico y maestro inspira a José Manuel Blecua el núcleo de este libro: un amplio y sugestivo ensayo que muestra el rigor creativo con que los grandes escritores españoles han procedido en la elaboración de sus obras, desde el Arcipreste de Hita a Antonio Machado o desde Cervantes a Valle Inclán. Aquí, tal conclusión se refuerza, en particular, con una serie de inteligentes análisis de textos: una reveladora lectura de Góngora considerado como conceptista, la explicación más acertada —al margen de los lugares comunes habituales— del soneto de Quevedo "Miré los muros de la patria mía...", un estudio (ya clásico) del estilo de Gracián, etc., etc. El profesor Blecua pasa ágilmente del texto al contexto, del poema a la historia cultural, y, así, dibuja un imprescindible panorama de la lírica renacentista (en una imagen de conjunto que quizá hoy no tenga rival en claridad y penetración) y alinea más de una contribución de primer importancia a la sociología literaria del Siglo de Oro, aclarando, por ejemplo, las funciones de la crítica y varios problemas relevantes de la producción editorial en los tiempos de Lope y Calderón. *Sobre el rigor poético en España* es una lección de perspicacia y método en cada una de sus páginas.

José Manuel Blecua (1914), catedrático de la Universidad de Barcelona, entre otros muchos trabajos fundamentales, es autor de definitivas ediciones críticas de don Juan Manuel, Herrera y Quevedo.

Letras e ideas

Minor