

- EUGENIO ASENSIO  
«Fray Luis de León y la Biblia» 5
- CAMILO JOSÉ CELA  
«Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII» 33
- JEAN PIERRE ETIENVRE  
«El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro» 47
- JAIME MOLL  
«Transmisión y público de la obra poética» 71
- FRANCK PIERCE  
«La poesía épica española del Siglo de Oro» 87
- ELIAS L. RIVERS  
«Fray Luis de León: traducción e imitación» 107
- EVANGELINA RODRÍGUEZ  
«Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro» 117
- JUAN MANUEL ROZAS  
«Burguillos como heterónimo de Lope» 139
- PEDRO RUIZ PÉREZ  
«El manierismo en la poesía de Cervantes» 165
- RICARDO SENABRE  
«Los textos "emendados" de Herrera» 179
- BRUCE W. WARDROPPER  
«La poesía religiosa del Siglo de Oro» 195
- FRANCISCO YNDURÁIN  
«La poesía de Cervantes: aproximaciones» 211

ISBN: 84-7477-050-5  
Depósito legal: M.13657-1985  
© EDAD DE ORO Vol. IV  
Imprime OFFIRGRAF, S. A.  
Polígono Industrial «La Hoya»  
S. Sebastián de los Reyes (Madrid)

---

## NOTICIA DEL IV SEMINARIO EDAD DE ORO

La IV edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró durante la primera semana del mes de mayo de 1984 en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Además de los colaboradores de este volumen, el Seminario contó con la participación de Alberto Blecuá, María Luisa Cerrón Puga, Angelina Costa Palacios, Francisco Javier Díez de Revenga, Autora Egido, Ana María Gil Ribes, Robert Jammes, Pedro Ginés Martínez Domene, M.<sup>a</sup> Pilar Moraleda, Emilio Orozco, M.<sup>a</sup> Remedios Pérez Prietos, Alfonso Rey, Juan Carlos Rodríguez, Carlos Ruiz Silva, Francisco Rico y Pablo Villar Amador.

Un nutrido conjunto de actividades culturales se desarrollaron a lo largo de la semana, entre las cuales destacamos la exposición bibliográfica de manuscritos e impresos poéticos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional —en el Salón italiano de la propia Biblioteca Nacional—; el concierto de música barroca ofrecido por el grupo *Pro Musica Antica*, bajo la dirección de Miguel Ángel Tallante, y la actuación del Coro de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid. El Seminario se clausuró con una jornada en el Colegio Universitario Domingo de Soto, de Segovia.

### COMISION ORGANIZADORA DEL IV SEMINARIO

Dirección: Pablo Jauralde y Domingo Ynduráin

Estudiantes: M.<sup>a</sup> Paloma Almela Lumbreras - Yolanda Cadenas de la Vega - Vicente Carmona González - Guillermo Carrascón Garrido - M.<sup>a</sup> del Carmen Fernández Fernández - Olga de Frutos Alonso - Almudena Gallego San José - Rocío González Docavo - Lourdes Manzano Noreno - M.<sup>a</sup> del Carmen Martín Jiménez - Esteban Muñoz Diezma - Antonio Ortega Antón - M.<sup>a</sup> Teresa Pérez Tapia - Santiago Piñel Vallejo - Carlos Rodríguez Alonso.



## FRAY LUIS DE LEÓN Y LA BIBLIA

La Biblia y los autores clásicos han sido los dos grandes manantiales que, unidos, han formado el río de la cultura de Occidente. El cristianismo y el paganismo, que en un principio se combatieron encarnizadamente, hicieron la paz en el terreno de la literatura gracias a dos ingeniosas mediaciones: la alegoría y la profecía. La alegoría convirtió a Ulises u Odiseo en símbolo de Cristo; a las Sibilas en profetisas de su advenimiento. Hasta los mismos dioses, como Apolo y Hércules, transfigurados por la alegoría, se metamorfosearían en figuraciones cristianas<sup>1</sup>.

Paralelamente a la asimilación de los modos de interpretar el misterio y el mito, surgió la asimilación de las formas en la oratoria y la poesía: los conceptos eran cristianos, pero los géneros estructurales y los procedimientos estilísticos eran esencialmente una herencia de los autores paganos y de la escuela de retórica. El Evangelio se injertó en el árbol de la cultura antigua.

Esta apropiación por la nueva fe cristiana de formas mentales y estéticas clásicas se renueva y refuerza con el Renacimiento. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (cap. 12), ha mostrado que

<sup>1</sup> Sobre Homero cristianizado, véase el excelente libro de Hugo RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Zuerich, 1945, pp. 355-486. Sobre los dioses paganos, Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, London, The Warburg Institute, 1940, pp. 13-108.

tanto Petrarca, el poeta del amor, como Giovanni Boccaccio, el autor del *Decamerone*, coinciden en ponderar la intimidad y hasta la identidad de poesía y teología. Idea que Petrarca apoya con referencias a Aristóteles, a los tratadistas romanos, a los Padres de la Iglesia y a la Biblia misma, que encarna esta fusión.

Fray Luis de León personifica, mejor que ningún otro escritor de habla castellana, la confluencia de la Biblia y la cultura grecorromana, de Poesía y Teología. Y la obra que mejor realiza este ideal son los *Nombres de Cristo*, impresa hace poco más de 400 años, a fines de 1583. Trámites administrativos y trabajo de impresión debieron retrasar la aparición hasta los últimos meses del año. Estamos, por tanto, dentro de los límites consuetudinarios de una celebración. Pero mi comunicación obedece a otros impulsos. Hace un cuarto de siglo en el archivo de la nobilísima familia de los Duques de Cadaval topé con un gordo volumen de cartas —copias en gran parte— referentes a Luis de León y sus amigos dispersos por la Península. Entre ellas figuraban dos documentos importantes que describían la oposición de Fray Luis a la cátedra de Biblia en noviembre-diciembre de 1579: la plática o arenga electoral de Fray Luis pidiendo los votos para la cátedra; y la protesta de Fray Domingo de Guzmán, dominico hijo de Garcilaso de la Vega y candidato derrotado, contra el rector Pedro Ponce de León, acusado de favorecer, con medidas y prácticas ilegales, el nombramiento de Luis de León.

Antes de pintar la batalla por la cátedra de Sagrada Escritura de Salamanca, recordemos las cuestiones candentes que originaron en 1572 el proceso a los hebraístas y los cuatro años, con ocho meses, de cárcel inquisitorial de Fray Luis. Me refiero a sus opiniones sobre el valor de la Vulgata, o traducción de la Biblia hecha o revisada por San Jerónimo; y en segundo término, a sus actividades como traductor y comentador del *Cantar de los Cantares*. Tanto los términos de la *Sessio IV* de la primera reunión del Concilio de Trento (1545-47), como las normas finales de 1563, dejaron sin resolver cuestiones disputadas sobre la Vulgata y sobre la licitud de las versiones hechas por católicos y aprobadas por la Iglesia. Luis de León, siguiendo la regla *In Dubiis Libertas*, no solamente tradujo y comentó, limitándose a la corteza, el *Cantar de los Cantares* para uso de Isabel Osorio, monja del convento de *Sancti-Spiritus* de Salamanca y pariente suya, sino también, según declaró en su proceso (CODOIN, X, 186) «había hecho en romance una declaración breve sobre el salmo *Quaemadmodum Desiderat*

*Cervus*, y otra sobre el salmo *Usquequo, Domine, Oblivisceris Me In Finem...* Nunca entendí que en ello había escrúpulo, por esta razón, y es que los dichos dos salmos andan en romance en las Horas de Nuestra Señora...».

El historiador de la Vulgata Samuel Berger escribía en 1899: «La historia de la Biblia en España es uno de los más hermosos temas de estudio que uno puede imaginar. Comienza con Prisciliano, ese proscrito que siguió siendo para España una especie de santo nacional, y continúa con Lucinius Beticus, el amigo fiel a quien San Jerónimo envió el primer manuscrito completo de la Vulgata»<sup>2</sup>. Glosemos este comienzo. Fue San Dámaso, papa de origen hispánico, quien encomendó a Jerónimo la revisión de las versiones latinas del Nuevo Testamento para acomodarlas a la *veritas graeca* u original griego<sup>3</sup>. Muerto Dámaso en 384, Jerónimo emigra a Tierra Santa, donde, tras largos estudios de hebreo, entre los años 390 y 404 vertió, de la lengua en que nacieron, los libros hebraicos del Antiguo Testamento. Esta versión, aunque mal acogida en principio por San Agustín<sup>4</sup>, acabó por imponerse a la cristiandad occidental. Gozó de pacífica posesión hasta que Lorenzo Valla, siglo xv, criticó la versión de los textos antiguos, y los hebraístas del siglo xvi, la de los textos hebreos del Antiguo Testamento, abriendo el proceso de la Vulgata. Pero todavía el Cardenal Cisneros, que dirige los trabajos de la Biblia Políglota de Alcalá, no osa afrontar la cuestión. Cuando Nebrija llega de Salamanca con el proyecto de ocuparse en la corrección de la Vulgata, confrontándola con los textos hebreos, griegos y caldeos, Cisneros le ordenó «que no hiciese mudanza alguna de los que comúnmente se halla en los libros antiguos»<sup>5</sup>.

El resultado es discordante. Mientras Lorenzo Valla, hostil a la Vulgata, «se precipitaba a suponer que cualquier manuscrito griego ofrecía del Nuevo Testamento un texto superior a cualquier manuscrito latino», los Complutenses asumían que «las diferencias entre el Nuevo Testamento griego y la Vulgata eran debidas a la corrupción de la tradición griega»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Samuel BERGER, «Les Bibles castillanes», *Romania*, 28 [1899], p. 360.

<sup>3</sup> Pierre de LABRIOLLE, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1947, pp. 522-534.

<sup>4</sup> David S. WIESEN, *St. Jerome as Satyrist. A study in Christian Latin thought and letters*. Ithaca, Cornell University Press, 1964, pp. 235-40.

<sup>5</sup> Marcel BATAILLON, *Erasmus y España*, Trad. de A. Alatorre, 2.ª ed. española, Mexico, 1966, pp. 36-37.

<sup>6</sup> Jerry H. BENTLEY, *Humanists and Holy Writ. New Testament scholarship in the New Testament*,

Fue el hebraísta germano Johann Reuchlin quien, en su *De rudimentis hebraicis* (Phorcae, 1506) levantó el problema de las discordancias de la Vulgata con el original hebreo del Antiguo Testamento. Apenas hay página del diccionario final del volumen en que no critique algún lunar o imperfección de la versión de San Jerónimo. La polémica enzarzó a humanistas con escolásticos, y Erasmo salió a la defensa de Reuchlin en su *Apotheosis Capnionis* (Capnio era el nombre latinizado del hebraísta). Un grupo anónimo de humanistas ridiculizó el lenguaje y los métodos e ideas escolásticos en las *Epistolae virorum obscuriorum*, que salieron a luz en 1514, el mismo año que se acabó de imprimir el Nuevo Testamento de la Biblia Complutense<sup>7</sup>. La gran crisis luterana radicalizó los términos de la disputa en torno a la Vulgata.

En España el franciscano Luis de Maluenda, autor de peregrinos libros de piedad, en su tratado *Excelencias de la fe* (Burgos, Juan de Junta, 1537), atacando las «sectas secretas y de doctrinas nuevas» de Alcalá y Salamanca, escribe: «Con dos letras de griego y ebreo mal sabidas se atreven a roer las que los santos declararon —las cuales ningún griego sobervio entendió ni entenderá— apelando cada vez que quieren defender su poco saber para lo griego y para lo ebreo» (cap. 21)<sup>8</sup>. El pintoresco Maluenda saca a la plaza el pleito doctrinal.

El primer período del Concilio de Trento (1545-47) en su *Sessio IV* (abril de 1546) discutió el problema de la Vulgata. España, que durante la Edad Media había sido tan acogedora para las versiones del hebreo, hizo gala de su intolerancia. Obsesionada por el propósito de separar a los conversos de los textos rituales del Antiguo Testamento, se opuso a toda traducción de la Escritura para uso de los laicos. El Cardenal Pacheco, obispo de Jaén, y el franciscano Alfonso de Castro abogaron por la prohibición, pues la lectura de la Biblia en lengua vulgar era fuente de todas las herejías<sup>9</sup>. Por

Princeton Univ. Press, New Jersey, 1983, «The Complutensian New Testament», pp. 70-111: mi cita, p. 111.

<sup>7</sup> Sobre Reuchling, W. SCHWARTZ, *Principles and problems of Biblical translation. Some Reformation controversies and their Background*, Cambridge University Press, 1955, pp. 61-91. Versión y anotación de Erasmo, *Apotheosis Capnionis*, en *The Colloquies of Erasmus* translated by Craig R. Thompson, Univ. of Chicago Press, 1963, pp. 79-86.

<sup>8</sup> Eugenio ASENSIO, «Fray Luis de Maluenda, apologista de la Inquisición condenado en el Índice Inquisitorial», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1975, t. IX, pp. 87-100.

<sup>9</sup> Sobre la actitud de G. Seripando, Vitor BARONI, *La Contre-Reforme devant la Bible*, Université

fin la Vulgata fue declarada auténtica y canónica. Muchos padres del Concilio reconocían sus imperfecciones. Seripando, el general de los agustinos, propuso que el texto de la Vulgata fuese oficial, después de corregidos sus errores a la vista de los originales griegos y hebreos. El decreto final dejó muchas lagunas e incertidumbres<sup>10</sup>.

No dispongo de tiempo para describir las alternativas, ligadas a la política o a la profesionalidad de los Inquisidores Generales, que influyeron en la curva de tolerancia del Santo Oficio. Su conducta obedecía a una antinomia que oponía las normas eternas de la Iglesia a una estrategia cambiante para asimilar a los conversos, frecuentemente criptojudíos. La Iglesia y las Universidades creaban colegios trilingües en Alcalá y Salamanca al mismo tiempo que consideraban sospechosas las actividades y contribuciones exegéticas de los hebraístas. La norma eterna sucumbía ante la coyuntura represiva. Podríamos insertar una serie de testimonios que muestran la resistencia de los teólogos conservadores, ignorantes del griego y hebreo, a la renovación de la exégesis bíblica. Remitamos a los estudios del P. Mariano Revilla y otros<sup>11</sup>. El recelo venía de lejos. Leonardo Bruni Arentino, autor editado en Salamanca (cfr. Norton, *Catalogue*, núm. 462, p. 168, Roa), pensaba, igual que León de Castro, «que las letras hebreas son inútiles, las griegas y latinas muy útiles» (cfr. Charles Trinkaus, *In our image and likeness*, Chicago, 1970, pp. 578 y 817, nota 41).

El episodio más estruendoso y conocido de la represión inquisitorial es el proceso de los hebraístas de Salamanca y sobre todo de Fray Luis de León, iniciado en 1572. Fue en sus años de cárcel donde comenzó a redactar su libro de *Los nombres de Cristo*. Y donde, en la oscuridad y soledad, maduró algunos de sus más bellos poemas. El 3 de diciembre de 1577, ab-

---

de Lausanne, 1943, p. 93. Contrasta la posición *práctica* del General agustino con la *filológica* de Fray Luis, el cual sólo quiere depurar el texto estragado, sin mejorarlo. El P. Mariano REVILLA, *Religión y Cultura*, junio-julio de 1928, dio a conocer una carta de Luis de León sobre la *emendación* de la Vulgata, pp. 528-530.

<sup>10</sup> Roma, más abierta que los legados de Trento, quedó disgustada porque no se llegó a plantear la cuestión de la necesaria y ya planeada revisión de la Vulgata, la cual solamente se imprimiría en 1592. La llamada Vulgata Clementina coincide en gran parte con la doctrina y propuestas de Luis de León. Véase Hubert JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient, Erste Trienter Tagungsperiode (1545/47)*, Freiburg, Herder, 1957, t. II, pp. 79-80, sobre el disgusto de Roma.

<sup>11</sup> REVILLA, «Fray Luis de León y los estudios bíblicos en el siglo XVI», *Religión y Cultura*, 1928, recoge testimonios de Martínez Cantalapiedra en sus *Libri decem hipotyposeon theologiarum*, Salamanca, 1565; y de Fray Luis en su proceso (pp. 490-493).

suelto y triunfante, regresó a Salamanca, donde «sus frailes temerariamente lo recibieron con trompetas y atabales. Este recibimiento ofendió mucho a los inquisidores de Valladolid», según la Relación de Fray Domingo de Guzmán. Y en noviembre de 1579 le encontramos opositando a la cátedra de Biblia, la mira y sueño de su vida entera.

#### LA OPOSICIÓN A LA CÁTEDRA DE BIBLIA

Johan Huizinga, en su libro de ensayos *Nombres e ideas*, escribe: «La Universidad medieval era un campo de batalla, un palenque en el pleno sentido de la palabra... En ella se jugaba un juego serio, a menudo peligroso. Las actividades de la Universidad, como las de la caballería, tenían carácter o de consagración e iniciación, o de contienda, desafío y conflicto»<sup>12</sup>.

Estos usos combativos venían de lejos, de los tiempos en que Pedro Abelardo, el esposo y profesor de Heloisa, el precursor de la Universidad de París, renunció a la vida militar de su casta, sustituyéndola por los estudios de dialéctica. Comenta Etienne Gilson: «Él mismo se nos presenta como un guerrero de verdad, que ataca a sus maestros, les roba sus oyentes, se los lleva a modo de botín, pone cerco a las escuelas y cátedras que desea ocupar... Con un verdadero boletín de victoria cierra el relato de su lucha contra Guillaume de Champeaux»<sup>13</sup>.

Ni la Universidad de Alcalá ni la de Salamanca eran ajenas a esa tradición. Álar Gómez de Castro nos cuenta cómo en Alcalá, antes de 1530, los estudios de Biblia no atraían a los estudiantes, por ser teología expositiva, serena, sin los memorables combates dialécticos que distinguían a la teología escolástica. La licenciatura de teología, por ejemplo, tenía entre otras pruebas la llamada *Alfonsina*. En ella el candidato sostenía un diálogo espectacular con sus examinadores. «Durante un día entero, a veces dos, el candidato debe responder, delante del claustro en pleno de profesores y doctores, a 120 cuestiones de teología. Cada uno era libre de argumentar

<sup>12</sup> Johan HUIZINGA, *Men and Ideas* (Meridian Books), New York, 1959, «The task of cultural history», p. 17.

<sup>13</sup> Etienne GILSON, *La Philosophie du Moyen Age*, 3.<sup>a</sup> ed., Paris Vrin, pp. 279-80.

contra él, en latín naturalmente, en forma silogística o socrática»<sup>14</sup>. Salamanca tenía, entre otros actos dramáticos, sus afamadas oposiciones a cátedras en propiedad, las cuales se daban democráticamente por los votos de los estudiantes, doctores y profesores. Suscitaban tremendas luchas entre los Colegios Mayores y, si eran de teología, entre los conventos más poderosos.

Un moralista, el Doctor Don Martín de Azpilcueta Navarro, y un jurista, Juan Arce de Otálora, nos ofrecen un cuadro de las oposiciones desde ángulos diversos y complementarios. Azpilcueta Navarro, que profesó en Salamanca por espacio de 14 años (1525-1538) y reclamado por los reyes de Portugal pasó a Coímbra, en cuya Universidad enseñó durante 17 años, las contempla como abominación y fuente de pecados. En un libro que se imprimió en Coímbra, año de 1543, escribe:

Ellos [los estudiantes de Salamanca] desde niños se avezan a ser injustos, y a corromper la justicia por amistad, deleyte, interesse, aborrecimiento y aun temor, de que grandes escrúpulos de restitución nascen. Y demás de que mucho tiempo pierden los estudiantes, durante las vacantes, sobornando, apassionándose y reñendo, y aun se aprenden hartos vicios y malos vezos de dexar lecciones y horas de estudio ordinarias, y otros que callo. Quasi ninguna Cáthedra de propiedad vaca en Salamanca, sobre la qual el Demonio no tenga un millón de peccados mortales de censo por lo menos, contando los malos y deliberados desseos, con los malos dichos y hechos de los Opositores y de sus amigos, con los perjuicios y encorrimientos de descomuniones<sup>15</sup>.

Por lo visto Azpilcueta Navarro, si no era, como le califica su compañero de Penitenciaría en Roma, el belga Simon Magnus, «más ángel que hombre», aspiraba a que los estudiantes se volviesen ángeles.

Muy diferentes eran las perspectivas de Arce de Otálora, legista a la vez que apasionado por las humanidades, en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Es un diálogo entre dos estudiantes de Salamanca, uno civilista y otro canonista, que, durante unas vacaciones, recorren el triángulo geográ-

<sup>14</sup> Gustave REYNIER, *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne*, Paris-Toulouse, 1902, pp. 111-112. Véase ahora R. GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad Complutense. Constituciones originales Cisnerianas*. (Edición bilingüe y comentarios). Alcalá de Henares, 1984.

<sup>15</sup> Cfr. Manuel ARIGITA Y LASA, *El Doctor Navarro Martín de Azpilcueta, y sus obras*, Pamplona, 1895, pp. 159-160.

fico Valladolid, Zamora y Salamanca. Con la libertad del diálogo erasmiano, alternan los temas literarios con las observaciones actuales. Las Jornadas XIII (ff. 444r-465v) y XIV (ff. 493v-507r) transcurren dialogando sobre la vida y penalidades del opositor. Pinciano, que suele llevar la voz cantante, refuta las severas condenaciones de Azpilcueta Navarro, al que no menciona: enumera las variadas miserias que padece el opositor en su calvario hacia la cátedra distante. Reseñando las penalidades infinitas del opositor, concluyen que el infortunado pretendiente no dispone de dinero suficiente para quebrar los mandamientos. Ha de gastar su tiempo libre ganando los votos de los estudiantes en tareas penosas: ayudándoles en sus repasos, haciéndoles la corte, hasta prestándoles un dinero que no tiene. Palatino y Pinciano acaban convencidos de que el opositor mal puede cometer los siete pecados capitales. Más que pecador, es un mártir. Pinciano expone sus teorías de cómo hay que preparar una lección de oposición (ff. 518v-537r) para gustar a los oyentes, sin insultar al contrincante ni derramar lágrimas; y las cautelas para el día de la votación, cuando amenazan los trucos electorales, como los estudiantes que, mudando de traje, votan dos veces. Por último describe la ansiedad del opositor, cuando impaciente espera en su casa que el paje del Rector le anuncie su victoria<sup>16</sup>.

Estas miserias debió de conocerlas Luis de León, parcialmente, a fines de noviembre de 1579, cuando empezaron las oposiciones a la cátedra de Sagrada Escritura, vacante por la muerte de su propietario Gregorio Gallo. Se reflejan en las dos ya citadas piezas insertas en el código Cadaval núm. 82 moderno, 983 antiguo: la *Plática* de Fray Luis de León pidiendo el voto, y la *Relación* de Fray Domingo de Guzmán querellándose del Rector don Pedro Ponce de León.

Fray Domingo de Guzmán era el candidato del convento de San Esteban, el más ilustre y potente de Salamanca, gloria de la Orden de Santo Domingo: en él habían vivido Cristóbal Colón y Fray Francisco de Vitoria. Contaba, según Fray Luis, con muchos votos: 170 frailes matriculados, y buen número de *catedreros* o muñidores electorales. Fray Luis de León era el candidato del convento de San Agustín, el cual disponía de menos estudiantes, cuyos votos rondaban, parece, el centenar. Batalla desigual que

<sup>16</sup> *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*, Egerton Manuscript N.º 578, están inéditos en la British Library. La tesis dactilografiada de Norine P. O'CONNOR, *Juan Arce de Oñalora. Coloquios de Palatino y Pinciano: an Erasmusian dialogue of the sixteenth century*, University of Texas Austin, 1952, resume los trabajos del opositor en las pp. 178-185, 189-191.

solamente el prestigio y los discípulos admiradores de Fray Luis podían equilibrar.

La Lección de oposición tenía su ritual. Un muchacho, que abría un libro único situado en la mesa de la sala, fijaba por suerte tres puntos escogidos: otros tres eran igualmente sorteados y escogidos por el opositor, el cual disponía de 24 horas en su casa para prepararse. La lección era escuchada —y objetada— por los contrincantes, en presencia de estudiantes y profesores. Tras la lección, cada opositor pronunciaba una especie de discurso electoral, regulado por los Estatutos de la Universidad.

Los Estatutos de 1561, fol. 42v, núm. 23, la describen así: «Iten estatuyamos que acabada la lección de oposición, informe cada oppositor a los votos de su justicia, como bien le paresciere, sin hablar cosa alguna en perjuizio de los oppositores.» Yo únicamente he conseguido leer dos arengas electorales: la del M.<sup>o</sup> Fernán Pérez de Oliva «Razonamiento que hizo en Salamanca el día de la lición de Oposición de la Cátedra de Filosofía Moral», pronunciada el 23 de marzo de 1530, impresa en Córdoba, 1586; y la *Plática de Fray Luis de León* en su lección de oposición a la cátedra de Escritura. El autor del *Diálogo de la dignidad del hombre* ofrece un Razonamiento notable por su distinción estilística y su elegancia moral<sup>17</sup>. La Plática de Fray Luis refleja su tensión emocional, explicada por la violencia de enemigos despiadados que, no contentos con sus 4 años y ocho meses de cárcel y proceso, ponen en duda la justicia de la absolución pronunciada por el Santo Oficio.

La *Relación* de Fray Domingo de Guzmán da vagas indicaciones cronológicas, que algo ayudan a fijar el calendario. Al acusar al Rector Don Pedro Ponce de León, entre otros maleficios mayores, de haber retrasado las pruebas para complacer a Fray Luis, que deseaba leer su lección el sábado, nos hace conjeturar que la del agustino se celebró el 28 de noviembre de 1579, y la del dominico el día anterior. La Lección de oposición era el día de las alabanzas, igual que el día de la muerte. Por eso perdonamos a Fray Domingo que pondere su propia caballería en cumplir las normas del Estatuto, sin atacar al convento de San Agustín y a Fray Luis «alabado por hombre señalado en letras humanas, probando juntamente que en las divinas le hacía ventaja». El auditorio quedó espantado de su «nobleza y man-

<sup>17</sup> Cfr. *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, Madrid, 1787, t. II, pp. 26-51.

sedumbre». Quizá recordaban que Fray Domingo, versificador como hijo de Garcilaso, había glosado la décima de Fray Luis al salir de la cárcel —*Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado*— en versos crueles: una mala acción y unos versos medianos.

Pero dejémosle la palabra a Fray Domingo. «Ese mismo día, comenzando Fray Domingo de Guzmán sus argumentos y preguntando a Fray Luis de León cierta cosa que importaba para desengaño de la escuela, de la cual pregunta por malicia de algunos y poca consideración de otros se levantó una polvareda con gran turbación y alboroto popular y grita de gente apasionada, por donde se vino a estorbar que Fray Domingo de Guzmán prosiguiese sus argumentos.» Por lo que sigue, vemos que pretendía denigrar a Fray Luis, como hombre de ideas peligrosas, renovando el proceso del agustino, como si no hubiese sido absuelto y repuesto en su cátedra. Sospecho que Fray Domingo, tal vez por su condición de dominico, sabía que la sentencia del Consejo de la Suprema absolviendo a Luis de León mandaba que «en la sala de la Audiencia sea reprendido y advertido que de aquí adelante mire cómo y adónde trata cosas y materias de la cualidad y peligro que las que deste proceso resultan» (CODOIN, X, 353). Para Fray Domingo no debía ser impenetrable el secreto que la Inquisición imponía a presos y calificadores. Su descaro en hurgar las llagas frescas y comentar el proceso, como si no fuese cosa juzgada, está muy lejos de la nobleza y mansedumbre de que hace gala. Fray Domingo injuria sin distinción a todos los testigos que favorecen a su contrincante: «Si fueran bien examinados, hallaran ser falsos... Porque eran hombres bajos, mal nascidos, sin ninguna conciencia ni temor de Dios.» No le falta razón al condenar la demasia de Fray Luis, que ha llamado a San Esteban «casa de salteadores de cátedras», y sentirse lastimado por el desdén con que ha tratado los méritos intelectuales de su adversario. Nuestra perspectiva de conocedores del pasado y el porvenir nos obliga a situarnos en el partido de Fray Luis, cima de la inteligencia y la fuerza creadora en lucha con hombres mediocres, como Fray Domingo.

Fray Luis, hebraísta insigne cuyas opiniones habían sido juzgadas por hombres ignorantes del hebreo, como Fray Nicolás Ramos, para quien las imperfecciones de la Vulgata habían sido inspiradas por el Espíritu Santo (CODOIN, XI, 249 y 251); o Fray Antonio de Arce, el cual confiesa ufano que «de los libros escritos en hebreo no puedo decir, porque nunca lo estudié, aunque se me han ofrecido hartas y buenas ocasiones, pareciendo ha-

bía mucho que estudiar y saber en latín, según la vida y salud es corta» (CODOIN, X, 118-119), estalla, como una caldera a presión, en *Plática* vehemente. Ya al comienzo del proceso siete años antes, el 11 de diciembre de 1572, exponía el permanente conflicto que desgarraba la Universidad: «Todos vivíamos como en guerra, por razón de las pretensiones y competencias»<sup>18</sup>. Su discurso o *Plática* empieza destruyendo las insidiosas y solapadas acusaciones de sus adversarios, que atacan la ortodoxia, entereza y limpieza de su doctrina sobre la Vulgata, sobre la importancia del texto hebreo y otras cuestiones bíblicas:

Certifícanme que mis contrarios con diversas palabras y por diferentes maneras han querido poner nota en mi doctrina y persona [...] Juzgar bien de otros teólogos y de su doctrina, a las veces puede ser cortesía; pero juzgar bien de mí es en cierta manera justicia. De otros no se puede juzgar mal, porque no se ha sospechado mal; de mí hase de juzgar bien, porque el Santo Oficio, después de haberme examinado, juzgó bien. [...] Querer pues agora poner sospecha en mí, ¿qué es sino ponella en el juicio del Santo Oficio, que es uno de los juizios más principales de la Iglesia?

No quiero despedazar un discurso bien graduado y construido con arte. Séame a lo menos permitido alegar el trozo en que proclama su dedicación desde la infancia a la Sagrada Escritura, estudio que en la jerga de escuelas se designaba con el pedantesco nombre de *lo positivo*, es decir, los estudios bíblicos, distinguiéndolos de *lo escolástico*, es decir, la teología especulativa. Fray Luis se había distinguido tanto *en lo positivo* como en lo escolástico, lo que alega con derecho. Le reprochan que nunca ha leído —es decir, enseñado Biblia—, como el contrincante Fray Domingo, que ha leído algunos cursos. Y replica:

Las cátedras que he tenido de 20 años a esta parte no han tenido nombre de cátedras de Escritura, pero en lo que he leído en ellas, he declarado y enseñado mucha Escritura, como es notorio a mis oyentes. [...] Mas vean Vs.mds. mi competidor y yo cuán diferentes [...] La cátedra de Su Paterni-

<sup>18</sup> *Colección de Documentos inéditos* (sigla CODOIN), X, p. 219. Recuérdese que los tomos X y XI, Madrid, 1847, contienen el proceso inquisitorial de Fray Luis desde las denuncias de Fray Bartolomé de Medina y León de Castro (17 y 26 de diciembre de 1571 respectivamente) hasta la Sentencia de la Suprema en 7 de diciembre de 1576.

dad se llama Sagrada Escritura, y lo que leía en ella por la mayor parte no era sagrada escritura, como a esta escuela es notorio: mis cátedras tenían nombre de teología escolástica, y en cualquier ocasión que se me ofreció, fue sagrada escritura lo que leí en ellas. Por manera que, si queremos hablar con verdad, yo ha 20 años que la leo en el hecho, y Su Paternidad ha 6 años que se nombra lector [...] Los que me conocen y tratan saben que ha sido aqueste mi principal estudio desde mi primera niñez... Y porque deseaba entender las letras divinas y sabía que para esto era necesario, con la teología escolástica y con la lición de los santos padres, el conocimiento de las lenguas y de la historia y de las demás letras humanas, y con ellas también la elocuencia, [...] desde mi primera infancia me apliqué al estudio de todo aquesto que he dicho y no estoy arrepentido del trabajo que he puesto, ni de lo que he aprovechado.

Renuncio a entrar en detalles sobre la parte combativa en que habla con los de San Esteban y desafía a Fray Domingo. Basta con la peroración final, que es un excelente resumen de la estructura y argumentos de la *Plática*:

Así que, señores míos... Pues ven que el estudio destas letras ha sido mi estudio perpetuo; pues las he dado y enseñado todo el tiempo que leo; pues he servido a Vs. mds. tantos años con tanto trabajo y provecho; y pues es por mí el deseo desta escuela y de todo el Reino; y pues mi contrario no me haze ventaja sino en la muchedumbre y negociación de su casa; y pues en eso mismo confiesan lo poco que fían de su justicia, acepten Vs. mds. la confesión y condénenle, y a mí me coronen en este premio, para que en él sirva a Vs. mds., a quien siempre deseo y debo servir.

Un incidente inesperado vino a dramatizar la oposición. Fray Domingo de Guzmán quiso renovar el proceso de Luis de León preguntándole si aquellas proposiciones de que le habían acusado las tornaría a defender. Dejo la palabra a Fray Domingo:

Fray Luis de León, a cabo de un buen rato, dijo que aquellas proposiciones no se las habían probado. A esto replicó Fray Domingo de Guzmán: «Cuáles fuesen aquellas proposiciones, yo no lo sé, ni me entrometo en calificarlas, que no las he visto. Pero que se probase que V. R. las dijo, no hay duda alguna. Dígame sí o no.» A esto respondió Fray Luis de León a Fray Domingo de Guzmán «que mentía y que le quebraría la cabeza con una Biblia grande que tenía, encuadrada en tablas».

Hasta aquí Fray Domingo. El alboroto del pueblo que siguió hizo al Rector, como ya dijimos, levantar la sesión. La votación, en la que sin duda hubo fraudes por las dos partes<sup>19</sup>, dio la cátedra a Fray Luis por un solo voto. El proceso en Valladolid, al cabo de dos años, confirmó la victoria de Fray Luis. Es ocioso todo comentario.

Fray Luis desplegó una intensa actividad, con la pluma, justificando el título de «divinorum librorum primus apud Salmanticenses interpres» o «intérprete principal de los libros divinos en Salamanca» que ya campea en la portada de su primera obra impresa: *In Cantica Canticorum*, Salamanca, 1580. (Bien es verdad que la licencia ya estaba dada en octubre de 1579, un mes antes de la oposición.) Vemos en el centro el emblema del hacha al pie de la encina, con la letra: *Ab ipso ferro*, tomada de Horacio, símbolo de sus angustias y su victoria final. Letra que irritaba a sus enemigos, y explicó en la *Exposición de Job* y en la oda a Felipe Ruiz «Qué vale cuanto vee». En 1583 imprime un tomo doble, consagrado a la versión y comentario de la Escritura: el tratado primero, *Los nombres de Cristo*, dedicado a la aristocracia de la inteligencia; el tratado segundo, *La perfecta casada*, a la lectura de las mujeres ilustradas. Ambos contienen largos trochos de la Biblia vertidos y explicados. ¿Qué ha pasado entre tanto? El arzobispo de Toledo Gaspar Quiroga, Inquisidor General desde 1577, admirador de Fray Luis, ha promulgado en 1583, datado del 20 de mayo, el *Index Librorum prohibitorum*, cuya Regla sexta suena: «Prohíbense las Biblias en lengua vulgar, pero no las cláusulas, sentencias o capítulos que de ella anduvieren insertas en los libros de católicos que los explican o alegan»<sup>20</sup>. Estaba clara la autorización legal, hasta entonces ambigua.

La intuición religiosa y estética del tiempo de Felipe II halló probablemente su más alta y noble manifestación en los diálogos de Marcelo, Juliaño y Sabino a orillas del Tormes en la quinta de la Flecha. Diálogos en

<sup>19</sup> La *Relación de la manera de proceder que ha tenido don Pedro Ponce de León en la provisión de la cátedra de Blivia* (sic) *de la cual con justísimas causas se querella fray Domingo de Guzmán* describe largamente un supuesto fraude de los amigos de Luis de León. El P. Santiago VELA, *Ensayo de una Biblioteca Ibero-americana de la Orden de San Agustín*, Madrid, 1917, t. III, p. 452, cuenta las mañas y fraudes de algunos votantes de Fray Domingo.

<sup>20</sup> *Index et Catalogus librorum prohibitorum, mandato... Gasparis a Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris denuo editus*, Madrid, Alfonso GÓMEZ. Inserto en Fr. Heinrich REUSCH. *Die Indices Librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, 1886, pp. 377-447.

que la elegancia ciceroniana sirve de cauce a la Sagrada Escritura; en que el lirismo de los Salmos de David se vierte en estrofas reminiscentes de los epodos de Horacio. Leyendo al modo bárbaro, románico, los versos del primer epodo, «Ibis Liburnis inter alta navium, / amice, propugnacula», o del segundo, «Beatus ille qui procul negotiis», parecen la pauta o guía de «Alaba, oh alma, a Dios, Señor, tu alteza / ¿qué lengua hay que la cuente?». La belleza de la prosa provocó admiración e imitadores, fijando una alta meta como blanco y modelo. La maravilla de los tres salmos, que cierran los tres diálogos, llegó un poco tarde para que pudiesen ser cantados, como en Francia lo fueron los salmos de Clément Marot por los protestantes, y los de Desportes por los católicos. Pero todavía abrió en la poesía un camino nuevo, muy frecuentado después.

Los *Nombres de Cristo* son juntamente un monumento religioso de la interpretación bíblica y una obra maestra del arte literario. Cumplen a la vez una función teológica y una función estética, insolublemente vinculadas en el texto. Porque sin la función artística sólo a medias desempeñarían su cometido de libro religioso, instrumento de piedad fervorosa y conocimiento teórico<sup>21</sup>.

Luis de León no fue un biblista puro, un biblista que aspirase simplemente a remontarse a las fuentes del texto hebreo, a la *veritas Hebraica*. En el Siglo de Oro español el único biblista puro que se mueve dentro de la filología hebraica y el círculo de textos bíblicos, sin mencionar apenas la tradición cristiana de los Santos Padres —Orígenes, Crisóstomo, Jerónimo, Agustín—, es Benito Arias Montano y sus discípulos del Escorial. Luis de León condensa y aprovecha toda la tradición cristiana: el original hebreo, los Padres de la Iglesia, la teología escolástica, los comentaristas medievales y modernos. Teólogo y artista de la palabra, realza la riqueza expositiva y la genialidad de sus ideas con la elocuencia del humanista y la vibración poética de su alma.

EUGENIO ASENSIO

<sup>21</sup> Véase Iuri LOTMAN, *Análisis poietichescogo teksta. Struktura stija*. (Análisis del texto poético. Estructura del verso), Leningrad, 1972, pp. 7-8. Lotman expone las múltiples funciones del texto artístico, semejantes a las de un icono religioso. Además de poseer un valor estético, el icono debe cumplir la función religiosa que le es inherente. «Por eso el traslado al museo (y en cierto sentido la ausencia de sentimientos religiosos del contemplador) destruye ya el efecto de la unión de funciones sociales históricamente vinculadas al texto.» Algo parecido ocurre con los *Nombres de Cristo*, considerados como simple texto artístico.

## APÉNDICE I

MISCELANEA PAPEIS VARIOS ESPANHOIS. Cod. 82 (moderno), 983 (ant.)

*Plática de Fray Luis de León en la lección de oposición a la cátedra de escritura (encabezamiento de letra diferente)\*.*

[Folio 331 (numeración moderna)]

El favor y muy grande que Vs.mds. siempre me hazen y la poca inclinación que yo tengo a estas razones que se suelen dezir aquí, me pudieran escudar dellas al presente, si la violencia de mis contrarios no me abriera casi por fuerça boca, y para dezir lo que sin duda es muy ajeno de mi gusto y modestia. Porque no es de mi condición hablar de mis cosas con encarecimiento, ni jamás gusté de meterme en enojos con nadie, y agora el exceso de algunas gentes me fuerça a lo uno y a lo otro, Y así como suele hazer el buen agricultor, que arranca primero las malezas del campo y después le siembra, así haré yo agora, que quitaré primero de los oídos de Vs.mds. lo malo y lo ponçoñoso que algunos han querido poner en ellos en mi perjuizio, y después diré así de mí como de mi (*sic*) contrarios lo que para este juizio que Vs.mds. han de hazer, me pareciere que más conviene.

Certificanme que mis contrarios con diversas palabras y por diferentes maneras han querido poner nota en mi doctrina y persona. Y llamé con verdad ponçoñosa a esta planta, porque no es posible nazer sino de pechos muy ponçoñosos. Y nadie me pida templança en un caso como este, porque S. Hierónimo en estos casos tiene por sospechoso el tenella. Y así, para responder allto de una vez, agora que tengo presentes a Vs.mds., que es como tener presentes a todas las partes del reino, digo desta manera. Juzgar bien de otros teólogos y de su doctrina, a las vezes puede ser cortesía: pero juzgar bien de mí es en cierta manera justicia. De otros no se puede juzgar mal porque no se ha sospechado mal: de mí hase de juzgar bien, porque el Santo Oficio, después de haberme examinado, juzgó bien. De otros no se ha dudado: mas, si se dudase, no sabemos cuál sería el suceso. De mí por los

\* La transcripción de la Plática de fray Luis parece hecha hacia 1630. He actualizado la ortografía con la excepción arbitraria de la distinción en ç y z, fonéticamente viva para el copista, y algunos latinismos curiosos. Las lagunas obedecen a las dificultades paleográficas, insuperables para mí, por no tener a la mano el original. He querido, con lunares y todo, preservar un texto muy personal de Fray Luis de León.

ojos se ha visto. Entenderán Vs.mds. lo que hay en esto por un exemplo palpable. En la ley vieja instituyó Dios para el sosiego de los maridos zelosos una manera de prueba que llaman la de los zelos, y era desta manera: que, cuando el marido dudaba de su mujer si le quebrantaba la fe, y no podía por otra vía salir de su duda, tomábanla por la mano y presentábase con ella delante del sacerdote y dábase cuenta de su sospecha y dolor. Él entonces echaba en un vaso de agua ciertas cosas y dezía ciertas palabras y dábasele a beber a la buena mujer. Si no lo era, y si era verdadera la sospecha que el marido tenía della, dende a pocos días se hinchaba con aquella bebida y se corrompía y moría miserablemente mal. Al revés, si era fiel y leal, si tenía alguna enfermedad, sanaba della: y si era estéril, concebía de allí adelante y finalmente crecía en salud y hermosura. Imaginemos agora aquel tiempo y pongamos delante de nosotros dos hombres, que el uno nunca tuvo sospecha de su mujer, y así nunca hizo con ella la prueba del zelo, y el otro que la tuvo, y ella salió de la prueba más hermosa y más sana. Pregunto yo a Vs.mds.: destas dos mujeres, ¿quál dellas tiene más probada su limpieza y bondad, la que nunca se puso en prueba, porque nunca tuvo el marido sospecha della, o la que habiendo sido dudada, salió probada con la voz y con el testimonio de Dios? Cierto es que la segunda. Porque sin la prueba, con no haber dudado de su lealtad el marido, se compadece muy bien haber ella no sido leal. Mas en la que Dios aprueba por buena, por más que haya dudado el marido, no se compadece no sello. Tuvieron, señores, algunas gentes grandes zelos de mí, lleváronme a los sacerdotes, bebí el agua de la amargura, y Dios por su grande piedad, que sabía la verdad de mi fe para con él, sacóme de la prueba libre y sano. Querer, pues, agora poner sospecha en mí, ¿qué es sino ponella en el juicio del Santo Oficio, que es uno de los juicios más principales de la Iglesia? ¿Qué es sino querer que lo bueno no sea bueno y desear que la luz no sea luz, ni verdad la verdad? Que es, en cierta manera, ofender en el pecado que llaman contra el Espíritu Santo. Muchas cosas pudiera dezir, pero ciérrame la boca la obligación que tengo a mí mismo. Yo puedo callar y puedo olvidarme del mal resabido, y no pueden algunas gentes no renovar su memoria de nuevo. Género de crueldad es querer uno que nunca se olvide el haber sido cruel. Dizen más. No he leído sagrada escriptura. Yo no creo osarían dezir que no la sé, sino que no la he leído. Y si la sé, como ellos mismos lo confiesan callando, poco va en no habella leído, porque el sabella es lo que importa para leer bien esta cátedra. Los años pasados, cuando vacó la de Durando y pensaron algunos que yo me quería oponer a ella, dezía el padre Medina de mí que de positivo sabía mucho, mas que en lo escolástico no estaba muy adelante. Agora estoy opuesto, agora dizen al revés, que en lo escolástico sé mucho, pero que en lo positivo no lo he leído. Ya Vs.mds. saben lo que aparte (?) dize en su juicio y en favor del contrario. Hazen gran fe contra sí estos padres. Cuando piden escolástico, me dan ventaja en lo positivo, y cuando lo positivo, me aventajan en lo escolástico. Tomen Vs.mds. lo que confiesan por

mí, y júntenlo, y así verán que por su misma confesión dellos soy muy aventajado en lo uno y en lo otro. No he leído positivo. Ya dixé a Vs.mds. y agora lo torno a dezir, porque los que entonces no lo oyeron lo sepan. El leer escriptura no está en que la cátedra o el partido tengan nombre dello, sino en que el que lé la declare. Las cátedras que he tenido de veinte años a esta parte no han tenido nombre de cátedras de escriptura, pero en lo que he leído en ellas, he declarado y enseñado mucha escriptura, como es notorio a mis oyentes y a todos aquellos que tienen los papeles de mis leturas. Y es testimonio claro desto la opinión que de mí ha tenido esta escuela acerca destas letras positivas, y el deseo de Vs.mds. contino de que se ofreciese esta ocasión para emplearme en ellas del todo. Mas vean Vs.mds. mi competidor y yo cuán diferentes [...]. En este caso la cátedra de su Paternidad (?) se llama sagrada escriptura, y lo que leía en ella por la mayor parte no era sagrada escriptura, como a esta escuela es notorio. Mis cátedras tenían nombre de teología escolástica, y en cualquier ocasión que se me ofreció, fue sagrada escriptura lo que leía en ellas. Por manera que, si queremos hablar con verdad, yo ha 20 años que la leo en el hecho, y su paternidad ha seis años que se nombra lector. Dexo que es menester gastar mucho tiempo en aquesto. Los que me conocen y tratan saben que ha sido aqueste mi principal estudio desde mi primera niñez; y como fue aqueste estudio siempre mi fin, así apliqué (?) a él los demás estudios. Y porque deseaba entender las letras divinas y sabía que para esto era necesario con la noticia de la teología escolástica y con la lición de los sanctos padres el conocimiento de las lenguas y de la historia y de las demás letras humanas y con ellas también la elocuencia, no comencé a aprender los principios de la gramática griega o hebraica seis meses ha, sino desde mi primera edad me apliqué al estudio de todo aquesto que he dicho, y no estoy arrepentido del trabajo que he puesto ni de lo que en ello he aprovechado. Quede, pues, desarraigado de los oídos y pechos de Vs.mds. lo malo que en ellos habían querido mis contrarios practicar, así en la entereza de mi doctrina como en el estudio que he puesto en la sagrada escriptura, pues es averiguado que mi doctrina es sana y libre de mala sospecha, y que quanto al estudio de las escripturas he gastado en él casi toda mi vida. Resta aora los títulos que así yo como mi competidor tenemos para pedir esta cátedra.

Mi competidor dixo ayer de los suyos, aunque me pareció que se dexó en el tintero el mejor. Mas yo, por lo que debo a la caridad, lo diré en llegando su tiempo. Los míos dixé agora yo que son estos. Yo, señores, ha veinte años que sirvo a Vs.mds. leyendo; mi competidor habrá como tres años que vino a esta escuela. Yo he sacado muchos discípulos que dan agora luz en muchas partes del Reino; mi competidor, en estos tres años, fuera de los frailes, le habrán oído de ordinario, como todos Vs.mds. saben, quince o veinte oyentes. Yo he hecho mucho provecho, así a los presentes leyendo, como a los ausentes que ven mis escritos; de mi competidor, a nadie he oído dezir que se tiene por aprovechado. Mis leturas

se buscan y trasladan y se llevan por el reino y fuera del reino; de las de P. Maestro Guzmán, no se haze memoria. La opinión y reputación en que se tiene de mis letras y estudios en el reino y fuera dél, yo no lo digo, porque verdaderamente me tengo por muy indigno della, mas Vs.mds., que lo oyen, lo saben. La de mi competidor es tan grande que ha pocos días que me dezían algunos personajes de los más principales que allí tiene el Rey, que conocían a la Orden de Santo Domingo y no podían creer que su Orden le confiase la oposición desta cátedra. A mí, luego que vine a esta Universidad, el Claustro (?) della me señaló en cada un año duzientos ducados; a mi competidor, apenas le quiso dar ciento, ni partido. En proponiéndose en el consejo, se confirmó; el de mi competidor, la primera vez que se propuso... y se rebatió y se confirmó después con mucho negocio y trabajo. Yo, señores, por espacio de veinte años me he opuesto a muchas cátedras concurriendo con hombres muy dotos y Vs.mds. me la (*sic*) han dado siempre; mi competidor ésta es la primera oposición que hizo en su vida. ¿Qué títulos, señores, se pueden considerar que me falten? ¿O por qué parte me pueden Vs.mds. mirar que no se vean obligados a hazer esta merced? Si estudio en... letras, este ha sido continuamente mi estudio; si las ayudas de otros estudios que son necesarios a ellas, en todos he puesto trabajo: si enseñallas, 20 años leyendo y escribiendo la he enseñado; si servicios, ¿a quién deben más que a mí, que he gastado en su servicio todo lo mejor de mi vida? Si opinión de crédito, si aprobación, si leturas, si discípulos, si fruto de doctrina y provecho, no me aventajo mucho aunque diga que no me debe ser mi competidor comparado. Y siempre desearon Vs.mds. que se ofreciese ocasión para servirse de mí en esta cátedra, y este fue el juicio y, como si dijésemos, el pío común desta escuela mill años ha. Agora tienen Vs.mds. la ocasión en las manos. ¿Es justo, señores, que sirvamos aquí toda la vida y gastemos en esto nuestra fuerça y salud, y que pretenda el otro con sus manos lavadas, que vino ayer y començó a entreabrir la boca hoy, quitarnos el fruto de nuestros trabajos? Mas dirán que sus ventajas lo piden. Ya he dicho algo de ellas. Mas, porque lo digamos todo y por cumplir mi palabra, yo confieso que házeme señalada ventaja su paternidad: tiene en su casa matriculados ciento y setenta frailes y otros teólogos y otro gran número de priores (?) procuradores y diligenciarios para que a ninguno de Vs.mds. le falte su familiar. ¿Qué es esto, señores? ¿Esta qué es, competencia o, por mejor dezir, violencia? ¿Esto es pedir cátedra o tomalla por fuerça? ¿Y es pretender justicia o querer de cualquier manera salir con la suya? Ruegan por una parte a Vs.mds. que voten por ella en esta cátedra, y por otra parte hazen con solos sus votos seguro. Que es como lo que acontece cuando al caminante le sale alguno al camino que le dize «Hazé cortesía». Y no lo dexa en su mano, sino diziendo y haziendo quítanle a las vezes la bolsa y la vida. «Señor, dadme esta cátedra. Pero, que queráis o no, 170 votos, y otros treinta... tengo en mi casa, con que ha de ser mía» [...] Míreme el rostro (*sic*), P. Maestro Guzmán, y óigame bien lo que le digo. Yo desafío agora a V. paternidad y, como en los

desafíos se suelen desabrochar para mostrar que no hay armas secretas, así agora yo hago lo mismo. Con solo lo que hay en este pecho me quiero probar con él. Deje sus valedores y yo dejen los míos. Juzguen estos señores esta rehierta, que son los que pueden derechamente juzgar, o porque estén libres de pasión (e) interés. ¿Qué dudan? Si fía en su ingenio y justicia, aquesta sola es la verdadera prueba. ¿Tengo yo por ventura con letrados (?) más deudo o más amistad? ¿Tengo más conocimiento? ¿Trátolos más o sélos mejor granjear, o tengo más personas que me lo granjeen y negocien? Es todo al revés, que ni yo conozco diez votos de maestros (?), ni con ellos jamás supe ser halagüeño ni lisonjero, ni los trato en las escuelas, ni los busco en su casa, y en comparación con los que andan por esa otra parte, casi no tengo quien los hable por mí. Yo me fío dellos, fiese también V. Paternidad. Si tanto de sus fuerzas confía, luchemos a brazo partido, divídamos el sol igualmente. O si no, voten diez de mi casa y quinze de la suya. O de la mía veinte, y de la suya treinta. O cincuenta de la suya y treinta de la mía. O —lo que yo he dicho otra vez— voten cuarenta de la suya y de la mía ninguno. No quiere, señores, ni se fía de Vs.mds., ni se contenta con pequeña ventaja. Conoce su flaqueza y así no quiere poner en igualdad su negocio. Y no sólo en esto me haze ventaja, mas también, según me han certificado (*sic*) personas de mucho crédito, también se pelea contra mí con el oro. Dízenme y certefícanme envían pasteles a los estudiantes y dentro dellos muy buenos doblones. No digo que quien haze esto es fraile de Santo Domingo. En la Orden de Santo Domingo y en los que son verdaderos frailes della no cabe en esto falta. Ella es orden santísima y en ella ha habido y hay personas de grandes virtudes y letras, y yo tengo en ella algunos que son padres y señores míos muy grandes. Y de todos quiero nombrar al muy reverendo padre el Padre Maestro fray Hernando del Castillo, que él y los que son como él son verdaderamente frailes de Santo Domingo. Así quien haze esto no es fraile de Santo Domingo, o si lo es en el hábito, en la verdad no lo es. [...] Y porque he hablado con Vs.mds. gran rato, quiero agora, volviendo mis palabras a los padres de Santiesteban, suplicalles que me oigan con igualdad de ánimo aquesta sola razón. [...] Quítenme, pues, agora Vs.mds.: a mí este hábito y al P. M.º Guzmán el suyo y póngannos sendos bonetes y díganme qué juzgarían de nosotros entonces. Y no quiero que me lo digan a mí, sino que lo digan en secreto entre Dios y sí mismos. Más digo. Póngannos a entrambos de un mismo hábito, y ambos en Santiesteban. ¿A cuál de los dos confiarían de mejor gana, y con mayor esperanza, aquesta oposición? Voy adelante. Troquemos los hábitos y sea agustino fray Domingo y fray Luis dominico. Qué burla hizieran Vs. Paternidades de los agustinos, qué no dijieran dellos. ¿Hallaran lugar entonces adonde poner a fray Luis?

Así que, señores míos, que torno ya a hablar con Vs.mds. Pues ven que el estudio destas letras ha sido mi estudio perpetuo; pues las he dado y enseñado todo el tiempo que leo; pues he servido a Vs.mds. tantos años, con tanto trabajo

y provecho: y pues es por mí el deseo desta escuela y de todo el Reino; y pues mi contrario no me haze ventaja sino en la muchedumbre y negociación de su casa; y pues en esto mismo confiesan lo poco que fian de su justicia, acepten Vs.mds. la confesión y condénenle, y a mí me coronen en este premio, para que en él sirva mejor a Vs.mds., a quien siempre deseo y debo servir.

## APÉNDICE II

## Códice Cadaval 82 (mod.), 983 (antiguo)

*(Ortografía oscilante. No es autógrafo de Domingo de Guzmán, sino copia)*

Relación de la manera de proceder que ha tenido don Pedro Ponce de León en la provisión de esta cátedra de Blivia de la qual con justísimas causas se quere-lla fray Domingo de Guzmán.

Luego como se cumplieron los edictos de la vacante de esta cátedra y se quitaron de por medio algunos estorbos que resultaban de la provisión de la cátedra de prima de leyes según el estatuto de usanza de esta universidad, habíanse de señalar Puntos a fray Domingo de Guzmán para leer de oposición día de Sta. Catherina a XXV de noviembre para que leyese otro día siguiente y fray Luis de León, el viernes adelante, lo cual era justicia y venía muy a cuento a fray Domingo de Guzmán, porque de esta suerte se quitaban las dilaciones que la Parte contraria deseaba, con todo eso habiendo don P.<sup>o</sup> Ponce dado la palabra a don Álvaro de Venabides, hijo del conde de Santisteban que lo nombró por Rector, de hacerlo así, mudó parecer sin comunicallo con los consiliarios, como se debía hacer en cosa tan grave, sólo porque se lo pidió fray Luis de León que deseaba leer en sábado. Quejándose de esto fray Domingo de Guzmán y pidiendo con grande instancia a don P.<sup>o</sup> Ponce juntase claustro de conciliarios para tratar de este negocio, mostró grandes dificultades y apenas se podía acabar con él. En fin convencido de las razones, juntó claustro, y siendo los más acertados pareceres dél que fray Domingo de Guzmán pedía justicia, otorgó lo que quiso fray Luis de León sin haber en ello más razón de quererle dar gusto y contentamiento.

Cuando leyó fray Luis de León de oposición, haciendo él una plática que más era inectiva y sátira que información de su justicia —porque dijo del convento de Santisteban que era casa de salteadores de cátedras y se sobornaban en la pretensión de ellas dando doblones encubiertos en pasteles y tratando a fray Domingo de Guzmán con tan gran desprecio que decía dél que era un fraile remendado y de tan poco ser que, si fuera fraile agustino, estuviera en un rincón, y que a tener hábito de seglar entrambos, que no osara parecer en presencia, y otras cosas que sería largo referillas, de que recibió grande escándalo el auditorio todo y mucho más el obispo de Salamanca que se halló presente— nunca don P.<sup>o</sup> Ponce le atajó semejantes insolencias, siendo oficio del Rector estorbar que los opositores no hablen en perjuicio de aquellos con quien compiten. Porque así lo manda el Estatuto y vese claramente la gravedad de este cargo por la sustancia que él tiene en sí, y por haber hablado el día antes fray Domingo de Guzmán con tanta corte-

sía y comedimiento que no solamente no perjudicó al convento de Sto. Agustín ni a la persona de fray Luis, pero dijo que no podía creer que en casa tan religiosa hubiese soborno, y fray Luis alabado por hombre señalado en letras humanas, probando juntamente que en las divinas le hacía ventaja, quedó el auditorio tan satisfecho de la plática de fray Domingo de Guzmán que está en la pública voz y fama entre todos que había mostrado en su información mucha fuerza en las razones en que fundaba su justicia, y grande nobleza y mansedumbre. Ese mismo día comenzando fray Domingo de Guzmán sus argumentos y preguntando a fray Luis de León cierta cosa que importaba para desengaño de la escuela, de la qual pregunta por malicia de algunos y poca consideración de otros se levantó una polvareda con gran turbación y alboroto popular y grita de gente apasionada por donde se vino a estorbar que fray Domingo de Guzmán no prosiguiese sus argumentos, lo cual era en perjuicio grande de su justizia. Siendo requerido el rector don P.º Ponce, que aguardase y mandase *sub poena Presbiter (?)* a fray Luis de León que no se fuese hasta que se acabase la disputa como se suele hacer, no quiso el dicho don P.º Ponce ejecutar lo que se le pedía, sino que salió del general favoreciendo en esta parte a fray Luis. Y porque mejor se entienda este cargo y la poca ocasión que dio fray Domingo de Guzmán con su pregunta a la turbación que hubo, es de saber que fray Luis de León dijo en su plática que dar crédito a la doctrina del convento de San Esteban era cortesía, y que si su doctrina se escarbaba y examinase, no saldría tan aprobada cuanto ellos piensan; pero que creer a su doctrina, dixo fray Luis, era deuda forzosa y necesidad de justicia, pues estaba aprobada por los ministros del Sto. Oficio. Y así resistir a su doctrina era en cierta manera contradecir al Spiritu Santo que guía y endereza a los inquisidores en sus juicios y aprobaciones que hacen de las personas y de las doctrinas dellas. Tras esta insolente y soberbia confianza, temiendo fray Domingo de Guzmán no quedase en la escuela persuasión de una cosa tan ajena de verdad como todo el mundo sabe, y tan perjudicial para esta universidad y para todo el Reino, preguntó a fray Luis de León de esta manera: Si la doctrina de los maestros de San Esteban tiene dolencia, y la de V.P. es tan sana y cierta que forzosamente le hemos de creer, diga V.P. si aquellas proposiciones de las cuales se os hizo cargo, y porque habéis padecido pesadumbres, como dejistes, si las tornaréis a decir en esta cátedra otra vez, digais sí o no. Esta pregunta se recibió con tan gran silencio y aplauso que no chistaba persona viva sino que todos aguardaban la respuesta. Fray Luis de León a cabo de un buen rato dijo que aquellas proposiciones no se las habían probado. A esto replicó fray Domingo de Guzmán: «Cuáles fuesen aquellas proposiciones yo no lo sé, ni me entremeto en calificarlas, que no las he visto. Pero que se probase que V.R. las dijo, no hay duda ninguna; y así ha lugar mi pregunta, si estas proposiciones que se probó que dijistes, os ratificaréis en ellas o las enseñaréis otra vez. Dígame sí o no.» A esto respondió fray Luis de León a fray Domingo de Guzmán que mentía y que le quebraría la cabeza con una Biblia grande que tenía,

encuadrada en tablas. Pasado esto se siguió el alboroto de que arriba se hace mención, que fue grito de pueblo, el cual, como dice un Sabio, es bestia de muchas cabezas.

Lo que toca a la doctrina de fray Luis de León, según la pública voz y fama de todo Castilla, pasa de esta manera. Que, agora nueve años, hubo gran trabajo y escándalo en personas graves y católicas que se ofendían de lo que Luis de León enseñaba en esta universidad; con el cual conformaban otros dos maestros, Grajal y Martínez. Diose deste negocio aviso al Supremo Consejo de Inquisición, el cual envió aquí un inquisidor de Valladolid que se llamaba Diego González que hiciese información de lo que en la corte se había denunciado. El dicho inquisidor procedió en el negocio con mucho espacio, tomó gran cantidad de testigos, vio muchos papeles escritos en escuelas y cotejólos entre sí y entendió claramente ser verdadera la denunciación que se hizo en Consejo. Toda esta información envió a la corte y de allá le viene mandado que prenda a fray Luis de León. Estuvo preso cinco años. Al cabo de ellos le condenaron los inquisidores de Valladolid conformándose todos los jueces en que se le diese una penitencia pública. Esta sentencia se mitigó en Consejo como clemencia y fray Luis fue reprehendido ásperamente y avisado que aquellas proposiciones jamás las dijese ni enseñase. Tras esto fue absuelto de la instancia y esta absolución no es dalle por libre de el todo, como suele salir el que ha tenido contra sí testigos falsos y se halla haber sido del todo inocente. Venido fray Luis a Salamanca, sus frailes temerariamente lo recibieron con trompetas y atabales. Este recibimiento ofendió mucho a los inquisidores de Valladolid y de ahí a mes y medio defendieron la explicación de los Cantares de romance, hecha por fray Luis de León, y este edicto en el cual se mandaba so pena de descomuniación que ninguno leyese la tal explicación y quien la tuviese, la diese al Santo Oficio, se leyó en Salamanca en todos los monesterios y parrochas de esta ciudad un domingo a media misa. Y no se defendieron estos Cantares por estar en romance, sino porque serían una declaración pestilencial, errónea y escandalosa que todo lo reducía a un amor carnal, lo cual todos los santos uniformemente declararon del amor espiritual entre Dios y las almas. Por aquí se verá que no se vio soberbia más diabólica que la de fray Luis, pues dice de su doctrina que es aprobada por el Spiritu Santo siendo tal cual hemos representado y que a fray Domingo de Guzmán le corría precepto de desengañar a la universidad. He querido detenerme en este negocio de la doctrina de fray Luis, porque de aquí resulta mayor culpa en don Ponce de León por querella favorecer contra toda razón y justicia.

Pero viniendo a proseguir la relación comenzada, cuando tomaban votos usando fray Luis de León de mil astucias, poniendo puntos impertinentes con trampas y cautelas enderezadas para detener la provisión y dilatarla, porque con esta dilación se daba lugar a que viniesen muchos votos llamados por sus amigos clérigos de la Comarca, don P.<sup>o</sup> Ponce le daba los plazos como quería y los alargaba contra

toda la usanza de esta universidad. Y quejándose de él fray Domingo de Guzmán muchas veces, nunca se puso remedio en este daño, de suerte que sobre si habían de ser inhábiles ciertos votos, se pasaron dos días de plazo, cosa nunca jamás vista. Porque de ordinario el más largo plazo que se suele dar en cosas de este jaez no pasa de tres horas. Fuera desto todos los testigos que se presentaban de parte de fray Luis, si fueran bien examinados, hallaran ser falsos. Porque eran hombres bajos, mal nascidos, sin ninguna conciencia ni temor de dios. Fray Domingo de Guzmán, viendo este mal término, fue persuadido que recusase al rector. No lo quiso hacer por tenelle respecto y porque en este tiempo vio una carta del duque su hermano en que decía a don P.<sup>o</sup> con gran valor y discreción mirase bien cómo procedía en la provisión de esta cátedra de Biblia y que no se mostrase por ninguna de las partes, sino que guardase toda rectitud y justicia y a uno y a otro partiese el sol. Finalmente fray Domingo de Guzmán hizo confianza del rector, la cual ha salido tan falsa y engañosa como se verá por lo que después de tomados los votos sucedió. Que comparándolo con lo pasado se viene a olvidar todo lo que precedió por razón que el remate de esta provisión ha sido tan extraordinario en razón de injusticia que no se halla ejemplo semejante que haya pasado en esta Universidad o en otra de las que hay en España. A cinco días de diciembre, a las once y media antes de mediodía, renunciaron los opositores y quedáronse en el claustro rector y asesores y consiliarios a regular la cátedra. Sacándose las cédulas del cántaro, hállase que fray Luis de León excedía a fray Domingo de Guzmán en treinta y cinco votos. Pero los de fray Domingo de Guzmán eran tan calificados por ser de bachilleres y pasantes (?) y presbíteros que no solamente con muchos cursos embevió aquellos treinta y cinco votos, pero sobrepujóle en cinco cursos a fray Luis de León, por donde la cátedra era de fray Domingo de Guzmán. Y así se entendió esta verdad en el claustro después de haber regulado los votos dos veces rector y consiliarios y secretarios. Hecha esta averiguación no quedaba más de que se hiciese la cédula para fray Domingo de Guzmán en que se le diese la cátedra. Pero como don P.<sup>o</sup> Ponce recibía desto gran pesadumbre, como de ello dio tan gran significación que no lo pudo desimular, y por otra parte entre los consiliarios había algunos enemigos de fray Domingo de Guzmán que deseaban hacer la trampa y bellaquería que después se descubrió, dijeron al rector que aquello se quedase para después, dando color que era tarde, y que después de comer se había de hacer el acompañamiento del rector, y que no era justo que se detuviesen, y que a la noche después de acabado el dicho acompañamiento, se regularía otra vez la cátedra y se daría la cédula. Don P.<sup>o</sup> Ponce vino en este concierto, con lo cual hizo grande agravio a fray Domingo de Guzmán. Porque nunca se ha visto en escuela jamás que después de regulada una cátedra salga el rector del claustro sin proballa, señaladamente cuando lo que queda por hacer es cosa de poco tiempo, como lo era en este particular de que vamos tratando. Porque con un cuarto de hora y aun menos se daría conclusión a este negocio. Pero quiso

dios permitir otra cosa para tormento de fray Domingo de Guzmán por sus justos juicios. En fin el rector se salió del claustro, pero con resolución suya y de los consiliarios y asesores que la cátedra era de fray Domingo de Guzmán. Así lo dijo el dicho rector al mastrescuela don P.<sup>o</sup> (?) de Guebara en el acompañamiento. Lo mismo se supo en Satisteban de un consiliario y esta nueva fue a Sto. Agustín, y teniéndola por cierta como lo era, lloraron la pérdida toda aquella tarde: desde la una hasta las diez de la noche fue pública voz y fama en la universidad y en toda la ciudad que la cátedra se había dado a fray Domingo de Guzmán, como era verdad.

Acabado el acompañamiento, entra el rector en claustro con sus consiliarios entre seis y siete de la noche y tórnense a regular los votos y entonces se descubre una gran maldad que se había hecho por algunas personas del claustro, que en el nombre de fray Domingo de Guzmán escrito en una cédula de un voto estaba una raya hecha con tinta sobre el mismo nombre: y es estatuto que la cédula señalada sea repelida cuando se presume que la señal la hizo el que votó y no otra persona después de haberse regulado la cédula. La presunción que hay que esta señal se pusiese con maldad y bellaquería para quitar la cátedra a fray Domingo de Guzmán es grandísima y pruébese con claras razones.

La primera porque habiéndose regulado las cédulas de fray Domingo de Guzmán y visto cuatro veces en día claro por el rector y consiliarios y secretarios, no se vio tal señal, la cual era imposible encubrirse estando sobre el mismo nombre, el cual forzosamente se había de leer cuando se sacó la cédula del cántaro, y cuando se enfiló para regularse y cuando después se reguló dos veces. Entenderá cualquier hombre serio y desapasionado que esta cédula se señaló por bellaquería y maldad en el mismo claustro, para lo que había mucha comodidad, ansí cuando los consiliarios salieron del claustro a la una del día como cuando tornaron a él a las siete de la noche.

La segunda razón es porque jamás se ha visto en escuelas que el voto señalase la cédula, y esto se funda claramente, porque si es enemigo del opositor vota contra él; y si es amigo y le quiere favorecer, no le ha de quitar el voto, lo cual se hace señalando la cédula, pues se sabe conocidamente que cualquier cédula señalada es repelida según estatuto, de suerte que no vale aquel voto. Y si alguno dijere que el voto amigo señala su cédula para declarar al opositor que vota por él, es salida sin fundamento, porque esta declaración suélese hacer sacando la cédula del contrario o votando delante de alguna persona que lo diga al opositor.

La .3. porque estos que van a votar no tienen ese espacio de poder con pluma hacer señal en la cédula. Y que esta señal no se hiciese por el que vote, véase claramente, porque luego en haciéndose, se había de cerrar la cédula para dalla al que la echa en el cántaro, y así aquella raya había de hacer algún borrón doblándose la cédula, como se doblan, con dos dobleces, y este borrón no se halla en esta cédula.

dula sobre que se litiga, por donde [...] que se hizo después de desdoblada y enhilada.

La .4. porque venir a señalarse puntualmente una cédula de cinco cursos se vee claramente que se hizo con malicia, sólo para quitar el acceso que fray Domingo de Guzmán tenía en la cáthedra porque quedando iguales, quitada esta cédula, se le daba la cáthedra a fray Luis de León por antigüedad. Y para presumir que esto se hiciese en el claustro, hay gran fundamento. Porque entre los consiliarios hay algunos enemigos capitales de fray Domingo de Guzmán que darán el alma al diablo por quitarle la cáthedra, y esto se probará a su tiempo cuando fuere menester. Esta trampa se descubrió el sábado en la noche a 5 de diciembre víspera de San Nicolás, y debiendo el rector con los asesores y consiliarios declarar que era maldad, y dar a fray Domingo de Guzmán la cáthedra, no lo quiso hacer, ni tampoco se resolvió nada, con estar en el claustro casi hasta la media noche. El maesescuela y su juez y todos los que supieron lo que pasaba, entendieron que era maldad manifiesta lo de la cédula señalada, teniendo de esto aviso fray Domingo de Guzmán el domingo a mediodía y entendiendo que el rector quería proceder a proveer la cáthedra en fray Luis de León, parte porque algunos enemigos capitales de Santisteban lo incitaban, persuadiéndole que se quería quitalle este negocio de entre las manos y llevarlo a Chancillería por vía de fuerza, traté con el masiscuela (*sic*) y con otras personas principales que hablase al rector y conociesen cuánto importaba para el bien de la Universidad que se detuviese en este negocio, y que no se rescibiese a prueba acerca de aquel voto señalado. Esto jamás se pudo acabar con él, que se esperase y no se acelerase. Fuera desto fray Domingo de Guzmán fue ese mismo domingo a claustro siendo ya noche y propuso en él cómo estaba presto y aparejado de probar cómo había habido malicia en algun consiliario en señalar aquella cédula; que juntamente pretendía probar otras cosas que importaban para su justicia. No le quiso el rector admitir ninguna destas cosas que proponía, antes aquella noche hizo en claustro probanza en la cual dijeron y juraron algunos consiliarios que habían visto la tarde antes de el sábado la cédula señalada, pero que no habían hablado por entender que no era cosa contra estatuto. Que esta probanza fuese toda mentirosa y llena de falsedad, vese claramente. Lo primero porque el secretario Guadalajara que es legal por extremo y diligentísimo en su oficio no solamente dice que no vio tal señal al tiempo que la cédula se sacó del cántaro y se enhiló, y después se reguló, pero afirma con mucha verdad que han robado la cáthedra a Santisteban. Lo segundo porque se puede presumir que los consiliarios que juraron son los enemigos y los ejecutores y sabidores de esta maldad. Lo tercero porque es cosa increíble que siendo notoria entre todos los estudiantes de la Universidad que la cédula señalada es repelida, lo ignorasen estos consiliarios y lo disimulasen al tiempo que vieron la señal, siendo, como digo, enemigos capitales de fray Domingo de Guzmán y estando atentísimos para hacerle todo el daño que pudiesen con esta información falsa guiada por consejo

---

el (*sic*) doctor Guerrero asesor señalado por San Agustín, que es conocido de la Universidad por el hombre más versuto y caviloso que hay en ella y que tiene las entrañas dañadas contra San Esteban, como se ha visto en mill negocios que se han ofrecido, y dello se dará probanza bastante cuando fuere menester. Digo, pues, que con esta probanza se convenció al rector don P.<sup>o</sup> Ponce a quitar la cátedra a fray Domingo de Guzmán cuya era de justicia y dársela a fray Luis de León, que no fue otra cosa sino roballa a su dueño y señor, según aquello: El sabio... (*falta lo demás*).



## PÍCAROS, CLÉRIGOS, CABALLEROS Y OTRAS FALACIAS, Y SU REFLEJO LITERARIO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII\*

1.

La historia general de los siglos de oro de la literatura española, de los siglos XVI y XVII, se representó y se escribió con tanta lozanía como efficace donaire, pero también, ¿por qué hemos de disfrazar con palabras el pensamiento?, un poco de pillo a pillo y —con menos saludable descaro que vergonzante pudor— al grito de ¡sálvese el que pueda! Ni el Lazarillo de Tormes, ni Guzmán de Alfarache, ni el escudero Marcos de Obregón, ni las harpías madrileñas, ni Teresa de Manzanares, la Niña de los embustes, ni la Garduña de Sevilla, ni el bachiller Trapaza, ni Estebanillo, ni el Gran tacaño, ni el Diablo Cojuelo, ni toda la cohorte de pícaros que los acompañaron en sus malaventuras por este duro y bajo mundo, estaban hechos de diferente madera —aunque pintada, sí, de distinto color— que los viajeros a Indias, o el inquisidor Torquemada, o el secretario Cobos, o los juristas del Tribunal de los Tumultos, o Juan de Escobedo el Vedinegro, o Antonio Pérez, o los mil y un cofrades de su tránsito por la necedad y el aviso y la crueldad y la intriga. Esta aseveración, que bien pudiera parecer

\* Conferencia inaugural de la IV edición del Seminario de Literatura Española y Edad de Oro.

Camilo José Cela, «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII». *EDAD DE ORO* Vol. IV (1985), 33-45.

tenue e irónicamente heterodoxa a algunos y a una primera vista, ya no lo es tanto —o puede no parecerlo tanto— si se consideran los hechos acacidos, y las causas que los motivaron, y las herramientas —morales, psíquicas y físicas— con que se llevaron a término, y los comportamientos de los protagonistas de aquel revuelto y bullidor proceso histórico, con una curiosidad mínima y de nueva planta, esto es: procurando seguir y entender el hilo de los sucesos y su clave humana, y no repitiéndolos —vacíos de sentido y horros de significación— a título de salmodia recitada como artículo de fe tras haberla aprendido en los manuales. La evidencia de que su fruto literario, la novela picaresca, haya venido a resultar inmarcesible y glorioso, no es razón suficiente —aunque sí, quizá, consecuencia inmediata— para dar pábulo al contrario pensamiento.

## 2.

El diccionario, en trance de definir al pícaro y a lo que es pícaro y propio de pícaros, abre dadivosamente la espita de los denuestos para ponerlo, ¡pobre y zurrado pícaro!, cual digan o no digan dueñas. En las cuatro acepciones —y todas emparentadas— que registra, el diccionario moteja al pícaro de: bajo, ruin, doloso, falso de honra y vergüenza, astuto, taimado, dañoso, malicioso, descarado, travieso, bufón y de mal vivir. Lo peor de todo es que, tras el chaparrón, el pícaro, probablemente, sigue sin ser definido tal cual es en su esencia y su peculiar estado.

*Pícaro* (en la acep. que conviene, que *pícaro de cocina* es oficio diferente y de documentación algo anterior) es voz que aparece en la literatura española quizá entre 1541 y 1547, en la farsa *Custodia del hombre*, del aragonés Bartolomé Palau, y sin duda en 1548, en la *Carta del Bachiller de Arcadia*, de Eugenio de Salazar. En su forma *picaño* —que el diccionario da como adjetivo y con el valor de pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza— se registra ya en el siglo XIV, en la anónima *Danza de la Muerte* y en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste, que substantiva el femenino.

Don sacristanejo de mala picanna,  
Ya non tenés tiempo de saltar paredes  
Nin de andar de noche con los de la canna,  
Fasiendo las obras que vos bien sabedes.

(vv. 561-4)

Se lee en la *Danza*. Y en el *Libro* de Juan Ruiz, se dice:

murieron, por los furtos, de muerte sopitanna,  
rastrados e enforcados de manera estranna;  
en todo eres cuquero o de mala picanna:  
quien tu cobdicia tiene, el pecado lo enganna.

(Estrofa 222)

Don Ximio fuese a casa, con él mucha companna,  
con él fueron las partes, concejo de cucanna;  
y van los abogados de la mala picanna;  
por bolver al alcalde ninguno non l'enganna.

(Estrofa 341)

La duenna dixo: «Vieja, guárden Dios de tus mannas;  
Ve: dil que venga cras ante buenas compannas,  
fablarne buena fabla, non burglas ni picannas,  
e dil que non me diga de aquestas tus fazannas.»

(Estrofa 1493)

Sin embargo, la voz *pícaro*, nombrando al héroe, o a la contrafigura del héroe protagonista de una de nuestras más peculiares formas literarias —quizá a la vera, en orden a su importancia, pero en ningún caso detrás ni a remolque de la gran poesía mística—, no se presenta hasta el siglo XVI, como poco atrás quedó dicho. No deja de ser curioso que en el *Lazarillo de Tormes* —la muestra más pura de toda la novela picaresca, pese a que algunos tratadistas la vean no más que como un ilustre antecedente del género— no se pronuncie la palabra *pícaro* ni una sola vez. El pueblo español, a principios del XVII, llamaba el *pícaro*, por antonomasia, al *Guzmán del Alfarache*, y en los registros de las naos que hacían la ruta de Indias se habla de «tantos ejemplares del *Pícaro*», sobrentendiéndose el libro a que se referían.

Ahora bien. *Pícaro*, ¿es voz que en todos los casos quiere decir lo mismo? ¿Actúan, piensan, reaccionan y proceden de idéntico modo Lazarillo que el Buscón, Guzmán que el *Donado hablador*, Estebanillo González que don Gregorio Guadaña? Evidentemente, no. El *pícaro* de la literatura española es, en cierto sentido, el burlesco gorgojo de la conciencia del tónico o del ideal humano— de aquel momento: el santo nimbado de bienaventuranza, el caballero aureolado de honor y el capitán cubierto de lau-

reles. La diferencia entre Don Quijote, contramolde del caballero, y Lazarillo, envés del hidalgo cristiano viejo, estriba en que aquél tenía planteado su conflicto consigo mismo —de ahí su singularidad—, al paso que este otro trataba de resolver el permanente problema que le ofrecía su vida, escurriéndose como un ánima huidiza entre las vidas de los demás. Don Quijote vive de espaldas a la realidad del mundo en torno y sus hábitos establecidos y admitidos por la costumbre, al paso que Lazarillo, inmerso en la anécdota y en la esencia misma de las cosas, lucha con ellas, contra ellas, como gato panza arriba, para subsistir. Don Quijote sueña con imponer un orden que estima justo, mientras que Lazarillo se conforma con comer, cuando puede y le dejan, e ir tirando, sin llamar demasiado la atención, que no fuera norma prudente —sino delatora— el hacer lo contrario.

El pícaro es un estoico que sabe que el mundo en torno es malo e injusto, pero que ni prueba siquiera a modificarlo porque teme que con el arreglo pueda resultar peor. «Más vale no meneallo» pudiera ser el mote heráldico que rige la conducta del pícaro. El pícaro sólo intenta vivir (o no morir) y, en el fondo de su conciencia, sueña con que llegue el día en que pueda dejar de serlo o, al menos, de parecerlo. El cinismo del pícaro no es muy diferente, en su esencia, del cinismo del hidalgo o del inquisidor. Acuciado por el hambre y, aun antes, deformado por un concepto del honor que supone fantasmagórico, el pícaro no entiende las razones heroicas del bien nutrido honrado: las disputas teológicas, las disquisiciones sobre el honor y las apologías imperiales. Y asediado por la sociedad al uso admitido, se torna antisocial —aunque con frecuencia se lo calle— pensando en que fuera de ella, al margen y haciendo caso omiso de ella, ha de vivir más tranquilo. Esta actitud a contrapelo puede llevar al pícaro a la situación límite de formar su propia sociedad paralela y de inverso sentido ético y humano, que la sociedad que lo rechaza.

El Lazarillo —decíamos— es quizá el tipo más esbelto y puro y mejor trazado entre los pícaros literarios: su moral —que no coincide con la moral al compás de su tiempo— es firme y alada, y no pierde sus días en fingir moralizadores discursos que le justifiquen, como el empalagoso Marcos de Obregón, a las veces tan indigesto.

El diccionario, en su 4.<sup>a</sup> acep., que es la que aquí interesa, define al pícaro diciendo: tipo de persona descarada, traviesa, bufona y de mal vivir, que figura en obras magistrales de la literatura española. Quizá nos decidamos algún día a proponer la definición siguiente: tipo humano des-

carado, apaleado y resignado que vivió en la España de los siglos XVI y XVII rodeado de un ambiente convenientemente hostil y zarandeado por gobernantes tenidos por ecuanímenes en su obediente ceguera, clérigos vapuleadores en su falta de caridad y caballeros soberbios en su fanfarria que pronto habría de trocarse en derrota; a su hambre, los historiadores le suelen llamar inadptación, cuando no le aplican peores y más crueles epítetos.

## 4.

El pícaro literario español, el sujeto que produjo aquel fenómeno memorable de la narración de sus vidas y andanzas, era casi siempre pobre, cierto o fingido, descarado o vergonzante, solitario o agremiado, que sobre esto no hemos de incidir ahora, pero el español no pobre ni literario de entonces también fue pícaro, aunque se vistiese con muy galanos ropajes y pese a que los más nobles conceptos no se descabalgaran jamás de sus labios y aun de su sentimiento y de su actitud ante los demás. El suceso de que estos últimos no llegaran a ser modelo de obra literaria considerable, tiene fácil e inmediata explicación en el rígido y enterizo contexto político y religioso de la época.

La novela picaresca denota sabiduría en la creación pero no, contra lo que se ha venido suponiendo con frecuencia, propósito moralizador alguno, aunque sí —quizá— afán desmitificador, por las confusas revueltas tan caras a los cristianos nuevos, de los postulados y principios tenidos por sacrosantos e intocables: el honor —y aún más, su reluciente barniz— a la cabeza de todos. Vivamos para servir a Dios —suponen o fingen suponer, cada cual a su aire, el pícaro, el clérigo y el caballero— por todos los medios a nuestro alcance, menos el trabajo, que para eso, para admitir herejía semejante, ya nacieron otros hombres —Luis Vives, por ejemplo—, indignos de la divina misericordia y aun del respeto de los demás hombres.

Con la ecuación que rige los espíritus, las conciencias y las conductas de los caballeros se puede formar una cadena sin fin en la que no es preciso dar cabida a un solo eslabón cristiano: el dinero engendra consideración pública, la consideración pública causa honor, el honor produce poder, el poder devuelve honor, el honor recaba la consideración pública, la consideración pública es manantial de dinero, y vuelta a empezar. Paralelamente, la comba a cuyo aire se obliga al pícaro a saltar tampoco presenta fisura

ni quiebra alguna: el hambre motiva desprecio, el desprecio acarrea deshonor, el deshonor da pábulo a la infamia, la infamia añade más deshonor, el deshonor nutre al desprecio, el desprecio alimenta, ¡qué ironía!, al hambre, y otra vez vuelta a empezar. La primera ringla de situaciones gira en torno al concepto del poder, que en ningún caso es abdicable. La segunda gravita alrededor de la noción de la infamia que, cuando no se puede abandonar (y no se puede abandonar casi nunca), se explota, mientras se pueda, y se pone —en cínica pirueta— al servicio del bandujo, ya que no del alma y del pendiente problema de su salvación.

5.

El enunciado «novela picaresca» no pasa de ser un término empírico y no poco confundidor, bueno para las preceptivas literarias y los discursos académicos, pero poco útil como clarificador señalamiento; los comentaristas literarios disputan, con frecuencia, sobre sus límites, y la mayor o menor amplitud de sus fronteras suele ser tema grato a la sabiduría. La novela picaresca no es, o no es tan sólo, el reflejo literario más o menos realista del mundo de los pobres que viven a salto de mata (el criado de cien amos, el vagabundo sin brújula en el corazón, el escudero con la cabeza horra y los cueros estremecidos, el ratero por lo menudo, la ramera de los ruines jergones) y zurrados por la falta de caridad del prójimo, sino también la consideración, no importa si como diatriba o como ditirambo, del concepto al uso del *honor* y de su pública y convenida máscara, la *honra*.

La presencia literaria del pícaro pobre es anterior a la novela picaresca (ya Menéndez Pelayo quiso ver en Ribaldo, el escudero del Caballero Cifar, un precursor del pícaro), y la aparición del pícaro poderoso se produce —a mediados del siglo XIX, que no antes— cuando los resortes coactivos por ellos manejados se reblandecen y la hacen posible; hasta entonces, los escritores, no atreviéndose a encararse con el problema y menos aún con las consecuencias que habría de acarrearles su manipulación literaria con la figura del pícaro poderoso, proceden por alusiones y perífrasis que conducen a una literatura, a este respecto, punto menos que críptica en su deliberado y disfrazado esoterismo.

La antítesis *honrado* lector (rico y acomodado) y *deshonrado* actor o personaje (pobre y ambulatorio) quizá pudiera darnos una de las claves de aque-

lla parcela de nuestra literatura y un atisbo de aquel otro rincón de nuestro cuerpo social de entonces. El actor reconforta al lector en tanto aquél puede adoptar actitudes y realizar actos y acometer aventuras que a éste le están vedados por su impermeable, aunque quizá no muy sólido, concepto de la honra del que —por hartó que se sienta— no puede, ni debe, ni quiere, desasirse: vestir de harapos, pedir limosna por amor de Dios, sentarse en las escalinatas de las iglesias o de los palacios, mangar para comer y para beber, hablar en jerigonza, frecuentar los tugurios, los garitos y los lupanares, dormir bajo los puentes o en el quicio de una puerta, recorrer mundo sin una credencial en el bolsillo y sin tener que dar mayores explicaciones a nadie, etc. Al lector *honrado* le atenazan múltiples condicionamientos, cuya existencia ignora (o desprecia o rechaza, incluso con altanería) el actor *deshonrado*, y en la contemplación de tan minúsculas y múltiples anticonvencionales actitudes encuentra el bálsamo que le reconforta —quizá sin enunciárselo del todo— de su falta de libertad y aun de imaginación. Al lector *honrado* le ata con muy recias ataduras la «tiranía del honor», esa vigorosa y convenida cadena sobre la que el actor *deshonrado* tiene un concepto peculiar y ahormado a sus necesidades; el pícaro no carece de norma, aunque ésta sea —obviamente— de consistencia dispar a la del caballero, de la que es su caricatura disolvente. El pícaro procede como lo hace por instinto de conservación, actitud que, por paradoja no del todo compleja ni inexplicable, también adopta el caballero al solazarse —y reírse a saludables carcajadas— con la narración de los ardidés que el golfo maquina para subsistir.

6.

El pícaro es especie parasitaria, pero el caballero —la especie parasitada— no lo rechaza sino ante los demás y de labios afuera, esto es, no más que externa y aparentemente; el caballero necesita al pícaro tanto como es necesitado por él, y en el acoplamiento, en la simbiosis del uno y del otro (y del clérigo y del funcionario) debe rastrearse el inestable —y duradero— equilibrio de la sociedad española de aquel tiempo.

El mendigo sirve para permitirnos ejercitar la caridad con él; el pícaro vale para redimirlo y salvar su alma y, si se resiste, para aprovisionar los bancos de las galeras, y el ejemplo de la meretriz en permanente pelea con

la enfermedad, y el hambre y el azotador y público desprecio, se usa a los nobles fines de la mejor sumisión de la hembra doméstica a la norma establecida. Al recio cinismo católico del litúrgico lector *honrado* se contraponen el también recio, si bien no más que presentido, cinismo cristiano del agónico actor *deshonrado*, que quiere cortar amarras aunque no sepa bien por dónde ni en qué momento hacerlo. El lector *honrado* admira, allá en los más inescrutables recovecos de su espíritu —y sin osar enunciárselo—, al actor *deshonrado*, quien no sólo no le corresponde sino que ni sabe siquiera que es objeto de admiración.

La novela picaresca carece de motivación social aunque no, de cierto, de intención política, no por tan sólo presentida menos real y evidente.

El pícaro atenta por instinto contra la norma de moral política del poderoso de su tiempo, cuya más alta —y última— meta en esta vida efímera es la salvación de su alma de cara a la otra vida inmortal y bienaventurada, salvación que habrá de conseguirse, a ser posible, por medios mágicos y velocísimos y no como premio a una mantenida e incómoda conducta virtuosa; pero el pícaro lleva a término su atentado quizá sin proponérselo y sí, sin duda, por mimetismo. El pícaro copia al caballero en lo fundamental, o aparentemente fundamental, y sólo se aparta de su modelo en lo que no puede hacer suyo: el vestir elegante, las maneras pulidas, la noble serenidad del ademán, la bolsa pronta y la voz tonante, entre otras circunstancias parejas. El pícaro y el caballero van acortando, a medida que el tiempo pasa, las distancias que los separan, pero no por ascensión del pícaro a los estamentos poderosos sino por degradación moral del poderoso que deja de serlo quizá por suponer —y hacer suya— la reblandecedora noción de que los pobres son necesarios y algo consubstancial con la naturaleza del hombre: «Siempre habrá pobres entre vosotros», son palabras de Cristo demasiado literalmente entendidas por el caballero católico español. La expulsión de los moriscos, pudiera ser que la población española más laboriosa de aquel tiempo, ayudó también a subrayar este equilibrio en la competencia ante la holgazanería que queremos ver como el común denominador de pícaros y caballeros. Tampoco fue ajena al mantenimiento del *status* la victoria de los conceptos tradicionales de la mendicidad (el dominico Fray Domingo de Soto) sobre los supuestos reformistas o modernizadores (el benedictino Fray Juan de Medina), que en España tardaron no poco tiempo en abrirse paso y ser admitidos.

7.

El pícaro vive en permanente justificación ante la sociedad que lo soporta (también lo explota, dando rienda suelta a su paternalismo a latigazos) y el arma de la que con más habilidad se vale suele ser la ironía, con frecuencia cruel con el mismo pícaro que la esgrime. El pícaro tiene unos determinados derechos, ruines pero inabdicables, que no asisten al caballero, con lo que se da la circunstancia extrema de la aparición del curiosísimo tipo del pobre vergonzante, el triste y desamparado títere que sin bienes de fortuna —«sin un palmo de tierra donde caerse muerto»— tiene que ingeniárselas para vivir sin dar la espalda a unos determinados principios que no le funcionan pero que tampoco le permiten el abandono, ni el olvido, ni menos aún su cambio por otros diferentes.

Al pícaro desaliñado con naturalidad —y porque no tiene otro remedio— y al raído y corcusido pobre vergonzante que lucha por llevar dignamente, al menos en su apariencia, la derrota, ha de sumársele otro personaje, quizá no tan peculiarmente español pero ni más virtuoso ni menos humano, que también vive a salto de mata, aunque asentado en más sólida economía, y también forma parte de la briba: el aparatoso y muy en carácter mendigo profesional, organizado y jerarquizado, para quien la vida picaresca es estado y no circunstancia. El pícaro español roba sin arte y cuando lo necesita (aunque esta necesidad la sienta casi siempre), al paso que el pícaro también presente en las literaturas foráneas suele ser ducho en las mil artes de robar: una de ellas, la de pedir limosna como única —y rentable— finalidad de la que tampoco quiere apartarse.

Quizá una de las diferencias que pudieran establecerse entre nuestro pícaro y el pícaro ajeno (o compartido) sea la de que aquél es pícaro contra su voluntad —aunque se recree en la suerte— y por lo tanto redimible, al paso que este otro es pícaro deliberado que no aspira a cambiar su oficio, con cuya rentabilidad se conforma y hasta se reconforta.

8.

La mala conciencia del poderoso —y el mantenimiento, a contrapelo, de unos supuestos en los que acaba por no creer— fue otra de las pródidas y fluidas fuentes de las que manó, con su gracioso donaire, la novela pica-

resca. No es lo mismo saberse impuro y con ascendencia mora o judía y no aspirar a prebendas y ejecutorias —tal el caso del pícaro—, que conocer la impureza de la propia sangre y luchar por mantenerla oculta y soterrada. La prueba de limpieza de sangre, elemento tan en boga en la novela picaresca, y el miedo a su resultado o, quizá mejor, a la proclamación pública de su resultado, no produce los mismos efectos en el ánimo del pícaro que en el del caballero temeroso de perder su consideración de honrado, que no precisamente la honra —ni falta que hace— sino su eficaz y sosegadora y rentable apariencia. Américo Castro se planteó el tema de la contribución de los cristianos nuevos a la novela picaresca, con tan meritorio empeño como feliz e inteligente resultado. La psicología del español de entonces se debate entre dos supuestos tan sólo distintos en su aspecto externo: el del cristiano nuevo, que procuraba disimular su condición, y el del falso cristiano viejo que, sabiendo que no lo era, exageraba su disfraz.

9.

La picaresca —y su escuela la novela picaresca— se plantea al contraluz de dos elementos, el pícaro y el caballero, el actor *deshonrado* y el lector *honrado* cuya lucha pudiera enmarcarse en la noción expresada por Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, cuando habla del sentido del «yo», de la autoconciencia del hombre y el proceso por el que llega a ser verdaderamente hombre.

Hegel parte, no de la capacidad cognoscitiva del hombre sino de su libertad, y en la libertad, la verdad y el ser basa toda su doctrina. Según Hegel, la libertad es la determinación fundamental del hombre y habita la entraña misma del saber.

Para Descartes, el pionero de la filosofía de la razón, un ser dotado de figura humana pero horro de pensamiento que pueda manifestarse a través del aspecto creativo de su lenguaje, no sería un hombre sino un autómeta. Para Kant, el filósofo del esplendor de la burguesía, ese mismo ser, aunque piense pero carezca de capacidad de acciones morales, no pasaría de ser una marioneta. Para Hegel, la contradictoria cumbre del racionalismo alemán, un ser que renuncia a la libertad a cambio de la conservación de su vida no es un hombre con pleno sentido, sino un siervo.

El deseo primitivo del hombre, esto es, el punto de partida para su auto-

conocimiento, se dirige hacia los otros hombres con el anhelo de ser reconocido, propósito que acaba convirtiéndose en deseo de reconocimiento. En esta primera situación, la presencia de un hombre —el pícaro o el caballero— ante otro hombre —el caballero o el pícaro— conduce a un mutuo proceso de cosificación en el que el «otro» no pasa de ser considerado sino como una cosa más; para resolver esta situación límite y también para evitar el ser recíprocamente cosificados, ambos deben arriesgar su vida forzando la conciencia ajena y ambos deben luchar por su reconocimiento no como cosa sino como conciencia en sí. Esta lucha no sabe sino de dos salidas: la muerte de uno de los dos hombres, que no resuelve el trance porque difícilmente puede ser reconocido el vencedor como conciencia en sí por un cadáver, o el planteamiento de un nuevo esquema en el cual uno de los hombres cede para evitar la muerte, estableciéndose entre ambos una relación de amo a esclavo. Es el miedo a la muerte lo que provoca la aceptación del amo; también es la clave de uno de los sentimientos más peculiares de la picaresca. El miedo a la muerte es reflejo de la nueva mentalidad de un mundo nuevo; el apego a la existencia terrena —el entendimiento de la locución «este valle de lágrimas» como un tópico insubstancial y carente de sentido— y la denodada lucha por la supervivencia. La impronta marcada por la picaresca condiciona, en mayor o menor grado, toda la novela que desde entonces acá se ha escrito.

El reconocimiento de la autoconciencia a través de otra autoconciencia es, para Hegel, la base sustentadora de la jerarquía. Ese reconocimiento, en el caso que ahora nos toca analizar, es la motivación de la existencia del pícaro y la cifra que nos desvela el papel que cumple en la sociedad. El hidalgo en pobreza y tristeza, el lector *honrado* del que venimos hablando, precisa ser reconocido como señor, le es imprescindible expresar su autoconciencia de amo, y esa necesidad solamente puede perfeccionarla a través del reconocimiento de su situación por otro: el pícaro, el actor *des-honrado* al que aludimos. Este enfrentamiento dialéctico guarda en su más recóndito meollo el germen de la tragedia, porque el amo, que busca denodadamente afirmar su autoconciencia para llegar a sentirse hombre verdadero, no puede —por más que se esfuerce en fingirlo— ser satisfecho por el reconocimiento del esclavo, del hombre que maneja una conciencia que no es libre, una conciencia que no es para sí sino para el mejor o peor uso de otro.

Lo que Hegel llama *Begierde*, el deseo primitivo del hombre, la semi-

lla de su autoconocimiento, es lo que le impulsa a transformar la naturaleza por el trabajo para obtener así los bienes suficientes con que cubrir sus necesidades. Planteada la situación del enfrentamiento amo-esclavo, los deseos del amo deben ser satisfechos por el trabajo del esclavo, situación que lleva al amo a un inevitable apartamiento del mundo en torno puesto que su conocimiento de las cosas es un conocimiento indirecto, un conocimiento a través de otro: del esclavo que trabaja y proporciona al amo los bienes que éste desea. Tampoco este conocimiento mediatizado puede bastar al amo porque no pasa de ser un conocimiento a través de una conciencia imperfecta, de la conciencia para otro de un hombre no libre.

El tambaleante reconocimiento de su autoconciencia y la ignorancia o el tarado conocimiento del mundo exterior son los dos obstáculos con que tropieza el amo en el camino hacia el hombre verdadero. ¿De dónde surgirá éste, entonces? Dentro del esquema de Hegel, nacerá de la superación de la contradicción, del enfrentamiento dialéctico de amo y esclavo, en el que la existencia del amo es un obstáculo y una etapa a superar. Jamás conseguirá el amo la satisfacción de saberse hombre verdadero por el reconocimiento del esclavo —o lo que es lo mismo: jamás podrá liberarse a través de una conciencia no libre—, mientras que el esclavo, que sí conoce una libertad —la del amo—, podrá llegar a alcanzar la suya si consigue hacerse reconocer por él. El medio de superar el estadio de conciencia para otro es el trabajo, que es efectuado tan sólo por el esclavo y que puede llegar a proporcionarle el conocimiento de una libertad a través del dominio de la naturaleza. Esta libertad consciente no es, con todo, una auténtica libertad hasta que llega a manifestarse en la obtención del reconocimiento por parte del amo: la superación del proceso dialéctico por el que el esclavo puede llegar a ser hombre verdadero.

El amo representa la cara negativa en su enfrentamiento dialéctico con el pícaro. Su presencia es necesaria —y aun imprescindible— como transformador de la conciencia del pícaro al obligarle al trabajo, por pintoresco y desusado que éste fuere, pero intrínsecamente arrastra la imposibilidad de renunciar a su papel de amo, con lo que le queda vedado el logro de la satisfacción total como hombre. Ese cometido está reservado al pícaro, quien sí está dispuesto a dejar de serlo y abandonar la esclavitud, y quien llega, mal que le pese, a un conocimiento de primera mano del mundo que le rodea. Para llegar a su realización, a su liberación total como auto-

---

conciencia para sí, necesitará lograr el reconocimiento por parte de su señor y, como es lógico, este último paso hacia el hombre verdadero puede llegar a darse o no, pero, de hacerlo, es competencia exclusiva del pícaro, del elemento positivo —y paradójicamente sano— en la lucha dialéctica.

CAMILO JOSÉ CELA



## EL JUEGO COMO LENGUAJE EN LA POESÍA DE LA EDAD DE ORO

Generosos tahúres de las musas  
pías, claras, infusas,  
venid, venid al juego  
de la baraja nueva,  
que ardiendo en apolíneo sacro fuego,  
abrsa el gusto, pica y le releva.

Francisco Diego de SAYAS<sup>1</sup>

Asociar la poesía y el juego no es pensar forzosa y exclusivamente en el *poeta ludens* de marras, aquel autor de disparates y chistes, *fatrasies* que apenas habían merecido, hasta hace poco, la atención de los estudiosos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Este sexteto alirado figura entre los preliminares del *Entretenimiento de las musas* [...], de Francisco de la Torre y Sebil; véase, en adelante, pág. 52 y nota 17. Francisco Diego de Sayas Rabaneda y Ortubia era cronista del Reino de Aragón.

<sup>2</sup> Cfr. Blanca PERIÑÁN, *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979 [Collana di testi e studi ispanici, II, *Saggi*]. Algunas «coplas de disparates» habían sido publicadas por Foulché-Delbosc, a principios de este siglo, en distintos tomos de la *Revue Hispanique*; pero, luego, los únicos en interesarse por este tipo de literatura fueron Maxime Chevalier y Robert Jammes, en los *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Burdeos, Féret, 1962 [*Bulletin Hispanique*, LXIV bis], pp. 358-393.

Esa poesía, deliberadamente «jocosa», no es en absoluto la única en merecer el calificativo —desgraciadamente harto impreciso— de «lúdica», porque en cierto modo toda poesía es juego. Ahí importa mucho, desde luego, el punto de vista. Pero, en cualquier caso, no será ocioso recordar que, en su imprescindible ensayo teórico sobre el juego, Huizinga dedica dos capítulos a la poesía, declarando su carácter fundamentalmente lúdico<sup>3</sup>. De manera que el poeta, en general y en particular, *puede* efectivamente definirse como *homo ludens*.

Convendría interrogarse sobre lo lúdico, concepto relativamente moderno y que no siempre se usa con suficiente rigor. No es éste el lugar apropiado para tales disquisiciones, y además no han faltado, estos últimos años, émulos —más o menos oportunos— de Huizinga<sup>4</sup>. Sólo me permitiré apuntar lo siguiente: si se admite que el juego, como actitud y como actividad, implica a la vez libertad y regla, siendo paradójicamente anhelo de libertad y pasión de regla, entonces la poesía es naturalmente un juego, y hablar de «poesía lúdica» es, por tanto, incurrir en pleonasma. Lo «lúdico», en esta hipótesis, deja de confundirse con lo «jocoso», quedando descartada la fácil y falsa antítesis juego / seriedad. La poesía es juego, porque la norma del verso se yuxtapone a la fantasía de las imágenes, corriendo parejas la métrica con la semántica. Y en ese juego, todos los envites proceden evidentemente del lenguaje, en el cual confía el poeta para dilucidar la verdad. El poeta, hombre lúcido al par que lúdico: no en vano, quizá, lo sugiere la paronomasia. Congénita lucidez del juego. Sí. Del juego, «aquel despejado entendimiento», según agudísima definición de Feijoo<sup>5</sup>.

Ahora bien, no hablaré aquí del lenguaje como juego, tema por cierto inagotable, hasta el punto de que tal vez sería más rápido buscar primero lo que, en el lenguaje (o, por lo menos, en su modalidad literaria), no es

<sup>3</sup> *Homo ludens* [1938], trad. española por Eugenio IMAZ, Buenos Aires, Emecé, 1968; *id.* en Madrid, Alianza Editorial, 1972 [*El Libro de Bolsillo*, núm. 412], cap. 7 («Juego y poesía») y cap. 8 («Papel de la figuración poética»). Consúltese también Alfred LIEDE, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin, Walter de Gruyter, 1963, 2 vols. (el segundo volumen está dedicado a la descripción de los juegos lingüísticos, con excelente bibliografía; el primero es un ensayo sobre la poesía como juego).

<sup>4</sup> Véanse referencias en mi artículo «Du jeu comme métaphore politique [...]», *Poétique*, 56, nov. de 1983, pp. 398-399.

<sup>5</sup> *Cartas eruditas y curiosas* [...], Madrid, Hered. de Francisco del Hierro, 1742-1751 [?], tomo III [1750], carta XI («Causa de la destreza en el juego de Naypes»), p. 145.

juego. Quisiera hablar, al revés y más modestamente, del juego como lenguaje, ciñéndome a un lenguaje histórica y genéricamente determinado: la poesía española de la Edad de Oro, y a un juego que, durante esa edad bisecular, vino a ser el juego por antonomasia: los naipes.

#### NAIPES MORALIZADOS Y BARAJAS POÉTICAS

Juego omnipresente en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, según numerosísimos testimonios que dan el fenómeno por verdaderamente endémico, lo naipes invaden también la literatura, siendo seguramente esta invasión verbal la mejor prueba —aunque en segundo grado— del fenómeno social observado por los viajeros y memorialistas. Digo «en segundo grado», porque los naipes aparecen en la literatura más bien como motivo que como tema. Esta distinción tema/motivo, que es una de las más trilladas del formalismo, resulta procedente para conferirle estatuto poético a un material tan humilde. El tema es aquello de que se habla y da unidad al texto. El motivo sirve para la elaboración del tema y contribuye a la expresividad del texto. En la poesía de la Edad de Oro, se habla poquísimas veces, en realidad, *de* los naipes; se habla muchísimas veces, en cambio, *con* los naipes; entiéndase por supuesto: en lenguaje naipesco<sup>6</sup>.

*De* los naipes nos dicen algo Luis de Escobar y Cristóbal Pérez de Herrera, en sus enigmas<sup>7</sup>. También Juan de la Cueva, en unos insulsos endecasílabos que evocan a Vilhán, supuesto inventor de ese juego<sup>8</sup>. También Rosas de Oquendo, en su cartapacio de poemas (y ya no se trata de

<sup>6</sup> Para el uso del lenguaje naipesco en la comedia, pueden consultarse los apuntes sugestivos de Louis C. PÉREZ, «Con relación a los naipes en el teatro del XVII», *Bulletin of the Comediantes*, 33, 1981, núm. 2, pp. 139-147.

<sup>7</sup> Luis DE ESCOBAR, *Las quatrocientas respuestas a otras tantas preguntas* [...], Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1545 [texto consultado en la ed. de Zaragoza, Jorge Coci, *id.*], preguntas 308 (fol. XCVr), 350 (fol. CVI v) y 371 (fol. CIX v); Cristóbal PÉREZ DE HERRERA, *Proverbios morales y Consejos christianos, muy provechosos para concierto y espejo de la vida* [...] *Y Enigmas filosóficas, naturales y morales, con sus comentarios*, Madrid, Atlas, Luis Sánchez, 1618 [texto consultado en la ed. de la *Colección Cisneros*, Madrid, Atlas, 1943], enigmas 118 (pp. 31-116) y 224 (pp. 52-134). Ambas colecciones incluyen igualmente enigmas sobre los dados y el ajedrez. Sobre los naipes, véanse también adivinanzas recogidas por María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Antonio HURTADO TORRES, «la astrología satirizada en la poesía de cordel: el "Juzyio" de Juan del Encina y los "Pronósticos" de Rodolpho Stampurch», *Revista de Literatura*, XLIII, julio-diciembre de 1981, núm. 86, pp. 45 y 59.

<sup>8</sup> *De los inventores de las cosas* [1607], libro III, vv. 38-48 (en la ed. crítica de Beno WEISS y Louis C. PÉREZ, The Pennsylvania State University Press, 1980, pp. 102-103).

la península, sino de Méjico)<sup>9</sup>. Pero, aunque añadamos a estos versos un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, algunos tercetos de Rey de Artieda y un par de composiciones académicas<sup>10</sup>, sólo llegamos a reunir un corpus ridículo. Ridículo y triste a la vez, porque dichos poetas, más que *de* los naipes, hablan *contra* los naipes, en una perspectiva moralizadora. Y su lenguaje es exclusivamente referencial: no explota para nada el simbolismo de la baraja.

Menudean, sin embargo, los poetas que, moralizando los naipes, se escapan de esa corta referencialidad. Estos poetas no censuran el juego, sino que se aprovechan de él para honrar a Dios y a sus santos. Encontramos efectivamente, en la poesía de la Edad de Oro, varios ejemplos de naipes *a lo divino*: desde una muy curiosa «ensalada del juego de la primera aplicada a Nuestra Señora», que descubrimos, a mediados del siglo XVI, en el *Cancionero espiritual* de Jorge de Montemayor, hasta una abrumadora serie de poemas que glosan en lenguaje naipesco un episodio de la predicación de San Francisco Javier y se editan en Valencia a finales del siglo XVII, pasando por un ingenioso romance de Lope de Vega, titulado «El juego del hombre» e incluido entre las «otras rimas sacras» impresas en 1625 con los *Triunfos divinos*. No insisto ahora sobre estos naipes moralizados, habiéndolos recopilado y examinado, junto con el motivo folklórico de la baraja-misal, en un trabajo recién publicado<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Véase Alfonso REYES, «Sobre Mateo Rosas de Oquendo, poeta del siglo XVI», *Revista de Filología Española*, IV, oct.-dic. de 1917, cuad. 4, págs. 358-360.

<sup>10</sup> Bartolomé Leonardo DE ARGENSOLA, *Rimas* [c. 1592-1631], soneto «A un caballero muy noble y gran jugador», en la ed. de José Manuel BLECUA, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, tomo I, col. *Clásicos Castellanos*, núm. 184, pp. 173-174; Andrés REY DE ARTIEDA, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, Angelo Tuanno, 1605, «Carta [en tercetos] a don Miguel Ribellas, Reprehende los juegos y pleytos» (en particular los fols. 79v-81v). En la *Academia Pitima contra la Ociosidad* [Fréscano, verano de 1608], uno de los participantes —«Deseoso Caminante»— había de escribir un «discurso en verso castellano vituperando el juego»; pero este discurso, varias veces aludido en las actas manuscritas de dicha academia (Bibl. Nac. de Madrid, ms. 9396, fols. 117 v, 202 r, 244 r y v), no está recogido en las mismas. Puede leerse, en cambio, un soneto «Contra el juego de la polla», de Hernando PRETEL, en el *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia* [1591-1594], ed. de Francisco Martí Grajales, Valencia, Impr. de Francisco Vives y Mora, 1905-1912, tomo III, pp. 40-41. También para esta academia redactaron Manuel Ledesma y Gaspar Gracián dos discursos (en prosa) «contra el juego» y «de los juegos»: véanse, en las *Actas* de dicha Academia, las jornadas 37 (4-XI-1592) y 76 (19-I-1594), Bibl. Nac. de Madrid, ms. Res. 33, fols. 31§-34r, y ms. Rs. 34, fols. 136v-140r, respectivamente.

<sup>11</sup> «Naipes *a lo divino* (textos literarios y folklóricos)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII, 1982 [1984], pp. 278-321.

Y, ya que se trata de hablar *con* naipes, conviene advertir de antemano que ésta es una expresión que, en la poesía cancioneril, se ha tomado al pie de la letra. Pienso en un poema inserto en el *Cancionero general* (1511), de Hernando del Castillo: un «juego trobado», que es la primera de las obras de Pinar, juego «con el qual se puede jugar como con dados o naypes» y en el cual «las coplas son los naypes, y las quatro cosas que van en cada una dellas han de ser las suertes», según reza el título de dicho poema<sup>12</sup>. Es un texto que no dista mucho —ni por la fecha, ni por la forma (si bien es mucho más breve)— del anónimo *Libro del juego de las suertes* valenciano (1515) o del *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar* (1535), de Luys Milán, también valenciano<sup>13</sup>.

Pero hemos de recordar sobre todo —aunque tengamos que remontarnos a mediados del siglo XV —aquel *Juego de naypes* de Fernando de la Torre («el de Burgos», como se autodenomina), poema extraño que figura en el *Cancionero de Estúñiga*<sup>14</sup>. Este *Juego de naypes* es, a la vez, texto y baraja. O, mejor dicho, baraja antes de ser texto, porque los versos de cada una de las 48 coplas tenían que ir, respectivamente, en cada uno de los 48 naipes de una magnífica baraja preparada, según indicaciones muy puntuales del poeta, por un miniaturista de la Corte. Esta baraja no se ha conservado, y cabe preguntarse si realmente se hizo. Pero el texto está ahí: comprobamos que se estructura como una verdadera baraja, y barruntamos que funciona como una gran máquina simbólica. «Máquina de imaginar», dice Alberto Cousté a propósito del tarot<sup>15</sup>. Es una fórmula que puede aplicarse perfectamente al poema de Fernando de la Torre, contemporáneo —no lo olvidemos— de los *tarocchi* italianos. El poeta imagina unas rigurosas correspondencias entre los amores, los colores y los palos de la ba-

<sup>12</sup> Texto reproducido por FOULCHÉ-DELBOSC en *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1912-1915 [*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, XIX y XXII], tomo II, núm. 952, pp. 559-566.

<sup>13</sup> *Del libro de motes de damas y caballeros* existe una ed. facsímil, con transcripción al catalán moderno y estudio muy documentado de Justo GARCÍA MORALES (Barcelona, Ediciones Torculum, 1951). José Luis Gotor tiene en preparación un importante estudio preliminar para una ed. facsímil (con el tamaño de la ed. original) del *Libro del juego de las suertes* (el cual ha sido reproducido, en tamaño reducido, por las Ediciones Miraguano —Madrid, 1983, Col. «Libros de los Malos Tiempos», núm. 7—, con una breve introducción de Javier Ruiz).

<sup>14</sup> Véase una buena edición de este poema en María Jesús DIEZ GARRATES, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Univ. de Valladolid, 1983, pp. 212-232.

<sup>15</sup> *El tarot o la máquina de imaginar*, Barcelona, Barral, 1972.

raja. A los amores de monjas corresponden el rojo (o, más exactamente, el «colorado») y las espadas; a los amores de viudas, el negro y los bastos; a los amores de casadas, el azul y las copas; a los amores de doncellas, el verde y los oros. Dejo para otra ocasión el análisis de tan extraordinario sistema simbólico, que me parece tener su explicación en la heráldica, a través de obras como el *Nobiliario* de Ferrán Mexía<sup>16</sup>.

Volvamos ahora a la Edad de Oro, en busca de semejantes barajas. No hemos de encontrarlas: el *Juego de naipes* de Fernando de la Torre es un texto singular (y no existe —que yo sepa— ningún texto comparable en toda la literatura europea). Pero, dos siglos más tarde, un casi homónimo del poeta de Burgos nos propone una baraja de otro tipo, aunque no menos poética. En 1654, efectivamente, Francisco de la Torre y Sebil, aragonés y amigo de Gracián, publica una colección de poemas titulada *Entretención de las musas en esta baraja nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos*<sup>17</sup>. A cada uno de los «manjares» (= palos)<sup>18</sup> de la baraja corresponde una clase de «asuntos». A los oros corresponden los asuntos sacros; a las espadas, los asuntos heroicos; a las copas, los asuntos líricos; a los bastos, los asuntos burlescos. Son unas correspondencias que no han de extrañarnos, si tenemos en cuenta las interpretaciones simbólicas que de los naipes se dieron, tanto en el Renacimiento como en el Barroco<sup>19</sup>. Lo que sí, en cambio, debe llamar nues-

<sup>16</sup> El comentario de M. J. DIEZ GARRERAS (*op. cit.*, pp. 58-60) no resulta muy convincente.

<sup>17</sup> Obra publicada en Zaragoza por Juan de Ibar. Sobre Francisco de la Torre y Sebil, consúltense los artículos de José Manuel BLECUA («Francisco de la Torre y Sevil, amigo de Gracián», *Mediterráneo*, VI, 1944, pp. 115-126 y de Manuel ALVAR («D. Francisco de la Torre, amigo de Calderón», *Revista de Filología Española*, XXI, 1947, pp. 155-161). Es grandemente deseable una reedición del *Entretención de las musas* (que, por cierto, anuncia Manuel Alvar... en el artículo citado).

<sup>18</sup> «Majares» es la denominación exclusiva de los palos de la baraja hasta muy entrado el siglo XVII. No encuentro ejemplo de la palabra «palos» aplicada a cada una de las series de la baraja antes de 1662, en un libro de poemas de Fernández de Rozas (véase *infra*, p. 63, la nota 42). En la siguiente frase de *El Criticón* (Segunda parte [1653], Crisi octava): «[...] hubo barajas, que siempre se componen de espadas y oros, y luego andan los palos» (*Clás. Castellanos*, núm. 166, p. 198), los «palos» de la dilógica «baraja» (= contienda + conjunto de naipes) se sitúan efectivamente al mismo nivel que las «espadas» y los «oros»: son los «bastos» (cf. «Ese seis espadas juego. / —Yo el seis bastos. — ¡tantas armas / contra un humilde cordero! / —Echo el cuatro de los palos / que sirven de puente al huerto / por el arroyo Cedrón», *Auto sacramental del juego del hombre*, de Luis Mejía DE LA CERCA [1625], ed. de Louis Imbert, *The Romanic Review*, VI, 1915, núm. 3, p. 272).

<sup>19</sup> Véase mi ponencia «Le symbolisme de la carte à jouer dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en *Les Jeux à la Renaissance* [Actes du XXIII<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, julio de 1980], París, Vrin, 1982, pp. 421-444.

tra atención es que un poeta se valga de los naipes como de unos símbolos para calificar sus propios versos y estructurar su propio libro de poemas. El motivo naipesco se aplica aquí a la misma poesía: es un caso ejemplar, y probablemente un caso límite, que pone de manifiesto la insospechada riqueza de dicho motivo.

El motivo naipesco, polisémico y plurifuncional, sirve para la elaboración de varios temas y contribuye a la expresividad de un crecido número de textos poéticos. Necesitaría más espacio —mucho (demasiado) espacio— para presentar algo que no fuese un catálogo apenas razonado. Por eso, sólo daré unos cuantos ejemplos en que este motivo está aplicado al tema amoroso y al tema satírico (los cuales, por cierto, aparecen reunidos en no pocos textos), dejando naturalmente aparte los ya aludidos naipes *a lo divino*.

#### AMOR TAHÚR, AMOR FULLERO

La poesía cancioneril, que ya nos ha permitido descubrir la baraja imaginada por Fernando de la Torre y el «juego trovado» de Pinar, nos ofrece otras dos composiciones de tema amoroso naipesco. Se trata de unas coplas de Rodrigo Dávalos, insertas en el *Cancionero* de Juan Fernández de Costantina («Coplas de Rodrigo Dávalos porque dio vnos naypes a su amiga, y ella le dixo que pusiesse el precio delo que auian de jugar») <sup>20</sup> y de una canción de Garci Sánchez de Badajoz, publicada en el *Cancionero general* de 1520. Garci Sánchez, conocido por haber enloquecido de amor, escribió los siguientes versos, «porque auia jugado a los naypes con su amiga»:

Pues vuestra merced ganó,  
yo en miraros me perdí;  
dauirme ganado assí,  
¡qué tan contenta quedó!  
De mí ya es cosa sabida  
con el plazer que quedé,

<sup>20</sup> *Cancionero de Juan Fernández de Costantina*, ed. de Raymon FOULCHÉ-DELBOSC, Madrid, Impr. de Bernardo Rodríguez, 1914 [*Sociedad de Bibliófilos Madrileños*, XI], poema núm. 57, p. 139.

pues perdí quando jugué  
la libertad y la vida;  
pero si se contentó  
de ganar lo que perdí,  
con más ganancia salí  
que *vuestra* merced quedó <sup>21</sup>.

Esta canción, que se parece mucho por la inspiración a las coplas de Rodrigo Dávalos, estriba en la antítesis perder/ganar. Es pura casuística amorosa, y prescinde totalmente de los términos propios del juego. A decir verdad, la partida no es metafórica, sino abstracta.

Pero no todas las partidas amorosas son así. Otros poetas jugaron también (aunque más tarde) con sus amigas, y en sus versos no usaron de los naipes con tanta parsimonia. Así, por ejemplo, Antonio de Solís, ponderando en un romance las penas «que (le) causava la ausencia de tres Damas»:

A Vos la Trinca más bella  
de la amorosa baraja  
a cuya brújula todos  
tienen la vida jugada <sup>22</sup>.

O el mismo Miguel de Barrios, haciendo el retrato de una Dama, «en metáphora del juego del hombre», y acumulando las imágenes naipescas a lo largo de catorce sextillas de pie quebrado:

Con flor de tahúr Cupido  
te brujulea (Jazinta)  
la hermosura,  
aunque le tiene perdido  
ver que (siendo blanca) pinta  
tu figura [...] <sup>23</sup>

<sup>21</sup> En la ed. del *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* por Julia Castillo, Madrid, Editora Nacional, 1980, poema núm. 19, p. 89.

<sup>22</sup> *Varias poesías sagradas y profanas* [a 1686], en la ed. de Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1968 [*Clásicos Hispánicos*, Serie II, vol. XVI], p. 347. Véase también esta cuarteta del mismo Solís, sacada de un romance «A vna Dama que no respondía a muchas cartas de su Amante» y fundada sobre el equívoco carta misiva / carta de jugar: «¿Por qué baraxáix mis cartas, / si es que no jugáis? y ¿por / qué, si es juego, no me echáis / cartas con que juegue yo?» (*ibid.*, p. 156).

<sup>23</sup> *Flor de Apolo*, Bruselas, Baltazar Vivien [s.a., pero a 1664], pp. 123-124. Es la 2.<sup>a</sup> de una serie de 16 «Pinturas». La 14.<sup>a</sup> «Pintura» (p. 135) también está hecha «en metáphora de diversos juegos», empezando y terminando igualmente con imágenes naipescas.

Los poetas, sin embargo, no se valieron del lenguaje del juego tanto para cantar sus amores como para dar rienda suelta a sus rencores. Las plumas tahurescas no suelen petrarquizar: al amor, le satirizan con más o menos acrimonia. Porque en el amor, como en el juego, los tahúres son casi siempre víctimas de los fulleros. O, mejor dicho, de las fulleras. Y puede advertirse, de pasada, que el adverbio «fulleramente» parece no encontrarse fuera de este contexto amoroso<sup>24</sup>. La afición o pasión, por muy ciega que sea, algún día descubre las trampas. La metáfora naipesca sirve entonces para expresar la desconfianza, el desengaño, la lucidez: metáfora lúdica para un amor lúcido.

Véanse, entre muchos ejemplos, estas cuartetas sacadas del *Romancero general* («Oncena parte», romance que empieza por los versos «No quiero amores tan libres / que me puedan sujetar»):

[...] Y porque me vio picado,  
como si entrara a jugar,  
pensó que por desquitarme  
me ganara lo demás.

Sepa pues, señora mía,  
que no me suelo picar  
tanto, que aunque soy tahúr,  
perdiendo, lo sé dejar.

Y vuesa merced bien sabe  
que no he sido tan azar,  
que no me han salido encuentros  
con que podelle topar.

[...] Si es que me envidó de falso,  
también, señora, sabrá  
que siempre juego a primera  
en el querer y dejar.

Y si va a quínola doble,  
también me sé descartar;  
que con puntos diferentes  
nunca echo el resto jamás.

<sup>24</sup> «De tus mexillas las rosas [...] / tan fulleramente hermosas» (en la 2.ª «Pintura» de Miguel de Barrios anteriormente citada).

Y aunque el contrario me envide,  
y tenga el siete y el as,  
porque no me acuda el seis,  
no me tengo de ahorcar.

Y así, porque me conozca,  
la quiero desengañar;  
que si sabe en juntar mucho,  
yo sé mucho en barajar.

Y que por largo que juegue  
y sepa más en doblar,  
también sé jugar doblado,  
si me quiero aventurar.

[...] Ya sé que no te da pena,  
aunque algún tiempo podrá:  
que las burlas del amor  
en veras suelen parar.

[...] Y pues estoy sin pasión,  
y tú sin pasión estás,  
retirémonos, señora,  
antes que perdamos más<sup>25</sup>.

Como ilustración de estas fullerías de amor<sup>26</sup>, tan sólo citaré otros dos textos.

— Un «Romance a la hermosa y taymada Nise», que abre el tercer volumen de la obra poética de Jacinto Alonso de Maluenda, titulado *Tropézón de la risa*:

Nise, en donayre es primera,  
y chilindrón de claveles  
su boca, y sus blancas manos  
son garatusas de nieve.

<sup>25</sup> *Romancero General*, ed. de Angel GONZÁLEZ PALENCIA. Madrid, CSIC, 1947 [*Clásicos Españoles*, III y IV], tomo II, p. 48. Texto ya editado (pero con algún que otro error) por DURÁN, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XVI, p. 553.

<sup>26</sup> *Las fullerías de amor* es el título de una comedia de Gaspar de AVILA, representada en Madrid en 1629 y de la cual sólo se ha conservado la tercera jornada (véase la ed. de J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Revue Hispanique*, XXIV, 1911, pp. 542-594).

El trunfo<sup>27</sup> de espadas sale  
de sus ojos, pues da muerte,  
y es de oros, quando taymada  
pide con cara de herege.

Muy leída en su provecho,  
siempre juega al sacamete,  
y sin ser alguacil, rondas  
hacer en las bolsas quiere.

Sospechóse que jugava  
al hombre, y vino a saberse,  
que dio el soplo una hinchazón  
al cabo de nueves meses.

[...] Es fullera por extremo,  
siempre gana y nunca pierde,  
y es garitera, en su casa  
procura que todo quede.

[...] Y hace promessa a su astucia  
de jugar tanto que llegue  
a ser la mayor tahúra,  
la mas sutil, la mas fértil

de pandillas que conoce  
el interés, y promete  
que sean sus naypes hechos  
dos cincos de uñas que tiene.

Los quales serán azares  
del pobre que los encuentre,  
del rico que los repare,  
y del bovo que los juegue<sup>28</sup>.

— Una «Sátira a vna dama myv interesada», de Luis Antonio, que re-  
produzco íntegramente:

En el garito de amor  
jugaua con vna niña,  
y no pienso parar más,  
porque me ganó la dicha.

<sup>27</sup> Variante de «trunfo» que se documenta en no pocos textos de los siglos XVI y XVII; véanse algunos ejemplos en «Naipes a lo divino [...], art. cit., p. 305, nota 15.

<sup>28</sup> En la ed. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, CSIC, 1951 [*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, Serie A, xvi y xvii], Tomo II, pp. 194-197.

Quando la busco por suerte,  
de tal suerte se desliça,  
que al conocerla en la cara  
por los pies se me despinta.

Si yo me rindo, ella huye,  
pierdo quando se desvíá,  
paro corto, y dize que  
no gasta de niñerías.

Dize que su juego es cientos,  
y es porque tiene dos quintas  
en las manos, que a qualquiera  
gana baças, y repica.

Siempre que juega a la flor,  
con declarada malicia  
busca Reyes, porque dize  
que las Coronas la obligan.

El juego del truque dize  
que es mucho mejor que pintas,  
pero si no es con tres oros,  
nadie ha podido rendilla.

Y quando juega al rentoy,  
no le falta la malilla,  
con que en echándola el resto,  
aceta, embida y rebida.

Juega al hombre, y haze bien,  
porque es tal su fullería,  
que quando no la dan triunfos,  
da codillo, y se retira<sup>29</sup>.

El amor tahúr y el amor fullero aparecen de esta forma en varios poemas que tengo reunidos; y deben de haberse perdido (o estar dispersos en cartapacios y libros manuscritos) muchos versos inspirados, como los anteriores, en el «garito de amor».

<sup>29</sup> *Nuevo plato de varios manjares para divertir el ocio*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1658, pp. 70-72.

## ERÓTICA DE LA BARAJA

La vena amorosa naipesca es una vena particularmente lozana, porque los naipes pueden dar lugar también a unas metáforas francamente eróticas. Estas tienen su origen en el significado doble (y, a veces, triple) de unos cuantos términos del juego, como son «bastos», «flux», «tendere-te», «atravesar», «picar», etc... Pero es la muy hispánica «sota», sobre todo, la que permite las alusiones más picantes, como en estos versos de Góngora:

[...] Lo demás, Letrado amigo,  
que yo os pudiera decir,  
por mi fe que me ha rogado  
que lo calle el faldellín;  
aunque por brújula quiero  
(si estamos solos aquí)  
como a la sota de bastos  
descubriros el botín<sup>30</sup>.

La sota es, efectivamente, la carta más ambigua de la baraja. Corresponde teóricamente al soldado de a pie en la jerarquía de las figuras; y representa en realidad, para los españoles de los siglos XVI y XVII, la mujer deshonesto, ésa que precisamente deja asomar sus pies (e incluso sus piernas, cuando tiene «faldellín») en actitud provocativa.

La erótica de la baraja se documenta en varios textos que pueden leerse en la *Poesía erótica del Siglo de Oro*, «floresta» reunida por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues<sup>31</sup>. En esta imprescindible antología está recogido, por supuesto, aquel romance (impreso por primera vez en la «Tercera parte» [1953] de la *Flor de varios romances nuevos*) que empieza por los versos «Un grande tahúr de amor / y una jugadora tierna». En el comentario que acompaña la edición de este poema en la citada *Floresta*,

<sup>30</sup> *Obras completas*, ed. de MILLÉ, Madrid, Aguilar, 1961, p. 111 (romance 32, «Dejad los libros ahora [...]). Véase el muy agudo comentario de Domingo YNDURÁIN, «Unos versos de Góngora: Brújula, Pinta, Pie, Botín cerrado», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Univ. Complutense), I, 1982, pp. 123-132. A la «sota» dedico un capítulo en el trabajo que estoy preparando sobre la historia y la simbólica del naipes en la España de los siglos XV a XVIII.

<sup>31</sup> Esta antología, publicada por la Univ. de Toulouse-Le Mirail (France-Ibérie Recherche) en 1975, se reimprime ahora [mayo de 1984] en Barcelona (Editorial Crítica, *Lecturas de Filología*, J).

se dice con razón que «representa, por su ingeniosidad, el acierto más perfecto en su género, es decir en la transposición en sentido erótico de todas las palabras y expresiones pertenecientes al vocabulario de un juego [...], concretamente del juego de la primera»<sup>32</sup>. Por tratarse de un texto bastante conocido (y de fácil consulta en la edición bien anotada de dicha antología), no lo transcribo aquí. Me parece, en cambio, interesante citar tres textos que no encuentro en ninguna colección de poesías eróticas.

— Esta copla real, la cuarta (y última) de una «Réplica» de Sebastián de Horozco, a el Doctor Pero Vázquez:

Éstos, si se han engañado,  
juzgando mi mal ser gota;  
este juego se ha ganado  
por haber atravesado  
el basto contra la sota.  
Y pues ello así ha de ser,  
para poder conservallo  
no entiendo el juego perder,  
mientras pudiere tener  
los dos oros y el caballo<sup>33</sup>.

— Estos versos, sacados de un romance satírico atribuido a Quevedo y titulado «A los devotos de monjas»:

[...] Dejad el juego de monjas,  
que es inútil pasatiempo  
que se pasa en pasar cartas,  
estándose el basto quedo.  
No hagáis con ellas envites [...] <sup>34</sup>.

— Y este soneto, atribuido a Villamediana (y que creo inédito):

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 294. Se trata del romance 141. Véanse además los textos núms. 93, 110, 111, 118, 120 y 123.

<sup>33</sup> Sebastián DE HOROZCO, *Cancionero* [a 1580], en la ed. de Jack Weiner, Bern und Frankfurt, Herbert Lang., 1975 [*Utah Studies in Literature and Linguistics*, 3], p. 76 (notas, pp. 267-268).

<sup>34</sup> Este romance, que figura en un códice de *Poesías varias* de la Biblioteca de la Catedral de Córdoba (ms. 196), está publicado por Felicidad BUENDÍA en su ed. de las *Obras en verso* de Quevedo, Madrid, Aguilar, 1960<sup>4</sup>, p. 365. José Manuel BLECUA, en cambio, no lo incluye en su ed. de la *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1971.

*A una señora  
que se facilitaba por dinero*

Éntrale el basto siempre a la doncella  
cuando de oros el hombre no ha fallado;  
espadas su manjar es descartado,  
porque lo quiere así la madre della.

La malilla, aunque deje de tenella  
no perderá tanto, es lo que le ha entrado;  
y si quiere elegir, porque ha robado,  
él es la copa, y la malilla es ella.

Quien entrare a jugar, quien hombre fuere,  
si de oros a triunfar no se dispone,  
nunca ganar aquesta polla espere.

Carta de más, dinero no se pone  
en esta mano; antes quien la diere  
su basto encima, a la malilla pone<sup>35</sup>.

Tenemos en este soneto —verdadera joya de la erótica de la baraja— un derroche de términos del juego de naipes, y he de confesar (¡desgraciadamente!) que no me resulta del todo claro el sentido de algunos versos<sup>36</sup>. El juego aludido es el juego del hombre, que encontramos, con la misma aplicación erótica, en otras composiciones debidas al propio Conde de Villamediana o relacionadas con él. Así, por ejemplo, en un soneto «A la casa de una cortesana donde entró a vivir un pretendiente»:

[...] Esta trampa inventó su atrevimiento  
para jugar al hombre con tramoya<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Bibl. Nacional de Madrid, ms. 5913, fol. 3r. Véase Juan Manuel ROZAS, *El Conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid, CSIC, 1964 [*Cuadernos Bibliográficos*, XI], p. 19, núm. 30.

<sup>36</sup> Tampoco me parece muy clara (aunque sí probable) la aplicación erótica de las «flores» naipescas enumeradas por Vicente ESPINEL, en su *Sátira a las damas de Sevilla* [c 1578], vv. 142-150 (cf. la ed. y el comentario de José LARA GARRIDO en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, oct.-dic. de 1979, núm. 4, pp. 791 y 802-803).

<sup>37</sup> *Obras*, es. de Juan Manuel ROZAS, Madrid, Castalia, 1980<sup>2</sup> [*Clásicos Castalia* núm. 8], p. 273.

O en unas décimas anónimas que evocan las visitas nocturnas del Conde, mencionando a «La Labradora», a «La Pichona» y a «La Coja», así como al «padre de estas doncellas», y concluyendo de esta manera:

[...] juega con el Conde al hombre,  
y el Conde es hombre con ellas<sup>38</sup>.

Los amores de Villamediana, como se ve, no eran todos «reales». Algunos eran muy plebeyos. Y, si recordamos que fue desterrado de la Corte por «grande exceso de juego»<sup>39</sup>, no debe sorprendernos demasiado que esos amores tuvieran, incidentalmente, expresión naipesca.

#### EL NAIPE EN EL INFIERNO DE LA SÁTIRA

Sátira —o, por lo menos, burla— del amor a través del naipe. Pero también sátira del mismo tahúr y/o fullero a través de su propio lenguaje.

En la *Cozquilla del gusto* (1629), de Jacinto Alonso de Maluenda, encontramos este epítafio «A la muerte de un fullero»:

Aquí vn tahúr singular  
yaze, de la muerte embargo,  
que con ser de nariz largo,  
nunca pudo oler azar.

Fue sin cantar, ruyseñor,  
y para tener florida  
la bolsa, toda su vida  
la passó de flor en flor<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Décimas reproducidas por Luis ROSALES, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969 [*Biblioteca Románica Hispánica*, núm. 132], p. 152.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

<sup>40</sup> Cfr. la ed. cit. de Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, tomo I, p. 126. En el *Bureo de las Musas del Turia* del mismo poeta, encontramos cuatro «Décimas a una mano» (se trata, por cierto, de una mano ambigua: mano de mujer y mano-partida de naipes), con el siguiente comentario, que aprovecha la imagen ya usada en la 2.ª redondilla del epítafio citado *supra*: «Acabadas las Décimas referidas [...] se fueron las Musas a Tajo, Río que está junto a Fuentedueña. Que van de Río en Río como los fulleros y los Ruyseñores de flor en flor» (ed. cit., tomo II, pp. 106-108).

Y, en la *Noche de invierno* (1662), de Gabriel Fernández de Rozas (el cual, por cierto, califica esa obra —ya en el título— de «Conversación sin naypes»), podemos leer este epigrama «A vno que auía jugado mucha hazienda, y por vna herida quedó tan manco, que no podía jugar»:

¿De qué te quejas, si fue  
tu mal para que despenes,  
pues con qué jugar no tienes,  
quando ya no tienes qué?

Mas aguarda a quedar sano,  
que lo breue yo lo apuesto.  
¿No es ella tuya? Pues presto  
jugarás (Lope) la mano<sup>41</sup>.

El mismo Fernández de Rozas es autor de una carta en versos, dirigida a Don Román Montero, Caballero de la Orden de Alcántara, «Estando [éste] en Cádiz ausente de Madrid, por vna desgracia sobre el juego»<sup>42</sup>. El destinatario sería un posible mecenas: esta carta, por tanto, no pasa de jocosa.

Suelen ser anónimos, efectivamente, los jugadores víctimas de la sátira<sup>43</sup>. Y por eso conviene destacar una excepción, notable desde luego (y, como tal, muy significativa), la de un insigne poeta con fama de tahurazo: Góngora.

Han de evocarse aquí, naturalmente, aquellos poemas satíricos escritos contra don Luis, y atribuidos a Quevedo. Son piezas bien conocidas desde que las publicó Miguel Artigas<sup>44</sup>; pero no resisto a la tentación de transcribir a continuación algunos versos, sacados de un «Epitafio»:

<sup>41</sup> *Noche de invierno. Conversación sin naypes. En varias poesías castellanas*, Madrid, Francisco Nieto, 1662, fol. 122 r.

<sup>42</sup> *Ibid.*, fols. 92v-93r. En este poema es donde encuentro por primera vez (cf. *supra*, p. 52, la nota 18) la palabra «palos» como sustituto y equivalente de la palabra «manjares» (= series de la baraja): «Y aquel de sus quatro palos / artificio engañador, / que de espadas solamente / todas las baraxas son».

<sup>43</sup> La sátira del juego es permanente a lo largo y ancho de los siglos XVI y XVII, desde el *Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos*, de Diego DEL CASTILLO (1528, reimpreso en 1557 bajo el título de *Sátira e invectiva contra los tabúres*), hasta *El día de fiesta por la mañana*, de Juan DE ZABALETA (1654, cap. X «El tahúr»). Véase también *El día de fiesta por la tarde*, del mismo autor (1660, cap. III «La casa de juego»). Ambos textos han sido reeditados, en un solo volumen, por Cristóbal CUEVAS GARCÍA, Madrid, Castalia, 1983 [*Clásicos Castalia*, núm. 130], pp. 168-174 y 339-348).

<sup>44</sup> *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, pp. 42 y 377-378.

[...] Ordenado de quínolas estaba,  
 pues desde prima a nona las rezaba;  
 sacerdote de Venus y de Baco,  
 caca en los versos y en garito Caco.  
 La sotana traía  
 por sota, más que no por clerecía.

[...] Clérigo, al fin, de devoción tan brava,  
 que, en lugar de rezar, brujuleaba;  
 tan hecho a tablajero el mentecato,  
 que hasta su salvación metió a barato.

[...] Vivió en la ley del juego,  
 y murió en la del naipe, loco y ciego [...].  
 Y si estuviera en penas, imagino,  
 de su tahúr infame desatino,  
 si se lo preguntaran,  
 que deseara más que le sacaran,  
 cargado de tizonas y cadenas.  
 del naipe, que de penas [...] <sup>45</sup>.

Es de recordar asimismo este soneto, cuyo segundo terceto constituye también un cruel epitafio naipesco:

Tantos años y tantos todo el día;  
 menos hombre, más Dios, Góngora hermano.  
 No altar, garito sí; poco cristiano,  
 mucho tahúr; no clérigo, sí arpía.

Alzar, no a Dios, ¡extraña clerecía!,  
 misal apenas, naipe cotidiano;  
 sacar lengua y barato, viejo y vano,  
 son sus misas, no templo y sacristía.

Los que güelen tu musa y tus emplastos  
 cuando en canas y arrugas te amortajas,  
 tal epitafio dan a tu locura:

<sup>45</sup> En la ed. citada de José Manuel BLECUA, *Poesía original completa*, núm. 840, p. 1.179.

«Yace aquí el capellán del rey de bastos,  
que en Córdoba nació, murió en Barajas  
y en las Pintas le dieron sepultura»<sup>46</sup>.

¡Magnífico ejemplo de ósmosis del tema y del motivo! En estos versos, los naipes se imponen juntamente como asunto y como lenguaje. Lenguaje del supuesto autor de estos epitafios satíricos; y lenguaje dirigido contra un poeta que lo entendía y manejaba perfectamente, aunque a veces de manera excesivamente ingeniosa, hasta el punto de plantearle problemas de comprensión a Salcedo Coronel, en la «declaración» del soneto «Sentéme a las riberas de un bufete / a jugar con el tiempo a la primera». En efecto, al llegar al primer terceto («Piérdase un vale [...]»), el comentarista confiesa sus dudas: «Faltó D. Luis a la continuación de la metáfora en esto, pues auiendo dicho que quiso el embite, no podía perder el vale, que solamente se pierde quando el tercero no quiere al que embida. En esto harán mejor juicio los aficionados a semejante entretenimiento, que yo soy poco tahúr»<sup>47</sup>.

Menudean en la poesía de Góngora las metáforas sacadas del juego de naipes. Y, cuando se hace un recuento sistemático de estas metáforas, aparecen unas cuantas palabras claves: «flux», «primera» (reunidas estas dos, las más veces, como suele ocurrir cuando se usan en sentido figurado), «sota», «flor», «brújula» y «brujular», «fallar», etc..., que están generalmente al servicio de la burla. Las mismas palabras se encuentran bajo la pluma de Quevedo, en cuya obra (tanto en prosa como en verso) ha sido igualmente rastreado este léxico particular. Sí, pluma tahuresca también, la de Quevedo, aunque con mayor tendencia a la sátira personal. Y cabe preguntarse, por cierto, a quién alude precisamente don Francisco, cuando pasa revista a los «amigos muertos», al principio (en casi todas las versiones) de su «Sátira del Infierno»:

Allá queda barajando  
quien acá supo más cierto

<sup>46</sup> *Ibíd.*, núm. 833, p. 1.174. Véase también el poema núm. 841, pp. 1.181-1.184 (vv. 63-64, 92-94 y 117-118).

<sup>47</sup> *Obras de D. Luis de Góngora. Comentadas por Don García de Salzedo Coronel*, [tomo II], Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, pp. 523-524.

a cuántos venía su carta  
que si fuera del correo <sup>48</sup>.

Por la dilogía «carta de baraja» / «carta de Correo», puede pensarse <sup>49</sup> que el aludido es el ya citado Conde de Villamediana —Correo Mayor del Reino y, como queda dicho, tahúr empedernido— que acaba de morir (agosto de 1622), cuando están impresos por primera vez estos versos (en la *Primavera y flor de romances* de 1623).

Góngora, Quevedo, Villamediana: el naípe en el infierno de la sátira. Y la baraja entre manos de los mayores poetas.

#### UN LENGUAJE PERDIDO

No han de despreciarse, por tanto, los versos naipescos. Aun cuando se deben a más humildes plumas, a ingenios más cortos, a poetas de tercer o cuarto orden. La verdad es que se trata, por lo general, de versos de poca calidad literaria. Pero, así y todo, no dejan de integrarse en el muy variado corpus poético de la Edad de Oro, ilustrando un motivo que debe tomarse en cuenta, no sólo por su aplicación a distintos temas, sino también por su gran expresividad. Podría reunirse, desde luego, un curiosísimo *Romancero de la baraja*, que incluyera —amén de los poemas citados o simplemente evocados en las páginas anteriores— aquellas coplas que relatan unas partidas metafóricas entre cuantos aspiraron a gobernar España en cierta circunstancia. Estos naipes *a lo político* merecen —lo mismo que los naipes

<sup>48</sup> Véanse las distintas versiones de esta sátira en la ed. crítica de la *Obra poética* de Quevedo por José Manuel BLECUA, Madrid, Castalia, 1969-1981, tomo III, núm. 786, pp. 154-164.

<sup>49</sup> Hipótesis formulada por FERNÁNDEZ-GUERRA, en «Algunos datos nuevos para ilustrar el *Quijote*», apéndice al tomo I del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1863, cols. 1.305-1.306, nota 1. Hipótesis mejor fundada, desde luego, que ésa otra (formulada por el mismo crítico, *ibid.*) según la cual Pierres Rapin, «señor de las baronías de Utrique» (*Quijote*, I, 18), es también alusión al Conde de Villamediana y a... Utrech; véase mi artículo «*Paciencia y barajar*: Cervantes, los naipes y la burla», en *Actas del Coloquio Internacional Cervantino*, organizado por la Univ. de Würzburg en junio de 1983 (en prensa).

*a lo divino*— recogerse y examinarse como pertinentes indicios de una mentalidad e irrefutable testimonio de la vigencia de un lenguaje figurado<sup>50</sup>.

Los juegos de naipes que sirven de fundamento a ese lenguaje figurado ya no forman parte de nuestra experiencia; pero dicho lenguaje aflora por doquier en unos textos que seguimos leyendo, y lo poco que hoy día sabemos de estos juegos procede esencialmente del uso metafórico de lo que fue un lenguaje práctico. Un lenguaje común, por cierto, que ha venido a ser un lenguaje perdido.

Ese lenguaje naipesco, en los siglos XVI y XVII, no era ningún idiolecto creado por un par de individuos. Tampoco puede reducirse a un sociolecto, léxico privativo del marginalismo al uso<sup>51</sup>. No es propio —para ceñirnos al género que aquí nos interesa— de la poesía germanesca (en la cual, además, tiene principalmente una función referencial), sino que se encuentra en varios tipos de poesía, desde la poesía religiosa hasta la poesía erótica, como se ha visto. Y, ya que íbamos a buscar en la poesía este lenguaje perdido, hemos comprobado que en ella aparece antes que en los demás géneros literarios: el simbólico *Juego de naipes* de Fernando de la Torre pertenece todavía a la poesía medieval, anticipándose mucho a la *Matraca de jugadores* de Diego Sánchez de Badajoz (farsa moral que es la primera obra teatral en acoger los naipes) y más aún, por supuesto, a los garitos de la novela picaresca. Se observará, asimismo, que la aplicación del lenguaje naipesco a los temas satíricos y amorosos es también muy anterior a la aparición de barajas caricaturescas y eróticas<sup>52</sup>, no siendo tan tardías las barajas políticas ni las barajas *a lo divino*<sup>53</sup>. En cualquier caso, el pictograma,

<sup>50</sup> Cfr. mis dos artículos: «Juegos del hombre *a lo político* en tiempos de Carlos II», *Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 284-312, y «Naipes *a lo divino* (textos literarios y folklóricos)», ya citado.

<sup>51</sup> En realidad, pocas palabras del juego merecen incluirse —como tales— en un *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Me refiero, evidentemente, al trabajo —por otra parte muy útil— de José Luis Alonso Hernández (Univ. de Salamanca, 1977): no está en absoluto probado que «tahúres y fulleros» forman un grupo social aparte (equiparable con las prostitutas y los rufianes o valentones; cfr. en la «Introducción» a dicho *Léxico*, pp. XII-XIII).

<sup>52</sup> Existen barajas de propaganda política (con texto) desde mediados del siglo XVII (cfr. Detlef Hoffmann, *op. cit.*, p. 44); y San Francisco de Borja inventó, ya en 1553, una piadosa baraja para Juana de Austria, princesa de Portugal y hermana de Felipe II (cfr. «Naipes *a lo divino* [...], art. citado, pp. 281-284).

<sup>53</sup> Existen barajas de propaganda política (con texto) desde mediados del siglo XVI (cf. Detlef Hoffmann, *op. cit.*, p. 44); y San Francisco de Borja inventó, ya en 1553, una piadosa baraja para Juana de Austria, princesa de Portugal y hermana de Felipe II (cf. «Naipes *a lo divino* [...], art. citado, pp. 281-284).

esa emblemática imagen en la cartulina, tiene al respecto un indudable retraso, faltándole un privilegio que tiene el lenguaje: la metáfora.

En la poesía de la Edad de Oro, el motivo del naipes se convierte en un verdadero *leitmotiv*, casi en un tópico. Porque el naipes es una metáfora trivial, que los poetas encuentran en su camino, cualesquiera que sean sus musas. Metáfora trivial y algo frívola, aunque sirva —recuérdese la lucidez del juego— a la expresión del desengaño, como en el estribillo de cierta letrilla de Quevedo:

Este mundo es juego de bazas,  
que sólo el que roba triunfa y manda <sup>54</sup>.

La poesía naipesca no pretende ser sabia, y se evade pocas veces del arte menor. El juego como lenguaje no deja de ser juego. Juego con los juegos. Juego reduplicado, por tanto.

Pero juego que es, quizá, la imagen más inmediata del lenguaje poético, tal como se ejemplifica en un maestro como Góngora, el cual se sienta con toda naturalidad «a jugar con el tiempo a la primera». Dicho juego está fundado en esa constante «alusión y elusión» que tan sagazmente analizó Dámaso Alonso, poniendo de relieve una función necesariamente lúdica en «toda verdadera poesía», puesto que «ésta no existe sin atraer a nuestro juego (*al-ludere*) elementos lejanos e impalpables, ni sin burlar o esquivar por completo (*e-ludere*) algunos de los que la realidad nos ofrece» <sup>55</sup>. El poeta juega con las palabras igual que el tahúr con los naipes: hace envites con el lenguaje y brujulea la realidad a través de las metáforas y demás figuras <sup>56</sup>. Este es, por cierto y de manera extrema, el juego de Urganda

<sup>54</sup> *Poesía original completa*, ed. citada, núm. 647, pp. 693-695.

<sup>55</sup> «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», artículo publicado en *Revista de Occidente* (febrero de 1928) y recogido en *Estudios y ensayos gongorinos* del mismo Dámaso ALONSO, Madrid, Gredos, 1960<sup>2</sup> [*Biblioteca Románica Hispánica*, núm. 18], pp. 92-113 (la frase transcrita, p. 111). «Ludere solebas» le escribe a Góngora su docto amigo Pedro de Valencia, en la famosa «censura» del *Polifemo* y de las *Soledades* (véase la cita *ibid.*, p. 58).

<sup>56</sup> A la imagen naipesca acude *in fine* el propio Jorge GUILLÉN, estudiando a Góngora, «suma encarnación» del lenguaje poético: «Valía la pena que alguien se jugase la vida a esa carta. Nadie se la ha jugado con más fortuna que Góngora, éxito maravilloso» (*Lenguaje y poesía* [1.ª ed. en castellano], Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 70-71).

la Desconocida —poetisa *ludens* y gran fullera— en aquellos enigmáticos (e irónicos) versos de cabo roto:

[...] que cuando todo es figu-  
con ruines puntos se envi-<sup>57</sup>.

JEAN PIERRE ETIENVRE

<sup>57</sup> «Al libro de Don Quijote de la Mancha», p. 22 de la ed. del *Quijote* por Martín de RIQUER, Barcelona, Planeta, 1980. Sabido es —desde que lo demostró Marcel BATAILLON— que estos versos aluden a los «indiscretos hierogl[í]ficos» de López de Úbeda, en *La Pícaro Justina*. Esta alusión (desengañada) se hace con términos (parcialmente eludidos) del juego de la «primera». Véase Marcel BATAILLON, «Urganda entre *Don Quijote* et *La Pícaro Justina*», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, tomo I, pp. 191-215 (trad. al castellano en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, *ibíd.*, 1964 [*Biblioteca Románica Hispánica*, núm. 77], pp. 268-299).



## TRANSMISIÓN Y PÚBLICO DE LA OBRA POÉTICA

Si adoptamos un sentido amplio, el más amplio, para designar el concepto de obra poética, inmediatamente nos encontraremos con una multiplicidad de canales de transmisión y una gran variedad heterogénea y omnipresente de público receptor. Quizá ello debería exigir y obligar a una reducción del ámbito poesía. Pero creemos que una visión globalizadora será más eficaz y nos permitirá trazar un cuadro panorámico que aun dentro de una imprescindible vaguedad nos conducirá a una visión de conjunto, que podrá —esperamos— servir de incitación a estudios más detallados, más limitados, más concretos, en los múltiples aspectos que vamos a presentar, con lo que se podrá llegar a una mayor precisión formal y cronológica, que voluntariamente —y a veces de manera obligada— no hemos tenido en cuenta en esta exposición.

Poesía, transmisión, receptor no son elementos suficientes. Nos falta el creador y un aspecto frecuentemente olvidado: la finalidad de su obra poética, condicionante de la difusión de la misma, mejor dicho, uno de los condicionantes, pues no podemos dejar de atender otro aspecto, más personal, más íntimo. Nos referimos a lo que podríamos llamar voluntad de publicación.

No es lo mismo el poeta que expresa el contenido de sus estados anímicos que el empeñado en la composición de un largo poema, supongamos, heroico. Éste, generalmente, escribe pensando en su publicación, aunque

no siempre la logre. El primero es más habitual que no se preocupe de una difusión impresa. Sus expansiones poéticas, si circulan, lo son en ambientes más íntimos, con las consecuencias textuales conocidas.

No es lo mismo la circulación poética impresa viva, por obra de su autor o difundida para satisfacer potenciales lectores —obra de un editor, en este caso— que la reedición llamemos científica de poesías que además son analizadas y estudiadas. Pensemos en las ediciones de Garcilaso por Herrera y el Brocense<sup>1</sup>, o en la que este último hizo de Juan de Mena<sup>2</sup>. No podemos unir la poesía de finalidad religiosa o moralizante, que, precisamente por su compromiso, busca la múltiple difusión impresa, a la poesía ocasional, que también impregna la sociedad pero con una continuidad satisfecha por una sucesión de producciones.

Finalidad de composición de la obra poética, voluntad positiva o negativa de difusión, evolución del ámbito de recepción son factores —y no todos— dignos de consideración, junto con algo que a veces olvidamos: la amplitud de lo poético, al margen de su calidad estética, juzgada a veces por módulos distintos a los coetáneos. Y algo más: no hay tanta diferencia entre la transmisión y público de la obra poética en el Siglo de Oro y en nuestros días.

Analicemos distintos ámbitos, sin que su orden nada implique. Consideremos a los grandes poetas, los estudiados en nuestras historias de la literatura. No podemos silenciar, llegado este momento, la gran obra de Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*<sup>3</sup>. De todos es conocida y no es preciso más que resumir su idea fundamental: la imprenta fue parca en la difusión en vida de la obra poética de los grandes creadores, con algunas pocas excepciones. Las ediciones, cuando se hacen, son póstumas, más o menos años después de la muerte de sus autores. No creemos que se pueda rechazar la validez de su línea argumental, aunque sí es de desear un mayor análisis y principalmente matizar ciertos aspectos y principalmente ciertas deducciones y consecuencias que podrían llevarnos a conclusiones exageradas y que desvirtúan la realidad<sup>4</sup>. Vamos sólo a considerar un punto —otros ya

<sup>1</sup> Sevilla, 1580 y Salamanca, 1581.

<sup>2</sup> Salamanca, 1582.

<sup>3</sup> Madrid, 1965.

<sup>4</sup> Señalemos, dentro de esta línea, el trabajo de Pablo JAURALDE POU, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, I (1982) 55-64.

han sido analizados— que incide sobremanera en el objeto de nuestro tema. ¿Desestimó la industria editorial los libros de poesía? ¿No existía público lector —o comprador— suficiente que asegurase una rentabilidad a las ediciones poéticas? Falta una buena bibliografía especializada en este género, tarea en la que empeñó sus esfuerzos —limitados a unos determinados tipos de publicaciones— el propio Rodríguez Moñino. Pero lo que está fuera de duda es que a partir de la instalación de la imprenta en España, la poesía, en sus múltiples aspectos, se difundió por este medio, desde los grandes libros a los pliegos sueltos, desde los grandes poetas hasta el peor de nuestros rimadores. Y su éxito editorial lo prueban las numerosas ediciones conservadas. ¿Contradice ello la tesis de Rodríguez-Moñino? No creemos que pueda afirmarse. Nuestro gran bibliógrafo y bibliófilo presentó un cuadro real de lo sucedido con una serie de poetas, precisamente la mayoría de los más valorados de nuestra historia literaria y mejor gustados estéticamente en los tiempos modernos. Él no negó la existencia de una transmisión impresa importante, pero le interesaba resaltar un hecho de gran trascendencia en la sociología de la edición y de la lectura. Mas situando el mismo en su verdadero alcance dentro de la totalidad del hecho poético, es preciso hacerse la pregunta pertinente: ¿Por qué tan gran número de poetas, los más destacados, no publicaron su obra? Creemos que la causa principal fue la falta de voluntad de publicación. Al poeta le bastaba con la circulación reducida entre sus amigos y la que de ella se derivaba. Posibilidades de encontrar editor no escaseaban, si consideramos cómo otros poetas, no tan destacados muchas veces, pudieron publicar sus obras, aun las carentes de otra finalidad ajena a lo puramente poético. Por otra parte, siempre quedaba la posibilidad de financiar el propio autor la edición, nunca un gran volumen, por lo tanto de reducidos gastos de impresión. Sin embargo no tenían interés, por distintos motivos, en darlas a la luz pública, aunque supiesen que circulaban ya públicamente en forma manuscrita<sup>5</sup>. A ello hay que añadir los casos en que el autor ordenaba su destrucción, orden, por fortuna, habitualmente no atendida. En cualquier caso, no es lo mismo la edición sucesiva de una obra poética realizada por el propio autor que la formación de un volumen de poesías completas publicado posteriormente a su muerte. La obra que en su momento quizá

<sup>5</sup> Algunos aspectos se analizan en Jaime MOLL, «Las ediciones de Góngora en el siglo xvii», *El Croquis*, *Anuario de Filología Española*, I (1984) 921-930.

hubiese pasado desapercibida —no siempre, y prueba de ello la encontramos en las ediciones contrahechas impresas al margen del autor, que presuponen una expectativa de ganancia, o sea de venta, por parte del que las financia—, publicada póstumamente se transforma en un éxito editorial. Pensemos en la actualidad. ¿Se puede comparar la difusión de las sucesivas publicaciones de nuestros grandes poetas contemporáneos con la que tienen después de su muerte o, en los últimos años gloriosos de su vida, las ediciones de sus poesías completas?

Entre los amigos aficionados a la poesía, en las tertulias literarias circulan copias de las últimas producciones, copiadas a su vez en círculos cada vez más amplios. Los distintos aficionados seleccionan las poesías o incluso las estrofas que prefieren. En hojas sueltas, o en cuadernos las van transcribiendo, con lo que van formando sus propias antologías. ¿Con indicación del nombre del poeta? Sí o no. ¿Hay necesidad de hacer constar el nombre del autor cuando se le conoce, cuando se sabe de quién son las poesías copiadas? Y si el manuscrito antológico es prestado y del mismo se seleccionan a su vez algunos de los textos que contiene, se ha iniciado el camino para que pasen a ser consideradas anónimas o bien atribuidas, no siempre correctamente, a los autores más famosos. Por otra parte, si un nuevo coleccionador no conoce ni puede conocer a los poetas y lo que le interesa es la poesía elegida, ¿tendrá mucho interés en averiguar su nombre?

Este es el proceso que hallamos perfectamente documentado en el diario escrito por un estudiante italiano, Girolamo da Sommaia<sup>6</sup>, que llega a Salamanca a mediados de 1599, donde permanece hasta 1607. Si los logros de su estudio no fueron muchos —sólo se graduó de bachiller— compensó su formación con una activa vida social y un contacto continuo con amantes de las letras. Su telegráfico diario —y libro de cuentas— nos informa de sus lecturas, de las reuniones con sus amigos, de las representaciones de comedias a las que asistía, de los sermones oídos, junto con otros muchos aspectos de su vida y de la vida universitaria salmantina. Compra libros, pero éstos forman sólo una pequeña parte de sus lecturas. Documentos de esta índole son muy útiles a la hora de valorar la interpretación de los inventarios de bibliotecas redactados a la muerte de sus poseedores. Nos encontramos en un ambiente en el que los libros circulan ampliamente.

<sup>6</sup> *Diario de un estudiante de Salamanca*, Edición e introducción de George Haley, Salamanca, 1977.

te, con lo que se multiplica su eficacia. Sus adquisiciones son objeto de préstamo a sus amigos y él, a su vez, recibe prestados los libros de sus compañeros. Pero más interés ofrece la circulación de manuscritos de toda clase, de obras en prosa y en verso, de obras de autores famosos o noveles, textos que sin problemas podían ser —y muchos lo serán— editados junto con los que no obtendrían licencia de impresión. Y no sólo estos manuscritos son leídos. Todo lo que le interesa es copiado por el propio Sommaia o por copistas a sueldo. Limitándonos a lo poético, vemos cómo pasan por sus manos y en parte son copiadas poesías de Hurtado de Mendoza, Fray Luis de León y el coetáneo Luis de Góngora, por citar sólo tres autores no editados en vida. Se conservan en la Biblioteca Nazionale de Florencia dos manuscritos poéticos fruto de la estancia de Girolamo de Sommaia en Salamanca, cuyo proceso de formación puede seguirse a través de su diario. Hojas con poesías, cuadernos sueltos o formando libro, prestados por libreros o por amigos, son intercambiados para ser leídos y copiado lo que pueda interesar. El retrato de lo que sucede en Salamanca durante unos pocos años puede ampliarse temporal y geográficamente.

Pasemos a nuestros días. ¿Cuántos estudiantes no han copiado en hojas o cuadernos poesías sacadas de un disco suyo o prestado? Conocen la canción, recuerdan y cantan su melodía, saben en muchos casos el nombre del autor del texto o el del cantautor, pero sólo copian la poesía. Lo demás no es preciso anotarlo. Incluso ¿cuántas veces al seleccionar canciones de distintos discos y autores —del texto y de la música— y grabarlas en una «cassette» para formar su propia antología, indican en su etiqueta el detalle del contenido y los nombres de autores e intérpretes? El antólogo privado ya lo conoce y recuerda. Dentro de varios años —si la cinta no se ha desmagnetizado— un nuevo poseedor tendrá necesidad de un verdadero trabajo de investigación para averiguar los nombres de cantautores o conjuntos, autores y compositores. Creemos que de este modo hemos de ver gran parte de los tomos manuscritos antológicos que han llegado hasta nuestro días.

No todos los manuscritos poéticos son iguales. Es preciso estudiarlos bajo su aspecto sociológico. No hay que reservar la codicología para los manuscritos de la alta Edad Media. También nos sirve para los de Siglo de Oro. No es lo mismo la antología que ha hecho un aficionado a la poesía, propia en la selección y por lo tanto en su contenido, que un volumen facticio reuniendo papeles de distinta procedencia hecho encuadernar por un bi-

bliófilo o un bibliotecario. O el caso, ya señalado por Rodríguez Moñino, de la posible existencia de talleres de copistas que reproducían manuscritos con la obra poética de un autor. El análisis de la estructura material del manuscrito, de su letra, de su contenido y disposición del mismo, de sus poseedores, su comparación con otros manuscritos, será una gran ayuda para la historia de la transmisión poética y de la transmisión textual. Problema éste de gran importancia y doble. De una parte, la variación, llamemos normal, de un texto reproducido en cadenas múltiples. No es necesario insistir. Pero además hay que tener en cuenta otro factor: la posibilidad de reelaboración por parte del autor. Si ésta se efectúa en distintas versiones impresas —caso de tantos poetas contemporáneos— es fácil señalar los sucesivos estados de la creación poética. Pero si el autor la realiza sobre poesías que ya están en circulación y las sucesivas versiones a su vez son difundidas por nuevas copias, el problema es grande para el editor actual: distinguir entre las variaciones producidas por el proceso transmisor y la obra de reelaboración del autor. Y no siempre la versión que creemos mejor, según nuestros criterios estéticos actuales, será en realidad la última salida del poeta.

¿Podemos tipificar el público lector de esa gran cadena que llega a gustar de la creación poética coetáneamente a su producción? Tenemos un punto de confluencia: la afición a la poesía, que puede darse en múltiples ambientes sociales y culturales. Pero con limitaciones para la transmisión manuscrita si la comparamos con la transmisión impresa. Ésta sale en busca del lector —comprador o no—, se ofrece públicamente como exige su propio sistema de producción. Una multiplicación mecánica de un texto se justifica en una voluntad de amplia difusión, mas aún si en ella se realiza una inversión de la que se pretende obtener un beneficio. El planteamiento se invierte en el caso de la transmisión manuscrita, si exceptuamos los casos en que por imposibilidad de una difusión impresa —obras prohibidas, por ejemplo— la voluntad difusora opera a través de este sistema de transmisión. Normalmente, en la transmisión manuscrita la voluntad de difusión del autor o del editor se traslada, invertida, al receptor. El lector aficionado a la poesía aspira a conseguir nuevos textos. Su interés es superior a la voluntad difusora del creador y puede, en muchos casos, transformarse a su vez en agente de transmisión, comunicando a nuevos círculos las piezas conseguidas, con lo que se va formando una cadena transmisora cada vez más alejada del círculo que rodea al poeta. ¿Podemos delimitar

un contorno, basado en una tipología social, a este grupo de aficionados a lo poético integrantes de los distintos circuitos de transmisión manuscrita? Sin duda hay un punto de común identidad, ya indicado: su afición a la poesía y su interés por disfrutarla. Pero no creemos que sea posible establecer una identificación con un determinado estrato social concreto, ya que la afición es algo que le sobrepasa. Será posible ir estudiando los círculos de aficionados a la poesía esparcidos por todo el ámbito geográfico español, sus relaciones con los poetas, los manuscritos frutos de esta afición, las admiraciones y fobias, en algunos casos sus reacciones ante las lecturas de las nuevas creaciones. Pero poco más. Y una pregunta: ¿Hasta qué punto podemos tipificar el público lector de nuestra actual poesía?

En la transmisión poética y en muchísimos casos referida a los grandes poetas vivos que no quisieron dar a la imprenta sus obras, tenemos que considerar otro factor que siempre ha ayudado a la difusión de la poesía: la música. ¡Cuántas y cuántas poesías eran musicadas! ¿No ha servido la música para difundir la obra de muchos de nuestros poetas contemporáneos? Lo mismo podemos decir del Siglo de Oro. Pero frente al conjunto de obras impresas en el siglo XVI para vihuela y canto y vihuela, que silencian el nombre del poeta —dejemos aparte las obras polifónicas—, poco nos ofrece desgraciadamente el siglo XVII. Sin embargo, hay también en este siglo una tradición manuscrita musical, en la que sólo figura la cifra de los acordes para la guitarra y no nos es posible transcribir la melodía, ya conocida por el aficionado. Además, en muchos casos, no podía el ejecutante no profesional transcribirla sobre pentagrama, pues carecía de suficiente preparación técnica. Pero cantaba, acompañándose de su instrumento, y un público mayor, donde cabía el analfabeto, podía memorizar la melodía con su texto poético.

Vamos a considerar las consecuencias en la transmisión impresa póstuma de la falta de voluntad de publicación en la mayoría de nuestros grandes poetas, rota a veces en sus últimos años: recuérdese a Góngora y Quevedo. El interés de los amigos del poeta en la conservación y difusión de sus poesías, que reúnen con afán, lleva a veces a que se le atribuyan composiciones de otros autores. Y en algunos casos, la edición preparada por algún «crítico», no se limita a incluir múltiples notas eruditas, sino que aquél «perfecciona» el texto que tiene a su cuidado: Pensemos en la discutida labor de José Antonio González de Salas en la primera parte de *El Parnaso Español* de Quevedo. Pero tengamos también en cuenta que frente a las

versiones que circulaban de las poesías quevedianas, el propio Quevedo, quien menos voluntad de publicación mostró hacia sus obras puramente literarias, trabajaba en su última elaboración antes de su muerte.

Por lo general, estas ediciones de poesías completas obtuvieron un gran éxito. Un caso: Góngora. El 11 de junio de 1623 escribe a Cristóbal de Heredia: «... Yo traio en buen punto la [impre]cción y emmienda de mis borrões, que estarán estampad[os] para Nauidad; porque, señor, fallo que deuo de [conde]nar y condeno mi silencio, pudiendo valerme [dine]ros y descanso alguna vergüença que me costarán [las] puerilidades que daré al molde»<sup>7</sup>. Por fin nuestro poeta se decide a publicar sus obras, aunque sea para resolver su perpetua escasez pecuniaria. Pero muere antes de realizar la edición. No es por falta de editor, pues precisamente en esos años es grande el número de libros poéticos publicados, la mayoría financiados por mercaderes de libros<sup>8</sup>. ¿Será por el problema que presentaba su dedicación? El conde duque de Olivares aspira a ver cerrada la corona de dedicatorias a él ofrecidas con la del gran Góngora. Pero éste ya ha decidido a quien dedicaría su libro. La realidad es que una vez más un poeta cuyas obras circulaban ampliamente y eran motivo de polémica fallece sin darnos una versión autorizada de las mismas. En 1627, poco después de su muerte, Alonso Pérez, el gran mercader de libros, editor de tantos escritores coetáneos al margen de las guerras literarias de la época, lanza a la venta las *Obras en verso del Homero Español*, edición preparada por Juan López de Vicuña, de la que en propia vida del poeta —1620— había obtenido privilegio real para su publicación. Quizá este hecho sea la causa del relativo anonimato con que presentó el libro. Las dificultades con la Inquisición se solucionaron, probablemente, con el cambio de algunas hojas. La poesía de Góngora, impresa, iniciaba un nuevo camino de progresiva difusión, paralela al de sus ediciones científicas con comentarios. En 1633, el mismo Alonso Pérez hace imprimir la colección preparada, por lo menos nominalmente, por Gonzalo de Hoces y Córdoba, en realidad una reedición del *Homero Español*, completada y ampliada en unos casos, eliminando en otros algunas poesías —no todas, ni mucho menos, las denunciadas por el P. Pineda— y haciendo desaparecer de los epígrafes que lo

<sup>7</sup> En Dámaso ALONSO, «Las “Obras en verso del Homero español”». Hechos y problemas en torno a la edición de Vicuña». Prólogo a Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español...* (edición facsímil), Madrid, 1963, p. XIII.

<sup>8</sup> Véase nota 5, art. cit., p. 924-930.

ostentaban el adjetivo «satírico», incluyendo estas composiciones entre las burlescas. El éxito es grande. Góngora pensó, como hemos dicho, editar su obra para resolver sus problemas económicos. No andaba descaminado, pero el negocio no lo hizo el poeta. En el mismo año 1633 se reedita el volumen. De 1634 son dos nuevas ediciones, una de ellas contrahecha, impresa en Sevilla. Nuevas ediciones, aunque más espaciadas, se suceden en el siglo XVII, en España y fuera de ella. Y el volumen en 4.º, con más de doscientos folios, contenía también las *Soledades* y el *Polifemo*.

En la edición de la obra de Góngora nos encontramos también con un fenómeno frecuente en el libro antiguo y el moderno. Si el interés por un texto o un autor se mantiene, se rebaja el costo del libro para lograr una mayor posibilidad de difusión, reduciendo su volumen con el uso de tipos de cuerpo más pequeño, con lo que a la vez es posible disminuir el formato, sistema éste habitual en obras en prosa, o, caso más frecuente, en poesía, seleccionando las piezas de mayor asequibilidad para presentarlas en un pequeño tomo. En 1634, Pedro Esquer, mercader de libros de Zaragoza e inquieto editor, y Pedro Lacavallería, impresor de Barcelona, coeditan un librito en 12.º prolongado, el formato del libro de faltriquera —o sea, del libro de bolsillo de la época— con una selección de romances, letrillas y décimas sacadas de la edición de *Todas las obras*, con un título cancioneril, *Delicias del Parnaso*. Varias veces reeditado en Barcelona y Zaragoza, en 1643 fue completado por el propio Pedro Esquer con una reedición de las obras no incluidas en las *Delicias del Parnaso*, también en 12.º prolongado.

*Delicias del Parnaso*, nombre que podemos relacionar con los que tienen una serie de cancionerillos de los siglos XVI y XVII, muchos de ellos de origen paralelo al descrito. En 1511, en Valencia, se publica el *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo*, vasta antología de la poesía del siglo XV, reeditado —reduciéndose paulatinamente su formato— hasta 1572, las dos últimas ediciones en Amberes. ¿La colonia española de Flandes mantendría por más tiempo el gusto por una antología que en la metrópoli ya había pasado de moda? Esta gran antología es la fuente de numerosos pequeños volúmenes en 8.º y 12.º prolongado —éste, repetimos, el formato del libro de faltriquera— cuyo contenido va modernizándose y a su imitación surgen nuevos tomitos renovadores de las corrientes

<sup>9</sup> Sobre las ediciones de Góngora, véase nota 5, *art. cit.*, pp. 930-963.

poéticas. Nos encontramos en otro ámbito, en el que el editor o alguien al margen del autor es quien selecciona las poesías. Y si bien no desdén la inclusión de algunas obras de grandes poetas, abarca preferentemente un espectro de más amplia aceptación, con fuerte inclinación al repertorio para ser cantado. La gran obra de Antonio Rodríguez Moñino se halla en esta parcela: localización del gran número de antologías publicadas y reeditadas, de las que se conservan escasísimos —frecuentemente únicos— ejemplares y establecimiento de sus interrelaciones. Fruto de este trabajo —labor de años de búsqueda y estudio— son los cuatro tomos del *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, desgraciadamente obra póstuma<sup>10</sup>.

Hemos indicado un camino: de grandes colecciones de uno o varios autores se desgajan pequeños volúmenes. Pero también un conjunto de pequeños libros puede formar una gran antología. La serie de *Flores de romances* se fundió en el gran *Romancero General* de 1600.

Por analogía con este ámbito es forzoso referirnos al llamado modernamente «pliego suelto», de todos conocido, camino de transmisión poética que alcanza una amplia difusión. Aunque creemos que su estudio no debe circunscribirse aisladamente al pliego transmisor de poesía, ya que va unido en su amplia difusión con otros papeles e historias en prosa e incluso con pequeños libros, preferentemente en 12.º prolongado, difusión que no es obra exclusiva de ciegos ambulantes, vamos a hacer algunas consideraciones limitadas a los pliegos poéticos. Inicialmente, una afirmación ya sabida: conocemos sólo una pequeñísima parte de lo publicado. Pero ya es suficiente para poder establecer algunos aspectos fundamentales de su desarrollo. Su repertorio es aumentado continuamente, pero no con igual continuidad temporal. Cualquiera puede encargar a una imprenta una edición de su composición poética. Sin embargo, sólo una parte es ampliamente aceptada, lo que conlleva una serie de reediciones que pueden ser limitadas temporalmente o mantenerse a lo largo de siglos. Este proceso de decantación va creando un surtido permanente, que es acogido y reeditado por imprentas especializadas en este tipo de ediciones, imprentas esparcidas por toda España que, repetimos, no se limitan a lo poético. Los temas —no entramos en su enunciación y clasificación— y los textos se mantienen en el núcleo de este surtido, que por otra parte, a su vez, no es cerra-

<sup>10</sup> Madrid, 1973-78.

do: algunos desaparecen mientras otros se van añadiendo, actualizándolo. De esta manera perviven textos poéticos —y en prosa, tengamos siempre presente este paralelismo— desde principios del siglo XVI hasta nuestro siglo. Fácil es establecer la serie de imprentas editoras de estos surtidos, en gran parte coincidentes, desde el siglo XVIII. Pero es preciso estudiar mejor la situación paralela en los siglos XVI y XVII y analizar el proceso de formación de dicho surtido. Pero hay otros pliegos poéticos puramente circunstanciales, limitada su difusión a un ámbito temporal o geográfico, que no deben confundirse con los integrantes del surtido ampliamente difundido. Pliegos ocasionales, aceptados en un momento histórico, muchos de ellos reeditados en este momento, pero que no trascienden al mismo.

Aunque los impresos son escasos, cabe aquí señalar la existencia de una poesía satírica y de crítica de personas o actuaciones de gobierno, que se difundía principalmente a través de copias manuscritas. Difusión amplia, como lo demuestra el número de copias llegadas hasta nosotros, aunque falte precisar muchos aspectos de la misma, principalmente la existencia de centros dedicados a su múltiple reproducción, para ser diseminada de un modo sistemático. Escasos impresos —más abundantes en el siglo XVIII— hemos dicho, ¿por miedo a una hipotética represión, por falta de financiación o por desinterés de la mayoría?<sup>11</sup>

La difusión del pliego suelto es amplísima y no se circunscribe a un determinado estrato de la población. Entra en contacto con todos los niveles sociales en un momento u otro de la vida. No creo necesario intentar establecer paralelismos con ciertos tipos actuales de la llamada literatura marginada, subliteratura, etc., para aclarar la visión de la amplitud de su lectura en nuestro Siglo de Oro y posteriormente. Hasta casi nuestros días no ha sido sustituido el núcleo fundamental de este surtido poético. Lo que no lograron los ataques de los moralistas o los intentos ilustrados de mediados del siglo XVIII lo ha conseguido la pérdida de interés vital para la sociedad actual, lo que, como es natural, ha provocado el aumento del interés científico y estético por estas piezas.

¿Podemos llamar comprometida a ciertos tipos de poesía religiosa de amplia difusión? He hablado al principio de la finalidad de la obra poéti-

<sup>11</sup> Sobre este tema puede verse: Mercedes ETREROS, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, 1983; José María Díez BORQUE, «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *Hispanic Review*, 51 (1983), 371-392.

ca. Muchas son las obras de finalidad religiosa, moral y pastoral. Actualmente nos extraña que ciertos poemas religiosos hubieran alcanzado un gran éxito editorial. Pero es un hecho generalizado el uso de la poesía para este fin, en la época que tratamos y en nuestra civilización, tanto en el catolicismo como en las iglesias reformadas. Poemas didáctico-religiosos o morales, de amplia lectura, obras de autores de última fila o de buenos poetas, poesías para ser cantadas en las reuniones de los fieles. Después del concilio de Trento, la misa queda como un rito cerrado, sin posibilidad de participación interna en la misma por parte de los asistentes. Para compensar esta situación se van desarrollando una serie de actos religiosos paralitúrgicos, principalmente vespertinos, en los que la lengua vulgar predomina y por lo tanto el seglar puede tener una mayor intervención. Como es habitual en todo acto religioso, el canto tiene una fuerte presencia, canto en romance, en oposición al canto en latín y a cargo de capillas de música especializadas en las misas solemnes. Para estos actos se va creando un repertorio, muchas veces aprovechando melodías y aun textos profanos conocidos: son las vueltas a lo divino o las canciones «al tono de...». Y sucede lo mismo que acabamos de señalar referido a los poemas didáctico-religiosos o morales. Buenos o malos poetas son los que suministran los textos. La justificación del gran número de ediciones del *Romancero espiritual* de José de Valdivielso<sup>12</sup> la hallamos en su título completo, que nos expresa la finalidad de su composición: *Primera parte del Romancero Espiritual, en gracia de los esclavos del Santísimo Sacramento: para cantar quando se muestra descubierto*. Y no es, ni mucho menos, un caso único.

La diferencia de la situación española y la de las iglesias reformadas es nuestra típica falta de continuidad. Mientras en Alemania, por ejemplo, tenemos un proceso de decantación que ha generado el repertorio actual de corales de la iglesia evangélica, no podemos decir, como es bien sabido, lo mismo de España. Es más, resulta casi imposible reconstruir en la actualidad dicho repertorio en su aspecto musical.

Dentro del ámbito religioso, queremos señalar la serie de «villancicos» cantados entre los nocturnos de los maitines de Navidad, obras que van derivando a unas formas musicales paralelas a las cantatas de otros países, interpretados por solistas, coros y orquesta. Dejando aparte su evolución musical y la misma evolución semántica del vocablo villancico, sólo dire-

<sup>12</sup> Para sus ediciones, J. M. AGUIRRE, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, 1965, pp. 197-202.

mos que era normal la difusión de sus textos en pliegos impresos especialmente para la ocasión y que eran repartidos en las iglesias entre los asistentes. Se trata de un repertorio variable anualmente propio de cada iglesia importante, que también puede componerse y cantarse en otras celebraciones. Como es natural, poesías buenas y malas, fórmulas originales o estereotipadas, de carácter culto o/y popular se entremezclan en estas diversificadas publicaciones anuales. Pero es una contribución más a la amplitud de la circulación de la poesía.

Y la calle, en su sentido más amplio, tampoco está al margen de la transmisión de la poesía, también en su sentido más amplio, de la impregnación del hecho poético en la vida social. No es sólo la difusión de las canciones de moda en bocas de maritornes o de trabajadores manuales; los romances cantados por ciegos o vendedores ambulantes de coplas y relaciones; las «ristras de papeles y rimas de libretes» llenando las paredes de los puestos de venta, con «coplas, relaciones y sus pocas de estampas y algunos libros casuales y demandados»<sup>13</sup>. La poesía escrita —en distintas variedades— sale a la calle en los adornos que decoran las vías urbanas con motivo de las entradas públicas solemnes, en los carteles poéticos de hermandades y cofradías<sup>14</sup>. Como también, si no en la calle sí al alcance de todos, en los túmulos y decoraciones fúnebres de los templos con ocasión de las honras a sus reyes u otras personas de alto rango. Poesía efímera, afectada, unida al complejo mundo simbólico del barroco, pero contribución a crear un ambiente favorable a la difusión de lo poético en el ámbito urbano.

La poesía va envolviendo al español del Siglo de Oro a lo largo de su vida, desde la canción de cuna que le cantara su madre. En el ámbito urbano y en el rural. Transmisión oral o escrita, ésta manuscrita e impresa. Poesía religiosa y profana, tradicional o de autor conocido, poesía de metrificador o de gran creador. La danza, en gran parte, se apoya en un texto poético cantado. Incluso en el teatro, al margen de que esté escrito en verso, se incrustan preciosas piezas líricas, muchas veces cantadas y frecuentemente ya conocida por el público su melodía o su base generadora. Si con-

<sup>13</sup> Rodrigo FERNÁNDEZ DE RIBERA, *El mesón del mundo*, Madrid, 1632, ed. Víctor Infantes de Miguel, Madrid, 1979, p. 141.

<sup>14</sup> José SIMÓN DÍAZ, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, 1977, y «La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, 1983, pp. 617-629.

sideramos de una manera amplia, como lo hemos pretendido, el concepto poesía. En muchos aspectos tenemos que reconocer la influencia de la música. Y la música es un vehículo transmisor que se extiende a todas las capas sociales, mucho más que el texto escrito, sea manuscrito o impreso.

Público lector, público cantor, público oyente de una múltiple y variopinta poesía. ¿Pero podemos dividir ésta en porciones aisladas según una taxonomía llamada científica —útil en todos menesteres— y asignarle grupos cerrados, compartimentados, según criterios culturales, sociales, económicos u otros por el estilo? ¿Podemos asignar una vía peculiar de transmisión a grupos concretos de poetas para conectar con grupos asimismo concretos de público? Si al hecho literario en general se hace difícil, muy difícil, dicotomizarlo para asignarle determinados lectores, si nos referimos al hecho poético, su amplitud de aspectos lo hace casi imposible. Transmisión oral, manuscrita, impresa, tres caminos conjuntos complementarios para un público vario, de amplio espectro social, de diferentes gustos estéticos.

Y un último punto, sólo —como tantos anteriores— esbozado: la tipografía de lo impreso. Si la primera obra poética impresa, como sus coetáneas en otras materias, lo es en letra redonda —*Les obres e trobes en labors de la sacratissima verge Maria*— pronto se pasa a la letra gótica, que pervivirá mucho más tiempo en los pliegos poéticos. ¿Hay relación entre el cambio de letra en las ediciones poéticas —la primera edición de Boscán y Garcilaso, Barcelona, 1543, por ejemplo, se imprimió en redonda— y su contenido poético? ¿O influye el público a quien van dirigidas? Es necesario investigar mucho todavía en este campo, especialmente para indagar las causas de la pervivencia de la letra gótica —no exclusiva en España— en obras de amplia difusión. De nuevo hemos de señalar la falta de una completa bibliografía de las ediciones poéticas españolas de los siglos XVI y XVII, que además de su contenido especifique las características tipográficas y de ajuste de ediciones. Frente al uso de la gótica, queremos señalar la clara influencia humanística que hace componer los textos poéticos latinos en letra cursiva, dentro de las corrientes europeas, en fechas relativamente tempranas. Y antes, las ediciones en letra redonda rodeada por las glosas en gótica.

También es preciso proseguir las investigaciones sobre la amplitud de la alfabetización urbana y rural, unida a la difusión de la enseñanza de las primeras letras, alfabetización que se presiente mayor de lo supuesto,

y que lógicamente está íntimamente ligada a la aceptación de los textos impresos.

Hemos pretendido presentar una visión globalizadora del tema, no una síntesis, y con una primordial pretensión: que sirva de incitación al análisis de aspectos concretos, de investigaciones particulares. Ello preparará el material preciso para la necesaria síntesis, de múltiple utilidad: desde la crítica textual a la sociología de la edición y de la literatura.

JAIME MOLL



## LA POESÍA ÉPICA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

El tema de esta conferencia es la épica literaria, es decir la derivada de Virgilio, cuya *Eneida* marcó el desarrollo de la poesía europea y que desde su primera aparición ha reflejado, como ninguna otra forma poética pudo hacerlo, algunas de las concepciones básicas y las aspiraciones de la sociedad cristiana y la pre-cristiana respecto de la actuación de los que han querido preservarla y hacerla progresar. En este aspecto, la épica literaria es radicalmente diferente de los poemas homéricos y de las sagas medievales (tanto escandinavas como celtas), que cantaban la fuerza bruta, la astucia e incluso la tiranía; en cambio no difiere ni del *Poema del Cid* ni de la *Chanson de Roland*, tampoco del *Orlando furioso*, poema narrativo que fue considerado por sus primeros lectores como una verdadera epopeya y que durante largo tiempo fue objeto de sucesivos comentarios alegóricos.

Al abordar un asunto como la época literaria, hay que confesar en seguida que el poema largo está hoy casi completamente fuera de moda. Este hecho se debe a ciertos cambios de gusto fundamentales producidos durante ahora más o menos doscientos años, uno de los cuales ha tenido como resultado que la poesía es sinónimo de lírica. Así hemos utilizado la poesía como instrumento de visiones y pensamientos íntimos, personales y aun confidenciales, y nos hemos mostrado progresivamente reacios al uso del verso para afirmaciones y aspiraciones colectivas. Ahora la épica pertenece firmemente y en buena parte a la cultura académica, donde, como

otras formas, se conserva como objeto de estudio, pero no de imitación. Y no hay que extrañarse que haya sobrevivido en esta especie de mundo protector y encantado, ya que buena parte de la cultura del pasado (pensemos en lo que copiaban los monjes y escribas medievales) ha sido salvaguardada por pocos para pocos. Además, no es gran exageración declarar que en este nuestro mundo igualitario y materialista los enamorados de Shakespeare o Cervantes constituyen una muy pequeña proporción de una amplia población que a sí misma se considera culta. Los que gustan de la épica pueden ser el grupo más pequeño de esta *élite*, pero comparten con los otros una sincera estimación por la poesía y sus éxitos.

También hoy el género es relativamente desconocido aun entre los hispanistas que se especializan en la literatura del Siglo de Oro. Sin embargo, la evidencia bibliográfica revela que, durante este gran período de la cultura española, la épica era con mucho una de las formas de lectura más populares, si se toma en cuenta el número de ediciones impresas. También hay que recalcar que este género, en el castellano clásico de la época de mayor expresividad, posee obras de gran mérito tanto por el vigor estilístico como por el interés del tema. Los poemas de Ercilla, Lope de Vega, Hojeda y Balbuena, entre otros, pueden mantenerse entre los mejores ejemplos del verso narrativo europeo y soportar la comparación con los poemas de Camoens, Tasso y Milton.

Aunque la epopeya literaria como tal sólo se puso de moda desde el siglo XVI (en España alrededor de 1550), continuaba temporalmente un culto mucho más antiguo de formas narrativas que se extendía desde la aparición en los siglos XI y XII de las *chansons de geste* en lenguas romances y los poemas franceses (y de la literatura de las sagas de un período aun anterior) hasta el advenimiento mismo del Renacimiento. En esta época, por cierto, las formas narrativas más antiguas, por ejemplo en España, habían cedido el lugar a las formas más cortas del romancero, en tanto que, en España como en otras partes, las muchas versiones de la *matière de Bretagne* y de la *matière de France* habían desarrollado nuevas formas narrativas extendidas sobre un mundo de fantasía con sólo tenues vínculos con la realidad histórica, aun cuando se adujera a menudo la historia como fuente. Así, en la época en que Garcilaso y sus contemporáneos ya escribían lo que más tarde se llamaría «la buena poesía», basada principalmente en la imitación de Petrarca y Virgilio, y colocaban los cimientos de la poesía lírica de la Europa moderna, la tradición narrativa anterior había evolucionado.

nado hacia el verso de los poemas de Boyardo y Ariosto y hacia la prosa novelesca de su equivalente español, Montalvo, autor de la forma definitiva del *Amadís de Gaula*. Tanto el *romanzo* italiano como las novelas (o los libros) de caballerías volvieron a usar el material narrativo de fines de la Edad Medieval en dos formas que habían de alcanzar inmensa fama e influencia y en los comienzos de la imprenta figurarían entre los primeros *best-sellers*. El *Amadís* y su larga progeie se difundieron en todos los niveles de la sociedad española y en todos los centros de actividad literaria del mundo occidental, mientras que el *Orlando furioso* siguió siendo imitado y adaptado en varios tipos de literatura europea hasta alrededor del 1600.

Lo que es de acentuar aquí es que los europeos del siglo XVI eran los herederos de una larga y variada tradición imaginativa que en este mismo siglo entró en un nuevo campo de desarrollo. Esta tradición se conservó principalmente en formas narrativas que servirían a nuevas modas y nuevos modelos tales como la épica literaria y la novela moderna: para la épica, el héroe y sus hazañas en el campo de batalla; para la novela, la tradición del amor y su difícil progreso. La época que produjo la novela pastoril, el soneto y la oda, al mismo tiempo que la novela de caballerías, también originó en España (y en Italia), principalmente, un continuo flujo de poesía narrativa. El público lector de entonces requería no sólo vastas cantidades de verso (frente a la prosa de períodos posteriores), sino que exigía largos poemas sobre variados tópicos, que en determinados casos incluían muchos aspectos de la historia nacional y de la religión. (Hay que agregar que los poemas españoles todavía dignos de lectura y estudio serios forman una pequeña proporción de un amplio total, pero algo semejante puede decirse de las comedias o de los sonetos de la misma época o de las novelas de épocas posteriores.) Según mis investigaciones personales, el número de poemas españoles se acercaría a los 200, con generosa definición del género y para el período 1550-1700. Así, mientras esta época recogía voluminosamente en prosa su historia pasada y presente, al mismo tiempo deseaba contemplar ese material con la visión elevada propia de lo heroico, o sea con el punto de vista distanciado y esencialmente retórico de la épica.

La llamada «sociología de la literatura» sería el asunto de otro ensayo. Sin embargo, tratemos de identificar, dentro de los estrechos límites de este tema especial de la épica literaria, aquellas fuerzas extra-literarias y extra-estéticas que ayudan a explicar la expansión y la caída de las modas artísti-

cas. La preponderancia de las peregrinaciones medievales como factor condicionante del desarrollo de la *chanson de geste* es caso bien conocido; otro es la conexión entre el surgimiento de la burguesía como clase dirigente y el desarrollo de la novela moderna, desde el siglo XVIII en adelante (desde luego la novela primitiva como el *Amadís* reflejaba una sociedad aristocrática e inmutable). ¿Qué ocurría respecto de la épica española del Renacimiento? Como es también bien conocido, España ya se había establecido como una de las primeras naciones modernas, con compromisos militares y de otra índole en Europa y ultramar. Además, hay que recordar que la Europa contemporánea todavía conservaba su fe en la caballería y sus diferentes valores acerca del heroísmo y la conducta noble. Así, las clases dirigentes de la época buscaban sus ideales en el servicio de las armas y en las habilidades cortesanas. Garcilaso y Ercilla pueden considerarse como prototipos de esta sociedad cuyos miembros dividían sus energías entre la literatura y la función oficial en la guerra y la diplomacia, y apenas si hace falta recordar el caso de Miguel de Cervantes, ni su elogio de la épica en el escrutinio de la biblioteca y en el discurso de Don Quijote a Don Diego de Miranda.

Don Juan de Austria y Hernán Cortés lucharon por su rey y su religión y de esta manera representaron la especial contribución de España a los acontecimientos de la época, acoplando las aspiraciones nacionales con las finalidades religiosas, es decir, los intereses del estado y de la iglesia militante. Lepanto, la más grande victoria de don Juan en nombre de la fe, fue tratada en forma épica por el propio Ercilla en la *Araucana*, por Rufo mucho más extensamente en su *Austriada* y por Corte Real en su *Felicísima victoria*, en tanto que las hazañas de Cortés fueron cantadas por Lasso de la Vega (de la propia familia de Garcilaso) en su *Cartés valeroso* y por Saavedra Guzmán en *El peregrino indiano*. A los ideales de cruzada y de orgullo nacional se unía el elogio de las grandes familias que, ellas mismas, reveenciaban tales ideales y proezas. El mecenazgo literario de esta época era tan corriente que no necesita comentario, pero muchos largos poemas, incluso el *Orlando furioso*, construyen su estructura en torno a los nobles linajes o incluyen en su desarrollo sus genealogías poéticas. En resumen, el siglo XVI era todavía una época aristocrática con muchos rasgos que recuerdan la sociedad de fines de la Edad Media (aunque al mismo tiempo comenzaba a surgir la forma social y política de la Europa moderna). Con todo esto hay que asociar una muy definida expresión colectiva o pública

de creencias y valores, tanto religiosos como seculares, que caracteriza a una comunidad jerarquizada de fuertes afirmaciones (valores en efecto que habían de recibir una consideración diferente pero constante en otra forma pública, a saber la *comedia*). Quizá España ejemplifica esta complejidad de cosas más claramente que cualquier otra nación de la época, si se toma en cuenta la fuerza de sus instituciones y su gran estabilidad frente a las repetidas luchas civiles de Inglaterra y Francia durante los siglos XVI y XVII. De hecho era España la señora de dos mundos y había entrado en su período de mayor éxito y gloria militar. Podría decirse que España creaba para sí misma el verdadero tema de mucho de lo que expresaba de heroico en la literatura y en las artes.

Este período también coincidió con la mayoría de edad del castellano como medio de comunicación altamente expresivo y, como ya se ha dicho, con la reunión de materia vieja y nueva en formas más vigorosas y flexibles de literatura. Ahora bien: Francia, Italia e Inglaterra también cumplían algunas de las condiciones y objetivos arriba esbozados, pero sin embargo solamente Italia puede competir con España en el número y variedad de sus poemas extensos. Muchos de ellos se refieren a acontecimientos extranjeros o remotos, quizá contemplados por italianos como parte de la historia de una Europa de la que su país era en algunos aspectos el centro, y quizá también porque estos poemas formaban el material natural para una forma métrica que los mismos italianos habían perfeccionado e internacionalizado a través de sus propios poemas. Portugal puede correr parejas con España con respecto a la épica. Tuvo el país vecino la suerte de dar a luz a un muy gran poeta, a saber, Luis de Camoens, quien en su epopeya, *Los Lusíadas*, cantó la mayor de las proezas portuguesas, la apertura de la ruta marítima a la India, presentándola como el punto culminante de la historia y las realizaciones nacionales. Camoens (como Ercilla) tuvo sus seguidores, e incluso algunos poetas portugueses, durante el período hispanolusitano, de 1580 a 1640, escribieron en español sobre temas españoles.

Ahora echemos la vista hacia atrás para tratar de enfocar nuestro tema en su relación con la teoría literaria del Renacimiento. Ya se ha dicho que la épica literaria deriva de la *Eneida* y que este modelo clásico creó un nuevo tipo de poesía. Aunque el mismo Virgilio tomó muchos elementos de los poemas de Homero, tuvo el plan original de contar la historia de Roma desde sus comienzos. La *Eneida* traza la formación de un pueblo y también, y este es un punto capital, su formación de acuerdo con los deseos

y los propósitos de los dioses. Para Virgilio Eneas ha realizado una misión divina. Esta historia poética se contempla de acuerdo con lo que era necesario para su explicación y articulación. Así, por ejemplo, el empleo, modificante del material histórico, del recurso de empezar el poema *in medias res* o en el punto donde el poeta cree que mejor puede dar el sesgo apropiado a su tema. Todo intento posterior de contar la historia nacional con la misma visión del pasado y del presente, es decir, como un desarrollo ordenado desde arriba (los dioses paganos fácilmente pasaron como modelos para el dios cristiano en esta máquina sobrenatural), refleja de una u otra manera el esquema de la *Eneida*. Otro poeta latino, Lucano, cuya *Farsalia* contó la guerra civil entre César y Pompeyo, también influyó en la épica europea, aunque Lucano (acusado durante mucho tiempo de ser un historiador) no siguió el ejemplo de Virgilio, sino que narró hechos que eran relativamente recientes, se sirvió escasamente de lo sobrenatural y se atuvo al orden estrictamente histórico de los acontecimientos. Varios poetas del Siglo de Oro (y el portugués Camoens particularmente) mezclarían los dos esquemas y obtendrían así lo mejor de los dos mundos, por decirlo así. Un tercer modelo, aún más discutible, fue Ariosto, cuyo *Orlando furioso*, publicado en su forma definitiva en 1532, tenía una estructura y contenido completamente distintos de la épica clásica. Sin embargo tendría una profunda influencia en la narrativa renacentista, que a menudo intentó una fusión del *Furioso* con la *Eneida*, hasta que por último la épica cristiana de Torcuato Tasso, la *Gerusalemme liberata* (1575) dio la forma final para lo que quedaba del período, con su nueva integración de la modalidad poética antigua y el material derivado, a través de Ariosto, de las obras narrativas medievales y aun anteriores, los relatos heroicos europeos. El poema de Tasso llegó a ser una especie de nueva *Eneida* y tuvo una gran influencia en muchos poemas españoles, más o menos de los últimos diez años del siglo XVI hasta el final del XVII.

En cuanto a la teoría, la reputación de Virgilio, ya establecida en la Edad Media, luego se fortaleció y se hizo más explícita con los primeros libros de teoría poética. Estos se servían de las otras dos figuras clásicas de gran estima, es decir, Aristóteles y Horacio. La *Poética* de aquél fue «descubierta» hacia finales del siglo XV, en tanto que el *Ars poetica* de Horacio hacía mucho que se estudiaba por lo que decía sobre las reglas de la composición poética. La doctrina aristotélica y horaciana se convirtió en la ortodoxia para todo lo que se escribiera sobre la poesía durante los siglos XVI y XVII,

y aunque Horacio y Aristóteles no tenían exactamente los mismos fines, había poca dificultad en mezclar lo aristotélico y lo horaciano. El griego escribió principalmente acerca de la épica y la tragedia y estableció los siguientes principios guías respecto de la épica: representaba una acción heroica contada con cierta extensión, que trata de un hombre aunque muchos incidentes pueden constituir una sola acción; la épica, normalmente escrita en verso, no cuenta lo que ha ocurrido sino lo que pudo haber ocurrido, puesto que en general la poesía es más filosofía que la historia, ya que aquélla nos da verdades generales, ésta hechos particulares (un poeta, sin embargo, puede utilizar lo que ha sucedido con tal de que lo trate poéticamente); además, el poeta debe hablar de sí mismo lo menos posible; la épica ofrece amplio campo a lo maravilloso (o a lo sobrenatural), pero aquello que es imposible aunque probable es preferible a lo posible que es improbable, siendo esto lo que llegó a conocerse como el principio de la verosimilitud. Finalmente, Aristóteles creía que la poesía debía proporcionar al mismo tiempo placer y enseñanza. La épica, a diferencia de la tragedia, retrata el triunfo final del héroe.

Horacio también trata de la épica y la tragedia, pero su principal preocupación está en las finalidades serias de la poesía y en el respeto del poeta por su arte y su auditorio. Esta postura moral, unida al interés de Horacio por los usos retóricos de la poesía, da a su tratado un especial sabor y explica por qué se convirtió en el manual indispensable para toda Europa, sus poetas y maestros, durante tres siglos. Se ve fácilmente cómo el *Ars poetica* se ajustaba como un guante a las preocupaciones didácticas y religiosas de nuestro período, y cómo se utilizaba como una necesaria defensa de la poesía en una época en que también tenía sus enemigos, particularmente de la variedad cristiano-platónica. Placer y utilidad como sus objetivos sufrieron muchísima discusión, pero finalmente encontraron su expresión variada y sutil en figuras tan maduras como Tasso mismo, Cervantes, Racine y Calderón.

La revitalización de Aristóteles y la supervivencia de Horacio fue sobre todo la obra de los eruditos italianos. No puede sorprender, entonces, que también Italia haya producido los primeros humanistas que escribieron sobre la doctrina literaria clásica, algunos de ellos en lengua vernácula, siendo también algunos de ellos los primeros que aplicaron esta doctrina a la literatura vernácula misma. Uno de los principales puntos de discusión dentro de esta tradición de preceptismo italiano fue lo concerniente a la *Divina*

*comedia* de Dante y al *Orlando furioso* de Ariosto, sin duda los dos más grandes poemas italianos hasta aquella época. Si bien los teorizadores estaban divididos en cuanto a su carácter verdaderamente clásico, la discusión finalmente condujo a una absorción progresiva de las antiguas normas, desarrollo que, visto en perspectiva, estableció los cimientos de la crítica literaria europea propiamente dicha, pues mucho de ello en cualquier sentido histórico trata de la aceptación y justificación de excepciones a la norma, o dicho de otra manera, del ensanchamiento y la adaptación de lo heredado y de la flexibilización de sus rigideces.

El ataque a los poemas de Boyardo y Ariosto fue naturalmente contrarrestado por sus defensores que argumentaban, por ejemplo, que la acusación de falta de unidad es inaplicable puesto que hay diferentes tipos de poemas y porque el *romanzo* era desconocido por los antiguos. (De paso debe señalarse que Ariosto fue traducido varias veces al español y que una de estas versiones, la de Jiménez de Urrea [1549], figuró entre la literatura más popular en la segunda mitad del siglo XVI; esta traducción, junto con la versión igualmente popular de la epopeya de Virgilio en español, la de Hernández de Velasco [1555], hizo más que ninguna otra cosa para la aclimatación de la octava italiana, que llegó a ser la estrofa española para toda clase de poesía narrativa.)

Esta polémica italiana puso a prueba las muy debatidas teorías de Aristóteles y Horacio y las llevó a influir sobre la práctica contemporánea de la poesía, y por fin alcanzó un punto decisivo con la *Gerusalemme* de Tasso, con sus propios *Discorsi* críticos sobre este poema y la épica en general. (El padre de Tasso era autor de un *romanzo* y así el hijo defendió este género por su tratamiento del tema caballeresco y la riqueza y variedad de su material, lo cual se hizo aún más patente con la inclusión en la misma *Gerusalemme* de episodios y personajes inspirados en el *romanzo*). La definición de la épica hecha por Torcuato Tasso es la más flexible de todo nuestro período y resulta aún más interesante por haber surgido de su mismo poema: naturalmente, el poema debe tratar del héroe y sus hazañas; el tema ha de ser histórico a fin de hacerlo más aceptable: luego Tasso elabora una tesis muy suya, a saber, que la épica debe tratar de la religión cristiana más bien que de la pagana o de los falsos dioses, en tanto que lo sobrenatural también debe ser cristiano, pues de lo contrario su verosimilitud quedará disminuida; la única limitación en la elección de tema es que debe evitar todo material relacionado con los artículos de la fe, ya que

su inmutabilidad impide el libre juego de la imaginación (restricción que fue ampliamente desatendida por sus seguidores españoles); finalmente, el tema no debe provenir de un pasado muy remoto, que resultaría o extraño o incomprensible, ni demasiado reciente, puesto que también esto puede limitar la elaboración poética, y así el mismo Tasso eligió la época de las Cruzadas y recomendó ésta o la de Carlomagno como las más apropiadas. Si se cumplen estos requisitos, el poeta respetará las exigencias de la fe y de la historia y al mismo tiempo gozará de la legítima licencia de la poesía épica. Desde luego Tasso se hizo eco de otros requisitos semejantes, como el valor, la piedad y la generosidad del héroe y la grandeza del tratamiento épico. Al fin y al cabo, las controversias entre los preceptistas del siglo XVI llegaron a perder su fuerza con el reconocimiento de que Tasso había dado una solución precisa y definitiva con su poema y sus escritos críticos, que, como se ha dicho, dejarían profundas huellas en España y otros países.

Aunque las disputas teóricas sobre la épica se ocupaban de la unidad estructural, del uso de la historia y de la verosimilitud, no había discrepancia alguna acerca de su naturaleza heroica, elevada y admirable, ni de su contenido moral, que daba asunto a comentarios alegóricos; también todos los críticos declaraban que la épica ofrecía una posibilidad muy grande de temas. Podríase decir que la epopeya, a diferencia de la tragedia, pinta un mundo de bases seguras en el cual el héroe es ayudado por fuerzas invisibles que guían sus esfuerzos y finalmente garantizan el éxito. Como ya se ha dicho, la imaginación europea de la época reflejaba una sociedad muy preocupada por el éxito y la gloria, ya sea militar o espiritual. El escepticismo esencial de la tragedia (ya sea de Shakespeare o Racine), con sus valores distorsionados y amenazados, mira hacia nuestra época; en cambio, la épica es el vehículo más típico de una civilización todavía muy segura de sí misma y todavía en posesión de creencias firmes, puesto que el verdadero espíritu épico es básicamente optimista en sus supuestos y sus lecciones.

La influencia de la teoría poética italiana sobre España fue evidente y prolongada, aunque aparecieron manuales y otros estudios semejantes en España solamente a partir de las tres últimas décadas del siglo XVI (también buena parte de los escritos italianos provienen de la segunda mitad del siglo). La estrecha relación entre ambos países provocó la adopción de nuevas formas por Garcilaso y sus sucesores antes de que se produjese la misma imitación de los mismos modelos en otros países. Así el Renacimiento

poético en España es temprano. La imitación de los teóricos también refleja esta parentela especial. Así uno piensa en Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, y Francisco Cascales, quienes ciertamente merecen ser colocados junto a los preceptistas italianos cuyas obras conocían y reevaluaban, a veces con sus reinterpretaciones de asuntos tan fundamentales como la verosimilitud, la inspiración, el uso de personajes divinos e incluso la rigidez clásica en cuanto a formas y tipo de verso. En cuanto al último tópico, Carvallo demuestra una originalidad atrayente frente al dogmático italiano, Escalígero, y el distinguido humanista español, El Brocense. Si no puede decirse que la mayor parte de estos preceptistas tuvo una clara y conocida influencia en la práctica poética, lo mismo pasa en el resto de Europa. Por lo menos España produjo varias contribuciones importantes al humanismo teórico de la época y así le fue posible entregar un cuerpo coherente de pensamiento que indudablemente modelaría la enseñanza y más tarde la práctica y que no carecía de observaciones acerca de la poesía que se escribía en su propia época. La aparente brecha entre teoría y práctica es menos amplia o artificial de lo que parece a primera vista. La edad de las poéticas exigía replanteamientos y revisiones de principios generalmente aceptados, y los obtuvo, porque allí estaba la teoría como referencia y recordatorio para juzgar planes e intenciones. No estamos todavía en el período de las escuelas literarias propiamente dichas, y es significativo que el único ejemplo de crítica verdaderamente teórica y de defensa de la práctica se da para la comedia, forma para la que no existía modelo clásico.

Las tradiciones histórico-literarias de fines de la Edad Media, las fuerzas contemporáneas en la conciencia colectiva de la sociedad europea y española, y el influjo del humanismo en cuanto a teoría poética e imitación de Virgilio y los nuevos «clásicos», Ariosto y Tasso, toda esta confluencia de tendencias y presiones constituyó el fondo cultural dentro del cual se desarrolló la épica literaria y dentro del cual hay que estudiarla. Sabido es que cuesta esfuerzo especial apreciar el arte o la literatura del pasado, y sobre todo un pasado remoto. El que hace semejante esfuerzo hállase ante problemas, desde los puramente lingüísticos, hasta aquellos que surgen de intentos de simpatizar con doctrinas y aspiraciones extrañas e incluso inaceptables para el gusto moderno. Sin embargo, esta lucha por mirar hacia atrás constituye sin duda alguna el núcleo de todo intento humanístico y debe ser continua y, como se sabe, puede ser muy gratificante. Por lo que respecta a la épica, hay que pensar en una literatura escrita enteramente

en verso, y en verso distintamente retórico, capaz de cubrir una gran extensión de historia y tradiciones comunes, y que refleja ideales colectivos más bien que los sentimientos del individuo. Ya sabemos muy bien que nuestra cultura actual tiene un atractivo muy especial para el hombre moderno, que se autoanaliza y examina los recovecos de la psique humana, mientras que la cultura literaria del Renacimiento, con sus calas psicológicas, por ejemplo en el soneto de amor, tiende a expresarse en términos de generalización y abstracción.

Para acercarnos a la verdadera selva de octavas, hace falta un plan de campaña. El majestuoso total, más exactamente, sus 180 títulos, pueden subdividirse de muchas maneras a fin de revelar las características generales, el surgimiento, el apogeo y la caída, tanto como las modas cambiantes de un género que reclamaba un alto lugar en la industria editorial y en consecuencia en los hábitos de la lengua española de 1550 a 1700. (Vale la pena recordar aquí el importante estudio de Antonio Rodríguez Moñino, que nos ha revelado que en este mismo período la lírica se editaba con poca frecuencia y que la mayor parte circulaba manuscrita dentro de círculos regionales de aficionados. Así no es exagerado decir que el producto poético impreso de más regularidad tendía a ser el verso narrativo.) Si primero se mira al período 1550-1600, hacia el fin del cual se deja sentir la influencia de Tasso (fundiéndose así lo histórico y lo religioso), se pueden apreciar varios rasgos distintivos del género como conjunto en España. Alrededor de 50 poemas épicos publicados durante esos cincuenta años pueden dividirse en religiosos, históricos y fantásticos, estos últimos derivados especialmente del *Furioso* de Ariosto, aunque este poema también dejó sus huellas en las epopeyas históricas. De este total, los religiosos y los históricos forman algo así como el 80 por 100, señalando el camino hacia una firme tendencia que se mantuvo hasta el final mismo del período en 1700. Habría que afirmar además que, puesta a un lado la influencia de Tasso, algunos poemas religiosos se escribieron también como epopeyas históricas y viceversa, aunque se prestaba la debida atención a las exigencias de ciertos acontecimientos dogmáticos que delimitaban el alcance de la elaboración poética. La épica religiosa europea del período había comenzado con la *Christias* de Vida (1535) y con el poema de Sannazaro, *De partu Virginis* (1526), este último traducido al español en 1554 y reimpresso varias veces. El ejemplo, si no la influencia, de estos dos poemas latinos de autores italianos, puede ser considerado como un estímulo más para que los poetas

españoles cultivaran una forma épica que se destaca como una faceta del extenso uso de los temas religiosos en el Siglo de Oro. En todo caso, la estricta adherencia de Vida a la nomenclatura pagana y el uso por Sannazaro del aparato pagano para escenas sobrenaturales cristianas, tuvo muy pequeña influencia o ninguna en la épica española. Éste, siguiendo el ejemplo de Tasso, prefirió reducir y limitar el simbolismo de figuras paganas al servicio del diablo. Con mucho el más común de los temas de los poemas religiosos fue la vida y la pasión de Jesucristo, el primero y el más decisivo de los temas cristianos, y esto data de los comienzos del período y se extiende hasta 1700. Luego siguen poemas sobre la Virgen María y obras varias sobre San Francisco, San Diego de Alcalá, Santa Inés, San José, San Isidro (este último el de Lope de Vega sobre el patrono de Madrid), San Julián y los mártires contemporáneos cartujos ingleses. Esta categoría también comprende el poema de Virués, *El Monserrate*, una de las mejores epopeyas de la época. La serie histórica comprende acontecimientos desde Numancia en tiempos romanos hasta la historia española medieval, la batalla de Lepanto y otros acontecimientos recientes en Malta y Amberes, sin olvidar el reinado de Carlos V (quien es tema de tres poemas), Cortés (en los arriba mencionados) y otros aspectos de la temprana historia americana, tales como la guerra civil en Chile (en la *Araucana*, la obra épica española más recordada; continuada, en el mismo período, por el peruano Pedro de Oña y por Santistevan Osorio), el descubrimiento del Amazonas y los múltiples acontecimientos del Caribe y la tierra firme cercana (en la vasta obra de Juan de Castellanos hecha de una sucesión de poemas, *Varones ilustres de Indias*, que alcanzó los 150.000 versos), y aun un poema (inédito) de Alonso García de Escobedo sobre la Florida. Esta categoría incluye también la muy legible obra de Rufo sobre don Juan de Austria como jefe militar. La tercera división, la fantástica, la menos prolífera y variada, es sin embargo el testimonio del culto de Ariosto y el *romanzo* justamente hasta el final del siglo XVI, mostrando al mismo tiempo cómo inspiró una renovación del interés en el Cid y más específicamente en Bernardo del Carpio, el enemigo tradicional castellano de Rolando mismo.

El esquema general de estas tres divisiones se había de mantener por todo un siglo, pero con importantes diferencias. Por ejemplo, los primeros treinta años del siglo XVII (que contempló la madurez de Lope de Vega, Quevedo, Góngora y Cervantes), es decir, la más brillante de las generaciones que habrían de representar a España en las letras, también produjo

alrededor del 40 por 100 (unas 74) de todas las epopeyas literarias del siglo y la mitad de todas las que nos interesan. Esta notable producción naturalmente había sido precedida por un considerable aumento después de 1580, pues entre entonces y 1600 no aparecieron menos de 40. Antes de 1580 el número por década había sido modesto, en tanto que de 1630 hasta 1700 cayó de 12 en una década a sólo 2 para los diez años de 1691 al fin de siglo. Naturalmente, se podría trazar un gráfico similar para la producción total de la literatura imaginativa del Siglo de Oro, aunque la comedia, que apareció más tarde, en su forma definitiva, continuó en vigor hasta después de 1700. Cualquiera sea el juicio que se formule acerca del nivel poético de buena parte de la poesía narrativa de la época, no hay duda de que el torrente de poemas impresos en la cúspide del Siglo de Oro es todavía otra faceta de la impresionante creatividad del período.

El siglo XVII vio cómo el poema religioso llegaba a ser con mucho la forma más corriente de la épica, con un total de unos 67 poemas. Esta sección nos presenta la *Cristiada* de Hojeda (1611), en opinión de sus críticos y lectores de hoy uno de los poemas más distinguidos de todo el género en España y Europa. También incluye uno de los más populares por el número de sus ediciones, que superan aun las de la *Araucana*, es decir, la *Vida de San José* de Valdivielso (1604), sólo igualada en esta sección por la monstruosamente larga *Universal redención* de Hernández Blasco (1584). La sección religiosa en este siglo produjo bastantes más poemas acerca de la Virgen María (reflejo de una tendencia de la religiosidad contemporánea), aunque todavía abundan las epopeyas sobre la Pasión. También se hicieron más frecuentes las vidas de santos con un alcance más amplio del Santoral y algunas figuras del Antiguo Testamento. Dos de los grandes santos españoles de la época, Teresa de Ávila e Ignacio de Loyola, constituyen los temas de varios poemas, en tanto que el poema registrado para el final mismo del período (el de Zatrilla de 1696) es un tributo, aunque breve, a la monja y poetisa mejicana, sor Juana Inés de la Cruz.

Como se ha dicho, muchos poemas (incluso algunos de corte tassesco) son al mismo tiempo históricos y religiosos en el tono y la intención. Así los citados sobre Teresa e Ignacio, pero especialmente el de Lope sobre María Estuardo, el de Silveira sobre Judas Macabeo, el de López de Zárate sobre Constantino, el de Henríquez Gómez sobre Sansón, el de Uziel sobre David y el de Sáenz Ovecuri sobre Tomás de Aquino (este último publicado en Guatemala en 1667). Hay que notar aquí que los poetas judeo-

españoles que escribían fuera del país, naturalmente elegían temas y héroes del Antiguo Testamento. Los tópicos históricos cubren también un campo más amplio, siendo los favoritos los períodos medieval y contemporáneo. Así la Reconquista peninsular y las Cruzadas dieron temas a Mesa, Cueva, el Pinciano, nuevamente Lope de Vega, Yagüe de Salas, Ferreira de Lacerda (una poetisa portuguesa), Carvajal y Robles, Suárez de Figueroa y Vera y Figueroa. Éstos y otros encontraron el motivo de «liberación» en la *Gerusalemme liberata*, con su esquema verdaderamente original, un modelo fácilmente imitable, que, como hemos dicho, llegó a ser una nueva *Eneida* acomodada a la época de la Contrarreforma. Las campañas y empresas españolas por Europa (especialmente las asociadas con Felipe III) todavía atraían a los poetas, en tanto que el Nuevo Mundo ofrecía material para poemas sobre Méjico, Nuevo Méjico, Perú (uno sobre la fundación de Lima, otro sobre su terremoto), y la Argentina. Dentro de este grupo varios poemas señalaban la continuada influencia de la más memorable de las epopeyas americanas, es decir la *Araucana*, además de las otras influencias mencionadas arriba. Sin embargo, los poemas históricos disminuyeron hacia mediados de siglo y son notablemente menos numerosos que los religiosos, aunque nuevamente hay que insistir en que una clara diferenciación no es posible en todos los casos.

Las epopeyas fantásticas continúan siendo muy escasas (sólo 11 en el total del siglo), pero incluyen un gran poema de Balbuena: su *Bernardo* (probablemente se escribió antes de 1600 aunque no apareció hasta 1624) merece plenamente un lugar en la cima misma por la calidad del tratamiento, por su riqueza estilística y su originalidad, y en este caso también hay mucho que recuerda la épica histórica o tradicional. Se debe llamar la atención sobre dos epopeyas burlescas, la vivaz *Gatomaquia* de Lope y la *Mosquea* de Villaviciosa y, además, dos poemas sobre la guerra de los gigantes. El número de ediciones impresas de los poemas burlescos durante los siglos XVIII y XIX indican que siguieron siendo muy leídos.

Un examen general de un género tan proteico no debiera cerrarse sin una mención de otros rasgos distintivos e identificadores. Ya se habrá dejado traslucir que la misma vitalidad de la épica española trajo consigo desviaciones de las normas y de la práctica establecida. A los rasgos constantes ya notados, es decir, la selección de temas y el tratamiento general, habría que añadir la inevitable división en cantos. Estos, que determinan la extensión, pueden variar de 1 ó 2 a 30 ó 40, y aún 50 y más en casos excepcio-

nales. El tema tendía a imponer la extensión, pero algunos de los muchos poemas que seguían conscientemente la antigua épica o la *Gerusalemme* se allegaban a los 20 cantos de la *Iliada*, los 12 de la *Eneida* y los 20 del poema de Tasso. Esta gran diversidad en cuanto a la extensión también sugiere que podía haber epopeyas para todos los gustos y todas las oportunidades (las más cortas de 1 canto, llamadas *canto épico*, se popularizaron con el siglo XVII y más aún en el siguiente). Ciertamente, sólo un género consagrado podía producir su propia parodia, en este caso la épica burlesca ya aludida. El metro, como se ha indicado, era casi universalmente la octava, adaptada a España por las traducciones de Ariosto y Virgilio tantas veces impresas. Esto prueba sin duda que se trataba de una de las más usadas (y abusadas) de las nuevas formas estróficas llamadas italianizantes. Ninguna otra, fuera del soneto, alcanzó tal grado de aceptación entre los poetas, hecho que sin embargo no es obvio de inmediato para quienes restringen su lectura a la poesía lírica. La unidad de 8 versos se mostró adaptable a múltiples exigencias, tanto de estilo como de sintaxis, y a menudo se usó en pares o triadas para la expresión amplia. Otros metros, especialmente algunas de las formas «nacionales», alcanzaron cierto éxito y hay algunos casos famosos como el *Isidro* de Lope y el *Fernando* de Vera y Figueroa (¡habándose basado este último, al mismo tiempo, muy de cerca, en Tasso!).

La lengua de la poesía épica exige ciertos ingredientes esenciales tales como las figuras del discurso, que armonizan especialmente con la narración, puesto que aunque la marcha es lenta, la historia debe mostrarse en movimiento. Así el símil o la anáfora o las variaciones sobre la repetición, todas las cuales ayudan a llevar adelante la descripción, pero no la metáfora compleja o el concepto enredado o la alusión repetida (a diferencia del eco estructural). Cuando se usan estas últimas, se recuerdan más bien los poemas barrocos descriptivos, tales como las *Soledades* o el *Polifemo* de Góngora, que hacen uso original de estas figuras y otras semejantes. También la épica se sirve con frecuencia de la alegoría, la historia insertada de explicación o la éfrasis (derivada de la *Iliada* y la *Eneida*), la arenga, la profecía o visión, la recapitulación y, como se ha afirmado, la elección de un punto de partida por medio del procedimiento *in medias res*, para no mencionar el recurso básico de lo sobrenatural, tanto pagano como cristiano (las escenas de infierno poético, por ejemplo, son específicamente españolas). De paso hay que dejar perfectamente claro que la épica no es una novela, aun cuando sus técnicas tengan ciertas afinidades con la primitiva

prosa de ficción. Lo que intenta el poeta épico es interpretar y correlacionar los acontecimientos, más bien que permitirles que unos sigan a otros, para construir así un cuadro total. Es igualmente preocupación primordial provocar la *admiratio* y así mitigar de varios modos el problema de la extensión.

También es verdad que la épica refleja los cambios y desarrollos del estilo de Garcilaso a Góngora, pero con las limitaciones ya señaladas. Esta variación de maneras poéticas puede saborearse contrastando y comparando Ercilla con Hojeda o Balbuena.

Todo lector atento de la *Araucana* habrá apreciado su expresión directa, así como su uso eficaz del símil, el hipérbaton, el zeugma o silepsis y la interrogación retórica, todos los cuales recuerdan la sobria elegancia del maestro de Ercilla, Garcilaso. Véase, por ejemplo, un trozo típico de descripción y acción de una de las múltiples batallas entre indios y españoles, en este caso del Canto XV:

Espaldas con espaldas se juntaban,  
Algunos de rodillas combatiendo,  
Que las tullidas piernas les faltaban,  
Sostenerse sobre ellas no pudiendo:  
Y aun así las espadas rodeaban;  
Otros, que ya en el suelo retorciendo  
Se andaban, por dañar lo que podían  
A los contrarios pies se revolvían.

Viéranse vivos cuerpos desmembrados  
Con la furiosa muerte porfiando,  
En el lodo y sangraza derribados,  
Que rabiosos se andaban revolcando:  
De la suerte que vemos los pescados  
Cuando se va algún lago desaguando,  
Que entre dos elementos se estremecen,  
Y en ellos revolcándose perecen.

Hojeda, maneja una mayor cantidad de recursos para vestir su enfática narración, como puede verse por ejemplo en su descripción de Lucifer (del Libro IV):

Una corona d'encendido azero  
Ciñe su negra y obstinada frente,  
Y el cetro, insignia de su mando fiero,  
Rige y sacude con despecho ardiente:  
Orgullosa y feroz, bravo y severo,  
La tropa aguarda de su horrible gente  
En la cueva de sierpes ponzoñosas  
Ornan suelo y paredes espantosas.

Por otra parte, Balbuena logra sus triunfos descriptivos de un modo que recuerda a Góngora, como puede verse en la parte que lleva a la batalla de Roncesvalles (Libro XXIV);

Con el furor que la impelida llama  
De un recio viento a un bosque seco arroja  
La tragadora furia, en que arde y brama  
En resonante hervir la selva roja,  
Suda el verde laurel, arde la grama,  
Vuela del fresno en humo el tronco y hoja,  
Y todo, al fin, por do el incendio pasa,  
El monte asombra y su ladera abrasa;

Así al son de trompetas y atambores,  
Y con igual furor sube marchando  
Por los riscos, altivos miradores  
Del grave Pirineo, el francés bando:  
Tiemblan los pinos, gimen los alcores  
Debajo el grave peso, y no bastando  
A refrenar su furia, el valle escaso  
Les da, a no poder más, humilde el paso.

Las consideraciones de estilo, en este sentido general, ayudan a definir la intención aun de aquellos escritores que siguen rígidamente la secuencia histórica de los acontecimientos y cuyas obras a veces han sido llamadas crónicas prosificadas. Pero, sin embargo, se ve rápidamente que se separan de la afirmación literal e imperceptiblemente desplazan su material básico en el dilatado dominio de la perspectiva poética.

Los poemas épicos aparecieron en todos los centros editoriales del España, en la Península y fuera de ella. En este sentido su volumen puede mos-

de su importancia durante las primeras generaciones de la imprenta. Así aparecieron poemas en Madrid, Sevilla, Barcelona, Valencia, Alcalá, Toledo, Medina del Campo, Valladolid, Salamanca, Zaragoza, sin mencionar a Lima, Méjico y Guatemala. En esto se puede apreciar (y sirve para la imprenta de la época en general) que, a medida que nos acercamos al 1600, este provincialismo de las primeras décadas dio lugar a la concentración en Madrid, que pronto sería el principal centro y la capital para todas las cosas. Hay además muchas ediciones de nuestros poemas de París, Lisboa, Lyon, Ruán, Milán, Roma, Venecia, Cállar, Turín, Amberes y Bruselas. Los dos últimos centros hicieron accesibles muchos libros a los extranjeros que leían español en momentos en que era verdaderamente una lengua internacional. Otro aspecto superficial, pero significativo, de la producción total es la dedicatoria, un preliminar consagrado de muchos libros de aquellos tiempos. Una clara señal del prestigio del género se puede ver fácilmente si se hace una lista de las personas exaltadas y renombradas cuyo patronazgo buscaban los poetas; éstos dedicaron sus epopeyas a todos los reyes de España, desde el emperador Carlos V hasta Carlos II, a otros miembros de la familia real, a duques, virreyes, condes, marqueses, a un Papa, a arzobispos, cardenales, obispos, a ciudades y sus gobernadores.

Para resumir: la épica literaria forma una parte esencial de la poesía clásica española. Su vastedad ha tendido a fortalecer el defecto de hoy, aun de los mismos hispanistas, a enfrentarse con estas extensiones de literatura, sobre todo las escritas en verso. Sin embargo, es de esperar que lo dicho arriba haya demostrado que ningún estudio profundo de la Edad de Oro, la de la mayor actividad literaria española, puede ser completo sin que se preste atención a su forma poética más popular. Desde luego, la poesía popular o de tipo tradicional se publicaba con frecuencia en ediciones de cancioneros o romanceros, de los cuales unos 50 aparecieron en este período. Esta rica vena de poesía y la del pliego suelto estaba relacionada con tradiciones orales. Pero se puede alegar que esas áreas de la poesía de la época, fácilmente accesibles a la sensibilidad moderna, no pueden gozarse plenamente aisladas de la epopeya. No sólo escribieron muchos poetas tanto en formas líricas como narrativas, sino que toda la poesía se componía de acuerdo con los mismos principios de proporción y decoro y los mismos ideales acerca de la posición del hombre en la sociedad y su relación con Dios y el universo. Es decir, toda la poesía del siglo XVI europeo tendía a expresar ciertos prototipos de pensamiento y creencia y a escribirse dentro de un marco de

---

valores dados y aceptados. La poesía y la épica compartían el endecasílabo (el instrumento más flexible de origen italiano) y buena parte de la lengua retórica común.

Mucha valiosa investigación se ha realizado en los campos del renacimiento y el barroco español durante los últimos treinta años más o menos y todavía es mucho lo que aguarda al erudito y al crítico. Mi propia experiencia en este campo de la épica me lleva a estimular a otros a probar el sabor, muy especial, de este tipo de poesía, y así a extender nuestro gusto a áreas no experimentadas y a reexaminar nuestras referencias. Si estamos dispuestos a tratar de identificarnos con el espíritu y las emociones del pasado a través de la comedia o de la novela picaresca, entonces ¿por qué no ensanchar nuestro interés estético añadiendo a estos dos géneros el épico, que permitiría al estudioso serio de la época ver cómo los valores básicos y los supuestos colectivos de una sociedad diferente de la nuestra eran altamente honrados en la poesía?

FRANCK PIERCE



## FRAY LUIS DE LEÓN: TRADUCCIÓN E IMITACIÓN

En su magistral estudio titulado «El entorno poético de fray Luis»<sup>1</sup>, Alberto Blecua nos ha sugerido el mejor modo de acercarnos históricamente a la poesía del catedrático salmantino. Dentro del panorama literario español de la segunda mitad del siglo XVI, Blecua dirige nuestra atención hacia el ambiente universitario, hacia el humanismo que empezaba a trasladarse desde la clásica escritura latina a la neoclásica escritura vernácula, romancista, castellana. Era una situación típicamente diglósica, según la definición sociolingüística de Charles Ferguson<sup>2</sup>: de una parte existía la escritura establecida, casi congelada, con sus textos modélicos antiguos, escritura leída por una minoría culta y empleada activamente por una minoría todavía más pequeña dentro de aquella minoría, a saber, por los humanistas que componían textos nuevos; y de otra parte existían las hablas y escrituras vernáculas, en pleno desarrollo popular y oficial, utilizadas pasiva y activamente por todo el mundo en la vida diaria, casera, callejera, cortesana e incluso, cada vez más, en el discurso formal del colegio y de la universidad. Para el Brocense, por ejemplo, el uso oral del latín constituía un peligro antiacadémico: «qui latine garriunt, corrumpunt ipsam latini-

<sup>1</sup> Alberto BLECUA PERDICES, «El entorno poético de fray Luis», *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, ed: V. García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1981), pp. 77-99.

<sup>2</sup> Charles FERGUSON, «Diglossia», *Word*, 15 (1959), 325-40.

tatem.» Según este humanista antiescolástico, el latín había de usarse «non loquendo, sed scribendo, meditando et imitatione»<sup>3</sup>. La escritura clásica era, sobre todo, no la transcripción del habla, sino la imitación de antiguos modelos escritos. Y la escritura vernácula, desde la prosa de Alfonso el Sabio y el verso de Juan de Mena, había calcado cada vez más los modelos latinos; con el éxito de la poesía de Garcilaso, y de la prosa de Boscán y de Guevara, la escritura neoclásica moderna llegaba a identificarse con la latinidad clásica de Virgilio y de Cicerón y con la neolatina de Poliziano y de Sannazaro.

Para localizar los puntos de coincidencia entre las dos escrituras, la latina y la vernácula, hay que pensar primero en las clases de gramática, es decir de latín, donde los estudiantes no sólo leían los grandes modelos clásicos de la poesía latina, sino que los imitaban. Componer versos métricos en latín era un ejercicio fundamental de la gramática avanzada; saber usar correctamente las consagradas fórmulas clásicas era la prueba definitiva de la asimilación gramatical. Así empezaban su aprendizaje poético tanto Garcilaso como fray Luis. Don Rafael Lapesa, en sus estudios del cultismo semántico y gramatical en la poesía de estos dos escritores<sup>4</sup>, nos ha demostrado con los detalles microtextuales cómo funcionaban en verso español los modelos latinos. Se trata de cláusulas mínimas castellanas calcadas sobre cláusulas clásicas latinas, frasecitas innovadoras en español que pronto llegaron a ser familiares a los lectores de Garcilaso, como por ejemplo los heptasílabos «el animoso viento», «diversos en estudio», «el monte fatigado», o los endecasílabos «ya de rigor de espinas intratable», «sus ojos mantenía de pintura». La nueva métrica italianizante entraba, no como esquema vacío, sino fundida con nuevas fórmulas léxico-sintácticas. Y en fray Luis también se encontraban calcos muy parecidos: el *quid* latino con sentido de «por qué» aparece en «¿Qué te aquejas»; *lignum* con sentido de «barco» se encuentra en el endecasílabo «los que de un flaco leño se confían»; y, con semántica muy latinizante, en la poesía de fray Luis los «árboles» que «surcan» el mar «violaron a Neptuno». Analizando estas fórmulas, podemos ver en ellas figuras etimológicas, metáforas y metonimias; pero

<sup>3</sup> Véase L. MICHELENA, «El Brocense hoy», *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino* (Madrid, 1975), 429-42.

<sup>4</sup> Rafael LAPESA, «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso» y «El cultismo en la poesía de fray Luis de León», reeditados en su tomo titulado *Poetas y prosistas de ayer y de hoy* (Madrid: Gredos, 1977), 92-145.

tenemos que suponer que Garcilaso y fray Luis las apropiaban más sintéticamente, como traducción o calco intertextual de frases hechas y de figuras ya lexicalizadas. Así también se realizaban los calcos sintácticos, como por ejemplo el llamado acusativo griego. Es curiosa la estrecha delimitación semántica de este cultismo gramatical en la poesía de Garcilaso. Su Oda II en latín contiene un acusativo griego (vv. 38-39: «vivaque talum compede candidum / nexam puellan ...»), en el cual el participio «nexam» equivale a «atada», y «talum ... candidum» es el blanco tobillo de la muchacha. Parecidísimos por el sentido son los dos casos españoles de acusativo griego en Garcilaso: «el fiero cuello *atado*» (Canción V, v. 19) y «las venas dulcemente *desatado*» (Elegía II, v. 144). Se trata, pues, no de un esquema sintáctico vacío, sino de un participio de sentido específico («nexam», «atados», «desatado») con complemento fisiológico («talum ... candidum», «el fiero cuello», «las venas»). Y el acusativo griego en la poesía original de fray Luis es un calco ajustado al de Garcilaso: «y el cuello al yugo atados / los bueyes van rompiendo los sembrados» (Poema XI, vv. 14-15); «de púrpura y de nieve / florida, la cabeza coronado» (Poema XIII, vv. 6-7).

El cultismo semántico de dos o tres palabras, estudiado por Lapesa, era la unidad mínima de calco traductivo o imitativo; hay que pensar también en unidades más amplias, tales como la oración, la estrofa y el poema enteros. Alberto Blecuá ha subrayado la importancia en Salamanca de la emulación académica y de la traducción humanística en lengua vulgar. La pauta práctica más inmediata eran las imitaciones de la oda horaciana hechas por Bernardo Tasso y por Garcilaso. También tenían en cuenta la teoría humanística de la traducción (Cicerón y San Jerónimo eran las fuentes principales) y de la imitación (el *Ars poetica* de Horacio, sobre todo): la *mimesis* artística de la naturaleza, analizada por el griego Aristóteles, había cedido hacía siglos a la *imitatio* latina de textos griegos, fundamento de toda la literatura clásica de Roma. Y los humanistas del Renacimiento no sólo imitaban textos antiguos, sino que también imitaban el modo de imitar establecido por los fundadores de la clásica escritura latina, por Cicerón y Virgilio y Horacio. El acusativo griego es emblemático de esta imitación de segundo grado: en la poesía clásica latina la sustitución del ablativo por el acusativo griego iba a dar origen a un anómalo sintagma en las lenguas románicas modernas, que en efecto carecían de los casos morfológicos correspondientes. Así vamos adentrándonos en el mundo acumulativo y especular de la imitación de imitaciones, un mundo laberíntico digno de Bor-

ges: como nos lo han demostrado tanto Joaquín Arce<sup>5</sup> como Alberto Blew, nuestros poetas españoles tenían como modelos no sólo los textos de Virgilio, Ovidio y Horacio, sino también otros textos más modernos calcados en aquéllos, tales como los poemas neolatinos de los grandes humanistas italianos, y la poesía italiana que se extendía desde Dante y Petrarca hasta Bernardo Tasso, y la recién nacida tradición clásica que se iba extendiendo en la misma poesía española. Cuando el Brocense (1574) y Herrera (1580) publicaron sus anotaciones a la poesía de Garcilaso, señalaban ya estos múltiples tipos de fuente, influencia y modelo.

Fijémonos ahora en la estrofa como unidad de imitación. Hace cien años, en su *Horacio en España*, Menéndez y Pelayo señaló a este respecto la importancia de Bernardo Tasso. Dámaso Alonso y Carol Maddison<sup>6</sup> han demostrado posteriormente cómo las estrofas inventadas por Tasso (en sus *Libri degli amori... hinni et ode*, 1531-34) significaban una ruptura formal con la estancia de canción italiana: en vez de largas estrofas líricamente paralelas y cerradas, cada una, sobre sí mismas, hubo con la lira y afines una serie de estrofas breves y discursivamente encabalgadas, a la manera horaciana. La transición del petrarquismo al horacianismo se ve empezando en *A l'Aurora* de Tasso, oda escrita en estrofas de diez versos (abbAaCdDcC), que imita al *Hymnus in Auroram* de Marcantonio Flaminio, escrito en estrofas sáfico-adónicas, de cuatro versos. Más corta es la estrofa (AbAbbcC) de su oda *A Diana*, poema mitológico en el cual, como en el *Hymnus in Dianam* de Flaminio, la casta diosa de la luna y de la caza se invoca también como Lucina, la diosa del parto. Tasso llega a una estrofa alirada de cinco versos (abAbB) con *A Apollo*, himno pagano que invoca al Sol. Todos los experimentos de Tasso los tendría presentes Garcilaso cuando por esos mismos años (1533-36) escribía en español su *Ode ad florem Gnidi* («Si de mi baja lira»), titulada equivocadamente por Herrera Canción V. Veamos cómo en este poema funciona la imitación a nivel de estrofa, y de secuencia de estrofas.

Ya en 1574 señaló el Brocense que en los vv. 36-45 de la *Oda a la flor de Gnido* Garcilaso imitaba la oda 8 del libro I de Horacio. ¿En qué consiste precisamente esta imitación? La lira de Garcilaso, estrofa inventada

<sup>5</sup> Joaquín ARCE, *Literaturas italiana y española frente a frente* (Madrid: Espasa, 1982), 184-200.

<sup>6</sup> Dámaso ALONSO, *Poesía española* (Madrid, Gredos, 1950), Apéndice IV «Sobre los orígenes de la lira»; Carol MADDISON, *Apollo and the Nine: A History of the Ode* (Baltimore: Hopkins, 1960), caps. 2 y 3 («The Humanist Ode» y «The Italian Ode»).

y usada en un solo poema de Tasso, era una combinación de cinco versos endecasílabos y heptasílabos (aBabB), combinación que se percibía como el equivalente aproximado de la estrofa típica de Horacio, que normalmente constaba de cuatro versos largos y cortos. Pero la oda I del libro I («Lydia, dic, per omnes») tiene una estrofa de forma única en Horacio: es la estrofa «segunda sáfica», dos pareados que empiezan con un verso corto (aristofánico) seguido de un verso largo (sáfico mayor), y así alternadamente. Vemos que Garcilaso no imitaba específicamente esta estrofa tan rara: se atenía al molde que se aproximaba más generalmente a toda la variada serie de estrofas horacianas de cuatro versos.

Ahora bien, la imitación en este caso se basa, no en la forma vacía de la estrofa misma, sino en una combinación más concreta de elementos: una particular situación retórica (el yo poético que se dirige a una mujer criticando su modo de tratar a otro hombre) y unas referencias deportivas sobre el deterioro en las costumbres atléticas de esa tercera persona. Pero hay diferencias también. Eran los amores con Lydia lo que hacía a Sybaris abandonar los deportes, mientras que Violante está negando sus favores a Galeota, con resultados parecidos. Horacio le hacía preguntas retóricas a la mujer, mientras que Garcilaso la acusa directamente de ser culpable. El principal punto de coincidencia formal es la anáfora: en la oda de Horacio se repite cinco veces el adverbio interrogativo «cur», que en la estrofa cuarta y final se convierte en «quid»; en una secuencia de cuatro estrofas correspondientes Garcilaso pone «por ti» al principio de cada estrofa, terminando la larga oración periódica con la estrofa quinta y final. (Hay que reconocer que la anáfora de Horacio es mucho más sutil que la de Garcilaso: Horacio la disfraza en estrofas encabalgadas irregularmente, colocando el adverbio no sólo al principio de alguna estrofa y de algún verso, sino también en el interior del verso, con repeticiones calculadamente irregulares.)

Impresa en 1543, la oda de Garcilaso se iba a convertir en el principal modelo español para las imitaciones horacianas de fray Luis. Pero, según señala Blecua, fray Luis empezó, no imitando libremente, sino traduciendo más literalmente, a Horacio; y todavía no se le imponía la lira garcilasiana como estrofa normal. Ya hacia el año 1550 se había iniciado, en la novela pastoril y en el teatro, la traducción humanística de Horacio al español; esta tradición se fortaleció en 1568 con la publicación de la *Philosophía vulgar* de Mal Lara, la cual contiene estrofas aliradas (Blecua, pp. 88-90). Con tales antecedentes, fray Luis y sus compañeros de claustro se

acercaron hacia 1570 a la traducción de ciertas odas de Horacio; en 1574 el Brocense en sus anotaciones a Garcilaso publicó cuatro muestras de las traducciones de fray Luis («hay pocas cosas de éstas en nuestra lengua»), ninguna de ellas en liras, sino en estrofas de seis versos (aBaBcC) o, en el solo caso del epodo «Beatus ille», en estrofas de cuatro versos (AbAb). Repasando las traducciones horacianas en una edición moderna de las *Poesías* de fray Luis (ed. Vega, Barcelona, Planeta, 1970), encontramos sólo tres versiones en liras formales, todas odas del libro III: oda 9 («Donec gratus»), oda 10 («Extremum Tanaim») y oda 27 («Impios parrae»): en cambio, entre las traducciones de los Salmos bíblicos la lira tiene cierta predominancia, con doce poemas, así como entre las poesías originales, donde encontramos diecisiete poemas en liras, lo cual representa una proporción todavía más alta. Parece que con el paso del tiempo el ejemplo estrófico de Garcilaso se le iba imponiendo a fray Luis.

Fray Luis no nos habla específicamente de las formas estróficas, pero sí nos ilumina con luz fugaz el taller salmantino de traducción humanística. Se nos ha conservado casi accidentalmente cierto documento, impreso no en la primera edición de las poesías de fray Luis, sino en la edición de las de Francisco de la Torre, que en el mismo año de 1631 publicó el mismo Quevedo<sup>7</sup>. Según dice éste en su dedicatoria, «Hallé estos poemas... en poder de un librero, que me los vendió con desprecio. Estaban aprobadas (*sic*) por D. Alonso de Ercilla y rubricadas del Consejo para la imprenta...». Al final del mismo tomo, Quevedo mandó imprimir lo que parece ser el prólogo primitivo de la malograda edición preparada por Juan de Almeida, pues se encabeza así: «Don Juan de Almeida a quien lee.» Este prólogo contiene sobre todo traducciones hechas por el Brocense; entre ellas se encuentran tres traducciones diferentes de la misma oda horaciana (libro I, oda 14: «O navis, referent»), hechas por Juan de Almeida, por el Brocense y por Alonso de Espinosa. Según el documento, estos tres traductores sometieron sus versiones al juicio de fray Luis de León, quien les contestó en seguida, cortésmente alabándolas y agregando su propia versión

<sup>7</sup> Sobre este documento han escrito muchos eruditos. Véase la introducción biográfica de Gregorio Mayáns y Siscar a su edición de la poesía de fray Luis (Valencia, 1761), párrafos 61-70; Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*, segunda edición refundida (Madrid, Pérez Durrull, 1885), t. I, pp. 24 y ss.; también, por ejemplo, Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida* (París, Gulbenkian, 1974), pp. 12-20, y Gethin Hughes, *The Poetry of Francisco de la Torre* (Toronto, University Press, 1982), pp. 3-4, 11-12.

de la misma oda, traducción, dice él, «tan mal parada como cosa hecha en esta noche». Fray Luis hace una clara distinción entre imitación libre y traducción más literal al escribir lo siguiente: «La tercera oda (de Espinosa) tomó un poco de licencia, estendiéndose más de lo que permite esta ley de traducir, aunque en muchas partes sigue bien las figuras de Horacio, y parece que le hace hablar castellano. En las otras dos, que son más a la letra, hay en cada una de ellas cosas muy escogidas.» Aquí vemos cómo se desarrollaba una nueva escritura traductiva en ensayos colectivos y dialogados. Esta oda de Horacio consiste en cinco estrofas alcaicas (de cuatro versos). Almeida y el Brocense tienen cada uno veintisiete versos, heptasílabos y endecasílabos que se agrupan en estrofas entrelazadas de tres versos: aBB, bCC, cDD... Espinosa y fray Luis usan la estrofa alirada de seis versos (aBaBcC), pero fray Luis aprieta en cinco estrofas lo que ocupan las seis de Espinosa. En este documento, merecedor de un análisis más detallado, entrevemos un aprendizaje competitivo donde se iba formando el estilo horaciano de las odas originales de fray Luis.

Al pasar de la traducción, con su «ley» más literal, y al entrar en la imitación libre, tal como la describe el Brocense en sus anotaciones garcilasianas, se le ensanchaba a fray Luis el terreno poético. El *Horacio en España* de Menéndez y Pelayo, ya citado en la nota 7, se divide precisamente en dos partes, la primera dedicada a los comentaristas y traductores, y la segunda a las imitaciones directas e indirectas. Tomemos como ejemplo la oda de fray Luis dirigida a Juan de Grial («Recoge ya en el seno»), cuya fuente directa<sup>8</sup> en Poliziano no la advirtió don Marcelino, a pesar de reconocer él al humanista italiano como primer gran imitador (en latín) de las odas de Horacio. Para el gran erudito español, la Oda a Juan de Grial era imitación de la oda 9 del libro I de Horacio («Vides ul alta stet nive candidum»), y efectivamente éste es el modelo genérico, indirecto. Según don Marcelino (t. II, p. 30), fray Luis «toma la descripción del invierno, la repite con circunstancias nuevas, y termina con exhortaciones, no al placer, sino a los estudios nobles». Podemos establecer el modelo genérico de esta manera: el poeta describe primero el cambio de estación, la llegada del otoño o de la primavera (por ejemplo, libro IV, oda 7: «Diffugere ni-

<sup>8</sup> Fuente recién descubierta y analizada por Fernando LÁZARO CARRETER, «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial», *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1981), pp. 193-223.

ves, redeunt iam gramina campis»), y luego hace un comentario sobre la vida humana. Pero el tópico, aunque dé cierta forma a la composición global del poema, no basta para explicar la disposición concreta de las palabras, los juegos muy específicos de la intertextualidad y de la imitación compuesta, habilísimamente estudiados por Lázaro Carreter (en su conferencia citada en la nota 8).

Volvamos al bien conocido pasaje del Brocense, donde en el prólogo a su segunda edición anotada de Garcilaso habla de la imitación. Según él, se alegaba

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 más doctos, mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos... Ningún poeta latino hay que en su género no haya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó con caminar siempre por la huella de Homero, sino también se halla haber seguido a Hesíodo, Teócrito, Eurípides y, entre los latinos, a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo y Sereno... Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos o sentencias de otros poetas tan a su propósito y con tanta destreza que ya no se llaman ajenos sino suyos, y más gloria merece por esto que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su arte poética.

Este compendio de la doctrina renacentista de la *imitatio*, redactado por el compañero y amigo de fray Luis, es la clave de su poesía llamada original.

En conclusión, podemos afirmar que la escritura poética renacentista tenía su raíz teórica y práctica en la imitación o traducción clásica latina, descrita por Cicerón de esta manera: «nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis, in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi» (*De optimo genere oratorum*, V. 14). La misma libertad recreadora se encuentra en la prosa traductora de Boscán, de cuyo *Cortesano* dice Garcilaso en su carta prólogo:

... siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo, diose Boscán en esto tan buena maña que cada vez que

me pongo a leer este su libro..., no me parece que le hay escrito en otra lengua; y si alguna vez se me acuerda del que he visto y leído, luego el pensamiento se me vuelve al que tengo entre las manos... Fue demás de esto muy fien traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dejó todo tan en su punto como lo halló...

En esta gran tradición traductora o imitativa trabajaba siempre fray Luis de León, combinando la filología de San Jerónimo con el ciceronismo y virgilianismo del Renacimiento. En su *Exposición del libro de Job*, por ejemplo, combina una versión literal del texto hebreo con una explicación detallada y luego, como remate, una traducción clásica en tercetos. Como él mismo dice en su dedicatoria,

... hago tres cosas: una, traslado el texto del libro por sus palabras, conservando, cuanto es posible, en ellas el sentido latino [de la Vulgata] y el aire hebreo, que tiene su cierta majestad; otra, declaro en cada capítulo más extendidamente lo que se dice; la tercera, póngole en verso, imitando muchos santos y antiguos que en otros libros sagrados lo hicieron, y pretendiendo por esta manera aficionar [a] algunos al conocimiento de la Sagrada Escritura, en que mucha parte de nuestro bien consiste, a lo que yo juzgo.

Ahora acerquémonos de nuevo a la bien conocida dedicatoria de sus poesías; comprenderemos por qué, en primer lugar, fray Luis se enorgullece de sus traducciones:

De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad. De lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extranjerías advenedizas sino como nacidas en él y naturales. Lo cual no digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer, y así lo confieso. Y el que dijere que no lo he alcanzado, haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime mi trabajo más...

Con estas palabras fray Luis lanza su primer desafío poético, que es hacer hablar en castellano, mejor que nadie, a los grandes poetas antiguos; luego, en sus composiciones propias, intentará quizá superarlos.

ELÍAS L. RIVERS



## LOS VERSOS FUERZAN LA MATERIA: ALGUNAS NOTAS SOBRE MÉTRICA Y RÍTMICA EN EL SIGLO DE ORO

Pocas experiencias más placenteras para el estudioso de la poesía del Siglo de Oro que la sosegada lectura de las bellísimas *Anotaciones* herre- rianas al texto de Garcilaso. Permítaseme el acomodo entre la escritura de éste y el escolio erudito y poético de Herrera para abreviar con red barre- da la introducción a un tema que abordaré con ánimo de reflexión didácti- ca sintetizando desde la memoria algunos elementos concernientes a la mé- trica del Renacimiento y del Barroco. Y digo *memoria* como la definiera precisamente Fernando de Herrera: una parte de la prudencia, retención de aquellas cosas que uno aprendió por afición del sentido común y con la que miramos en el ánimo las cosas pasadas<sup>1</sup>. Así pues, recordemos la aseveración del poeta sevillano de que «es muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fuercen la materia, a aquel en que la materia fuer- ce los versos»<sup>2</sup>. Ajustado planteamiento del asunto que nos ocupa: como alguna vez se ha dicho se trata de observar el verso como un encuentro de la materia poética y la aplicación del artista por asumirla en la metáfora de la música, matemática y huecos de descanso en el viento; el verso —se dice— es una violencia organizada. La cuestión es responder por qué y pa-

<sup>1</sup> Cfr. A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972 (2.ª ed. revisada y adicionada), pp. 337-338.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 308.

ra qué organizar esta violencia en el espacio concreto de la poesía del Siglo de Oro, tarea difícil por el momento ya que, como denunciaba Emiliano Díez Echarri<sup>3</sup>, aún nos falta «el libro de historia que recoja metódicamente cuanto se refiere al origen, evolución y desarrollo del verso español y teorías que le conciernen». Pero es más, si hemos de atender al enunciado *métrica* como compendio de teorías elaboradas en torno a lo que llamara el Pinciano «escritura en metro» o «cuerpo vivo adornado»<sup>4</sup>, será menester recordar que no parece colegirse de los léxicos de la época la existencia de tal disciplina o metodología. Tanto para Covarrubias como para el *Diccionario de Autoridades*, *métrica* es sólo el femenino de «métrico» (Quevedo reprochaba, entre otros voquibles, la «métrica armonía» de Góngora). Pero se preocupan, sin embargo, de diferenciar al *versista* («el que hace frecuentemente versos sueltos») del *poeta* («que escribe sobre algún asunto heroico u grave con conocido numen»).

Hay pues, en primer lugar, una valoración del *artificio* y una conciencia de diferenciación frente a la prosa que nos conducen a las dos grandes consideraciones o razones de la organización del lenguaje «en debida proporción» y «convenientemente intervalos». Una es de índole estética, fundamentándose en ese derroche de gratuidad que caracteriza específicamente la locución poética barroca y que en realidad viene asumiéndose desde la *Carta-Probemio* de Santillana, donde, como es sabido, se proponía la poesía «como fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, *distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso e me-*

<sup>3</sup> *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970 (1.ª ed. 1949). Realiza el autor una estimable reseña bibliográfica hasta la fecha que alcanza su estudio y distingue las obras de manual o preceptiva del estudio histórico-teórico (evolución del metro). Instalado en esta segunda opción prueba a lo largo del volumen la escasez de tratados y la pobreza doctrinal de los mismos en lo que al tema se refiere. No obstante podemos aducir una serie de obras orientadas hacia lo normativo, desde los antiguos estudios de A. BELLO, *Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana*, Santiago de Chile, 1835 y F. ROBLES DÉGANO, *Ortología clásica de la lengua castellana fundada en la autoridad de cuatrocientos poetas*, Madrid, 1905, por no citar las clásicas monografías de P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, RFE, 1920, de Rudolf BAER, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973; y de Rafael BALBÍN DE LUCAS, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, además de la todavía imprescindible *Métrica Española* de Tomás NAVARRO TOMÁS (Madrid, Guadarrama, 1978). Ciertamente queda ya anticuado el trabajo de D. C. CLARKE, *Una bibliografía de versificación española*. UCP, XX, 1937, pp. VIII + 57-126.

<sup>4</sup> Cfr. M. MÉNENDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, t. I, p. 706.

*dida*»; por contra, la poesía popular se condena por no verse sujeta a «ningund orden, regla ni cuento»<sup>5</sup>. La sujeción de la materia es el síntoma de la práctica artística como actividad difícil, ejecución aristocrática de la materia lingüística. No es sólo Nebrija el que ya apuntaba a este efecto discriminador entre la prosa y el verso atado «debaxo de ciertas leies»<sup>6</sup>, sino Juan del Encina en su *Arte de la Poesía Castellana*, al sentenciar que «lo que no lleva *cierta mensura y medida*, no devemos dezir que va en metro, ni el que lo haze deue de gozar del nombre de poeta ni trovador»<sup>7</sup>. Ya en los siglos XVI y XVII las poéticas reafirmarán esta condición, desde Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* de 1592: «... es una oración *atada y obligada* siempre a cierto número»<sup>8</sup>, hasta Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, de 1602: «.. es una oración *trabada y presa con cierta limitación*, sujeta a cierto numero de syllabas, con sonora cantidad...»<sup>9</sup>. En el mismo sentido corren las opiniones de Alfonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poetica* de 1596: «Me parece que el metro es la materia sugetiua en quien la poetica se sujeta —perfecta, digo, y verdadera—»<sup>10</sup>; y de Francisco Cascales (*Tablas Poéticas* de 1617) que califica la poesía como «composición *medida de palabras*»<sup>11</sup>. La segunda razón se inscribe en la tópica horaciana y en el valor pedagógico del verso y su accidente en la rima, como recuerda el curioso preceptista Bachiller Thámara (en verso «más fácil se percibe y más prontamente se retiene por la medida y orden y consonancias que llevan»<sup>12</sup>). Y el mismo Luis Alfonso de Carvallo sintetizaba la sustancia de cada párrafo de su compendio doctrinal en una octava «para que mejor se pueda tomar de memoria». Tanto la razón erudita como la mnemotécnica (incluso como base de la transmi-

<sup>5</sup> *Prohemio e carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas*. 1449.

<sup>6</sup> *Gramática de la Lengua Castellana*. Salamanca, 1492. Ed. de PASCUAL GALINDO y L. MUÑOZ ORTIZ, Madrid, CSIC, 1946, Lib. II, Cap. V.

<sup>7</sup> Este «Arte de Trovar» (1496) se incluye al principio de algunas ediciones del *Cancionero* de Encina. La cita corresponde al cap. IX.

<sup>8</sup> *Arte poetica española. con una fertilissima sylva de Consonantes Comunes. Propios. Esdruxulos y Reflejos y un diuino Estimulo del Amor de Dios*. Salamanca, 1592. cap. VIII. p. 12.

<sup>9</sup> *Cisne de Apolo. de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificación pertenece*. Medina del Campo, 1602. Diálogo XI. párrafo IV. fol. 64 v.

<sup>10</sup> Cito por la ed. de A. CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC, 1973, t. II, pp. 219-220.

<sup>11</sup> Cito de acuerdo con E. DIEZ ECHARRI, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>12</sup> *Suma y erudición de Gramática en verso castellano. muy elegante y necesaria para los niños que oyen Gramática o la han de oyr. Instrucción latina muy compendiosa*. Amberes, 1550.

sión literaria tal como propone Sebastián Mariner<sup>13</sup>) están claras en la breve cuanto intensa relación de tratadistas de nuestro Siglo de Oro, sean de inspiración aristotélico-horaciana como el Pinciano, Cascales, Luis de Carrillo y Sotomayor<sup>14</sup> o Pedro Soto de Rojas<sup>15</sup>; sean de influencia petrarquista como los citados Díaz Rengifo, Carvallo y *El Arte Poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima<sup>16</sup>. En todo caso son las poéticas clasificadas por Díez Echarri como italianas de tendencia española las que distinguen con mayor claridad entre el «acento rítmico o versal» y el acento «natural»<sup>17</sup> y plantean como disciplinas distantes la *métrica* y la *rítmica*, a veces de modo extremo como Juan de Caramuel<sup>18</sup>. Me parece pertinente advertir esta discriminación porque nos conducirá a un aspecto fundamental: cómo en el Siglo de Oro se vive la inclinación a un cambio de poética que propugna el énfasis rítmico en determinadas cimas privilegiadas del verso en detrimento de la rigidez en la medición, y en la obsesión por la rima (identidad de terminaciones que Caramuel llamaba *concento*). La retórica discernirá siempre entre la poesía (sujeta a la métrica) y la pura oratoria (discurso regulado u *oratio soluta*)<sup>19</sup>, bien diferentes a la carencia de arte de la prosa vulgar. Así lo manifiesta el meticuloso Pinciano:

Digo que toda oración necessariamente, o sea prosa o metro, o buena o mala, ha de ser numerosa y tener número cierto, porque, no le teniendo, procederá en infinito, mas la buena oración deve tener número tal, que vengan sus comas con los puntos, haziendo unos compases y remates agradables a los oydos; de manera que vna cosa es oración numerosa; otra cosa, oración de numero bueno y concertado. A este número se allega otro que *le ata y ordena* más estrecha y suauemente, el qual dizen metro, porque

<sup>13</sup> «Caracter convencional del ritmo», *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 89-96.

<sup>14</sup> *Libro de la Erudición Poética*, 1611. Reed. de M. CARDENAL, Madrid, CSIC, 1946.

<sup>15</sup> «Discurso sobre la Poética», en *Desengaño de amor*, Madrid, 1623.

<sup>16</sup> Alcalá de Henares, 1580, Cfr. ed. de Rafael BALBÍN DE LUCAS, Madrid, CSIC, 1944.

<sup>17</sup> Así lo hace Gonzalo CORREAS, *Arte grande de la Lengua Castellana*, Salamanca, 1626.

<sup>18</sup> *Primus Calamus. t. II. Ob oculos exhibens Rhythmicam quae Hispanicis, Italicis, Gallios, Germanios etc. Versus metitur. eosdemque concentu exornans, viam aperit ut Orientales possint Populi conformare, aut etiam reformare proprios Numeros. MDCLXV*: «Hinc Poetica in Rhythmicam et Metricam dividi debuit: illa condit Rhythmnos, haec Metra: illi ad Discretam, Haec ad Continuum pertinent Quantitatem; in illis aequalem syllabarum numerum, in his aequalem/earundem extensionem invenies» (Epistola II, p. 4).

no sólo tiene numero concertado, mas concertado, determinado y particular en pies y syllabas que le hace ser metro<sup>20</sup>.

Me pregunto hasta qué punto contribuye esta ortofónica aproximación de la oratoria y el discurso poético verbal a la proclamada semejanza entre el quehacer histriónico y el del orador al que, desde la preceptiva dramática, se toma como modelo del actor en los movimientos, gestos, elocuencia corporal<sup>21</sup>. Se trataría en ambos casos de promover la ficción, la representación también en el plano oral, desmarcándose del discurso no dramático, no ilusionista.

El caso es que la definitiva introducción del estilo italianizante supone que el juego del ritmo y las precisiones acentuales van a replantear la identidad del verso castellano. Medir ya no será tanto sujetarse a leyes de número silábico como «poner en sus debidos lugares el acento predominante» —según Cascales (Diálogo V, 91)— «ya que por el oído se conoce la sonoridad i medida del verso...» y —leemos en el Pinciano— «el ser del metro Castellano y Italiano está en el número cierto de syllabas acentuadas en ciertos puntos». Así queda definido, de acuerdo con la crítica de la época, la función estética diferenciadora del lenguaje poético, reclamando la atención sobre el mismo signo lingüístico del procedimiento fonológico o prosódico de la rima y el ritmo, hecho que sabemos después elaborará teóricamente, entre otros, Mukarovsky, formulando el principio de *extrañeza*, de *desviación* respecto a la norma. El profesor Lázaro Carreter, al asumir esta teoría en su propia reflexión sobre el verso libre<sup>22</sup>, coincide con las propiedades asignadas a dichos mecanismos por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, «en cuanto que suponen una reiteración, por un lado, y, por otro, una *alucinación*, que facilita las asociaciones irracionales, si las hay, del lenguaje lírico, individualizando de dos modos distintos el signi-

<sup>19</sup> Cfr. Henrich LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1967, t. II, núm. 981-982.

<sup>20</sup> *Ed. cit.*, pp. 222-223.

<sup>21</sup> El propio Pinciano en la Epístola XII de su *Philosophia* invierte la relación al señalar el magisterio de los representantes respecto a los oradores: «... solían hazer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos pretendían de ellos para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mouer los affectos y ademanos con el muimiento del cuerpo, piernas, braços, ojos, boca y cabeça, porque, según el affecto que se pretende, es diferente el mouimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre...» (*ed. cit.*, t. III, p. 285).

<sup>22</sup> «Función poética y verso libre», *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1970, p. 55.

ficado poemático»<sup>23</sup>. La prueba, en lo que a nosotros respecta, va a remitirse de nuevo a Fernando de Herrera, puesto que, entre las escasas referencias concretas que hace en las *Anotaciones* a la función métrica, predomina la preocupación por la seducción del sonido y su estratégica distribución en la cadena rítmica. Ésta es quizá la cita más reveladora:

Y pienso yo, si por ventura no me engaña el juicio, que en los versos latinos, fuera de la que se usurpó el lenguaje romano, hay mucha mayor libertad que en los vulgares, porque *en nuestra lengua así como en la toscana, demás de los pies, que más por naturaleza que por alguna regla es necesario guardar en los versos, concurre también esta dificultad de las rimas*, la cual, como saben los que mejor escriben en este género de poesía, disturba muchas y hermosas sentencias, que no se pueden narrar con tanta facilidad y clareza<sup>24</sup>.

Así pues, la medida del verso se sitúa ya en el orden normal del discurso oral, «por naturaleza», esto es, fuera del artificio. Y nótese la punzada crítica a la dificultad de la rima como elemento que enturbia la transparencia y gravedad del mensaje. Herrera desgrana comentarios sobre las vocales sabiamente acentuadas, a veces «grandes y llenas y sonoras, que hazen la voz numerosa», pues «suenan más dulcemente que las consonantes y por eso forman la oración blanda y delicada»<sup>25</sup>, aconsejando el evitar los «elementos ásperos», la cacofonía o esclalogía y la repetición «licenciosa» de consonantes, al tiempo que valora el «verso de grande y generoso espíritu y sonido»<sup>26</sup> frente a la acuñación de *verso desnervado*. Creo que en los estudios sobre métrica y rítmica de nuestro Siglo de Oro no ha habido una aproximación profunda a las sugerencias de estos análisis herrerianos, en-

<sup>23</sup> Madrid, Gredos, 1976 (1.ª ed. 1952), t. II, pp. 110-111.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 308-309.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 315 y 344 respectivamente. Igualmente, a propósito del v. 163 de la Elegía II de Garcilaso: «Las vocales suenan más dulcemente que las consonantes, y así hacen más blanda la oración y con más lenidad y no con tanto ruido y estruendo, pero no se niega por eso que se haga más amplia la oración con los concursos de ellas...», p. 465.

<sup>26</sup> Herrera ve cacofonía en el v. 274 de la *Elegía I*: «... el otro, *que acá hizo entre las gentes*», y critica abiertamente a Garcilaso a propósito del v. 885 de la *Égloga II*: «*Aquí tuviere yo a quien mal me quiere*». Vid. *Op. y loc. cit.*, pp. 446 y 530 respectivamente. Elogia sin embargo la utilización de las sibilantes en «Salen espíritus vivos y encendidos»: «Este verso está muy lleno de la *s*, y por eso los griegos lo llaman polysigma, cuando este elemento se dobla muchas veces. Pero aquí por no herirse una *s* con otra no es insuave sonido», p. 335.

caminados a una propuesta poética dotada de equilibrio en la sonoridad de las dicciones:

Mas la oración suave, aunque deleite mucho, y merece grande alabanza, hace, a los que siguen sin derecha consideración y claridad de juicio, quebrantados y sin fuerza. Porque huyendo el concurso áspero y hórrido de las dicciones, y el encanto de las vocales, que los latinos llaman hialco, vienen a caer en otro extremo igualmente vituperable, haciéndose desmayados...<sup>27</sup>.

Propuesta que al mismo tiempo que cifra la elegancia en la «grandeza y magnificencia del decir» critica la obsesión de la rima como una fuente de competencia artística: «... se persuaden algunos, que nunca dicen mejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima. Y oso afirmar, que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestos de letras sonantes y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando algún verso...»<sup>28</sup>. Más tarde la amonestación se dirige a versos con rimas internas, como el «estoy cantando yo, y está sonando» garcilasiano: «La semejante cadencia del verso hace mucho efecto para el intento... Tales versos se llaman leoninos... y son viciosos...»<sup>29</sup>.

Las incursiones aquí efectuadas en el solar de las *Anotaciones* tenían como propósito mostrar el resultado final de lo que a métrica y ritmo concierne dentro de la polémica entre tradicionalismo e innovación italianizante o petrarquista; conocido cuanto modélico enfrentamiento que prefigura las atrabiliarias luchas literarias de todo el Siglo de Oro, ribeteadas de pruritos casticistas. Para algunos críticos el planteamiento es claro: se trata de carear dos sistemas poéticos. El tradicional castellano, con tendencia a someter el lenguaje al esquema métrico y que hace consistir la poesía en una radical negación de la *naturalidad* (como si ello supusiera llaneza o facilidad), y el renacentista que preconiza la armonía entre la norma mé-

<sup>27</sup> Afirmación a propósito del Soneto XVIII garcilasiano, «Si a vuestra voluntad yo soy de cera», *Op. y loc. cit.*, p. 361.

<sup>28</sup> *Op. y loc. cit.*, p. 309.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 405.

trica y la lingüística <sup>30</sup>. La relación de textos que podrían ilustrar este concienzoso desborda el espacio y los propósitos de mi trabajo. Pero creo de utilidad recordar algunos documentos clave, en torno a las dos consecuencias de la mencionada polémica. La primera será la alineación de los versos cortos o breves (fundamentalmente octosílabo) con el popularismo y el tradicionalismo castellano frente a los versos largos italianos (endecasílabo). Desde el testimonio de Juan Boscán, que denunciaba como muchos lectores de la nueva poesía confesaban no saber si era prosa o verso <sup>31</sup>, se entiende mejor la famosa *Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* <sup>32</sup>, de la que extraemos algunos fragmentos:

Han renegado la fee  
de las trovas castellanas,  
y tras las italianas  
se pierden, diciendo que  
son más ricas y lozanas ...  
[...] Mas ellos, caso que estaban  
sin favor y tan a solas,  
contra todo se mostraban,  
y claramente burlaban  
de las coplas españolas,  
canciones y villancicos,  
romances y cosa tal,  
arte mayor y real,  
y pies quebrados y chicos  
y todo nuestro caudal.  
Y en lugar destas maneras  
de vocablos ya sabidos  
en nuestras trovas caseras,

<sup>30</sup> Cfr. fundamentalmente F. LÁZARO CARRETER, «La poética del arte mayor castellano», *Estudios de poética*, citada, pp. 75-111; y más recientemente en «La estrofa del arte real», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 327.

<sup>31</sup> *Obras*, ed. de N. I. KNAPP, Madrid, 1875, p. 166.

<sup>32</sup> Sobre la figura de Castillejo y las matizaciones a una visión excesivamente reaccionaria y xenófoba de su actitud, vid. Otis H. GREEN, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, t. I, pp. 200-202; y B. CINTI, «Erasmismo e idee letterarie in Cristobal de Castillejo», *Annali di Ca Foscari*, Venecia, III, 1964, pp. 65-80.

cantan otras forasteras,  
nuevas a nuestros oídos:  
sonetos de grande estima,  
madrigales y canciones  
de diferentes renglones,  
de octava y tercera rima  
y otras nuevas invenciones.  
Desprecian cualquier cosa  
de coplas compuestas antes  
por baja de ley, y astrosa  
usan ya de cierta prosa  
medida sin consonantes.  
[...] Daban, en fin, a entender  
aquellos viejos autores  
no haber sabido hacer  
buenos metros ni poner  
en estilo los amores;  
y qu'el metro castellano  
no tenía autoridad  
de decir con majestad  
lo que se dice en toscano  
con mayor felicidad<sup>33</sup>.

No menos contundentes son las supuestas intervenciones de los diversos poetas castellanos, como Cartagena:

Muy melancólicas son  
estas trovas, a mi ver,  
enfadosas de leer,  
*tardías de relación*  
y enemigas de placer...

A mi ver, «tardías de relación» es un verso determinante: lo que importa es que el verso cante y cuente, empuje contenido y forma con prontitud, brevedad de líneas. Y pese a que los metros italianos parecen haber triun-

<sup>33</sup> La cita, y las siguientes, provienen de la ed. de sus *Obras* realizada por J. Domínguez Bordona, Madrid, La Lectura, 1937, pp. 226 y ss.

fado sobre 1550, todavía tratadistas posteriores reivindican la añoranza del verso castellano. Así, Gonzalo Argote de Molina en su *Discurso sobre la poesía castellana* de 1575:

Los castellanos y Cathalanes guardaron en esta composición cierto número de pies ligados con cierta ley de consonantes, por la qual ligadura se llamó copla, compostura cierto graciosa, dulce, y de agradable facilidad, y capaz de todo el ornato que cualquier verso muy graue puede tener, si se les persuadiesse esto a los poetas del tiempo que cada día le van olvidando, por la gravedad y artificio de las rimas Ytalianas, a pesar del bueno de Castillejo, que desto graciosamente se quexa en sus coplas...<sup>34</sup>

Al igual que Francisco Pacheco en su *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (ca. 1569):

Haste vuelto gallardo, y tan sonético,  
Que temo que no olvides tus romances  
Castellanos y des en ser sonético.  
Viniéronte...  
De Italia, esta poética ponzoña<sup>35</sup>.

Pero es Juan de la Cueva en su *Exemplar Poético* (1606) quien más rotundamente reivindica la solidez del verso y romance castellanos con un convencimiento más de estirpe valdesiana que de intransigente casticismo:

En que verá el que sabe d'escritura  
ser capaz de admitir cuantos sugetos  
ofrece la poética lectura.  
I los que fueron dotos i discretos

<sup>34</sup> Sevilla, Hernando Díaz, 1575. Cito por la ed. de Eleuterio F. TISCONIA, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, pp. 31-32. Argote, además, no cesará en la afirmación del sentido autóctono del endecasílabo, «El qual al cabo de algunos siglos que andaua desterrado de su naturaleza ha buuelto a España, donde ha sido bien recebido y tractado como natural; y aun se puede dezir que en nuestra lengua, por la eleganzia y dulçura della, es mas liso y sonoro que alguna vez parece en la Ytaliana». (Ibíd., pp. 43-44).

<sup>35</sup> Ed. por RODRÍGUEZ MARÍN en *Revista de Archivos*, julio-agosto, 1907, pp. 1-25. La cita corresponde a los vv. 223-26 y al v. 231.

hallaron ser las Coplas Castellanas  
 aptas para explicar altos conceptos.  
 [...] Su noble antigüedad en las Grecianas  
 lyras se halla, en el Trocayco verso  
 qu'es el nuestro, i lo propio en las Romanas.  
 Esto es notorio en todo el universo,  
 esto dizen los sabios escritores,  
 i esto haze y conoce el más adverso.  
 [...] De Amor los blandos juegos celebraron  
 con el felice espíritu, que fueron  
 los Italos, i más se leuantaron.  
 Mas en la perfección en que pusieron  
 nuestros Mayores esta compostura  
 a todas las naciones prefirieron.  
 En ninguna se halla la dulçura  
 qu'en la Nuestra, la gracia i la terneza,  
 la elegancia, el donayte i la hermosura.  
 [...] No son de menor gloria y ecelencia  
 los antiguos romances, donde vemos  
 en el numero igual correspondencia.  
 L'antigüedad y propiedad tenemos  
 de nuestra lengua en ellos conservada  
 i por ellos lo antiguo conocemos.

Recordemos finalmente al mismo Lope de Vega justificando su poema épico *Isidro* (1599): «... porque no pienso que el verso largo Italiano haga ventaja al nuestro, que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo, se passan al extranjero<sup>36</sup> como más largo, y licencioso: y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras Redondillas y aun han querido imitallas...»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Se palpa cierta pátina cáustica, si bien son ya tópicas las acusaciones de extranjería. Recordemos a Castillejo: «... y oyéndoles hablar nuevo lenguaje / mezclado de extranjera poesía, / con ojos los miraban de extranjeros». E insiste por boca de García Sánchez: «No cumple, no / al que en España nació / valerse de tierra extraña», *Op. y loc. cit.*, pp. 229 y 234.

<sup>37</sup> Ed. *Obras sueltas*, 1777, XI, p. XXVIII. De igual modo, VERA y FIGUEROA, para justificar su *Fernando* (1632), poema épico escrito en redondillas: «Híçome elegir este Género de Rima, creer que en versos mayores obligados a consonante Estancia por Estancia, no es el Taso Poeta que pueda ser tradu-

La segunda alineación sería la correspondencia de los versos con énfasis en la ruda osamente sonora con el tradicionalismo, frente a la escanciada gravedad y frecuente renuncia a la rima con la innovación petrarquista. Es posible —como afirma Pedro Henríquez Ureña<sup>38</sup>— que fueran los titubeantes ensayos y hasta desaciertos de Diego Hurtado de Mendoza o el propio Boscán, con sus «renglones de acentuación anárquica» (léanse endecasílabos), los que provocaran acerbas críticas de Castillejo:

... pero ningún sabor tomo  
 en coplas tan altaneras,  
 escriptas siempre de veras,  
 que *corren con pies de plomo*,  
 muy pesadas de caderas.

Imagen de peculiar resabio y gráfica expresividad, que reaparece en la ya citada *Sátira* de Pacheco:

Dezir soneto entonces era grima;  
 y mentar estrambotes y sestinas  
 para endiablár un cementario y sima.  
 Más gustaban hacer su gelatina  
 que *estas rimas pesadas de caderas*.

(vv. 316-320).

Y que trasmigrará hasta la bella prosa admirativa de Dámaso Alonso, cuando describe el octosílabo como «verso ligero y gracioso de insospechadas metamorfosis», con ventaja sobre el de arte mayor («torpe avutarda de cuatro aletazos por renglón»), siendo poseedor de la misma magia proteica que el endecasílabo («dulce violín de musical madera conmovida», «lánguida criatura ondulante, en sí mismo valle y colina»)<sup>39</sup>. Es evidente que

cido bien, ni medianamente, y lo principal porque estimo las Coplas Castellanas, capaces de cantar toda obra Eroyca, si en esta no se hubiere conseguido enteramente, el defecto de mi pluma no puede perjudicar (sic) a la verdad por tantos Ingenios practicada.»

<sup>38</sup> «El endecasílabo castellano». *RFE*, vol. 6, 1919, pp. 132-157.

<sup>39</sup> En «Elogio del endecasílabo», *Obras completas*. Madrid, Gredos, 1973, t. II, pp. 539 y 540. Dámaso ALONSO realiza su mejor homenaje al endecasílabo en su estudio de las posibilidades de la bimembración y de la simetría bilateral a propósito del verso de Góngora, quien aplica dicha técnica a todos los elementos aprehensibles del endecasílabo, incluidos los fonéticos y rítmicos (*Estudios y ensayos gongorinos*. OC, t. V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 341-393). Navarro TOMÁS, en cambio, valora

cuatro siglos han cambiado la perspectiva crítica. Ya no urge, como antaño, separar la elegancia de la dicción del tamborileo y suspensión de las consonantes. «¿Quién ha de responder —dice en célebre cita Juan Boscán— a hombres que no se mueven sino al son de las consonantes? Y ¿quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que, calzado y vestido con el consonante, os entra de golpe por el un oído y os sale por el otro?»<sup>40</sup>. Dicho con palabras de Rafael Lapesa: «Los metros que introducían [los italianistas] eran lentos, reposados, menos pendientes que el octosílabo de la rima acuciadora; a veces estaban desprovistos de ella, al modo grecolatino. El moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos repudiaba la expresión directa y el realismo pintoresco [recordemos el achaque de Castillejo hacia ellos, «tardos de relación»] frecuente en los cancioneros; en cambio, era el ritmo adecuado para la exploración del propio yo en detenidos análisis, y para expresar el arrobó contemplativo ante la naturaleza»<sup>41</sup>.

Si fuera menester elegir un ángulo de mira que ilustrara sintomáticamente este segundo aspecto de la polémica, tomaríamos lo que Francisco Rico ha llamado «poemas reos de oxtonía»<sup>42</sup>. Es palmario que a lo largo del siglo XVI, y en tanto que la poesía italianizante va sedimentando sus logros, se va proscribiendo el uso de versos agudos, exterminándose lo que poetas como Hernández de Velasco llamaban «cadencias innobles», el pobre artificio de las pocas y redundantes consonancias oxítonas, triviales y fuera de enjundia artística, como denuncia Herrera (consciente históricamente él y su generación —según Rico— de conformar la vanguardia renovadora de la poesía, asumida como razón y como ciencia):

---

más lo visual que lo auditivo en el poeta cordobés y el halago intelectual y preciosista sobre la musicalidad. Cfr. «El endecasílabo de Góngora», *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982 (1.ª ed. 1973), pp. 149-161.

<sup>40</sup> *Obras*, ed. cit., p. 167.

<sup>41</sup> «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 152.

<sup>42</sup> «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551: «El destierro del verso agudo, como cualquier otro fenómeno literario de alguna enjundia, tiene razones estrictamente formales, intrínsecas; razones intelectuales, relativas al lugar de la poesía en el panorama cultural de la época; y (número deus impare gaudet) razones convencionales, de gremio y de oficio, concernientes a la dinámica interna de la tradición, a la serie de autores, obras y lectores implicados dialécticamente en el proceso. Dilucidar el destierro en cuestión pediría hurgar en el sistema entero —poética e historia— de la institución literaria en el Renacimiento español...», p. 541.

Los versos troncados o mancos, que llama el toscano y nosotros agudos, no se deben usar en soneto y en canción; y aquí no son de algún efecto, antes están puestos acaso... si no muestran con la novedad y alteración del número y composición algún espíritu y significación de lo que tratan, son dignos de reprehensión...<sup>43</sup>.

A partir de estos presupuestos se entiende que ya en pleno siglo XVII se sigan vedando los agudos salvo para provocar (no con tan poca frecuencia como piensa Rico)<sup>44</sup> una impresión *dramática* y solemne pero, sobre todo, *cómica*, paródica<sup>45</sup>. No es de extrañar que poetas y dramaturgos se sirvan del recurso para potenciar la conquista lúdica de las posibilidades expresivas del sonido, convertirlo, como ya he dicho en alguna ocasión<sup>46</sup>, en arma para transformar la palabra en puro espectáculo de presencia objetiva y material en el escenario, al mismo tiempo que un medio de vejación populachera de las estrofas privilegiadas por la poética, como el soneto. Vale la pena recordar el soneto del gracioso (especialista en demoler ridículamente esta composición)<sup>47</sup> en el *Entremés de los dos Juan Ranas*:

Diz que es amor vn picaro soez,  
que a ninguno dexó vivir en paz;  
mas contra esta opinion tan pertinaz,  
yo me he de declarar alguna vez,  
y digo, que es amor vn Aranjuez  
de flores, si le miran a buen haz,  
puesto que él es de todos el solaz,  
bien que a algunos ha dexado pez con pez.  
Dígalo yo, que entré de hoz y de coz  
en su gremio, y en el viuo feliz,  
adorando de un sol la hermosa luz,  
y al encanto rendido de su voz,  
tal vez suelo pringarme en su varniz

<sup>43</sup> A propósito de los vv. garcilasianos de la *Canción II*: «A mí se han de tornar / adonde para siempre habrán de estar», *Op. y loc. cit.*, p. 398.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 532.

<sup>45</sup> Así lo advierte, entre otros, HILBORN, «Calderon's agudos in Italianate Verse», *HR*, X, 1942, pp. 158-159.

<sup>46</sup> Vid. al respecto mi estudio (con A. TORDERA) *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983, pp. 83 y ss.

<sup>47</sup> L. K. DELANO, «The "gracioso" continues to ridicule the sonnet», *Hisp Cal.*, XVIII, 1935, pp. 383-400.

si me llego muy cerca a hacerle el buz  
en az, èn ez, en iz, en oz, en uz<sup>48</sup>.

Ejemplo que respaldan las sangrantes andanadas del Quevedo de los *Sueños* al enlodar al poeta que, «para hallar un consonante, no hay cerco en el infierno que no haya rodado, mordiéndose las uñas», o al que se queja: «¡Plegue a Dios, hermano, que así se vea el que inventó los consonantes! Pues porque en un soneto

Dije que una señora era absoluta,  
y siendo más honesta que Lucrecia,  
por dar fin al cuarteto, la hice puta.  
Forzóme el consonante a llamar necia  
a la de más talento y mayor brío:  
¡Oh, ley de consonantes, dura y recia!  
Habiendo en un terceto dicho lío,  
un hidalgo afrenté tan solamente,  
porque el verso acabó bien en judío.  
A Herodes otra vez llamé inocente,  
mil veces a lo dulce dije amargo  
y llamé al apacible impertinente.  
Y por el consonante tengo a cargo  
otros delitos torpes, feos, rudos;  
y llega mi proceso a ser tan largo,  
que, porque en una octava dije escudos,  
hice, sin más ni más, siete maridos  
con honradas mujeres, ser cornudos.  
Aquí nos tienen, como ves, metidos  
y por el consonante condenados.  
¡Oh, míseros poetas desdichados,  
a puros versos, como ves, perdidos!»<sup>49</sup>.

Por todo ello el prudente Jáuregui llegará a denostar: «Bien creo que algunos se agradarán poco a los versos libres y desiguales: sé que *hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden*

<sup>48</sup> Aparece este entremés, anónimo, en *Vergel de entremeses* (ed de J. Cañedo), Madrid, CSIC, 1970, p. 27.

<sup>49</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Sueños y Discursos*, ed. de Felipe C. R. MALDONADO, Madrid, Castalia, 1972, pp. 93 y 140-141.

la paciencia y queda el lector con desabrido paladar; como si en aquello consistiese la sustancia de la poesía...»<sup>50</sup>.

Asumiendo el hecho de que la corriente italianista apunta al principio del clasicismo y la renovación, descartando metros castellanos y trabados sonidos al final de los versos, emblema —según Rico— de toda la cultura caduca, no es menos cierto que será precisamente la métrica el campo de experimentación empírica donde el mestizaje y la simbiosis de ambas poéticas (tradicional y petrarquista) se confabulen. Por ello nuestro mejor teórico sobre métrica, Navarro Tomás, ha podido acomodar en una matemática sensata de correspondencias artísticas el uso del endecasílabo y del octosílabo en la época que nos ocupa:

El endecasílabo, sin alterar su esencial estructura y por mera reelaboración de sus propios elementos, se acomodó a las condiciones del ambiente español, donde vino a convertirse de manera permanente en el metro amplio y lento que la poesía grave necesitaba. En su función artística, el nuevo verso conquistó una aceptación y estabilidad que no habían conseguido ni el viejo alejandrino del mester de clerecía ni el verso de arte mayor de la gaya ciencia, metros aparentemente extensos, pero en realidad de ritmo breve, debido a la medida heptasilábica y hexasilábica de sus respectivos hemistiquios. El endecasílabo es propiamente extenso por la amplitud de su periodo rítmico, no compuesto, sino simple, y dos veces más largo que el del octosílabo. Considerados sobre esta base, el octosílabo y el endecasílabo se corresponden en relación equivalente a la que existe entre los compases musicales de dos y cuatro tiempos; uno representa la medida del paso ordinario y otro la de la marcha lenta. El hecho de tal concordancia entre el endecasílabo y el verso más espontáneo y popular de la poesía española, el cual por su parte concuerda igualmente con la extensión del grupo fónico predominante en este idioma, pudo ser el principal motivo de la rápida adopción del verso italiano y de su definitiva incorporación a nuestra métrica<sup>51</sup>.

Y esta es la base formal que dará esencia (por usar de un correlato escolástico) a esa pluralidad de corrientes poéticas del siglo XVI que perfilara en su día José Manuel Blecua<sup>52</sup> y que habrá de justificar históricamente la

<sup>50</sup> Traducción de la *Aminia* de Torcuato TASSO, Roma, 1607.

<sup>51</sup> «La musicalidad de Garcilaso», *Los poetas en sus versos*, citada, p. 131. Cfr. también «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo», *Op. y loc. cit.*, pp. 87-115.

<sup>52</sup> «Corrientes poéticas del siglo XVI», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

lenta acomodación del arte nuevo, pues ni Boscán ni Garcilaso —bien lo pone de manifiesto el penetrante estudio de Rafael Lapesa—<sup>53</sup> llegaron a repudiar nunca de modo completo el octosílabo.

Mas, con todo, puede demostrarse con el seguimiento de este zigzag polémico cómo el corpus «in fieri» de un género o de un sistema estético en la historia literaria puede hallarse también en el devenir de una forma métrica; es lo que Lázaro Carreter llama *fuera modadora del verso* capaz de configurar una lengua poética o un género determinado<sup>54</sup>. Si ello es así, también la falta de propiedad, elasticidad o adecuación de una estrofa puede explicar a la larga y a través de una compleja red de condicionamientos culturales el escaso éxito o al menos relativo fracaso de ciertos géneros. Quiero citar el caso concreto de la poesía épica en nuestro Siglo de Oro. Frank Pierce<sup>55</sup> colige que sobre 1569 (año en que aparece la primera parte de la *Araucana*) la *ottava rima* u *octava real* era una forma tan aceptada en España como el soneto o la silva. Tal esquema métrico, a la vez que permitía todos los sutiles matices del endecasílabo, daba a la poesía una gravedad y elegancia que no poseía el tradicional pie de romance. Por contra, Emiliano Díez Echarri anota significativamente que la épica, por narrativa, pide un metro sumamente libre, de horizontes abiertos, rechazando las estrofas de corte fijo y cesura forzada. Hasta tal punto que en pleno auge de la épica en el siglo XVI, el preceptista Trissino desaprobaba la octava como forma narrativa tachándole su incon-tinuidad. «Nuestra épica —añade Pierce— no está en la tirada de octavas reales de la *Araucana*, de la *Cristiada* y del Siglo de Oro, sino en el *Mío Cid* y en las gestas del *Romancero*, donde la narración fluye sin tropezar apenas con la rima y la inspiración nunca se ve constreñida por el férreo corsé de las estrofas»<sup>56</sup>. Frank Pierce señala, en efecto, alternativas métricas en diferentes autores en este campo: tercetos en la *Década de la Pasión de Jesu-Christo* (1576), de Juan Colona; quintillas en el *Isidro* (1599), de

<sup>53</sup> *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

<sup>54</sup> «La poética del arte mayor castellano», citada, p. 78.

<sup>55</sup> *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 221 y ss.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 39. En cambio el Pinciano se muestra decidido partidario de la octava para el género épico: «... si yo huuiera de escriuir fábula heroyca, aunque estoy aficionado a las rimas de mi patria, creo que, por esta vez, las dexara para seguir las estrangeras; de modo que la octaua solamente queda perfecta, consumada y buena para la épica a mi juicio», *Op. y loc. cit.*, p. 284.

Lope; redondillas en el *Fernando* (1632), de Vera y Figueroa; silvas en la *Gatomaquia* (1634), e incluso endecasílabos sueltos en los *Amantes de Teruel* (1616), de Yagüe de Salas.

De este modo, los géneros ponen en marcha un mecanismo imbricador de convención e intuición poética para promover el molde formal acorde con su existencia literaria. No se ha verificado todavía un estudio riguroso de la pluralidad de matrices estróficas y su específica funcionalidad en el Renacimiento y Barroco. Polimetría y poliestrofismo tan acentuados que diríamos, con el Pinciano, que abarcarlos todos sería encerrar la mar dentro de un grano de tabaco. Contamos sin embargo con finos análisis, al hilo de concretos comentarios de texto, que posibilitan un inicio de trazado del camino hacia una gramática significacional de usos estróficos. Algunos observan, desde el campo de la lingüística, la jerarquización textual del tema en el soneto, su entramado constructivo en torno al tema central<sup>57</sup>. Otros comprueban, por medio de la arquitectura del movimiento estrófico, cómo el poeta logra modelar la expresión de sus sentimientos. Cito en este sentido, además del trabajo de Dámaso Alonso sobre la octava real en la *Égloga III* garcilasiana<sup>58</sup>, el de C. Poullain, de mayor alcance por cuanto trata de ordenar la aparentemente asistemática serie de *estancias* de la *Égloga I*<sup>59</sup>: los dos pies de la «fronte», el verso de «eslabón» o «chiave» (eje organizador de la estructura estrófica), la «sirima» y el «envío» o parte final constituyen un todo organizado, que sólo se desborda para dar cuenta de la tensión emotiva del personaje: por ejemplo, los sentidos versos de Nemoroso: «Cual sale el ruiseñor con triste canto [...] primero no me quitan el sentido» (vv. 324-351 de la *Égloga I*).

Con la estancia y sus ciclos variables de 9 a 15 heptasílabos y/o endecasílabos, el movimiento petrarquista encontraba un modelo estrófico amplio para su desaguadero espiritual, amoroso y melancólico, al mismo tiempo que sometido al cerrojo suave de los versos contados, de la circularidad que, con ventaja, ostentaba la equilibrada estructura de la octava real. Pero cuando

<sup>57</sup> Así lo hace Antonio GARCÍA BERRIO, «Problemas de la determinación del tópico textual: el soneto en el Siglo de Oro», *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, núm. 1, 1982, pp. 135-205.

<sup>58</sup> *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976 (1.ª ed. 1950), pp. 49 y ss.

<sup>59</sup> Cfr. «Le mouvement strophique dans les Églogues de Garcilaso», *Revue de Langues Romanes*, Montpellier, LXXVII, 1966, pp. 61-89.

el desbordamiento barroco impone su ley estética de nuevos géneros y ambiciosos planteamientos temáticos, la estructura constreñida de las estrofas italianizantes se resiente. La métrica se adapta entonces a las nuevas necesidades expresivas y no es casualidad que el predominio del llamado *soneto con estrambote* («sonetto ritornellato o caudato» de la tradición literaria italiana) coincida con la primera parte del siglo XVII<sup>60</sup>. Esta adición variable de versos (de uno a trece, aunque lo usual serán tres: un heptasílabo rizando con el último verso del soneto, más dos encedasílabos en pareado) no es sólo característica de una intención satírica o cómica. En efecto, Quevedo abunda en este empleo con ocasión de sus diatribas, empezando por el célebre «Quien quisiere ser culto en sólo un día...» Pero también, y con notoria frecuencia en la serie de sonetos desgranados por la novelista María de Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1634), en donde la pasión amorosa, cuando no el despecho o el escepticismo, rompen los diques de las simetrías, de las correlaciones equidistantes y juegos de concepto casi especulares del soneto clásico. Y como prueba de su poder hiperbólico y de sobrevaloración del elemento dramático, de *representación*, el estrambote se ofrece también en los dos magníficos sonetos de Cervantes «Vive Dios que me espanta esta grandeza...» y «Un valentón de espátula y gregüesco...». Decía que no era casual el predominio de este procedimiento técnico en la primera mitad del siglo, porque a este período cronológico corresponde asimismo la aparición en España de la llamada *silva métrica*, plenamente consagrada con las *Soledades* de Luis de Góngora (1613). Eugenio Asensio<sup>61</sup> ha visto claro como la silva, en su aspecto dialéctico es una alternativa a la retórica cincelada y aprisionada en geometrías del petrarquismo. La silva será una fórmula estrófica sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento. Añade Asensio que será un sistema métrico apto para «el paseo del ojo por los más variados pormenores circundantes». De tal modo que, podemos añadir nosotros, en el estudio de las *Soledades* el problema terminológico de su contenido y de su género se ha enzarzado con el métrico. A este punto atiende Maurice Molho<sup>62</sup> en el sentido de demostrar la con-

<sup>60</sup> Cfr. Erasmo BUCETTA, «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RHi*, LXXII, 1928, pp. 460-474.

<sup>61</sup> «Un Quevedo incógnito: las Silvas», *Edad de Oro (II)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1983, pp. 13-43. Especialmente pp. 30-33.

<sup>62</sup> «Soledades», *Semántica y Poética*, Barcelona, Crítica, 1978, pp. 39-81.

gruencia entre la *silva* y la *representación poética del universo silvestre* (selva: paisaje natural, indómito, desorden abigarrado; silva: forma acrófónica, versos desiguales, exuberante, indisciplina). Curiosamente se ha podido comprobar que el recorrido desde la polémica tradicionalismo/petrarquismo muestra un camino de disidencia continua, de estética transgresiva, clave de la seriación y avance de la historia literaria que, como hemos visto, sella con intensidad todos y cada uno de los plenos de la expresión lírica y, singularmente, el de la métrica<sup>63</sup>.

He hablado de *métrica* en el Siglo de Oro como teoría estética y como procedimiento artístico. No es éste, claro, un rasgo que ayude a definir una época y no puede tomarse como conclusión de lo expuesto hasta aquí. Pero se me antoja que los varios ejemplos (toda reflexión de memoria peca de prolija) pueden ser prueba de que en la época que nos ocupa se dilucida conscientemente sobre los diversos componentes del lenguaje poético y de la diversidad de sus funciones. No es sólo una cuestión de convención, de «fermosa cobertura» aristocratizante, sino de una necesidad de cuestionar las relaciones hondas entre los esquemas métricos y su contenido ideológico. Leer entonces un poema del Siglo de Oro constituye una compleja operación de hacer aflorar sobre las líneas de versos varios códigos, cada uno de los cuales lleva a una pertinente conclusión en el plano semántico. La métrica no es más que uno de esos caminos. Se me dirá que el más obsole-

<sup>63</sup> Es evidente que la poesía dramática, el teatro, es campo privilegiado para la pertinencia de la variación estrófica y de la polimetría. No abundaré sobre este aspecto por considerar ya hartamente dilatado mi trabajo y ser objeto susceptible de estudio autónomo. Contamos con el escepticismo racional del Pinciano: «Mas es de advertir que conuiene a las personas trágicas y principales darles metros y rimas mayores y a los menores, menores; y los mayores son los que constan de arte mayor o endecasílabos... son buenos para la trágica... Y de la comedia digo que recibe toda suerte de metros qual la tragedia, mas no conuiene contenga muchos de los endecasílabos, ni tampoco canciones, porque son rimas muy fuera del común vso de hablar, y la comedia déuese aplicar mucho al vso común... y, si alguno quisiere hazer comedias en prosa, no les condenaré por ello, porque, en la verdad, las hará verosímiles mas, aunque menos deleytosas. Yo, a lo menos, soy tan aficionado a la buena imitación, que por ella olvidaré de buena gana el deleyte del metro...» (*Op. y loc. cit.*, pp. 267-68. Y con el recetario esquemático y utópico de Lope en su *Arte Nuevo* (vv. 305-312). Nociones generales sobre la posibilidad de elaborar una arquitectura métrica han dado: Vern G. WILLIAMSEN, «The structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia», *Perspectivas de la Comedia*, ed. de A. V. Ebersole, University of North Carolina, 1978, pp. 33-47; y Jan BAKKER, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Las constantes estéticas de la «comedia» en el Siglo de Oro*, Amsterdam, 1981, pp. 93-101, donde se profundiza en el significado del uso del romance, redondilla y sobre todo quintilla/décima (sentido prospectivo y retrospectivo de la acción respectivamente). Me limito a esbozar ejemplos concretos del asunto que pretendo ilustrar: la funcionalidad estética de la elección estrófica por parte del artista.

to, el más distanciador de nuestro presente. Pero cuando en un soneto somos capaces de trazar la partitura o mirar al revés la trama del tapiz de la serie de endecasílabos, para descubrir la zona privilegiada de lo descriptivo, lo épico o lo moral en el endecasílabo heroico, o para ajustar la gravedad, la implicación emotiva y lírica del poeta en los melódicos y sáficos<sup>64</sup>, juega algo más que la preceptiva, la tradición erudita. Juega el sentimiento irracional de la propia intuición (y lo que se escande con la irracionalidad convive con lo contemporáneo); juega la ilógica pasión de penetrar bajo la piel de los sonidos o la de embarcarse —como pedía el Boscán— en su borrachera de ternura.

EVANGELINA RODRÍGUEZ

<sup>64</sup> Tradicionalmente, en efecto, se esperaba del endecasílabo «a maiore» (siete sílabas/cesura/4 sílabas, acento en 6.ª siempre: *enfático, melódico y heroico*), un significado esencialmente lírico y accesoriamente dramático, y del endecasílabo «a minore» (cinco sílabas/cesura/seis sílabas, acento en la 4.ª siempre: *sáfico, dactílico* fundamentalmente) un sentido épico-narrativo y accesoriamente descriptivo. Pero la generalización es evidentemente peligrosísima, cuando no gratuita. Compruébese, sin otro comentario, la minuciosa descripción de las 171 modalidades de endecasílabo, ordenadas por el número de acentos (de 2 a 9) que hace Tomás NAVARRO TOMÁS en *Los poetas en sus versos*, citada, pp. 89-115.



## BURGUILLOS COMO HETERÓNIMO DE LOPE

Por iros a Francia andáis,  
Lope, mas yo no lo creo,  
porque muy sin pies os veo.  
¿Tan desesperado estáis?  
¿Tanta es la cólera, tanta?

(Burguillos a Lope, *La Vega del Parnaso*, 1637)

### 1. PRIMERA LECTURA: EL HETERÓNIMO

Tan difícil es determinar en profundidad *cómo es* Tomé de Burguillos, y ahondar en su personalidad, como fácil definir técnicamente *qué es*, incluso en su dimensión histórica: Burguillos es el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española, anterior en tres siglos a los creados por Antonio Machado y Max Aub, y a los modélicos de Fernando Pessoa y a sus teorizaciones sobre la materia. Ya éste decía que lo que él había realizado era una continuación y un perfeccionamiento de una tendencia antigua en la literatura <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Representante, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo», en *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos establecidos e prefaciados por

Juan Manuel Rozas, «Burguillos como heterónimo de Lope». EDAD DE ORO Vol. IV (1985), 139-163.

No nos extraña esta temprana creación por parte de Lope, porque es un fabulador de su vida y de su obra: que había empezado su carrera artística rodeado de seudónimos pastoriles y moriscos, primer escalón hacia el heterónimo; que había creado la máscara de Belardo en su teatro, con fines bien concretos y personales, dentro de su obligada obsesión por el mecenazgo, lo que era subir otro peldaño en la escalera que nos ocupa; y que había terminado por hacerse protagonista-narrador de sus novelas cortas. Lo mismo que Cervantes tuvo toda su vida la ilusión de mezclar ficción y realidad, Lope la tuvo por mezclar su *yo* real con su *yo* poético. Todo ello, como el teatro dentro del teatro, son muestras paralelas del punto de vista del perspectivismo barroco, como la perspectiva en pintura o en los decorados, con una profundidad que ahondaba en la plana nitidez y lucidez renacentista. De ahí el aire, a la vez tan barroco y tan moderno, de las *Rimas de Burguillos*, que me atrevo a calificar como nuestro primer libro de poesía, más allá de un conjunto de poemas o un cancionero, y como el más moderno, psicológicamente, de nuestro siglo XVII.

No es mi propósito entrar en los orígenes onomásticos del personaje y libro. Me interesa sólo ver que cuando aparece en las justas isidriles de 1620 y 1622 es poco más que un seudónimo para poder presentar poemas en un concurso en el que Lope, como mantenedor, no puede abusar de su nombre, y también una forma de separar la poesía burlesca de la grave. Esto, a pesar de la historicidad indudable del nombre de Burguillos, y aun de ciertos amagos de personalidad, sólo amagos, que Lope le dio, ya entonces, al decir, por ejemplo, su lugar de nacimiento, en Navalagamella<sup>2</sup>.

Es importante fechar y estudiar monográficamente el mayor número posible de sonetos de Burguillos, y en ello andamos interesados varios

---

Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s. a., p. 100. Sobre Pessoa puede verse, como obra de conjunto, João GASPÁR SIMÕES, *Vida e Obra de F. P. História duma geração*, Lisboa, 1973, 3.ª ed.; y para los heterónimos, Jorge de Sena, *F. P. & Cª Heterónima*, Lisboa, 1981-82 (*Obras de J. de Sena*, 1 y 2).

<sup>2</sup> «Justa poética al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación», *Obras sueltas de Sancha*, Madrid, 1777, tomo XI, p. 450. El propio texto rompe el secreto explícitamente del posible heterónimo, al aclarar: «Fue general opinión que fue persona introducida del mismo Lope», *Id.* p. 401. El tema de la pobreza de Burguillos está ya en estas justas, especialmente en la «Relación... en la Canonización», *Obras sueltas de Sancha*, Madrid, 1777, tomo XII, p. 376, pero como un problema puramente burlesco y funcional para esa coyuntura. Por otra parte, este Burguillos, cuando hace crítica de la sociedad, nunca atenta contra los poderes. Al revés, se le considera un contumaz panegirista: «Al maestro Burguillos, una pensión de alabar a todo el mundo, mientras viviere», *Id.*, p. 426.

críticos<sup>3</sup>. Para mi actual tema, sólo quiero esgrimir tres hipótesis: la primera es que Lope, como Burguillos, tras las mencionadas justas y durante la tercera década del siglo, se especializó como autor de un cancionero a Juana, especialización que es ya un paso de seudónimo hacia el heterónimo. La segunda que, tal vez, Juana no sea sino la versión familiar y paródica de los poemas *en seso* que dedicó en esos años a Marta de Nevares. O, lo que es lo mismo, que Juana es un trasunto de Marta a través de la broma y la intimidad hogareña. Y, por fin, la tercera es señalar que *La Gatomaquia* y muchos poemas que se relacionan con ella, por tema o actitud, son muy próximos a la aparición del libro, en 1634<sup>4</sup>.

Pero Burguillos pasa a ser heterónimo dentro de la circunstancia del ciclo *de senectute*. Poema a poema va logrando ese puesto de persona de ficción, de lírica en drama —normal en un dramaturgo— que Pessoa decía escribir al crear sus heterónimos. Lo debió ir transformando en tal de modo gradual e inconsciente, y debió dar el gran paso ante la situación anímica de Lope desde los penosos episodios de 1629 a 1632, que he tratado de dilucidar en anteriores trabajos<sup>5</sup>. Mas cuando Lope lo hace heterónimo —suficientemente logrado y *avant la lettre*—, es cuando, un día, decidí montar un libro con todo el material de Burguillos, más algunos otros poemas que le quedaban sin lugar prefijado, apartados de los grandes poemas

<sup>3</sup> En los últimos años se ha profundizado mucho en el análisis de las *Rimas*, desde el excelente estudio de VITIELLO, «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XV [1973] pp. 45-123. Así, varios e importantes artículos de PEDRAZA JIMÉNEZ: «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», *Anuario de Filología*, 4 [1978] pp. 391-418; «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 565-580; «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, 1981, pp. 615-638. CARREÑO, «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega», en *Actas cit.*, pp. 547-563. *La Gatomaquia* ha sido editada recientemente por Celina Sábor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1983. A García-Posada le he oído una excelente introducción a Burguillos en una lección digna de mejor momento. ROZAS, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, *Discurso en la solemne apertura del Curso académico 1982-83 de la Universidad de Extremadura*, Badajoz-Cáceres, 1982, y «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)» en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, 1984, pp. 69-99. El presente trabajo fue expuesto por primera vez en una conferencia dada en el Aula Magna de la Facultad de Filología de Zaragoza el 17 de enero de 1983.

<sup>4</sup> El problema fundamental de la cronología, que actualmente me ocupa, es separar los textos anteriores a 1629 de los posteriores, es decir, ver los que están ligados a la cuestión de Pellicer y de Palacio en lo que llamo el ciclo *de senectute*, siguiendo el estudio de los tres manuscritos autógrafos de vejez que Lope nos ha dejado.

<sup>5</sup> V. «Lope de Vega y Felipe IV» y «Lope contra Pellicer», *cit.* en la nota 3.

(églogas, elegías) de su vejez, amén de *La Gatomaquia*, último impulso para completar la obra.

Ya desde la portada, Burguillos aparece como un heterónimo, como un autor exento y distinto de Lope, al figurar éste como editor y dedicador de la obra. En menor grado, presenta este rasgo, por ejemplo, Mairena, que en la portada de la primera edición se subordina, a modo de título, al autor Antonio Machado, que nítidamente descubre su ficción como «Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo»<sup>6</sup>.

Lope se pone, con toda la lúdica seriedad de la literatura, en trance de editor fabulador. Le rogó y le importunó a Burguillos para que le dejase, al irse a Italia (con lo que se distancia espacialmente del *alter ego*, hasta desaparecer del *habitat* de Lope hacia un lugar indeterminado), «alguna cosa de las muchas que auía escrito en este género de poesía faceciosa», aunque sólo logró que le diese *La Gatomaquia*. Inquirió y buscó, entonces, esbozando un ambiente de novela, entre los amigos, algunas varias rimas, como hizo Cervantes en diversos lugares de sus novelas, hasta encontrar la continuación de la historia de Don Quijote, hallada en la alcañá de Toledo. Puesto en este trance de fabulación en el punto de vista, Lope fabrica un pasado para Burguillos, tras asegurar que «no es persona supuesta»: ha acudido a justas, coincidió con él en la Universidad de Salamanca, es conocido de los amigos de Lope, y tiene una personalidad humana y literaria, sobre la que volveremos —a veces opuesta a Lope—, aunque, en parte, y aquí está la mayor complicación, superpuesta ambiguamente a la de Lope. Así, es poeta de carácter humilde («hazed una lista de todos y ponedme el último»), es culto, pero no sabe griego, ni quiere saberlo, «porque dezía que hazía más soberuios que doctos a muchos que apenas passauan de sus principios». Y ha sido murmurado ante los príncipes<sup>7</sup>. Algunos de estos rasgos son de personas de ficción y otros de simple máscara, para poder decir Lope ciertas cosas más libremente. Sobre esta dualidad, clave en la definición de *quién es* Burguillos, habremos de volver con detalle.

Mas, de momento, continuemos señalando su independencia de Lope

<sup>6</sup> Antonio MACHADO, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

<sup>7</sup> Cito siempre por la ed. facsimilar de la 1.ª ed., *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634, realizada por la Cámara Oficial del Libro en 1935. Tengo en cuenta la excelente puntuación, a veces verdadera exégesis, de la edición de Blecua, Barcelona, Planeta, 1976. Las anteriores citas son del *Aduertimiento al señor lector, Preliminares*, 5v.-7r.

desde las propias palabras de Burguillos en varios sonetos, rasgo esencial para un heterónimo. Así, cuando dice:

Pues a Filis también, siendo morena,  
ángel, Lope llamó, de nieue pura,

por lo que él también tiene libertad, como criatura y como artista, para decir a Juana lo que le parezca<sup>8</sup>. En otra ocasión *Discúlpase con Lope de Vega de su estilo*<sup>9</sup>. En un tercer ejemplo de este juego literario, protesta de que la autoría de *La pulga* se le haya hurtado, pues está «falsamente atribuida a Lope»<sup>10</sup>.

Son estos rasgos, esta fabulación, lo que garantiza que Lope creó consecuentemente un heterónimo al hacer hablar a Burguillos de él, y hasta sentirse con gustos distintos de los suyos. Recordemos que Pessoa disentía de Álvaro de Campos, y que publicaba a la fuerza sus poemas. Y que, si Alberto Caeiro era maestro del portugués, Burguillos se siente discípulo, temeroso y en desacuerdo, de Lope<sup>11</sup>. Esta es la técnica del heterónimo, la de crear un ente de ficción, un personaje como de novela, un escribir lírica como drama, un hacer versos hasta llegar al desacuerdo con el propio estilo y con la propia personalidad.

Darío Villanueva ha insistido en esta cuestión genérica, al comentar la opinión de Pessoa, y se pregunta si éste no es un novelista, concluyendo:

Pessoa no llegó a calificar de novelística su peculiar creación poética... Se denominó «autor de tipo dramático», «um poeta dramático escrevendo em poesia lírica». Es aceptable su autodenominación, sobre todo porque el novelista objetivo más perfecto es precisamente el autor dramático, que se oculta totalmente tras unos personajes<sup>12</sup>.

Lope, que cultivó con notable maestría la novela y que fue un lírico especialmente versátil, es, sobre todo, el dramaturgo por excelencia. Lo que, sin duda, favoreció la reunión de los tres géneros, al lado de su evidente

<sup>8</sup> Ed. cit., fol. 4r.

<sup>9</sup> Fol. 68v.

<sup>10</sup> Fol. 49r.

<sup>11</sup> Fols. 68v. y 69r.

<sup>12</sup> Darío VILLANUEVA, «Fernando Pessoa ¿novelista? (en torno a la génesis de sus heterónimos)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288, Junio, 1974, separata 12 pp.

sentido fabulador, en la creación del heterónimo. No es el momento de analizarlo con detalle, pero sí es importante señalar que varios sonetos de Burguillos tienen un indudable aire teatral, en la situación de lo representado/narrado, como los dos sobre el *Dios le provea*. Y se hacen dramáticos, en el doble sentido de la palabra, otros, como el famoso en el que dialogan la pluma y el autor, sobre el que tendremos que volver<sup>13</sup>.

## 2. SEGUNDA LECTURA: LA MÁSCARA

Ahora bien, el *Advertimiento al señor lector* de las *Rimas de Burguillos* tiene dos lecturas. Una, la ya hecha en esbozo, la de creación de un heterónimo. Otra, la de un pasaje de sátira contra los *pájaros nuevos* del ciclo *de senectute*, y, muy en concreto, contra don José de Pellicer. Esta segunda lectura no llega al heterónimo, aunque avance más allá del seudónimo.

Como he detallado en otro trabajo, este *Advertimiento* es un hermano gemelo del prólogo *Al teatro* de *La Dorotea*, y primo hermano de la *Epístola a Claudio*, en la idea central y obsesiva de que Pellicer le había calumniado ante los grandes, cerrándole las puertas de Palacio, al deshonrarle, como escritor y como persona, en los preliminares de *El Fénix*, dirigido al yerno del Conde-Duque, y de las *Lecciones solemnes*, dirigidas al Cardinal Infante<sup>14</sup>. En el *Advenimiento*, al decir de Burguillos «que en muchas ocasiones engañaron los oídos de los Príncipes con testimonios para que no le estimassen», repite lo que ya había dicho en el prólogo a *La Dorotea*, esta vez bajo la máscara de Francisco López de Aguilar: «queda esperando que entretengan la risa de los príncipes soberanos con las lágrimas de la honra, aunque no es posible que sus diuinos entendimientos crean (en agrauio de los estudios de la virtud) la bárbara lengua y pluma de la ignorante embidia»<sup>15</sup>. Así Burguillos, en esto máscara de Lope, es humilde, y Pellicer soberbio. Pasa por el último puesto voluntariamente, y los *pájaros nuevos* «se prometen el primero, despeñados de vna lengua bárbara a la eterna oscuridad de sus escritos». Pellicer sabe griego, con poca fortuna:

<sup>13</sup> Fols. 22v y 26r

<sup>14</sup> V. «Lope contra Pellicer», *cit.*, en la nota 3, pp. 71-80.

<sup>15</sup> Ed. Morby, Madrid, Castalia, 1958, p. 49.

Burguillos, como Lope, no. Y despechados, más que convencidos, no quieren saberlo. A Pellicer le falta opinión para sí, pero se la da a otros, sobre todo a Góngora, al que, en contra de la verdad lopiana, «hazen príncipes de mentira», tal como Pellicer llamó a Don Luis<sup>16</sup>.

Es decir, que, en una primera lectura, Burguillos es un heterónimo, pero en una segunda, es una máscara, intermedia entre el seudónimo y el heterónimo, creada para poder atacar a Pellicer. Con lo que llegamos al centro de ambigüedad de la definición de Burguillos, que podríamos simbolizar en el retrato que va al frente de la obra: un disfraz de Burguillos, y, a la vez, un disfraz de Lope.

Esta dualidad o indecisión, si la comparamos con las creaciones perfectas de los heterónimos de Pessoa, nos obliga a dar un rodeo y comentar lo que piensa Burguillos de la vida, y tal vez después estemos en condiciones de resolver con precisión la expresada ambigüedad.

### 3. LA CRÍTICA A LOS PODERES

El contenido de las *Rimas* presenta un doble engaño, importante de establecer, como introducción a las verdaderas preocupaciones de Burguillos en los años 30. La primera falacia es la bimetración del título: *Rimas humanas y divinas*. Es mentiroso por abusivo. Tan sólo hay 11 poemas breves de tema religioso. Si comparamos este bagaje con los 163 sonetos, la canción de los murmuradores, *La Gatomaquia* y otros poemas, todos humanos, vemos que Lope abusa en el doble título y creo que con cierta intención de cautela por el prestigio que lo de *divinas* podía tener ante una posible censura. Esta poesía *divina* es irrelevante por su calidad y su cantidad. Como veremos, estamos ante un libro de intereses muy humanos.

La segunda falacia no es imputable a Lope, pues la ha construido la crítica. Los manuales suelen definir las *Rimas* como un cancionero a Juana. Lo es en una pequeña parte, colocada, sobre todo, en los sonetos que abren el libro. Hasta el 27 sí predominan los dedicados a Juana, pero sólo hasta el 27. De ahí en adelante, sólo de vez en vez tratan de ella. Ni siquiera es un libro en el que domine el tema del amor. Sólo un tercio, aún limi-tándonos a los sonetos, pues fuera de ellos no aparecen Juana ni el amor,

<sup>16</sup> *Advertimiento al señor lector, cit.*

tratan de asuntos clara y personalmente eróticos. Y sólo unos 30, de 163, se pueden considerar, por mención directa o indirecta, como un cancionero a Juana.

También hay que precisar que no es tampoco exacto lo que la crítica suele añadir cuando dice que estamos ante un libro antigongorino, si no matizamos que no es contra Góngora, ya muerto, contra quien directamente se escribe al abordar esta cuestión, sino contra Pellicer y los llamados por entonces por Lope *pájaros nuevos*.

La realidad es que el libro camina por cuatro vías muy distintas: a) un cancionero a Juana; b) una crítica, acompañada de palinodia, de la sociedad, sobre todo de ciertos poderes; c) poemas anticulteranos, pero en la coyuntura mencionada de Pellicer y los *pájaros nuevos*; y d) sonetos a personas reales, muchos de ellos sin burlas, «hablando en seso».

La parte b) me parece fundamental, sobre todo por su novedad, en la obra de Lope, así como la matización que he establecido para la c). *La Gatomaquia* va también en la vía de estas dos partes. Si consideramos la parte c) como la crítica al sistema poético triunfante en la Corte, como también ocurre en *La Gatomaquia*, nos encontramos con que el peso temático del libro se desplaza completamente del a) hacia el b) más su homólogo c). Esto significa también, aunque no estoy en disposición de demostrarlo ahora, que cronológicamente la mayoría de las páginas del libro son de la última etapa de Lope, desde 1630, escritos en el espíritu que vengo llamando *de senectute*.

Para la cuestión del heterónimo me referiré a esa parte de crítica social, muy poco tratada. Hay en ella tres dianas sobre la que disparan los poemas una y otra vez: la riqueza, la justicia y lo noble-cortesano, es decir, el poder, aunque sin atreverse, claro está, y tal vez sin intentarlo, a mencionar explícitamente el poder político.

Son varios los sonetos que abordan el tema de la riqueza, superando, por claridad y agresividad, este tema ya viejo en Lope, manifestado hasta ahora sobre todo en el desencanto ante el mecenazgo, muy unido lógicamente al tema de la riqueza. Hay en este aspecto un soneto verdaderamente llamativo por lo fuera del sistema que le coloca la inmoralidad de su mensaje y su resultado. Es el titulado *A un avariento rico*. Los cuartetos, todavía dentro de la sátira moral de altura, son una censura de la avaricia de aquel que no piensa morir nunca y amasa, así, el dinero. Pero este tema, de larga y noble tradición, se rompe duramente en los tercetos. En

ellos, el autor se alegra, despiadada e inmoralmemente, de que el dinero guardado avaramente por ese rico sea ahora, tras su muerte, malgastado por el heredero joven. Y no con contención, medida ni honra, sino desperdi-ciándolo en placeres viciosos:

¡O jubentud loçana, *desperdicia*  
la plata, el oro con la arena iguala  
y en sus doblones pálidos *te envicia*;  
*lasciuo* con tus damas *te regala*,  
*véngate* liberal de su auaricia,  
y más que él lo guardó, *consume y tala*<sup>17</sup>.

Para pedir liberalidad, dentro del sistema de valores cristianos, para criticar al avaricioso, no hace falta pedir, para el heredero, ni *la lascivia*, ni *el vicio*, ni *la venganza*, tal como claramente muestran los tercetos, sobre todo en las palabras subrayadas por mí. Si es un soneto sin argumento histórico la cuestión es grave, pero no lo es menos si hay detrás una personas reales, un joven protagonista al que amonesta así, contra toda virtud, el autor. La alegría ante la muerte del viejo, sólo es comparable a la sentida por la muerte de Roque en la dedicatoria a Marta de *La viuda valenciana*.

Por otra parte, hay una superación por el humor y también por la ética (en contraste con el soneto citado) en otros textos, que hacen a este libro muy distinto en cuanto a los viejos tópicos del mecenazgo y de la riqueza, cuando protestaba de ellas, tal como, por ejemplo, se quejaba (ya hacia 1598) en *Las Batuecas del Duque de Alba*:

que esperanzas en señores,  
yo sé bien, Mendo, que llegan  
a trocar su verde en blanco,  
pues siempre en canas se truecan<sup>18</sup>.

Estos versos tienen poco que ver con un soneto de Burguillos sobre la fama y la riqueza en vida y muerte de los poetas, modelo Camoens, que empieza:

<sup>17</sup> Fol. 13r. Todos los subrayados de los poemas son míos.

<sup>18</sup> *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1968, tomo XXIV, p. 363.

En esto de pedir los ricos, Fabio,  
saben muy bien las enes y las oes.

En él se pide el honor y el dinero para los escritores en vida, muy lejos del tópico de las famas medievales, concluyendo:

Dezid (si algún filósofo lo aduierre)  
¿qué desatinos son de la Fortuna  
hambre en la vida y mármol en la muerte? <sup>19</sup>.

Que al menos en su vejez pensaba esto con toda consciencia nos lo muestra, en prosa y al Rey, el prólogo y dedicatoria del *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro* (de agosto de 1631), donde recuerda: «que hombres tan singulares no sólo merecen elogios en su muerte», cuyo plural engloba al mismo Lope <sup>20</sup>.

Al lado de este sentido material —o también material— de la vida con respecto a la riqueza que muestran los dos sonetos glosados, hay también en Burguillos momentos de una clara superación del tema por el camino del humor y de la poesía:

Dulze reynaua la amorosa estrella.  
Yo finalmente amanecí sin blanca,  
deuió de ser que me acosté sin ella <sup>21</sup>.

Y aún con una ética superadora, por parte de los pobres y poetas, como vemos en los dos sonetos dedicados —parece que la anécdota es real— a la dama que, por su pobre vestido, lo confundió con un mendigo diciéndole el convencional *Dios le provea*:

Dios le prouea y nunca me dan nada.  
Tanto que ya parezco virtuoso,  
que nunca la virtud se vio premiada <sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Fol. 52r.

<sup>20</sup> V. «Lope de Vega y Felipe IV», *cit.*, pp. 21 y 31.

<sup>21</sup> Fol. 15r.

<sup>22</sup> Fol. 26r.

Muy en el desengaño, y en el ser y el parecer virtuoso, de la época *de senectute*.

No mejor parado que la riqueza sale el poder de la justicia, ya en el terreno teórico, ya en la práctica de su ejecución: los virtuosos no logran acceder al premio, ya sean hombres o mujeres. La justicia está vista de forma esperpéntica en *Perdonaron a un Regidor sentenciado a degollar, y la guarda, por las albricias, empeñaba la mula*:

Era la mula de un doctor hallada  
 en un zaguán y, perdonando el Credo  
 su Majestad al degollado en miedo,  
 quedó por las albricias empeñada.  
 Corrió el doctor con alma degollada...<sup>23</sup>

Otros dos sonetos parecen hablar de un pleito concreto del propio Lope, tal como se ve en su correspondencia, y en cómo documenta el primero de ellos:

Las leyes viuas siempre fueron ciertas;  
 mas ¿qué importan, don Juan, las leyes viuas  
 en pleyto donde están las dichas muertas?<sup>24</sup>

El segundo, relacionable con otros del libro y con el poema escrito días antes de su muerte, *El Siglo de Oro*<sup>25</sup>, es una expresivísima sátira de la justicia:

Pleytos, a vuestros dioses processales  
 confiesso humilde la ignorancia mía;  
 ¿cuándo será de vuestro fin el día  
 que sois, como las almas, inmortales?  
 Hasta lo judicial, perjudiciales;  
 hazéis de la esperanza notomía:  
 que no vale razón contra porfía

<sup>23</sup> Fol. 32r.

<sup>24</sup> Fol. 12r.

<sup>25</sup> V. «Lope de Vega y Felipe IV», *cit.*, pp. 45-47.

<sup>26</sup> Fol. 12v.

donde sufre la ley trampas legales.  
 ¡O monte de papel y de invenciones!  
 Si pluma te hace y pluma te atropella,  
 ¿qué importan Dinos, Baldos y Jasones?  
 ¡O justicia, o verdad, o virgen bella!,  
 ¿cómo entre tantas manos y opiniones  
 puedes llegar al tálamo doncella? <sup>26</sup>.

La queja de Lope, como de muchos escritores de la época, contra los nobles por la vidriosa función del mecenazgo, es frecuente y parte, en su caso, de obras escritas a finales del siglo XVI. Pero Burguillos, al censurar, muy abiertamente, a los nobles, muestra dos rasgos muy peculiares y agresivos: la lucidez y consciencia con que lo hace, hasta acabar sus quejas en retractación y palinodia de su vida mendicante (la de Lope) hacia los nobles; y criticando no sólo al noble como mecenas, sino al poder y al mundo de lo cortesano, llegando a hacer una descripción frívola y paródica de las instituciones más graves del momento.

Muy expresivo de esta actitud es el soneto en el que dialogan el autor con la pluma, importante porque muestra, mejor que ninguno, un desdoblamiento que resulta clave para la explicación del heterónimo, y por la claridad con que razona sobre el tópico del mecenazgo. El autor (creo que hay que entender Lope), propone a la pluma (creo que hemos de entender Burguillos, o sea, Lope desalienado) que deje los temas de la naturaleza «y alabemos señores». La pluma le responde: «No le entiendo / ¿Morir quiere de hambre?». Hasta aquí, si bien de forma muy explícita, estamos dentro de una viaje queja. Pero cuando el autor intenta imponerse —«Escriua y calle»—, la pluma (no olvidemos, Burguillos) se niega y se rebela tajantemente, aclarando —en evidente palinodia— que todo lo dicho hasta entonces de los nobles (por Lope) es mentira:

A mi ganso me bueluo en prosiguiendo,  
 que es desdicha, después de no premialle,  
 nacer bolando y *acabar mintiendo* <sup>27</sup>.

Aunque no sabemos la fecha exacta del soneto, lo supongo escrito en

<sup>27</sup> Fol. 14v.

los años 30, en relación con la falta de premio, no sólo por parte de nobles concretos, sino por parte del poder, del mismo Palacio.

En otro soneto comprobamos lo dicho últimamente. Es el titulado *Enfádase con las musas porque intentaban escribir un poema*. Ha de entenderse un poema grave, de altura, tal como Lope lo intentó tantas veces desde que quiso ser, en su juventud, además del lírico y el dramático, el épico de su tiempo. Pero el autor (aquí, Burguillos) dice a las musas (aquí, Lope) que no pierda el tiempo, que la época no merece escribir de veras, sino chanzas y a su estilo, es decir, parodias. Y canta una clara palinodia de su servicio a los nobles con la pluma.

De las horas perdidas se lamenten [las musas, Lope]  
que al sol de *la opinión* miraron fijas;

.....  
Miren que lleuo [Burguillos] errada la derrota,  
por ser [las musas, Lope] a *la grandeza* lisonjeras,  
pues donde espero siete me dan sota.

Dexemos *methafísicas* quimeras;  
que no está el mundo para hablar de veras<sup>28</sup>.

Sin duda, las tres palabras que he subrayado —*opinión, grandeza y metafísica*— conjuntan todo el sistema de vida barroca en torno al poder, así como su negativa y hasta su decisión de abandono, indican una agresiva e imprevista palinodia del sistema de un mundo que no está para hablar de veras. Ahora entendemos, en profundidad, el primer verso del soneto: «Señoras musas, pues que *siempre mienten*». He ahí la advertencia del Burguillos coyuntural al Lope de siempre.

Hay dos sonetos, que van seguidos en el libro, ambos al hecho —sin duda, una anécdota histórica— de haber roto un toro la guarda tudesca del Rey, que pueden parecer meras burlas barrocas, pero que, leídas en nuestro contexto, creo que expresan sentimientos más o menos conscientes del tándem Lope/Burguillos. Ante exponente tan simbólico de la grandeza de la realeza como era esa guardia selecta, Burguillos siente, al verla derrotada y ridiculizada en público, un regodeo especial, como para escribir dos sonetos seguidos, haciendo un elogio del toro en un terreno marcada-

<sup>28</sup> Fol. 37v.

mente social, pues el animal resulta en sus dos poemas algo tan insólito como el vengador del pueblo que recibía los palos de dicha guardia en todos los acontecimientos regios: «Tú solo el vulgo mísero *vengaste / de tanto palo...*» En el otro soneto gemelo, se le escapa también otra expresión de este mismo punto de vista ante el duelo toro/guardia tudesca. El animal, héroe de los dos poemas, ha hecho este desplante ante los Reyes, sin cortesía para ellos, y Burguillos, en el celo de su alabanza, parece solazarse en su metáfora: «sin hazer al *balcón de oro* mesura»<sup>29</sup>.

Otro ejemplo de este punto de vista es el soneto en el que llega a hacer parodia nada menos que de un auto de fe —Lope, familiar del Santo Oficio—, dirigiéndose, lo que realza el valor personal del texto, a su íntimo amigo y confidente más secreto, Claudio Conde, el de la famosa epístola. No es una defensa de la libertad de pensamiento, ni mucho menos, sino sola y claramente una parodia del espectáculo, por lo que toca a los espectadores, y no a los ajusticiados, que quedan totalmente al margen. La jornada de este auto está vista como algo vacío, sin contenido, frívolo por parte de los espectadores y por parte del escritor, que sólo tiene ojos para el espectáculo de los espectadores: con la presencia de los grandes, igualados a los «forasteros incautos» y a las «cortesanas meretrices». Los nobles emplean la solemnidad para enamorar: «Ya los ventores con el pico al norte, / andauan por las damas circunstantes: / que al recibir las cartas se da el porte.» Y todo queda en un sinsentido, con «olor de Corte» en este magnífico final que se adelanta al mejor modernismo de Manuel Machado:

Partióse el Rey, llevóse los amantes,  
quedó al lugar vn breve olor de Corte,  
como aposento en que estuuieron guantes<sup>30</sup>.

Igualmente sorprende ver que su amor a Virgilio —autor predilecto de Lope en la vejez de sus grandes églogas garcilasianas y virgilianas— le lleva a arremeter contra las tropas imperiales que se ven, peyorativamente, como aves de rapiña, con su águila imperial, «con pico y garras», al haber atacado la venerada ciudad del poeta, Mantua:

¡O gran Virgilio!, si sangrientas vieras  
de tu primera cuna las pizarras,

<sup>29</sup> Fol. 30r. y v.

<sup>30</sup> Fol. 54r. Si se tratase de una jornada de auto sacramental no variaría mucho el comentario.

y el *Aguila Imperial*, con pico y garras,  
morder murallas y romper banderas<sup>31</sup>.

Esta visión del poder, en textos que abrevio y selecciono —en torno a la riqueza, la justicia, la nobleza y la Corte— es el tono esencial de sus desengaños de vejez, tras el acicate desalienador que resultó la falta de premio en Palacio. En concreto —lo dice el soneto que comienza *Tomé la pluma...*— el «historiógrafo desinio», la pérdida, ante Pellicer, del puesto de Cronista real en el año 1629<sup>32</sup>. Por eso, este soneto que acabo de citar termina mostrando una visión del mundo de anciano pesimista, una visión de edad de hierro en una edad de oro. El poeta, que ha madrugado, como era habitual en él, para escribir, medita sobre posibles temas a desarrollar. Y no encuentra nada digno de ser cantado, por lo que se vuelve a la cama («para volverse a dormir») profundamente desengañado y airado:

Pero al mirar la innumerable suma  
de inuenciones, de máquinas, de engaños,  
dexé los libros y arrojé la pluma<sup>33</sup>.

Es lo mismo que habíamos visto en un soneto anterior, y lo mismo se repite en otros. Citaré un último ejemplo, por ser monográfico. Cuando una dama «le preguntó qué tiempo corre», hizo un breve anticipo de su poema *El Siglo de Oro* con estas palabras:

Ay pleytos, y de aquestos, grandes sumas,  
trampas, mohatras, hurtos, juegos, tretas,  
flaquezas al quitar, naguas de espumas;  
nuevas, mentiras, cartas, estafetas,  
lenguas, lisonjas, odios, varas, plumas,  
y en cada calle quatro mil poetas<sup>34</sup>.

No le quitemos importancia al texto por el tópico del último verso, y reflexionemos más sobre la retahíla de lo que ha anunciado antes, terminando, como despidadamente, con *las varas*, es decir, con la insignia de la justicia.

<sup>31</sup> Fol. 29r.

<sup>32</sup> Fol. 23r. V. «Lope contra Pellicer», *cit.*, pp. 80 y 95.

<sup>33</sup> Fol. 23r.

<sup>34</sup> Fol. 50r.

## 4. DESENGAÑO SIN ASCÉTICA

En el apartado anterior he tenido que mencionar varias veces la palabra *desengaño*. Sin duda la clave es la interpretación del libro. Y así lo ha entendido ya la crítica. Pero hemos de precisar mucho este concepto y hemos de unirlo a la clave, aquí buscada, del heterónimo. Parece normal decir que estamos ante el desengaño de un anciano cristiano y barroco. Obviamente, Lope es, en estos años, las tres cosas. Pero también es verdad que no se siente expresamente desengañado, vital y artísticamente, en el tono cristiano tradicional de desencanto de este mundo y, por tanto, hacia una vertiente ascética como la que ya mostró en varias obras de otras épocas. En realidad, en la que nos ocupa, y en concreto en *Burguillos*, no hay nada de ascetismo. Esto hay que remacharlo, porque dada la proximidad de la muerte, su profunda fe en la obra vida y las desgracias luctuosas y económicas, y aun profesionales, y la falta de atención por su persona en Palacio, era lógico esperar una explicación del libro por la que desengaño sea igual a ascetismo cristiano.

El problema lo he tratado, en otra ocasión, para todo el ciclo *de senectute*, desde la triple preocupación por conseguir una vejez llena de dignidad en lo moral, literario y económico<sup>35</sup>. Su obsesión, en los años finales, es conseguir este reconocimiento, como aquí mismo hemos visto, en esta vida, lo que es ya un proceso contrario a la ascética, que nada pide, sino sufrimientos, para esta mansión, pensando en una vida eterna.

En la *Espístola a Claudio* ya expresó con claridad que lo que le hubiese gustado obtener, por su cultura y letras, era el respeto —no ya de un dramaturgo popular— sino el de un escritor de temas y estilos cultos y graves. Y puesto a precisar, llega a decir que le hubiese dado igual en la sacra ciencia —lo que tampoco quiere decir ascética— que en la jurisprudencia<sup>36</sup>. Igual hubiese querido ser —en realidad, sin renunciar a su teatro, aunque a veces parezca creerlo— un cronista real a sueldo de Palacio. Este concepto de cultura y gravedad se opone tanto a lo popular como a lo erótico, por lo que tanto había sido fustigado, y también a lo ascético. Culto y digno, ya en la erudición sacra, ya en la laica: tanto en la *Corona trágica*, co-

<sup>35</sup> V. «Lope de Vega y Felipe IV», *cit.*, pp. 12-18.

<sup>36</sup> V. ROZAS, «El género y el significado de la Egloga a Claudio de Lope de Vega», en *Serta philologica* F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, especialmente pp. 473-474.

mo en el *Laurel de Apolo*, como en las grandes églogas finales, tiempo *Amarnilis*. Como *La Dorotea*, obra de *tempo*, estilo, erudición y destinatario cultos, se opone, en los conceptos citados, a comedia nueva y también a ascética propiamente dicha<sup>37</sup>.

En su vejez no escribe ninguna obra —quiero decir libro— vivencialmente religioso, por más que su cristianismo siga siendo tan sincero como muestra su muerte. Pero su ideal no es ahora el de las *Rimas sacras*, sino el de *La Dorotea* y el de las églogas garcilasianas y virgilianas, y el de los poemas horacianos. En ese contexto, como obra impulsada por desengaños, se escriben las *Rimas de Burguillos*, en las que esperaríamos ascetismo, pero en las que sólo hay —y, como dije al principio, un tanto falazmente— unos pocos poemas religiosos convencionales. Son rimas humanas —las más dramáticamente humanas que Lope escribió en su vida— y enmascaradas, sin duda por eso, en un heterónimo, en lo formal y en lo vivencial.

Lope se presenta en el *ciclo de senectute* como un afanoso buscador de una literatura de prestigio, mediante el clasicismo, el horacianismo y el virgilianismo. Ya el maestro Montesinos intuyó que ese sentido clasicista era lo más importante del estilo final<sup>38</sup>. Ese clasicismo, aprendido en poetas paganos, queda naturalmente cristianizado, aunque no buscadamente, sino como un resultado histórico inevitable, en sus églogas mayores. Y la filosofía, también inevitablemente cristianizada, en que se apoya el último Lope, es la estoica, en sus raíces opuesta al ascetismo. Burguillos/Lope, especialmente, se muestra aferrado a esta tierra y a su gloria perecedera hasta exigir la fama y el dinero, como hemos visto, antes de la muerte. La pide en esta vida como pago de ella.

La muerte no le lleva, en esta poesía, a la reflexión ascética, ni mucho menos a un barroquiano a lo Valdés Leal. Piensa en ella con ironía, con vitalismo y con distanciamiento. Cuando en un soneto nos cuenta que son los ricos los que procuran que la muerte tarde, él no dice, como «pobre», que él la espera como una liberación. Él la mira, como humorista que es

<sup>37</sup> Tal como se puede ver en sus *Soliloquios*. V. TRUEBLOOD en el apartado «Melancholy and Solitude», pp. 164-190, de su magna obra *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Harvard University Press, 1974. Sobre el desengaño no propiamente religioso vid. PEDRAZA, *art. cit.*, nota 3, especialmente pp. 409 y 410.

<sup>38</sup> Lope DE VEGA, *Poemas líricos*, Madrid, Espasa Calpe (C. Castellanos), tomo I, pp. LXXI-LXXV.

y como estoico que se propone ser, en medio del humor y de la indiferencia. Y le dice:

que yo ni te desprecio ni te ruego<sup>39</sup>

Cuando un predicador —nos cuenta en otro soneto— le dice que si muriese le haría una oración fúnebre en el púlpito especialmente hermosa y elogiosa, Burguillos le responde que es mejor que se muera antes el predicador para que él le componga un soneto fúnebre.

A una dama que ante la muerte del esposo —tema típico de la época— se desesperaba hasta comer ceniza y sal, le responde, irónica y materialmente, en un tono que recuerda al Góngora de las letrillas, que acepta que es bien tener memoria del *memento homo*, pero todo esto se resuelve en un chiste:

pero, viua, anticipas la ceniza  
y con la sal te boluerás solomo.

Mientras que para él desea, como broche del poco ascético soneto:

Bien aya mi cauaña (aunque pajiza)  
donde por Pasqua garrouillas como  
y por Carnestolendas, longaniza<sup>40</sup>.

Hay que recordar que, sin Burguillos, Lope enfocó sus últimos desastres, o bien en églogas virgilianas de contenido clasicismo, o bien en protestas, como en la *Epístola a Claudio* o el *Huerto deshecho*. Cuando en este poema nos cuenta el destrozo que en su jardín ha hecho Júpiter, protesta, en metáfora de dioses, ante la Providencia, diciéndole que por qué envía su rayo contra un pobre huertecillo teniendo —y no hace falta sico-crítica para entender esto— los inmensos jardines, dignos de sus tiros, en el Palacio real de Aranjuez<sup>41</sup>.

Todavía es más llamativo su tratamiento del destino en algunos sone-

<sup>39</sup> Fol. 55v.

<sup>40</sup> Fol. 54v.

<sup>41</sup> V. la ed. facsimilar de Eugenio ASENSIO con un excelente estudio preliminar. Madrid, 1963, estrofas 27-29.

tos, contaminados de determinismo y estoicismo. Lo primero que llama la atención es la obsesión de Burguillos por la astrología. En una ocasión tiene que aclarar que las estrellas no marcan, aunque condicionan. La manera de decirlo es bien curiosa, pues parece defenderse de alguien que pudiera leer entre renglones, o de su propia autocensura:

No digo que fuerçan las estrellas,  
que inclinan digo <sup>42</sup>.

Lo que era evidente en pura ortodoxia del libre albedrío. Contundente es el soneto que escribe —y esta vez es Lope sin Burguillos— como cierre de todos los demás, con claro espíritu epilodal —basta leerlo para comprender que es el último escrito, tal vez al montar el libro—, el titulado *Discúlpase el poeta del estilo humilde* (y por última vez sospechamos que los títulos ocultan los verdaderos problemas). En él se dirige solemnemente a las «Sacras luzes del cielo», es decir, las estrellas, un año antes de *Segismundo*, como forjadoras de destino. Y les echa la culpa de su situación anímica y de su estilo burlesco, por lo que no tiene, por tanto, pues no es culpable —sin mínimo recuerdo para el libre albedrío— que dar cuentas a nadie:

Pero, pues no me auéis fauorecido  
¿por qué disculpo lo que auéis causado?

y, por tanto, la solución del soneto es irónica y distanciada:

De mí mismo se burla mi cuidado,  
viéndome a tal estado reducido,

para finalmente, como humanista estoico, terminar con esta resignación no ascética, sino humanística hasta en los detalles:

Mas tengo vn bien que en tantos disfauores  
que no es possible que la embidia mire:  
dos libros, tres pinturas, quatro flores <sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Fol. 49v.

<sup>43</sup> Fol. 81r.

Parece, pues, que hay disonancias entre el perfecto hombre barroco que es Lope y muchas de las palabras de Burguillos en los años 1630-1634. Que existe una ambigua contradicción entre ellos.

## 5. EL DOBLE DICTADO

Es hora, por tanto —una vez que sabemos lo más recóndito del pensamiento de Burguillos—, de volver al problema del heterónimo, tras haber mostrado abundantes gestos del libro sobre tres cuestiones: la falta de desengaño propiamente ascético; la agresividad de su crítica social contra el poder (riqueza, justicia, nobleza, Corte); y que en varias frases el sistema ideológico vigente no se mantiene coherentemente, desde luego sin salirse de él, sin poder encontrar —tal vez sin buscar— otra solución, otra diacronía.

En el apartado segundo ya vimos que Burguillos, sobrepasando el simple pseudónimo, cabalgaba —en la doble lectura que tiene el *Advertimiento al lector*— sobre dos monturas: la máscara y el heterónimo. Formalmente, técnicamente, crea un heterónimo, como vimos en el apartado primero, pero resulta, de esa segunda lectura, perfectamente documentada en sus relaciones con Pellicer<sup>44</sup>, que es también una máscara para poder atacar al zaragozano y su entorno palaciego con refinamiento y cautela. Con esta dualidad se abren las prosas del libro y se nos abre a nosotros el interrogante definitivo de cómo es Burguillos en su poesía de cara al indudable heterónimo que Lope ha creado.

Un heterónimo perfecto necesita cumplir al menos con tres características (la primera externa, las otras dos internas) que simplificadas se pueden establecer así:

- 1) La creación de un personaje (entre lírica, dramática y narrativa) que es la fabulación voluntaria de un escritor distinto a uno mismo: un personaje que escribe versos.
- 2) Un verdadero desdoblamiento del autor, lúcido y voluntario, como dice Pessoa, con dominio de la inteligencia sobre la emoción («viviendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção»)<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> V. «Lope contra Pellicer», *cit.*

<sup>45</sup> PESSOA, *Páginas íntimas*, *cit.*, p. 107.

- 3) Una situación de despersonalización aceptada en la que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios y aun opuestos. Es decir, que al escritor le dicta un ente de ficción («con sentimientos porventura diferentes, até apostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva»)<sup>46</sup>.

Sin duda, Burguillos cumple con la fabulación y con la técnica del heterónimo en lo externo. Pero en lo interno, esa duplicidad indicada en la doble lectura del *Advertimiento*, nos lleva a plantearnos en su poesía los rasgos segundo y tercero.

Es evidente que el libro muestra un claro desdoblamiento. Lo hemos visto en los dos sonetos, ejemplares al respecto, en que dialogan el escritor y la pluma y el escritor y las musas. Pero Lope no crea ese desdoblamiento en total lucidez, con dominio de la inteligencia sobre el sentimiento, sino inmerso en un conflicto de intereses personales y luchas de los que no sabe salir con claridad. Por eso, Burguillos, que es un derroche de inteligencia y de sentido artístico, no tiene sin embargo las coordenadas de la creación artística y psicológica desinteresada y distanciada de un heterónimo pleno. Es un heterónimo en conflicto. (Lo más que podríamos decir —si se me perdona la paradoja— es que se trata de un heterónimo autobiográfico, como autobiográfica es la mayor parte de la producción no dramática de Lope.)

Para que el desdoblamiento fuese voluntario y aséptico —una criatura artística simplemente— Lope debería estar por encima del sistema que provoca sus conflictos. Cosa imposible para él y tal vez para cualquier hombre antes de la crisis de la conciencia europea. El heterónimo perfecto, creación del siglo XX, está profundamente ligado al escepticismo y al agnosticismo, si al espiritualismo, como vemos en Pessoa; y está también ligado a la falta de una personalidad fuerte en la que predominan las creencias y los dogmas, como Pessoa dice de sí mismo<sup>47</sup>. Lope tenía una personalidad tan acabada como apasionada y nada agnóstica ni escéptica. Otra cosa son los escepticismos parciales en que en la vejez se vio envuelto, camino de las depresiones de anciano ya señaladas por la crítica. Pero, en el marco

<sup>46</sup> Pessoa, *Id.*, pp. 93 y 100.

<sup>47</sup> Fuera de la parte dedicada al heterónimo, Pessoa se define a sí mismo: «Sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina», p. 27; y «Eu nao tenho tencores nem ódios», p. 65, expresiones bien antagónicas de aquéllas con las que se ha expresado Lope, desde su famoso amar y aborrecer sin término medio.

general ideológico, poco había cambiado en él, pues para un cambio así, un desnudarse así, hacía falta revestirse de otra ideología o entrar en el agnosticismo. Ahora bien, si no en las consecuencias, sí en las causas, en el conflicto, deja abierto el camino del heterónimo pleno, incluso en este proceso de desdoblamiento formulado por la duda. Y esa es una de las grandes novedades del libro.

En cuanto al tercer carácter, la cuestión no es menos compleja. Machado/Mairena expresa que «antes de escribir un poema conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo»<sup>48</sup>. Entiendo capaz estilísticamente y capaz moralmente. Burguillos adquiere un estilo (en lo que aquí no hemos profundizado)<sup>49</sup> y una visión del mundo (en lo que sí hemos insistido) capaz de decir cosas que Lope no había dicho. Literalmente, que no literariamente, la mente de Lope es unívoca. Por tanto Lope dicta a Burguillos. Pero en profundidad también es cierto lo contrario. A trechos, en un proceso de semiinconsciencia, normal en la creación artística, se vuelven las tornas y Burguillos dicta a Lope. Porque Lope/Burguillos dice cosas que Lope solo, ni aun con máscara tradicional, podría decir. Es un círculo vicioso. Puesto Lope a dictar conscientemente, se siente impulsado por el dictado de Burguillos, que, como los caracteres teatrales, se independiza de su creador. Ése es el conflicto de un anciano en conflicto, que ve y no ve. Que se queja de unos hechos concretos de un sistema, sobre todo cuando el sistema deja de favorecerle, pero que no ve un sistema alternativo.

Muy lejos del problema de los heterónimos, Eugenio Asensio escribía así de *Huerto deshecho*: «Quizá Lope empieza a dudar de sus propias invenciones y se siente vivir en un mundo inseguro, dominado por el desengaño. Pero está tan inmerso en la atmósfera de su tiempo que no acierta a imaginar un orden diferente»<sup>50</sup>.

Hay dos casos, uno en su lírica y otro en su teatro, con lo que podemos atestiguar un Lope de Vega anciano, en un contraluz de lucidez y alienación, que apunta hacia clarificaciones psicológicas muy hondas. Interesan mucho para estos problemas del desdoblamiento y del dictado del heterónimo. Del primero di ya cuenta al estudiar sus relaciones con Felipe IV. En un romance, oculto en el código Daza, en que se duele de la memoria

<sup>48</sup> *Ed. cit.*, p. 136.

<sup>49</sup> V. los trabajos citados de VITIELLO y PEDRAZA en la nota 3.

<sup>50</sup> ASENSIO, *op. cit.*, p. 25.

de los tiempos pasados que le persigue en el presente, se ejemplifica muy originalmente, y de forma nada convencional ni cortesana, su estado de ánimo, y su poder de autoanálisis. Estas memorias del tiempo ido son «discursos falsos» que entretienen, pero con pesadumbre. Sus propios engaños (sus pensamientos) los llega a calificar de

locos que se fingen reyes.

Esta curiosa imagen poética se asocia firmemente al problema del autoanálisis que nos ocupa, desembocando en una autocensura. El pensamiento, que es loco en la tradición de los autos sacramentales, como personaje que representa la fantasía o la imaginación desbordada, se presenta, en el secreto interior de Lope, como un rey: metafóricamente, ya que puede conseguir cualquier cosa con el poder de su soñar despierto; pero, literalmente, ese rey es Felipe IV, que en los monólogos interiores de Lope debería escuchar sus pretensiones. El hombre Lope, en sus melancolías de senectud, finge dramas sobre sí y para sí mismo, él, dramaturgo creador de un teatro de reyes que obedecen, como personajes, sus mínimos deseos. El Belardo que habla con los poderosos en las comedias vuelve a la escena, ahora sólo interior, dramáticamente interior, del poeta. Pero al despertar del soñar despierto por medio del autoanálisis sólo se queda con el desengaño de la realidad: «qué importa que el pensamiento / en lo que ha perdido piense»<sup>51</sup>.

Sobre este desdoblamiento entre el *yo* razonante y el *yo* soñador despierto, y sobre el sentirse dictado por el subconsciente, es aún más expresivo este otro ejemplo que pertenece a *El castigo sin venganza*. Lope, por boca del gracioso —el ser más libre de la comedia lopista— explica que, en su interior siente extraños y oscuros impulsos de golpear y contradecir el orden establecido, y de burlarse de lo serio y noble. Dice contenerse, aunque ese confesar haberlo sentido no es sino una forma atenuada o enmascarada de expresarlo. En efecto, el gracioso Batín siente en su interior, como en el caso de los heterónimos, que alguien —si duda, hoy, el subconsciente, como antes el furor poético o la inspiración— le dicta esas cosas extrañas y atrevidas. Dice así, y nótese que el camino se lo abre el propio Federico, héroe noble de la comedia:

<sup>51</sup> Vid. «Lope de Vega y Felipe IV», *cit.*, pp. 34-35.

Federico: Bien dicen que nuestra vida es sueño, y que toda es sueño, pues que *no sólo dormidos, pero aun estando despiertos, cosas imagina un hombre que al más abrasado enfermo con frenesí no pudieran llegar a su entendimiento.*

Batín: Dices bien; que alguna vez entre muchos caballeros suelo estar, y *sin querer se me viene al pensamiento dar un bofetón a uno o mordelle del pescuezo.* Si estoy en algún balcón, *estoy pensando y temiendo echarme dél y matarme.* Si estoy en la iglesia oyendo algún sermón, *imagino que le digo que está impreso; dame gana de reír si voy en algún entierro* y si dos están jugando, que les tiro el candelero; si cantan, quiero cantar, y si alguna dama veo, en mi necia fantasía asirla del moño intento *y me salen mil colores como si lo hubiera hecho.*

Federico: ¡Jesús! ¡Dios me valga! *¡Fuera, desatinados conceptos de sueños despiertos...* <sup>52</sup>•

Pegar a los nobles, suicidarse, gritar en la iglesia contra el púlpito. Todo producto de ese desatinado soñar despierto. Batín añade, *como si lo hubiera hecho*. Lope lo ha hecho por medio de Burguillos. Y estos ejem-

<sup>52</sup> Ed. Kossoff, Madrid, Castalia, 1970, pp. 273-275.

plos citados no dejan de asombrarnos de las meditaciones —sueños despiertos— que Lope tenía en su vejez. Y pasaron a Burguillos. Y de Burguillos volvieron, más libres, a Lope. Hasta escribir *El Siglo de Oro*. Ahora bien, no lo hizo aséptica, agnóstica, lúcida, distanciada y artísticamente, como exige la creación pura de un heterónimo. Sino inmerso en un conflicto que le llevó, poco a poco, en un proceso de años, a crear el primer heterónimo, si conflictivo, de nuestra literatura. Pasando por el seudónimo y la máscara y siendo alternativamente, y a veces a un tiempo, máscara y heterónimo.

Todo ello muestra una complejidad anímica y literaria ya bien lejana del simple seudónimo. Tal había empezado a ser Burguillos en las justas isidriles. Y tal vez no mucho más fue en el cancionero de Juana, en los años veinte de su siglo. Pero a partir de los conflictos de 1629, se acelera el proceso y se torna tan conflictivo y complejo como hemos visto<sup>53</sup>. Entre emoción e inteligencia, entre oscuridad y lucidez, Lope llevó a Burguillos (y Burguillos a Lope, como muestra el soneto final a las estrellas) hacia la frontera de la crisis del sistema. No a ella. Quedó, en este sorprendente libro, como tal vez en todo su postrer lustro, como creador de un agudo y prematuro conflicto, anímico y artístico, que va más allá de lo que la lírica barroca expresó a diario. Lo hemos visto en el mensaje, y tal vez podamos verlo, en próxima ocasión, en ciertos rasgos de estilo<sup>54</sup>.

JUAN MANUEL ROZAS

<sup>53</sup> Es interesante señalar que en *La Dorotea*, de 1632, se cita ya a Burguillos como persona real (*ed. cit.*, p. 350), lo que es un evidente adelanto en la creación del heterónimo.

<sup>54</sup> Vid. ROZAS, «Telegrama de Burguillos», *Gálibo*, 1983, 1, pp. 37-38.



## EL MANIERISMO EN LA POESÍA DE CERVANTES

Alrededor de los dos conceptos barajados en el título y en el tema de esta comunicación la investigación literaria no ha desarrollado aún el aparato crítico cuya validez incuestionable permita el desbrozamiento y la delimitación exacta de los perfiles de los mismos, a diferencia de los definitivos avances que han tenido lugar en otras parcelas de nuestra literatura áurea. El problema del manierismo mantiene aún una envergadura tal que su mera enunciación, la pura referencia a la bibliografía existente en torno al mismo, nos ocuparía aún más tiempo que el reservado para la lectura de estas notas. Sin embargo, a pesar de tan impresionante volumen, continúan la imprecisión y el debate sobre la definición teórica y crítica de un concepto del que todavía no se ha aclarado de manera irrefutable si corresponde a una etapa cronológica o a un estilo sin límites claros en la historia del arte y de la cultura.

Algo en cierta medida comparable ocurre con la poesía cervantina. Si bien las cosas que condicionan la falta de definición de la crítica sobre esta faceta de la producción de Cervantes son prácticamente las opuestas a las que señalábamos anteriormente para el manierismo, los resultados no son significativamente distintos. Rodeada por las cumbres líricas que dan a este período el calificativo de «dorado» y en forzada dicotomía con una novelesca de calidad indiscutible, la obra poética de Cervantes ha quedado siempre en una discreta zona de penumbra dentro de los estudios literarios. El

resultado se nos muestra en la escasez de trabajos sobre este tema, generalmente marginado en las páginas de los manuales (con señaladas y honrosas excepciones, como la *Literatura Castellana* de Valbuena Prat) y oscilando, en las pocas páginas que a él se consagran, entre la negación y la apología, igualmente inválidas por lo que tienen de precipitación, fruto más de una ingenua comparación con el resto de la obra de este autor, que de un análisis riguroso de los propios textos. Quizá por esta misma razón, la luz propia con que se destacan las aproximaciones parciales de Blecua, Gerardo Diego, Francisco Ayala o Luis Cernuda<sup>1</sup> resalta con una mayor nitidez, junto a la claridad y el equilibrio con que Vicente Gaos ha sabido centrar el problema, en su «Introducción» a la edición de las poesías cervantinas<sup>2</sup>, que recoge también en su volumen *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*<sup>3</sup>, aunque, como él mismo indica, los versos de este autor aún aguardan el análisis detenido y desapasionado, cuyo rigor permita una valoración precisa y definitiva de un género que Cervantes cultivó con indesmayable vocación hasta el final de sus días.

La combinación de estos dos conceptos, la busca del manierismo en los versos de este autor, resulta, pues, especialmente problemática, y consecuencia, y a la vez causa de ella, es el estado de virginidad en que se encuentra este campo. Sin una delimitación precisa de la naturaleza del fenómeno manierista y de sus rasgos más definatorios y careciendo del soporte crítico que proporciona un juicio valorativo establecido sobre este conjunto de poemas, la investigación ha evitado de forma sistemática el internarse por unas sendas que hasta ahora son imprevisibles. Tal vez a causa de ello, los intentos para establecer la filiación de Cervantes respecto a categorías como Manierismo o Barroco se han llevado a cabo al margen de la consideración de su poesía, centrándose, por lo común, en *El Quijote*

<sup>1</sup> BLECUA, José Manuel, «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*. «Cuadernos de Ínsula», I, Madrid, 1947; CLAUBE, J. M. (J. M. Blecua), «La poesía lírica de Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*. «Cuadernos de Ínsula», I, Madrid, 1947; DIEGO, Gerardo, «Cervantes y la poesía», *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948; AYALA, Francisco, «El túmulo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974; CERNUDA, Luis, «Cervantes, poeta», en *Poesía y Literatura*, II, Barcelona, Seix Barral, 1971. La reciente aportación de José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Cervantes, del manierismo al barroco», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, resulta un tanto limitada por su origen como conferencia para alumnos del Curso de Orientación Universitaria.

<sup>2</sup> *Viaje del Parnaso. Poesías Completas*, I. Madrid, Castalia, 1973. *Poesías Completas*, II. Madrid, Castalia, 1981.

<sup>3</sup> GAOS, Vicente, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*. Barcelona, Planeta, 1979.

y obviando tan resbaladizo terreno, como han hecho, por citar sólo dos de los ejemplos más significativos y opuestos, Hauser<sup>4</sup> y Hatzfeld<sup>5</sup>, apoyándose en criterios de raíz diferente para vincular esta obra bien al manierismo, bien al barroco.

Todo intento tendente a poner de relieve la existencia en la poesía de Cervantes de una faceta manierista tendrá que establecerse, pues, tras el establecimiento de los presupuestos teóricos sobre los que se funda dicha investigación. Sin entrar ahora en cuestiones tan laboriosas como la existencia o no de una época manierista y sus manifestaciones en las diferentes ramas de la cultura, o el carácter de subsidiaridad o de transición de esta posible etapa respecto a etapas mayores como el Renacimiento o el Barroco, podemos sentar como principio básico la existencia en la poesía de una serie de rasgos, esencialmente de carácter estilístico, que caracterizamos como manieristas y que la crítica señala como hechos incontestables. La serie completa de estos rasgos (anticlasicismo, subjetividad, intelectualismo, aristocracia, ornamentación excesiva, dinamismo, goticismo, etc.), de la que resultaría el perfil nítido del manierismo, no recibe el mismo acuerdo de unos autores y otros, así como tampoco queda debidamente establecido el criterio por el que se puede clasificar un poema como manierista o barroco según la proporción de rasgos de uno y otro tipo que intervienen en su composición. También permaneceremos al margen de esta cuestión y nos centramos únicamente en aquellos rasgos que resultan hoy por hoy inquestionados.

De manera semejante operaremos con el «corpus» de la poesía cervantina, dejando de lado una difícil valoración definitiva o unas tentativas de clasificación absoluta, que resultarán igualmente discutibles sea el que sea el lado del que se incline. No compartimos, sin embargo, la opinión de quienes, como Menéndez Pelayo<sup>6</sup>, ponen en duda la calidad de esta poesía, negándole a su autor toda virtud como poeta, atendiendo a algunas afirmaciones del propio Cervantes en las que no supieron apreciar el mismo tono irónico que domina en la práctica totalidad de su obra. Sin resistir la inadecuada comparación con la obra de Góngora, Quevedo o San Juan

<sup>4</sup> HAUSER, Arnold, *Origen de la literatura y el arte modernos*, III. *Literatura y manierismo*. Madrid, Guadarrama, 1974.

<sup>5</sup> HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1973.

<sup>6</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cervantes considerado como poeta», en *Estudios y discursos de crítica literaria*, I. Madrid, CSIC, 1941.

de la Cruz, la poesía cervantina no desdice en exceso de las cualidades literarias del *Quijote* o las *Novelas Ejemplares*. Desde el juvenil soneto «A la reina Isabel de Valois» a las últimas composiciones insertas en el *Persiles*, la obra en verso de Cervantes es una prueba evidente de la inclinación de un escritor que, como afirma Ricardo Rojas<sup>7</sup>, fue fundamentalmente un poeta, un poeta lírico, dramático y épico, que, si bien demostró con sus novelas la posibilidad de hacer una épica en prosa, no descuidó la obra en verso. Sin la torrencialidad de Lope de Vega, «monstruo de la naturaleza», la poesía de Cervantes es cuantitativamente superior a la de Góngora, Garcilaso o Fray Luis, y se abre en un amplio abanico de temas, formas y motivos. Carente de un fuerte aliento lírico, la poesía cervantina cultiva, no obstante, con gracia la poesía de tipo tradicional en las canciones que intercala en *La Gitanilla* o *Rinconete y Cortadillo*, se carga con fuerza dramática en su teatro o sirve de perfecto vehículo a la ironía y el humor de su autor en composiciones como el «Diálogo entre Babieca y Rocinante», la canción del sacristán en *La cueva de Salamanca* o el soneto de cabo roto incluido en su comedia *La entretenida*, sin contar las ocasiones en que la ironía se transforma en sarcasmo y el soneto se convierte en una joya para cualquier antología, como los poemas «Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla» o «A la entrada del Duque de Medina en Cádiz».

Intencionadamente hemos reservado para el final el resto del considerable capítulo que forman las poesías sueltas, en su práctica totalidad, y, sin que esta denominación comporte ningún matiz peyorativo, poesía de circunstancias, tanto los poemas de juventud anteriores a *La Galatea*, como los dedicados a celebrar alguna obra literaria o un acontecimiento de resonancia. Y lo hemos hecho así porque de entre éstos vamos a extraer la mayor parte de los textos en los que centraremos nuestro análisis, ya que por su mismo origen ofrecen un campo más fértil para el rastreo de aquellos elementos manieristas que pueden iluminar la posición de nuestro autor respecto a esta estética.

Si analizamos la poesía de Cervantes desde el punto de vista técnico, de sus cualidades como versificador, fácilmente comprobaremos que, con excepción de la ligereza alcanzada por algunas de sus más felices composiciones de género tradicional, su verso suele resultar áspero, desprovisto de

<sup>7</sup> ROJAS, Ricardo, *Cervantes. (Cervantes, poeta lírico. Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta épico)*. Buenos Aires, Losada, 1948.

la sonoridad que le dieron Lope o Góngora y bastante alejado de la perfección alcanzada por Garcilaso, modelo formal de sus sonetos. Siguiendo los esquemas constructivos ofrecidos por Garcilaso y Herrera, Cervantes reduce la estructura formal de sus sonetos a una cierta pobreza, por su uniformidad sin apenas variantes. Por otro lado, sus endecasílabos, con no muchas excepciones, resultan de construcción imperfecta, con muy poca fluidez y musicalidad. Versos como «a la mayor del Cáucaso eminente», del soneto «A Alonso de Barros» y de factura casi gongorina, se encuentran con muy poca frecuencia en la obra cervantina, quizá no tanto por una incapacidad del poeta para asimilar y reproducir ciertas formas rítmicas o melódicas, como por una falta de preocupación en Cervantes por los primores de la forma, que el propio autor señalaba en su primera novela;

que no está en la elegancia  
y modo de decir el fundamento  
y principal sustancia  
del verdadero cuento,  
que en la pura verdad tiene su asiento<sup>8</sup>,

y que Valbuena Prat reconocía con acierto considerable, al afirmar que «se ve que Cervantes luchaba con la musicalidad del verso, que no le era fácil, pero las ideas, la emoción que ponía, el brío personal, suplían las deficiencias melódicas o de rima en fluidez»<sup>9</sup>.

Este descuido por lo formal, esta despreocupación por el «artificio técnico del versificador» que señalaba Cernuda<sup>10</sup>, parecerían apartar a Cervantes de la senda del manierismo y sus acentos puestos en el cultivo de la forma, a veces reducida a su pura apariencia. Esto es así si atendemos al Cervantes que, volvemos a citar a Cernuda, «entra en esa poesía nuestra de meditación (que la llamaba Unamuno)»<sup>11</sup>, el poeta profundo y sentido que rechaza la pura pirueta en el aire, el artificio hueco y vacío y que, a diferencia de un Góngora posterior y más inmerso en la estética manierista, no ha alcanzado aún un grado de desequilibrio tal entre forma y contenido que lo aleje totalmente de la armonía renacentista, que Cervantes

<sup>8</sup> *Galatea*, III.

<sup>9</sup> VALBUENA PRAT, Ángel, *Literatura castellana*, I. Barcelona, Juventud, 1974, p. 373.

<sup>10</sup> CERNUDA, Luis, *op. cit.*, p. 251.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

sintió con tanta nostalgia en todas y cada una de sus páginas. Ahora bien, como apuntábamos antes, la poesía de circunstancias, el verso laudatorio a la obra del amigo o la elegía a la muerte ilustre, es un rasgo frecuente en la producción cervantina y en ellos, justamente, el distanciamiento del contenido supone una liberación de la forma, que en ocasiones se moldea siguiendo la contorsión manierista.

Aunque la influencia platónica mantiene en Cervantes la importancia de la inspiración natural y aun le hace defender en el *Persiles* la inclinación que determinan las estrellas, hasta afirmar que «el poeta “nascitur”»<sup>12</sup>, predomina en él una consideración de la obra artística fundamentalmente como artificio, en clara diferencia con la esfera de lo natural, de acuerdo con su particular teoría de la «mímesis» en relación con la «natura naturata» y la «natura naturans». La imitación de la naturaleza no es la de los objetos creados por ella, sino la de sus formas de creación, lo que conduce al arte a convertirse en perfeccionador de la naturaleza, y que, por lo tanto, como afirma el propio don Quijote, «el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor»<sup>13</sup>. Justamente a esta luz, a la luz de la dicotomía inspiración/estudio, es como se ha de entender el tan manipulado terceto del *Viaje del Parnaso*, tantas veces sacado fuera del contexto y tantas veces al servicio de interpretaciones erróneas que han prescindido tanto del tono irónico del autor, como del sistema poético global que ofrece toda su obra:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo<sup>14</sup>,

representa no un reconocimiento resignado de la falta de virtudes poéticas, sino una socarrona confirmación del predominio del estudio en el par citado y del carácter artificioso de la poesía, que sitúa a Cervantes más cerca del intelectualista anticlasicismo de lo manierista que del naturalismo platónico del Renacimiento.

En la misma línea actúa el distanciamiento que mencionábamos anteriormente, síntoma y acicate del tratamiento fríamente intelectual que Cer-

<sup>12</sup> *Persiles*, I, 18.

<sup>13</sup> *Quijote*, II, 16.

<sup>14</sup> *Viaje del Parnaso*, cap. I.

vantes concede a algunos de sus poemas y que, sin poseer la pasión emotiva del barroco, viene a romper el equilibrado armazón de la obra renacentista. El papel secundario que en la génesis de la poesía cervantina tiene la efusión lírica se patentiza, entre otros rasgos, en el hecho de que uno de sus poemas más logrados, el soneto «Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla», tenga el mismo tono irónico y distanciado que caracterizó sus más felices páginas narrativas. Es el novelista, el narrador, quien surge aquí, interponiendo su voz por la de aquél, teatralizando en una máscara el gesto lírico, deteniendo el ademán, como los personajes de las pinturas manieristas, no para sobrecoger el ánimo del lector, sino para proponerle un juego intelectual.

La ironía de Cervantes, sus juegos con la realidad y la ficción, su gusto por teatralizar, no se encuentran muy lejos de estos artificios formales con los que el escritor objetiviza el poema. A la inversa, en el teatro, cuando el autor ha ocultado su voz bajo la de los personajes, cuando éstos rompen toda inhibición y ponen sobre las tablas su intimidad, el lirismo surge acrisolado y limpio, con todo el temblor y la emoción que Cervantes permitía abiertamente a su pluma en muy contadas ocasiones. El lamento de España en *El cerco de Numancia*, «uno de los mejores trozos líricos que compuso» su autor, como indica Cernuda<sup>15</sup>, es un ejemplo preciso de ello. Pero no siempre es necesario que el personaje esté pisando el tablado de la escena. El personaje cervantino se da siempre al mundo como espectáculo y, aunque sólo los visionarios como don Quijote o Vidriera son conscientes de ello, todos actúan de manera consecuente, aunque se muevan en el ámbito de la novela y se encuentren solos y perdidos en el mar: a pesar de ello, dirán su poema, como lo canta Manuel de Sosa Coitiño, el enamorado náufrago portugués del *Persiles*. Su soneto, además de hacer gala de un lirismo inhabitual en las poesías sueltas de Cervantes, resulta, por otra parte, un ejemplo perfecto de estructura manierista, tal como la señala Orozco en algunos sonetos gongorinos<sup>16</sup> y tal como volvemos a encontrar en otras composiciones de nuestro autor, como el soneto que declama don Antonio al comienzo de la tercera jornada de *La entretenida*. Su primer verso, «En la sazón del erizado invierno», introduce un tema tan barroco como

<sup>15</sup> CERNUDA, Luis, *op. cit.*, p. 250.

<sup>16</sup> OROZCO, Emilio, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», en *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1981.

el del tiempo y su paso inexorable, pero, a la postre, recibirá un tratamiento decididamente manierista, ya que es dispuesto como tema secundario respecto del principal, «la infernal rabia de los celos», y recibe, sin embargo, un tratamiento cuantitativamente más importante. Este rasgo, consistente en destacar y dar primacía al tema secundario sobre el principal, lo señala Orozco como propio de la pintura y de la poesía, y constituye para él un inequívoco rasgo de manierismo.

Si nos detenemos en el soneto del *Persiles*,

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,  
camino, aunque no usado, alegre y cierto,  
al hermoso, al seguro, al capaz puerto  
llevan la nave vuestra, única y rara.

En Scilas ni en Caribdis no repara,  
ni en peligro que el mar tenga encubierto,  
siguiendo su derrota al descubierta,  
que limpia honestidad su curso para.

Con todo, si os faltare la esperanza  
del llegar a este puerto, no por eso  
giréis las velas, que será simpleza.

Que es enemigo amor de la mudanza...  
y nunca tuvo próspero suceso  
el que no se quilata en la firmeza,

apreciamos como primer rasgo la ruptura de la unidad temática, escindida en dos polos que se corresponden con aquéllos entre los que se mueve toda la novela: el mar y el amor. Enseguida se nos hace manifiesto el desequilibrio en el tratamiento de ambos, relegado el fundamental, el amor, al último terceto, sólo destacado por el carácter sentencioso y epifonemático con que lo subraya el autor. El paralelismo con el ejemplo manierista típico dado por Orozco, el gongorino soneto que se inicia «Cosas, Celaba mía, he visto extrañas», resulta evidente, y la conclusión, por tanto, también. La duplicidad temática se destaca como uno de los rasgos manieristas más llamativos, pero en el poema encontramos como confirmación otros rasgos señalados por Orozco: «Los versos se fragmentan en miembros para hacerles corresponder con otros versos de estructura paralela con los que se asocian además ideológicamente», señala este crítico<sup>17</sup>, y la estructura tri-

<sup>17</sup> Idem. pp. 170-171.

membre de los versos del primer cuarteto es el ejemplo más claro para esta afirmación. Ahora bien, la ordenación de estructuras simétricas no constituye necesariamente un rasgo manierista, pero cuando, como en este caso, nos encontramos con versos que forman sintagmas no progresivos, es decir, en una ordenación paratáctica, y componiendo entre ellos una estructura correlativa, no podemos menos que admitir, siguiendo a Dámaso Alonso<sup>18</sup>, que nos encontramos ante un tipo de estructura que por el predominio de lo artificioso e intelectual se sitúa claramente dentro de la estética formal del manierismo.

La estructura inorgánica del poema, que Hauser señala como característica definitoria del manierismo<sup>19</sup>, y que encontramos ya en los sonetos de uno de los artistas representativos de este estilo, Miguel Ángel Buonrotti, representa una constante que recurre frecuentemente en la poesía cervantina, combinando la pluralidad temática con la artificiosidad de correlaciones y ordenaciones híbridas o mixtas, del género de las señaladas por Dámaso Alonso, como una mezcla de estructuras paratácticas e hipotácticas, que descubrimos en el primer cuarteto del Soneto II de Damón en *La Galatea*:

Si el áspero furor del mar airado  
por largo tiempo en su rigor durase,  
mal se podría hallar quien entregase  
su flaca nave al piélagos alterado.

No permanece siempre en un estado  
el bien ni el mal, que el uno y otro vasa,  
porque si huyese el bien, y el mal quedase,  
ya sería el mundo a confusión tornado.

La noche al día, y el calor al frío,  
la flor al fruto van en segimiento,  
formando de contrarios igual tela.

La sujeción se cambia en señoría,  
en placer el pesar, la gloria en viento,  
"che per tal variar natura é bella".

<sup>18</sup> ALONSO, Dámaso, «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en ALONSO, D. y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970.

<sup>19</sup> HAUSER, A., *Origen de la literatura y el arte modernos*, I. *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Guadartama, 1982.

La bimembración de los versos 1 y 4 refuerza su complicación formal con el quiasmo que rige la disposición sustantivo-adjetivo en ambos versos, y que se continúa, «formando de contrarios igual tela», en los dos tercetos, hasta culminar con el quiasmo del penúltimo verso, en una acumulación de estructura paralelística de parejas de contrarios que crea en el poema una confusión, no como la que crea la naturaleza, sino a la manera en que ésta la crea. La separación de la naturaleza por la vía del artificio comienza desde la misma raíz del soneto, concebido como una glosa del petrarquesco endecasílabo final, que es el que le da el pie forzado y establece el artificioso juego sobre el que se construye el poema. Y de nuevo nos encontramos con otra de las características del manierismo que señala Hauser: «La esencia “anaturalista” del manierismo se expresa también en que la creación artística parte de algo ya formado, en lugar de partir de la naturaleza. Esto quiere decir con otras palabras que los manieristas están menos inspirados por la naturaleza que por obras de arte»<sup>20</sup>. La misma concepción dinámica de la naturaleza que expresa el verso italiano es uno de los rasgos más definitivos de la visión del mundo manierista, desarrollada formalmente en las parejas de contrarios acumulados en la segunda parte del soneto, que ofrecen a través de la tensión interna que generan, de la paradoja y del contraste, una dialéctica que transpone a la dimensión temporal la fórmula de «discordia concors» con que se suele caracterizar al manierismo. El carácter perspectivista del pensar y la relatividad de la verdad que comunica el arte manierista se expresa por la presencia de la doble vertiente de la realidad, que, paradójicamente, es la que preserva el orden, frente a la confusión que supone la huida de un elemento de la pareja. Es el orden, la preocupación por la estructura dual, que subyace en toda confusa y complicada obra manierista, la preocupación por encontrar esa «expresión analítica de la realidad plural» que intentaba explicar Dámaso Alonso<sup>21</sup>.

Incluso cuando el poema se carga de un acendrado sentido barroco, como el soneto «A la muerte de Fernando de Herrera», en el que al sincero tono elegíaco por la desaparición del admirado poeta se une una vívida sensación de la fugacidad temporal y la mortalidad del hombre, Cervantes acude a la estructura manierista, que posterga al verso final el núcleo temático

<sup>20</sup> Idem, pp. 72-73.

<sup>21</sup> ALONSO, Dámaso, *op. cit.*, p. 14.

principal, que es el que le da al poema su carácter de epitafio. «Yace debajo desta losa fría», que recuerda a tantos sonetos barrocos que se cierran con la nada, como el del propio Cervantes al túmulo de Felipe II, introduce al final una brusca ruptura con los trece primeros versos, dedicados al elogio del poeta fallecido, señalando la división de la estructura en la dicotomía vida/muerte, que recibe, además, el desequilibrado tratamiento propio del manierismo. De Herrera, así como de Garcilaso, sus más admirados poetas, toma Cervantes la estructura de la rima de sus tercetos, que repiten el esquema CDE CDE en casi todos sus sonetos. Aunque este hecho podría interpretarse como una manifestación de la pobreza de recursos de versificador exhibida por Cervantes, no podemos olvidar otros factores como la inclinación manierista a las estructuras rígidas y fijadas «a priori», o su concepto de «mímesis», más decidido por la imitación de modelos tomados de obras artísticas que extraídos de la naturaleza, sin olvidar lo que de «manera», de amaneramiento estilístico, tiene esta estructura en su repetición inalterable. Recordemos, por otra parte, que Hatzfeld, a pesar de su reduccionista concepto del manierismo, considera este rasgo como definitivo en el momento de clasificar el estilo de Boscán<sup>22</sup>.

Por último, volvemos de nuevo a *La Galatea* para ver en el soneto de Gelasia cómo el contraste establecido por el bitematismo de la típica estructura manierista se pone incluso al servicio de ideales renacentistas, como los expresados por este personaje de novela pastoril. El idealizado bucolismo de la Arcadia renacentista, el paraíso constantemente añorado por Cervantes en el que rosas y jazmines trenzan la corona de la libertad, se concentra en el rotundo terceto final, que con la aparición del «yo» lírico y la solución con que responde, rompe la compleja y trabada estructura paralelística establecida por la anafórica sucesión de preguntas retóricas que culmina en la enumeración del climático primer terceto:

¿Quién dejará del verde prado umbroso  
 las frescas hierbas y las frescas fuentes?  
 ¿Quién de seguir con pasos diligentes  
 la suelta liebre o jabalí cerdoso?  
 ¿Quién, con el son amigo y sonoro,  
 no detendrá las naves inocentes?

<sup>22</sup> «Boscán demuestra ser un manierista por su cercana imitación del esquema de rima (de Petrarca). HATZFELD, H., *op. cit.*, p. 234.

¿Quién, en las horas de la siesta ardientes,  
 no buscará en las selvas el reposo,  
     por seguir los incendios, los temores,  
 los celos, iras, rabias, muertes, penas  
 del falso amor, que tanto aflige al mundo?  
     Del campo son y han sido mis amores;  
 rosas son y jazmines mis cadenas;  
 libre nascí, y en libertad me fundo.

Y, frente a la tensión de ese primer terceto, la sencillez formal de los tres últimos versos, «uno de los mejores tercetos de toda la poesía española», en opinión de Blecua<sup>23</sup>. En ellos, postergada según el esquema característico del soneto manierista, Cervantes concentra, con una capacidad de economía expresiva reservada únicamente al gran poeta, una apretada síntesis de elementos renacentistas, articulados en torno a una formulación del «Beatus ille» horaciano adecuada a la configuración ofrecida por el contexto de las convenciones de la novela pastoril en que se enmarca. La huida del tráfago amoroso mostrado en el primer terceto como elemento de contraste, parece asimilarse a la huida de la ciudad propuesta por ese «menosprecio de corte y alabanza de aldea» que ofrece el bucolismo convencional, al mismo tiempo que muestra un cierto contacto con la línea ascética de un estoicismo que solo acepta unas cadenas de rosas y jazmines y se plantea el tema de la libertad, que tanto preocupó a Cervantes. La polisemia temática introducida por el terceto último a partir del contraste amor/campo, que explicita el verso 12 y que continúa lo apuntado en la primera parte del soneto, junto con el empleo de la estructura bipolar manierista, es lo que proporciona al poema su tensión poética, aunque nuevamente nos volvamos a encontrar con el recurso cervantino de interponer la máscara de un «yo» distinto para dejar fluir su lirismo.

Para concluir, y sin caer en la pretenciosa intención de clasificar la poesía de Cervantes con etiqueta alguna, sí creemos haber puesto de relieve la aparición de una serie de caracterizados rasgos tomados directamente de la estética manierista y que, con independencia de que se pongan al servicio de contenidos más o menos barrocos o renacentistas o de puras construcciones formales, contribuyen a forjar la peculiar expresión cervantina,

<sup>23</sup> CLAUBE, J. M., *op. cit.*

reflejo perfecto de sus cualidades como creador. La imitación de los modelos anteriores como pie forzado de la composición, el empleo de las correlaciones o la construcción del poema según un esquema pluritemático representan los rasgos estilísticos de un autor que no sólo requiere la interposición del filtro de un personaje para dejar oír su voz, sino que su obra toda responde al perspectivismo de una escindida y dramática visión dualista. La dualidad, tal como aparece en la composición del poema manierista, constituye sin duda la forma de la visión cervantina, que no se limita en su manifestación al destacado papel del teatro dentro de su obra, y se expresa con igual fuerza en su prosa narrativa, con la constante repetición de parejas protagonistas, y en sus versos, contruidos en gran parte sobre el contraste y la paradoja. Sin embargo, mientras que en la prosa esta dicotomía puede resolverse en una unidad superior, más cercada a la concepción barroca, no ocurre lo mismo en la poesía, en la que la dificultad para el establecimiento de una dialéctica actuante puede provocar como resultado que este perspectivismo quede apresado en la pura forma de los fríos esquemas manieristas.

PEDRO RUIZ PÉREZ



## LOS TEXTOS «EMENDADOS» DE HERRERA

Los términos del problema son bien conocidos, y bastará recordarlos sucintamente: las obras poéticas que Herrera publicó en vida se reducen a los 91 poemas contenidos en *Algunas obras* (1582), más los trece incluidos en las *Anotaciones* a Garcilaso (1580) y media docena más de composiciones estampadas al frente de textos ajenos. Sin embargo la edición póstuma —*Versos de Fernando de Herrera* (1619)—, realizada por el pintor Francisco Pacheco, contiene 365 poemas, entre ellos todos los de la primera edición, menos tres. Ahora bien: la mayoría de los poemas de la edición príncipe (*H*) que se recogen en la de Pacheco (*P*) aparecen con numerosas alteraciones y, en muchos casos, con cambios profundos. Puesto que la versión *H* recoge fielmente la forma que el poeta —que vigiló escrupulosamente la impresión— consideraba definitiva en 1582, las variantes que ofrecen los textos de *P* sólo pueden explicarse mediante tres hipótesis: a) Herrera continuó corrigiendo y puliendo los poemas ya publicados, y Pacheco recogió las versiones definitivas, como piensan, entre otros, Salvatore Battaglia<sup>1</sup> y Oreste Macrì<sup>2</sup>; b) Pacheco retocó los poemas de Herrera antes de editarlos, y a él son imputables las variantes. Fue Quevedo el prime-

<sup>1</sup> «Per il testo di Fernando di Herrera», en *Filologia romanza*, I, 1954, pp. 51-89.

<sup>2</sup> «Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos de Herrera*», en *Filología romanza*, VI, 1959, pp. 1-26 y 151-184; y *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959.

ro en sugerir la intervención de Pacheco, que en nuestros días ha vuelto a sostener, con muy sólidos argumentos, José Manuel Blecua<sup>3</sup>; c) Pacheco publicó textos que Herrera no había querido recoger en su propia edición, así como borradores y versiones primitivas de algunos de los poemas que, una vez corregidos y retocados, incluyó Herrera en *Algunas obras*. Esta idea que parece desprenderse de las palabras del licenciado Duarte en los preliminares de la edición póstuma, fue aceptada sin recelo alguno por Coster en su libro clásico<sup>4</sup>, y parece informar las distintas ediciones modernas del poeta, que se limitan a reproducir el texto de 1582. Diversos investigadores se han sumado a estas posturas, que, en rigor, no son absolutamente divergentes. Así, las hipótesis a) y b) coinciden en admitir que las versiones de *P* ofrecen estados de elaboración posteriores a las de *H*<sup>5</sup>; la diferencia radica en atribuir la última mano a Herrera o a Pacheco. Lo cierto es que el problema, cuya gravedad no es necesario encarecer, no ha encontrado hasta ahora solución satisfactoria para una mayoría de estudiosos, y que el enigma de los textos de Herrera sigue en pie, como un reto difícilmente soslayable, dada la considerable importancia de la obra del poeta sevillano. Es necesario proceder a minuciosos y pacientes cotejos, verso por verso, variante por variante, sin cerrar los ojos a la posibilidad de que acaso no exista una respuesta única, porque las hipótesis expuestas no son por sí mismas forzosamente excluyentes. En cualquier caso, parece aconsejable una buena dosis de empirismo para acompañar la imprescindible relectura de los textos, tal como se propone en las páginas que siguen.

Comencemos por el examen de un soneto incluido por Herrera en su edición, con las variantes de la versión *P*:

<i>H</i>	<i>P</i>
Temiendo tu valor, tu ardiente espada, sublime Carlo, el barbaro Africano, ¡ el bravo orror del impetu Otomano l'altiva frente umilla quebrantada.	_____ _____ i el espantoso a todos Otomano _____ frente inclina _____

<sup>3</sup> Véanse sus trabajos «Los textos poéticos de Fernando de Herrera» (*Archivum*, IV, 1954, pp. 247-263) y «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera», en *BRAE*, XXXVIII, 1958, pp. 377-408. Y, sobre todo, su fundamental edición de la poesía herreriana, Madrid, Anejos del *BRAE*, 1976.

<sup>4</sup> *Fernando de Herrera (el Divino)*. París, Champion, 1908, p. 190.

<sup>5</sup> «Pacheco ofrece siempre la última etapa», afirma Blecua (*ed. cit.*, I, p. 31).

Italia en propria sangre sepultada,  
 el invencible, el aspero Germano,  
 i el osado Frances con fuerte mano  
 al yugo la cerviz trae inclinada.

Alce España los arcos en memoria,  
 i en colossos à ùna i otra parte  
 despojos i coronas de vitoria;

Que ya en la tierra i mar no queda parte.  
 que no sea trofeo de tu gloria,  
 ni le resta mas onra al fiero Marte.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

i del Frances osado el pecho ufano  
 al yugo rinde la cerviz cansada.

\_\_\_\_\_

i en colunas à \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

ni resta mas onor al \_\_\_\_\_

Se trata de un soneto dirigido a Carlos V, compuesto probablemente en 1574 o muy poco después —según la plausible conjetura de Coster<sup>6</sup>—, porque fue en ese año cuando se concluyó la Alameda de Sevilla, en uno de cuyos extremos se erigieron dos columnas con las estatuas de Hércules y de Julio César, a las que se alude en el v. 10.

Examinemos las variantes. En el v. 3, «el espantoso a todos Otomano» de *P* había aparecido en 1582 como «el bravo orror del impetu Otomano». No hay que olvidar que la composición se propone ensalzar las victorias del Emperador. Para ello, nada mejor que abultar hiperbólicamente la dureza de los adversarios. Pero *espantoso* posee dos acepciones en la lengua de la época, y ambas aparecen en diversos poemas de Herrera: 'admirable, asombroso' y 'terrible, que causa espanto'. Cuando el contexto es suficientemente claro para orientar la palabra en un sentido u otro, no existe problema alguno. Pero no ocurría así en este texto, cuya versión *P* resulta peligrosamente equívoca, ya que el poderío turco puede interpretarse como 'horroroso' o como 'admirable'. Pero incluso si se elimina desde el principio esta posibilidad por considerarla incompatible con el punto de vista de un poeta cristiano y patriótico, el adjetivo *espantoso* 'horroroso' es demasiado vago, porque no comporta necesariamente connotaciones bélicas, y de lo que se trata es de resaltar que el Emperador ha vencido a un enemigo fiero y duro. Y aquí tropezamos con la versión *H*: «el bravo orror del impetu Otomano». El sentido conveniente de *espantoso* se mantiene, pero ya sin ambigüedad, en el sustantivo *orror*; y, al mismo tiempo, la belicosi-

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, p. 118.

<sup>7</sup> Vid. David A. KOSSOF, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966, s.v.

dad y la fiereza del enemigo se destacan gracias al adjetivo *bravo* y al sustantivo *impetu*. Es evidente que la versión *H* resulta muy superior, y parece poco probable que el autor la empobreciese en una revisión que sería la publicada por Pacheco, según la primera de las hipótesis enunciadas antes.

A conclusiones análogas conduce el examen de la leve pero significativa variante del v. 4. También aquí la versión *H* supone una intensificación de la propiedad léxica. Inclinar la frente, que es la actitud que presenta *P*, no es forzosamente señal de derrota, y no se compagina del todo con el atributo *quebrantada*; dicho de otro modo: el sometimiento tras la derrota recae tan sólo en el valor de *quebrantada*, que irradia muy débilmente hacia la forma neutra *inclina*. En cambio, «humillar» significa 'inclinar [la frente] en señal de sumisión', y este gesto, tras haber calificado la frente de *altiva*, magnifica el triunfo de Carlos V, objetivo esencial en un texto de carácter laudatorio como éste. De nuevo hay que aceptar la evidencia: en este punto concreto, la versión *H* ofrece un grado mayor de precisión.

La cuestión es aún más evidente si analizamos las variantes que recubren los vv. 7-8. En la versión *P*, el último de los sujetos enumerados, tras *Italia y el aspero Germano*, realiza algo difícilmente aceptable: «i del Frances osado el pecho ufano / al yugo rinde la cerviz cansada». Restaurando el orden gramatical, el enunciado queda así: «y el pecho ufano del francés osado rinde al yugo la cerviz cansada». Dejemos aparte el atributo *cansada*, que no implica derrota ni, en consecuencia, mérito alguno para el vencedor, ya que la entrega por cansancio del adversario más bien parece sugerir una cómoda victoria. Lo más llamativo es que «el pecho ufano» (sujeto gramatical) «rinde al yugo la cerviz», y no se entiende cómo un pecho, por metafórico que sea, puede tener una cerviz. 'Rendir al yugo la cerviz' es una acción que podría predicarse de un sujeto como «el francés», por ejemplo, pero en ningún caso del «pecho». Se trataba de un desliz que hubo de ser corregido, y es indudable que la reelaboración es la que aparece en la versión *H*: «i el osado Frances con fuerte mano / al yugo la cerviz trae inclinada». Aquí no se trata ya tan sólo de subrayar la superioridad del texto publicado por Herrera; hay, además, indicios suficientes para conjeturar que *P* es una redacción primitiva, de la que posteriores retoques han eliminado imprecisiones e incongruencias, en una tenaz búsqueda de la expresión exacta e inmodificable.

En el v. 10, la variación es mínima, pero no desdeñable. Las *columnas*

de *P* eran simplemente monumentos conmemorativos; los *colossos* de *H* hacen recaer la atención sobre los dos personajes representados —Hércules y Julio César—, e inducen a establecer un parangón implícito entre ellos, con su carga de acciones hazañosas y memorables, y el Emperador, colocado ahora, casi como un semidiós, a la misma altura que un paradigma mitológico y otro histórico. La magnitud del elogio aumenta en virtud de la sutil sustitución del vocablo.

Por lo que se refiere a la variante del verso final, la corrección *onra* parece obedecer exclusivamente al deseo de producir ciertos efectos fónicos que tanto preocuparon a Herrera, a juzgar por los abundantes comentarios sobre esta cuestión que aparecen diseminados a lo largo de las *Anotaciones*. Como es bien sabido, Herrera está en contra de los artificios fónicos «puestos al acaso», pero postula el uso de los que tengan «algún efecto»<sup>8</sup>, es decir, de aquellos que apoyen el contenido del verso. Pues bien: *onra* por *onor* enriquecía, con sus ásperas aliteraciones de [r̄], un verso enteramente cubierto por la evocación del dios de la guerra<sup>9</sup>.

A la vista de todo esto, parece dudoso que las variantes de *P* se deban a correcciones últimas del poeta, porque es obvio que estropean el texto de *H*. Claro que puede pensarse, como ya sospechaba Quevedo, que se trata de correcciones de Pacheco. No se comprende, sin embargo, por qué Pacheco se sintió obligado a corregir lo que ya el poeta había publicado con todo esmero. Y en cuanto a Herrera, tampoco parece coherente que, habiendo seleccionado sólo una pequeña parte de su obra para publicar la edición de 1582, no dedicara sus esfuerzos a retocar y perfeccionar el gran número de poemas desechados en esta ocasión, en lugar de volver sobre lo ya editado. Las variantes de *P* examinadas hasta ahora no son ajenas al léxico herreriano. La «cerviz cansada», por ejemplo, aparece en la Elegía I, incluida por Herrera en *Algunas obras*<sup>10</sup>; y en la Canción II, también publicada por el poeta, se lee<sup>11</sup>:

No basta no el imperio,  
ni traer las cervizes umilladas

<sup>8</sup> Vid. las *Anotaciones* en la ed. de A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad, 1966, p. 376.

<sup>9</sup> El «mejor sonido del verso [...] es lo que tanto miran y procuran componer los buenos poetas», declara Herrera en las *Anotaciones* (ed. cit., p. 328).

<sup>10</sup> Vid. ed. cit. de J. M. Blecua, núm. 112, v. 11.

<sup>11</sup> Ed. J. M. Blecua, núm. 144, vv. 41 ss.

presas en cativerio  
con vencedora mano.

En la edición de Pacheco no hay variantes para estos versos, como tampoco para el comienzo de uno de los últimos sonetos de *Algunas obras*<sup>12</sup>:

Ya qu'el sugeto reino Lusitano  
inclina al yugo la cerviz paciente...

Nos hallamos, sin duda, en el caso del soneto a Carlos V en la versión *P*, dentro del vocabulario y de los módulos expresivos de Herrera. No parece necesario suponer que otra mano haya alterado el texto. Lo que hay es una redacción primitiva, representada por *P*<sup>13</sup>, retocada y pulida para incluirla en la edición de 1582. Pacheco publicó en muchos casos borradores o versiones no depuradas. Cuando el licenciado Duarte ensalza la diligencia con que Francisco Pacheco recogió «algunos cuadernos i borradores que escaparon d'el naufragio» a la muerte del poeta, ofrece una información de la que no parece que haya que recelar. Es indudable también que, en algunos momentos, Pacheco «cumplió lo que faltava de otros papeles sueltos». Deseoso de dar a la estampa la mayor cantidad posible de textos del poeta, Pacheco tuvo que habérselas en más de una ocasión con versos incompletos, con estrofas sin rematar o con espacios en blanco, e incluso con varias posibilidades, apuntadas al margen en los textos autógrafos, entre las que el autor no se había decidido a seleccionar. Esto es normal en los cuadernos de trabajo de un poeta, y podemos, así, tener la convicción de que en *P* se han deslizado palabras y versos de Pacheco, introducidos acaso no tanto por corregir y enmedar la plana a Herrera como por completar lagunas de los manuscritos. Es imposible por ahora calcular el volumen de lo que Pacheco «cumplió», y, a no ser que aparezcan autógrafos del poeta —lo que resulta harto improbable—, la única tarea que puede arrojar alguna luz en el espinoso problema textual de Herrera es el cotejo de las versiones disponibles.

He aquí un nuevo soneto con numerosas variantes<sup>14</sup>:

<sup>12</sup> Ed. J. M. Bleuca, núm. 180.

<sup>13</sup> El soneto ofrece otras variantes, que aquí no considero, en la copia del llamado manuscrito B —el 10.159 de la Biblioteca Nacional—, editado por Bleuca en el vol. *Fernando de Herrera: Rimas inéditas*, Madrid, CSIC, 1948.

<sup>14</sup> Ed. J. M. Bleuca, núm. 108.

## H

Pense, mas fue engañoso pensamiento,  
armar de duro ielo el pecho mio;  
Porqu'el fuego d'Amor al grave frio  
no desatase un nuevo encendimiento.

Procure no rendirm'al mal, que siento;  
i fue todo mi esfuerço desvario.  
perdi mi libertad, perdi mi brio;  
cobré un perpetuo mal, cobré un tormento.

El fuego al ielo destemplò en tal suerte,  
que gastando su umor, quedò ardor hecho;  
i es llama, es fuego, todo quanto espiro.

Este incendio no puede darme muerte;  
que, quanto de su fuerça mas deshecho,  
tanto mas de su eterno afan respiro.

## P

armar d'intensa nieve'l pecho \_\_\_\_\_  
porqu'el rayo d'Amor no al lento frio  
rompiese'l rigor duro en vivo aliento.

mi libertad perdi i mi usado brio,  
cobré un dolor perpetuo, en mi tormento.

la llama'l ielo \_\_\_\_\_  
i es inesausto fuego, quanto espiro.

No puede este m'incendio darme \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Las diferencias constructivas son profundas. En *P*, los términos *nieve* y *rayo* tenían un correlato sólo aproximado en el v. 9: «la llama'l ielo destemplò en tal suerte». La corrección de *H* ha sustituido la «intensa nieve» —calificación vaga, por otra parte— por el *duro ielo*, que implica un aislamiento mayor, porque protege como una coraza al sujeto lírico (y de ahí que se ajuste mejor al verbo *armar*, seleccionado desde el primer momento); además, *H* ha suplido «rayo» por un sustantivo más genérico, *fuego*, gracias a lo cual el v. 9 recoge, en su nueva versión, los dos elementos ya mencionados: «el *fuego* al *ielo* destempló...».

La trabajosa sintaxis de los vv. 3-4 resulta igualmente simplificada en *H*<sup>15</sup>. Pero es que, además, el léxico de *P* era inseguro: hablaba del «lento frio» para referirse a la nieve mencionada poco antes, y luego de su «rigor duro». Claro está que el rigor puede ser «duro», pero, al referirlo a la nieve, que no lo es, se introducía un peligroso contrasentido. Es evidente que el poeta tenía en su pensamiento la noción 'hielo', pero que en estos mo-

<sup>15</sup> Algo similar ocurre en el son. IV de *H* (*ed.* Blecua, núm. 109), vv. 7-8: «... en llanto convertido / acabar no pense» es en la versión *P* «no en llanto convertido / cuidé triste acabar». En este mismo soneto, el v. 14 de *H* («como no estoi ceniza todo hecho?») es en *P* «como todo ceniza, no estoi hecho?».

mentos no había encontrado aún la formulación adecuada. Lo de la «intensa nieve» era un borrador, un apunte conceptual que más tarde encontró su expresión exacta en el «duro ielo» de *H*.

Los vv. 7-8 constituyen igualmente ejemplos muy significativos: La versión *H* logra dos endecasílabos paralelos, con la cesura perfectamente marcada, sin renunciar a ninguno de los conceptos manejados en *P*; se contraponen, además, con riguroso equilibrio, los enunciados gobernados por dos nociones antitéticas (*perdi* / *cohrè*) y se elimina la imprecisión expresiva acarreada por la preposición en el v. 9 de *P*: «cohrè un dolor [...] *en* mi tormento». La reduplicación de las formas verbales contribuye a producir un efecto gradativo de que carecía la versión *P*, como en el soneto II de *H*: «Crece el camino, i crece mi cuidado; [...] el curso al fin acaba, aunqu'estendido; / pero no acaba el daño dilatado». En los vv. 9-10, *P* ofrecía el juego *llama-ardor* para pasar, en el v. 11, al término *fuego*. En la versión *H*, el balanceo se establece entre los vocablos *fuego* y *ardor*, que se reproducen —con la variante *llama*— en el verso inmediato, cerrando así el terceto y preparando el término que globalmente subsume los anteriores —*incendio*—, que no por casualidad encabeza el último terceto, con la ventaja, además, de recuperar el orden sintáctico normal, lo que facilita la supresión de la forma posesiva «*mi incendio*», absolutamente superflua tras lo que se había dicho en los versos anteriores. La mayor economía expresiva de *H*, su cuidada precisión y el superior artificio constructivo que ostenta, acreditan que se trata de una versión corregida de *P*. Tampoco aquí pudo contar Pacheco con la versión editada, y sí, en cambio, con una redacción previa, nada desdeñable, ciertamente, pero sin la asombrosa perfección formal del texto que Herrera estampó en 1582.

Al revisar las versiones de Pacheco y confrontarlas con las de *Algunas obras* se advierte que, en no pocos casos, las correcciones eran necesarias para deshacer una construcción ambigua que el poeta, tras pergeñar el primer borrador, debió de percibir inmediatamente. Así acontece, por ejemplo, con el cuarteto inicial del soneto que en *H* lleva el número 33. Pacheco publicó, hay que suponer que sin percatarse de ello, dos versiones: una igual que la de *H* y la otra con variantes. Fiel a su teoría, Macrì afirma<sup>16</sup> que esta segunda es posterior. Pero no es admisible tal hipótesis, como se verá. He aquí el cuarteto:

<sup>16</sup> *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972<sup>2</sup>, p. 584.

H

P

Ardientes hebras, do s'ilustra el oro,	Hebras, qu'Amor purpúra con el oro,
de celestial ambrosía rociado,	en immortal ambrosia rociado;
tanto mi gloria sois i mi cuidado,	tanto mi gloria sois i mi cuidado,
cuanto sois del Amor mayor tesoro,	quando d'el solo sois mayor tesoro.

El poeta se dirige a los cabellos de la amada, como en muchas otras composiciones. En *P*, los cabellos reciben su color dorado del *Amor* («qu'Amor purpúra con el oro») <sup>17</sup>. Se trata, pues, de una cualidad recibida, lo que resulta bastante extraño. Pero, además, el segundo verso introduce el atributo *rociado*, que puede provocar un súbito desconcierto en el lector, incapaz de descifrar la relación gramatical. ¿Qué es lo «rociado»? ¿El *oro*? ¿El *amor*? La versión *H* disipa estas dificultades: los cabellos son «ardientes hebras» en las que el mismo oro «s'ilustra», esto es, se ilumina, se hace resplandeciente. La tonalidad de los cabellos supera, pues, en intensidad y pureza a la del metal precioso. La corrección no sólo engrandece la hermosura de la cabellera, sino que deshace la ambigüedad existente en *P*; al no haber más que un sustantivo masculino (*oro*), el atributo *rociado* remite inequívocamente a él.

Algo similar ocurre en los vv. 3 y 4, donde *P* resulta sumamente oscuro. Pero conviene aclarar sin demora que no se trata de una oscuridad deliberada, perseguida por motivos estéticos, sino originada por la defectuosa construcción gramatical. ¿A qué se refiere *d'el* en el v. 4? Hay varias posibilidades: *cuidado*, *oro* y *Amor*. Observando la corrección de *H* es palmario que, en la intención del poeta, *d'el* remitía al vocablo *Amor*; pero lo cierto es que la palabra se hallaba tan distante en la versión *P* que resultaba difícil entender la deixis. La corrección de *H* resuelve el problema mediante la modificación del verso 4, cuya configuración final no deja ya, concluido el retoque, lugar a dudas: «cuanto sois del Amor mayor tesoro». En casos como este, ¿podrá seguir manteniéndose que la versión de Pacheco es un punto final? Más bien parece reproducir un estado de elaboración primitivo —a lo sumo intermedio—, y quedan por hacer muchos cotejos que ayuden a confirmar, matizar o rechazar esta impresión.

<sup>17</sup> De paso conviene recordar que el verbo *purpurar*, con la acepción genérica de "esaltar", sólo aparece en versiones publicadas por Pacheco, como puede comprobarse sin más que acudir al *Vocabulario* de KOSOFF.

Examinemos, para completar este breve recorrido, un ejemplo de naturaleza distinta. En las *Anotaciones* a Garcilaso (1580) incluye Herrera un soneto propio en el que conjuga las «fábulas» de Ícaro y Faetonte. El texto dice así<sup>18</sup>:

Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo,  
con que desamparado dela vida,  
dio nombre a su memoria esclarecida  
Icaro en el salado i hondo suelo.

I quien el rayo derribò del cielo,  
culpa de la carrera mal regida,  
que Lampécie llorosa i afligida  
lamenta en el hojoso i duro velo;

Pues de uno i otro eterna es la osadia  
i el generoso intento, qu'a la muerte  
negaron el valor de sus despojos;

Yo mas dichoso en la fortuna mia,  
pues al cielo llegué con nueva suerte,  
i ardi vivo en la luz de vuestros ojos.

También este texto de las *Anotaciones* fue recogido por Francisco Pacheco en su edición de 1619, y con numerosas variantes<sup>19</sup>. Prescindiendo de ciertas diferencias gráficas, que confirman el exquisito cuidado que el poeta puso en estos detalles cuando él mismo tuvo oportunidad de supervisar el proceso de impresión, las variantes decisivas comienzan en los vv. 3 y 4, donde *P* escribe:

dio Icaro en su gloria esclarecida  
nombre insine al salado i hondo suelo.

El ritmo análogo, el mantenimiento de la rima y de algunos sintagmas acreditan que la variación es más temática que formal. En efecto: al recordar la caída de Ícaro, el texto de *Anotaciones* y el de *P* dicen cosas dis-

<sup>18</sup> Ed. J. M. Blecua, núm. 90.

<sup>19</sup> Esto no deja de ser curioso, porque, aun aceptando que los compiladores no conocieran la edición de *Algunas obras*, como sospechaba Coster —*ob. cit.*, p. 192— y mantiene Blecua —*ed. cit.*, l. p. 29—, sí les eran familiares los «escólios a Garcilasso», como los denomina Duarte.

tintas, y no resulta difícil descubrirlo con una lectura atenta. En *Anotaciones* (A), Ícaro dio *nombre* ('fama') a su memoria al caer al mar por haber pretendido elevarse demasiado; por el contrario, el texto de *P* afirma que Ícaro dio nombre ('apelativo') al lugar en que cayó (el mar de Icaria, por tanto).

Puesto que ambas lecturas son posibles, es obvio que todo depende del sentido que se quiera otorgar al sustantivo *nombre*. De las cuatro acepciones registradas en el vocabulario de Kossof, sólo la de 'fama, renombre, reputación' —con abrumadora mayoría de usos en Herrera— encaja aquí. Kossof recoge todas las ocurrencias de las diversas acepciones, pero se limita a indicar algunas de esta última. De *Anotaciones* reproduce cinco casos —ninguno de los cuales es el que nos ocupa—, pero señala que hay otros cinco; indudablemente, el del presente soneto es uno de ellos.

A esto podría objetarse que en un soneto de *Algunas obras* vuelve a utilizarse el mito de Ícaro para decir algo que parece corresponder más bien a la versión *P*. Se trata del soneto «O como buela en alto mi desseo»<sup>20</sup>, cuyo primer terceto dice así:

Devia en mi fortuna ser exemplo  
Dédalo, no aquel joven atrevido  
que dio al ceruleo pielago su nombre.

El sujeto lírico se lamenta de no haber imitado la prudencia de Dédalo, sino el arrebato y la ambición de su hijo Ícaro, «que dio al ceruleo pielago su nombre». Aquí es evidente —y así lo consigna Kossof— que *nombre* conserva su sentido de 'palabra aplicada a un objeto para distinguirlo de los demás', y que nada tiene que ver con 'fama, renombre'. ¿Habría que aceptar, a la vista de las circunstancias, el texto *P* del soneto anteriormente publicado en *Anotaciones*?

No hay razón para ello. La historia de Ícaro se trae a colación en ambos textos por razones muy diferentes. El soneto de *Anotaciones* destacaba precisamente —con la sutil organización del primer verso— el «ardor» y el «vuelo» de Ícaro, mientras que en el terceto reproducido de *Algunas obras* se lamenta su desmedida soberbia, que tan mal fin le acarreó. En *Anotaciones*, Ícaro daba fama «a su memoria esclarecida» por lo insólito de su acción. En *Al-*

<sup>20</sup> *Ed. Blecua*, núm. 154.

*gunas obras* se omite —muy significativamente— su nombre y se destaca tan sólo su caída; de ahí que el nombre quede subsumido en el del «piélagos» al que se precipitó<sup>21</sup>. Una misma imagen ha servido, en dos ocasiones distintas, para configurar dos contenidos diferentes. Parece claro que, en el soneto de *Anotaciones*, el único sentido compatible con el contexto es el que se desprende de la versión de Herrera, y que la de *P* empalidece el significado del cuarteto inicial: la doble calificación *dichoso* del primer verso conviene más a un hecho que da fama eterna que a la acción gracias a la cual se establece el nombre de una zona geográfica. No hay aquí mayor corrección gramatical o expresiva en *A*, pero sí una superior coherencia interna, que también ha podido ser alcanzada tras una tarea de lima.

Examinemos otras variantes de la composición. En el cuarteto siguiente, el mito de Ícaro deja paso al de Faetonte:

A

I quien el rayo derribò del cielo,  
culpa de la carrera mal regida,  
que Lampécie llorosa i afligida  
lamenta en el hojoso i duro velo.

P

I quien despeñò el rayo dende'l cielo  
en la onda d'el Erídano encendida;  
que llorosa lamenta i afligida  
Lampécie'n el hojoso i duro velo.

En el texto *A*, lo esencial es crear un entramado sonoro donde el fonema /r̄/ se erige en representante fónico de la violencia del castigo a que fue sometido Faetonte. Basta observar cómo las palabras *rayo* y *derribó* —que designan nociones atribuibles a Júpiter— se apoyan en la aliteración de /r̄/, en estricto paralelismo con las dos nociones adscritas a Faetonte: *carrera* y *mal regida*<sup>22</sup>. Hay, además, una calculada correlación entre los cuatro elementos: el *rayo* interrumpe la *carrera*, y el «derribo» es el castigo por ser ésta *mal regida*. Tanto la secuencia de los miembros relacionados

<sup>21</sup> Esto, naturalmente, según la versión más difundida del mito. Pero téngase en cuenta que, en las *Anotaciones*, el soneto aparece para ilustrar el XII de Garcilaso —indudable precedente—, y en los comentarios en prosa da Herrera preferencia a la versión —sin duda más moderna— según la cual Ícaro pereció ahogado en un naufragio. Es evidente, pues, que el soneto ha sido elaborado independientemente y añadido luego a las *Anotaciones*.

<sup>22</sup> En otro poema, citado parcialmente en *Anotaciones* —y publicado íntegro en la *ed.* Blecua, núm. 8—, escribe Herrera: «I de un rayo derribado / puso fin a su ventura, / en el río sepultado / cuyo nombre siempre dura». Parece un texto intermedio entre *P* y *A*: conserva la alusión al río en que cayó Faetonte, como en *P*, pero aproxima ya las nociones 'rayo' y 'derribar', como en *H*.

mediante la aliteración como su correspondencia vertical delatan una minuciosidad constructiva que no es producto de la improvisación. De acuerdo con el mito, lo esencial aquí no es tanto la caída como la noción de castigo impuesto por la divinidad a quien ha osado perturbar el orden de las cosas, núcleo significativo subrayado por las recurrencias fónicas.

En la versión *P*, por el contrario, este designio no ha logrado su plena realización. Existen, sí, unas homofonías —menos rigurosas, desde luego—, apoyadas en la reiteración del grupo vocal + nasal (*dende, onda, encendida*), que, en todo caso, podría configurar un contorno sonoro alrededor del núcleo *onda*, destacando así el río Erídano, donde se precipitó el desventurado auriga solar, en paralelismo con la importancia que el suelo adquiriría en el cuarteto primero de esta misma versión. Aun sin considerar la pérdida de las correlaciones, está claro que nos hallamos ante dos concepciones distintas de la historia evocada: *Anotaciones* destaca la fuerza violenta del castigo; la edición de Pacheco, el lugar en que cae Faetonte. *P* incurre, además, en una curiosa impropiedad: *despeñõ*. Por la mayor gravedad de su contenido y por su coherencia con respecto al final hacia el que se encamina el soneto, la versión de *Anotaciones* ofrece un estado de elaboración más rico y maduro. Si los ejemplos de Ícaro y Faetonte cubren los dos cuartetos no se debe sólo al análogo final de ambos —que es lo que se limita a destacar la versión *P*—, sino a lo que permite diferenciarlos, otorgando así variedad y progresión al texto: de Ícaro se señala en primer lugar su afán por elevarse, para subrayar luego, tomando el caso de Faetonte, el terrible castigo divino. La sutil construcción de *A* no se encuentra ni por asomo en *P*, versión más estática y de correspondencias un tanto mecánicas y carentes de matiz.

La segunda parte del cuarteto (vv. 7-8) introduce el tema de la aflicción de Lámpécie, una de las hermanas de Faetonte, transformada por castigo, como las demás, en álamo. Sustancialmente, ambas versiones dicen lo mismo: la helíade aparece calificada con dos atributos con idéntica distribución, al igual que el sustantivo *velo*; el verbo tampoco varía. Las diferencias afectan a la forma; no hay más que advertir la disposición de *A*, más equilibrada desde el punto de vista fónico:

*Lámpécie llorosa*  
*lamenta en el hojoso*

El acento principal recae en *llorosa* y *hojoso*, términos entre los que se establece, además, una homofonía parcial, en virtud de la cual contraen una relación más estrecha entre sí, acorde con los rasgos principales de la historia aludida: las abundantes lágrimas de la hermana de Faetonte equivalen, una vez transmutada en álamo, a las hojas del árbol, lo que justifica el empeño por vincular fónicamente *llorosa* y *hojoso*. Por otra parte, el acento y las correspondencias sonoras proporcionan a los versos una regularidad que se amolda muy bien al carácter durativo del presente verbal. Este efecto no se había logrado en la versión *P*, a pesar de que el hecho de operar con el mismo léxico permite esbozar una aliteración de articulaciones líquidas<sup>23</sup>. Pero no era ese el único resultado que podía obtenerse, como demuestra la versión *A*, mucho más rica gracias a la simple eliminación del hipérbaton, con la subsiguiente restauración del sujeto a su posición normal, como en muchos otros casos de *Algunas obras*<sup>24</sup>, lo que no puede sorprender cuando se lee en las *Anotaciones* que el hipérbaton es «no dudoso vicio de sintaxis, que implica y perturba el sentido de la oración»<sup>25</sup>.

El segundo terceto es todavía más claro a la hora de marcar diferencias:

A

P

Yo más dichoso en la fortuna mía,  
pues al cielo lleguè con nueva suerte,  
i ardi vivo en la luz de vuestros ojos.

Yo mas dichoso en l'alta empresa mía;  
qu'en el Olimpo m'encumbrò mi suerte,

*Lleguè* destaca en *A* la iniciativa del enamorado; *m'encumbrò*, en *P*, su pasividad, ya que es al sujeto «mi suerte» al que se atribuye el «encumbramiento». Pero *A* señala, además, «con nueva suerte», lo que ya anticipa

<sup>23</sup> Hay que recordar que, para Herrera, la aliteración de *l* produce una impresión de suavidad (*Anotaciones*, ed. cit., p. 373), como ya había indicado, entre otros tratadistas, Bembo, según el cual *l* es «molle e delicata e piacevolissima» (*Prose della volgar lingua*, II; ed. C. Dionisotti, UTET, 1966).

<sup>24</sup> En el núm. 108 de la ed. Blecua —el soneto «Pense, mas fue engañoso pensamiento», comentado antes—, *P* ofrecía en el v. 12: «no puede este m'incendio», y *H* «este incendio no puede». Los ejemplos son abundantísimos. En la elegía I, v. 42, encontramos «lo qu'esta en mi defiende vil corteza» (*P*) frente a «lo qu'en mi guarda esta mortal corteza» (*H*); en el soneto IX, v. 11: «i Esperia llora i Grecia la vitoria» (*P*), al lado de la solución *H*: «i España i Grecia lloran la vitoria»; en la Elegía II, v. 12, *P* vuelve al hipérbaton —«esta, fin de mis penas, muerte cierta»—, mientras que *H* tiende a la normalización: «fin de mis penas, esta muerte cierta». Cualquier lector atento descubrirá sin esfuerzo muchos casos semejantes.

<sup>25</sup> *Ed. cit.*, p. 310.

que el final no será el mismo que el de los personajes mitológicos, salvo por analogía metafórica. El sujeto lírico del terceto pertenece a un orbe distinto, y la «fortuna» no es ya la fortuna pagana, sino la existente en un mundo gobernado por Dios. Por eso ha podido llegar —metafóricamente, claro está— «al cielo». *P*, en cambio, por razones de simetría, hablaba del «Olimpo»! Ahora bien: el terceto final introducía un sujeto que se oponía a los utilizados como ejemplos en los cuartetos; a los casos de la mitología clásica sucedía ahora un *yo* distinto, real, y era preciso subrayar las diferencias sin limitarse únicamente a sugerir un final distinto; en esa línea es donde se produce la sustitución del Olimpo mitológico por el cielo. Por otra parte, «mas dichoso en la fortuna mia» y «lleguè con nueva suerte» se enlazan de este modo en una *gradatio* —la fórmula comparativa separa este caso de los anteriores y anuncia ya la «nueva suerte»—, y la figura se prolonga aún en el adjetivo *vivo* —es decir, no muerto, no destruido como en los ejemplos recordados— con que se matiza el *ardi*, que ya no será tampoco como el de los casos anteriores, porque se trata de un ardor distinto, que representa la pasión amorosa. La coherencia interna de *A* parece resultado de sucesivos tanteos, uno de los cuales, sin duda, es el que recoge la versión *P*, cercana ya a la forma definitiva pero sin la calidad poética de ésta.

Casi setenta poemas de *Algunas obras* y tres de *Anotaciones* se reproducen con variantes en la edición de Pacheco. Es evidente que las hipótesis sugeridas tras el examen de unos pocos casos no pueden aspirar a esclarecer problema tan oscuro y debatido como el que plantean los textos de Herrera; para ello serían necesarias inspecciones más detalladas y extensas. A la vista de los hechos, sin embargo, parece aconsejable preguntarse de nuevo si, al menos en algunas ocasiones —es imposible por ahora saber en cuántas—, los «borradores» de que dispuso Pacheco, según relata el licenciado Duarte, no serían, en efecto, apuntes, versiones desechadas o faltas de la última mano; algo de lo que debió de constituir, en suma, el taller de trabajo de un poeta hipercrítico, obsesionado como pocos por la búsqueda de la perfección absoluta.

RICARDO SENABRE



## LA POESÍA RELIGIOSA DEL SIGLO DE ORO

La poesía religiosa no suele ser la lectura predilecta de los que estudian la literatura del Siglo de Oro. No hay libro de conjunto sobre el tema. Quizá responda la relativa impopularidad de esta poesía a la crisis de fe sufrida por la intelectualidad del siglo XX. Pero no resulta ésta una explicación suficiente si consideramos que en nuestro siglo se ha rehabilitado un género tan incondicionalmente religioso —por no decir dogmático— como es el auto sacramental. Creo que la falta de interés por la poesía religiosa se debe más bien a cierta inercia en nuestra concepción de la historia literaria. Lo normal es trazar la trayectoria lírica del Siglo de Oro a muy grandes rasgos: empezando por Boscán y Garcilaso, se pasa por Fray Luis de León, Herrera, San Juan de la Cruz, los Argensola, para llegar al Barroco con Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Villamediana. En este canon recibido de poetas mayores descuellan los cantantes del amor profano. A primera vista, nos parece que la expresión poética del amor humano permite una variedad y una libertad negadas al poeta de la religión. El amor humano reviste varias formas: hay el amor cortés, el platónico, el galanteo, el coqueteo, etc. En cambio, el poeta religioso tiene que ajustarse a una ortodoxia invariable. Por esto, tenemos la impresión de que la poesía religiosa tenga que ser monótona, reiterativa y por consiguiente aburrida. Para algunos lectores será todo esto. Pero esta poesía tiene sus riquezas y sus encantos que no dejarán inmovidos incluso a lectores de poca o ninguna fe. Tra-

taré hoy de descubrir algunos de esos encantos y riquezas. Puesto que en el libro de Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*<sup>1</sup>, tenemos un excelente estudio relativo a la primera mitad de nuestro período, me limitaré a comentar la poesía religiosa post-tridentina. Me ceñiré asimismo a la lírica.

La cantidad y la diversidad de la poesía religiosa son en verdad asombrosas. El tomo XXXV de la Biblioteca de Autores Españoles, titulado «Romancero y cancionero sagrados», contiene un millar de composiciones variadísimas, selección exigua, sin embargo, de las editadas en el Siglo de Oro. En consideración a la masa de poemas religiosos, para poderlos manejar con acierto, primero hay que ordenarlos, encasillarlos en su sistema. De ordinario, hablamos de poesía religiosa, sagrada, divina, espiritual, poesía de devoción, etc., como si fueran sinónimos estos términos. De ahí nace cierta confusión que quisiera desvanecer. Cuando hable yo globalmente del vasto tema que se me ha asignado, emplearé siempre el término escogido por los organizadores de este Seminario, a saber, poesía religiosa. Dentro de este término inclusivo he distinguido siete subgéneros, a cada uno de los cuales he dado un nombre distintivo. Los he distribuido en una escala que corresponde a los siete grados de intensidad espiritual expresada por los poetas en sus poesías. En el primer subgénero demuestran un fervor mínimo, y en el séptimo, la máxima experiencia religiosa.

En primer lugar tenemos la poesía que llamo *catequizante*. Va dirigida a un lector individual, para instruirle en uno o varios de los elementos de la fe católica, y para inculcar en él algún artículo de fe o algún dogma. Se trata, pues, de un subgénero puramente didáctico, casi totalmente falto de emoción religiosa. Como ejemplo de la poesía catequizante les ofrezco uno de los «enigmas» de Alonso de Ledesma, «A la virginidad de Nuestra Señora». El enigma aparece en el estribillo, y pregunta: «¿Qué es cosa y cosa, / que pasa por el mar y no se moja?». La solución es, desde luego, Santa María, y —termina diciendo el poeta— «porque el ser madre y virgen / es cosa tan peregrina, / para que todos lo entiendan, / estos símiles lo digan»<sup>2</sup>. El poema catequiza al lector.

Mi segunda categoría la designo *ocasional*. En un principio, me propu-

<sup>1</sup> (Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1965).

<sup>2</sup> Cito por el texto ofrecido en Roque Esteban SCARPA, ed., *Voz celestial de España* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1944), pp. 477-479.

se llamarla *festiva*, por su pertenencia a las fiestas religiosas, pero dada la ambigüedad del epíteto, tuve por fin que desecharlo. La poesía ocasional sirve para celebrar —y alegrar o entristecer— la ocasión de alguna Pascua o fiesta, y se dirige al gran público religioso, a todos los fieles. Consta de villancicos de Navidad o del Corpus Christi, de canciones para la Semana Santa, etc. Se trata de poesía pararritual, de cierta utilidad colectiva. Más bien que un estímulo del fervor, esta poesía se originó como simple pasatiempo, siendo cantada por los que esperaban la llegada de un desfile o el comienzo de una festividad. A la pluma de Lope de Vega se deben muchas canciones de este tipo: las que empiezan, por ejemplo, «La Virgen de la Cabeza, / ¡quién como ella!» o «Campanitas de Belén, / tocad al Alba» o la nana «No lloréis, mis ojos, / Niño Dios, callad»<sup>3</sup>. En este subgénero se destaca José de Valdivielso, igualmente feliz con sus ecos de canciones populares. En el trozo que sigue, el poeta consuela a la Virgen morena de la misma manera que se consolaban a sí mismas las morenas castellanas avergonzadas de color deshonoroso: «Diréis que morena sois, / y que la tierra morena / lleva siempre el pan mejor»<sup>4</sup>. Detrás de estas palabras dirigidas a la Virgen se esconde alguna canción 'de amiga' folklórica, como, por ejemplo: «Aunque soy morena, / no soy de olvidar, / que la tierra negra / pan blanco suele dar»<sup>5</sup>. Claro que la compleja metáfora implícita (la morena fea parirá un hijo hermoso; la Virgen morena parirá al Hijo que más tarde será el blanco pan eucarístico) resulta mucho más atrevida y trascendental en el poema religioso.

Mi tercer tipo de poesía religiosa, algo parecido al segundo, pero más solemne, es *circunstancial*. Va dirigida la poesía circunstancial al público asistente a un acontecimiento religioso extraordinario, tal como la beatificación o la canonización de un santo. Suele ser poesía de alabanza, compuesta para un certamen público convocado para celebrar la circunstancia de un momento histórico. A veces se invita a participar en dichos certámenes a poetas célebres que raramente cultivan la poesía religiosa. Tal es el caso de Góngora con motivo de un certamen cordobés de 1617 en honor de la «Purísima Concepción de Nuestra Señora». Su aportación al certa-

<sup>3</sup> Scarpa, pp. 434, 436 y 438.

<sup>4</sup> Citado del «Romance a Nuestra Señora con el Niño Jesús en sus brazos», cuyos primeros versos rezan: «Panadera de Belén, / que vendéis el Pan de flor»; *apud* Scarpa, p. 398.

<sup>5</sup> José María AÚN, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid, Taurus, 1968), p. 517.

men fue el soneto que empieza: «Si ociosa no, asistió Naturaleza / incapaz a la tuya, oh gran Señora, / Concepción limpia, donde ciega ignora / lo que muda admiró de tu pureza»<sup>6</sup>. En el año de 1622, se celebró la canonización de cuatro santos. En el certamen madrileño en honor de San Isidro, presidido por Lope de Vega, intervinieron, entre otros poetas menos conocidos, Guillén de Castro, Montalván, Mira de Amescua, Villegas, Medrano, Jáuregui, Tirso de Molina y Calderón. Se comprenderá que existe una gran cantidad de poesías circunstanciales.

Paso ahora a la cuarta clase de poesía religiosa, la que llamo *penitencial*. En ella se poetiza un acto de contrición, generalmente seguido de una expresión de la esperanza de que el poeta pecador sea perdonado por Dios. Naturalmente, el poeta dirige su obra a Dios, pero supone también la participación voluntaria de un lector, también pecador. Entre las rimas de Lope de Vega abundan ejemplos de este subgénero. Conocido de todos es su soneto: «Pastor que con tus silbos amorosos / me despertaste del profundo sueño»<sup>7</sup>. Termina el poema en un concepto poético bellísimo, expresivo de la esperanza que promete la Cruz: «Espera, pues, y escucha mis cuidados... / Pero, ¿cómo te digo que me esperes / si estás para esperar los pies clavados?». Puesto que la poesía penitencial manifiesta el arrepentimiento personal y sin duda sincero del autor, en manos de grandes poetas como Lope o Quevedo tales expresiones del yo lírico pueden resultar muy atractivas incluso para los catadores de la poesía profana.

La quinta clase la llamo *meditativa*, y va dirigida primariamente al poeta mismo. El componer meditaciones poéticas supone un acto de devoción, disciplinado por la creación literaria: la poesía meditativa tiene por objetivo el ordenamiento y la reforma de la vida espiritual. Más adelante veremos cómo esta poesía debe mucho a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Para ejemplificar este tipo citaré los primeros versos del romance a «La Pasión de Jesucristo Redentor Nuestro» de Fray Hortensio Paravicino, poema tan felizmente editado y estudiado por Francis Cerdan<sup>8</sup>.

De aquella montaña al ceño  
fatigados tornasoles

<sup>6</sup> *Sonetos completos*, ed. Biruté CIPLJAUSKAITĖ (Madrid, Castalia, 1968), p. 232.

<sup>7</sup> *Poesías líricas*, ed. José F. MONTESINOS (Madrid, Espasa-Calpe, 1926-1927), Clásicos Castellanos, 68, I, p. 156.

<sup>8</sup> «La Pasión según Fray Hortensio (Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco)». *Criticón*, 5 (1978), pp. 1-27.

bermejea un bulto verde,  
misterios encierra el bosque.

Es de notar que, tras este comienzo descriptivo, sorprendentemente vigoroso, interviene el yo del poeta:

Un hombre descubro a un tronco,  
que en aquella encina o roble,  
cuanto él de las ramas pende,  
tanto dél la sangre corre.  
Quiero llegarme más cerca:  
¡qué de inhumanos cambrones  
bárbara diadema tejen  
que le hiera y le deshonor!

Es sobre todo la evocación de detalles pertenecientes a la Pasión, sistemáticamente meditados —como el de la corona de espinas («bárbara diadema de inhumanos cambrones») — lo que da una viveza emocionada a este romance. Impelida por la voluntad, la imaginación disciplinada del poeta crea la poesía meditativa.

La sexta categoría es la poesía *devota*, que se dirige al objeto de devoción escogido por el poeta, por ejemplo, a un miembro de la Sagrada Familia o a un santo. Representa la devoción en su forma más pura, ya que el poeta ensalza las grandezas del santo o del ser divino, no como contribución a un certamen público, sino con el fin personalísimo —implícito, cuando no explícito— de conseguir la mediación, el amparo, el perdón, y en fin de cuentas, la salvación. El lector observa; no participa sino indirectamente en el acto de devoción. Representa la poesía devota un bello soneto de Pedro Espinosa «... a la Santísima Virgen María, con ocasión de haberle guiado en las tormentas del alma»<sup>9</sup>.

Como el triste piloto que por el mar incierto  
se ve, con turbios ojos, sujeto de la pena  
sobre las corvas olas, que, vomitando arena,  
lo tienen de la espuma salpicado y cubierto,

<sup>9</sup> *Poesías completas*, ed. FRANCISCO LÓPEZ-ESTRADA (Madrid, Espasa-Calpe, 1975), Clásicos Castellanos, 205, p. 53.

cuando, sin esperanza, de espanto medio muerto,  
 ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena,  
 y, adorando su lumbre, de gozo l'alma llena,  
 halla su nao cascada surgida en dulce puerto,  
 así yo el mar sulcaba de penas y de enojos,  
 y, con tormenta fiera, ya de las aguas hondas  
 medio cubierto estaba, la fuerza y luz perdida,  
 cuando miré la lumbre, oh Virgen, de tus ojos,  
 con cuyo resplandor, quietándose las ondas,  
 llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.

Agradeciendo la ayuda de la Virgen, el poeta alude a su conversión en un soneto compacto muy extraordinario: versos de catorce sílabas y «una sola unidad oracional compleja, que sostiene... la comparación: poeta en penapiloto en apuros»<sup>10</sup>. El componer el soneto, que no tiene necesidad de lector, es un acto puro de devoción. El lector, si lo hay, no puede hacer más que admirar la devoción de Espinosa y la eficacia de la intercesión de la Virgen.

Llegamos por último a una séptima categoría de poesía religiosa, la que denominamos *de tipo místico*. Esta poesía o *es mística* (porque es obra de poeta que conoce y describe poéticamente la unión del alma con Dios) o *propende a la mística* (porque es obra de poeta que expresa poéticamente el anhelo del alma de unirse con Dios). En este contexto todos recordarán sin dificultad la gran poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León. La obra maestra de este subgénero es, sin lugar a dudas, «Llama de amor viva», con sus exclamaciones extasiadas y sus imágenes audaces;

¡Oh cauterio suave!  
 ¡Oh regalada llaga!  
 ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,  
 que a vida eterna sabe,  
 y toda deuda paga!  
 Matando, muerte en vida la has trocado<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Citado por la nota de LÓPEZ-ESTRADA, *ibid.*

<sup>11</sup> *Apud* Dámaso ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* (Madrid, Aguilar, 1942), pp. 298-299.

Es probable que se me hayan escapado otros subgéneros de la poesía lírica religiosa. Pero con los siete que he identificado —la poesía catequizante, la ocasional, la circunstancial, la penitencial, la meditativa, la devota y la de tipo místico— tenemos bosquejado un sistema taxonómico que nos permita manejar mejor el vasto cuerpo de poesía religiosa y ver más nítidos sus perfiles. Hemos llegado a comprender, por ejemplo, que la poesía religiosa abarca toda la extensión de la experiencia religiosa, desde la instrucción elemental de los fieles hasta la unión misteriosa de almas escogidas con Dios en esta vida temporal. La poesía religiosa refleja, pues, todos los aspectos de la vida religiosa. Toda ella es una forma de oración, puesto que el fin de todas las categorías es facilitar una mejor comunicación con Dios. Y ojalá que mi análisis haya vencido la dificultad expuesta al comienzo de mi charla, la supuesta monotonía de la poesía religiosa. Hay tanta variedad en la religiosa como en la erótica.

Cabe ahora considerar algunas técnicas elaboradas por los poetas religiosos y en algunos casos transmitidas por ellos a poetas profanos. Es obvio que en el aspecto formal religiosos y profanos comparten la misma herencia de estructuras poéticas y de metros: hay romances octosílabos y sonetos endecasílabos lo mismo divinos que humanos. Pero en el aspecto temático hay que subrayar un hecho distintivo. La lírica románica empezó siendo la expresión del erotismo humano. Pese a las controversias sobre el origen de la poesía provenzal o sobre la existencia de jarchas románicas, en la lírica el erotismo antecedió a la devoción religiosa. Por este motivo, la poesía religiosa en lenguas vernáculas empezó nutriéndose de la profana, y sigue haciendo lo mismo en el Siglo de Oro. Pero paradójicamente a su vez la expresión del amor humano se nutría de la experiencia religiosa. El gran ciclo de sonetos y madrigales que compuso Petrarca para poetizar su amor a Laura *in vita e in morte* es de esencia introspectivo y por eso meditativo. El primer verso del soneto 298 anuncia su perspectiva acerca del amor: «Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni». En la poesía de Petrarca no se trata tanto de declaraciones de su amor como de un examen metódico de la experiencia de haber estado enamorado —y un examen de conciencia. Como se sabe, el modo petrarquesco de concebir el amor y su expresión poética se impusieron en la poesía amorosa del Renacimiento europeo: todos los poetas amorosos escudriñan con el proceso del amor los efectos del amor en su espíritu. El verso de Petrarca ya citado suministra el punto de partida de muchos sonetos en español: «Cuando me paro a contemplar

mi estado [o "mi vida"]» forma el primer verso de obras escritas por Garcilaso y Lope, entre otros. A partir del primer tercio del siglo XVI, la poesía profana castellana se había adecuado para acomodar la introspección necesaria para el desarrollo de la poesía penitencial y meditativa. Es precisamente al final del período estudiado por Darbord, en la obra de Jorge de Montemayor, cuando encontramos el primer uso de los metros italianos en la poesía religiosa española. Entre el *Cancionero* de éste (1554) y la impresionante empresa de Fray Sebastián de Córdoba, la divinización sistemática de todas las obras de Boscán y Garcilaso (1575), intervienen tan sólo dos decenios, pero formalmente la poesía religiosa ha dado un gran salto hacia adelante. Podría decirse que la obra de los que introdujeron en España el petrarquismo en lengua castellana —poetas profanos por antonomasia— se presta a este nuevo desarrollo de la poesía religiosa.

Considérense los cuartetos del Soneto I de Garcilaso:

Quando me paro a contemplar mi estado  
y a ver los pasos por do me ha traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;  
mas cuando del camino está olvidado,  
a tanto mal no sé por dó he venido;  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar conmigo mi cuidado<sup>12</sup>.

Fácilmente se podría tomar estos versos profanos por poesía penitencial religiosa. Al glosarlos a lo divino, Sebastián de Córdoba pudo hacerlo sin necesidad de efectuar grandes cambios:

Quando me paro a contemplar mi estado  
y a ver los pasos por do me ha traído,  
hallo, según que anduve tan perdido,  
que hubiera merecido ser juzgado<sup>13</sup>.

El poeta divinizador habría visto en las poesías petrarquistas de Boscán y Garcilaso la expresión de una actitud fundamentalmente penitencial, aun-

<sup>12</sup> Cito por la edición de las *Poesías castellanas* hecha por Elías L. RIVERS (Madrid, Castalia, 1969), Clásicos Castalia, 6, p. 37. En ésta lo mismo que en las demás citas, modernizo la ortografía.

<sup>13</sup> *Garcilaso a lo divino*, ed. Glen R. GALE (Madrid, Castalia, 1971), p. 93.

que, desde su punto de vista, descarriada. No nos olvidemos de que, según ya hace años nos aleccionó don Dámaso Alonso, la obra poética de San Juan de la Cruz se arraiga no en la poesía profana de Garcilaso sino en las versiones que de ella hizo Sebastián de Córdoba<sup>14</sup>. En cierta medida, debemos la existencia de la gran poesía mística española a la adaptación religiosa de poemas introspectivos profanos. Mirando la cuestión más ampliamente, difícilmente hacemos caso omiso de la influencia de la tradición laica petrarquizante en la evolución de toda la poesía religiosa post-tridentina.

Al mismo tiempo que se inauguraba la refundición religiosa de poesías amorosas cultas, se mantenía la vetusta tradición de adaptar a lo divino las canciones folklóricas de España. Ya en el siglo XV, el primer poeta madrileño, Juan Álvarez Gato, arrepentido de sus composiciones cortesanas, iba convirtiendo a lo divino cabezas de villancicos seculares. Floreció la práctica durante todo el siglo XVI. Todavía a principios del XVII, el mayor de los poetas divinizadores, José de Valdivielso, incluía en sus *ensaladillas* primeros versos y otros fragmentos archiconocidos de poesías populares. Lo que conseguía con esta práctica era el reconocimiento instantáneo —por parte de su público— de una herencia del pueblo español, y su aplicación a fines religiosos. Todos sus lectores estaban familiarizados con el romance de «La bella mal maridada» o con las lamentaciones cantadas de las morenas paranoicas del cancionero popular. Al introducir en la poesía religiosa —no sin cierto atrevimiento, pero sí con una sólida base exegética— las imaginaciones de una Virgen morena con problemas matrimoniales, Valdivieso asombraba en tanto que predicaba. Sin embargo, el cristianismo se fundamenta en lo inconcebible: pare una Virgen; se humana un Dios; se sacrifica una víctima. Tales misterios constituyen la religión. Y los misterios de la experiencia diaria son lo que explica poéticamente la lírica popular española. La divinización de las canciones populares redime a las morenas que cantan su terror supersticioso. Si la Virgen también es morena, pero bella —«Nigra sum sed formosa»—, siempre hay esperanza para las labradoras morenas. La poesía que se canta en el campo y en la corte se revaloriza en la

<sup>14</sup> Obra citada.

<sup>15</sup> Véase Edward M. WILSON, «Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century», en su libro *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries: Studies in Discretion. Illusion and Mutability* (Cambridge, Cambridge University Press, 1980), pp. 234-249.

experiencia religiosa. En la poesía de Valdivielso se logra una compenetración de lo cotidiano y lo eterno.

No sólo los cantos populares sino también los sucesos de la vida diaria y los objetos manejados en ella forman la base de mucha poesía religiosa<sup>15</sup>. Los misterios, los dogmas y los artículos de la fe muchas veces resultan difíciles de comprender, y por eso de creer. Nuestros poetas catequizantes quieren allanar las dificultades para fomentar la fe; consiguen este fin partiendo de lo conocido para iluminar lo mal entendido. Un tópico de la poesía catequizante es la dificultad que experimentan algunos cristianos para creer que Dios está verdadera y enteramente presente en la Hostia en un solo momento, dondequiera que se celebre la Comunión. Para aclarar este misterio recurren los poetas a una analogía familiar: si uno se mira al espejo, ve la cara entera; si luego se hace el espejo añicos, se ve la misma cara entera en cada fragmento del espejo. A Ledesma le encantan tales analogías cotidianas. Muchos de sus *Conceptos espirituales* (1600)<sup>16</sup> van encabezados por la fórmula «en metáfora de», por ejemplo: «Al Nacimiento, en metáfora de un cazador». Entre las «metáforas» o analogías encontramos las de «un galán enamorado», «un paño», «un vestido», «un agraviado», «una deuda», «una cárcel», «un mesón», «un mal de peste», y «una buena ventura dicha por una gitana». No siempre son tan sencillas sus analogías. En uno de sus sonetos alaba Ledesma las virtudes de San Ignacio de Loyola, comparándole con Vulcán, puesto que los dos eran cojos: el hierro que labra el herrero son las almas humanas; la oración suministra el fuelle; la obediencia, las tenazas; la conciencia, el martillo y el yunque; y Cristo, el fogón<sup>17</sup>.

En obras de tanta complejidad lo cotidiano se ha puesto al servicio de un arte de agudeza. Y es verdad que la agudeza, característica del arte poético del Siglo de Oro, la emplea por vez primera *sistemáticamente* Ledesma. En este sentido es éste el inventor del conceptismo del Barroco. No puede negársele la distinción de haber creado para la poesía religiosa una técnica importante de que se valdrían los poetas profanos<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> *Conceptos espirituales y morales*, ed. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ (Madrid, CSIC, 1969), 2 tomos.

<sup>17</sup> Véase WILSON, *ob. cit.*, pp. 239-240.

<sup>18</sup> Véanse Miguel D'ORS, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma: Contribución al estudio del conceptismo español* (Pamplona, Eunsa, 1974); Blanca PERINÁN, «Ciencia de la poesía y conceptismo: técnicas de la sorpresa en Alonso de Ledesma», *Miscellanea di Studi Ispanici*, XXVIII (1974), pp. 97-156; y Gustavo CORREA, «El conceptismo sagrado en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (1975), pp. 49-80.

El arte de la agudeza consiste en encontrar «correspondencias» inesperadas —y a veces inconcebibles— entre personas, objetos o ideas disímiles. En el ejemplo citado, la cojera que sufrían el histórico San Ignacio y el mitológico Vulcán es el punto de unión que permite la correspondencia inicial. De esta primera intuición de una semejanza provienen las demás correspondencias del soneto. Es un arte muy adecuado para la aclaración de los misterios religiosos.

En una letrilla al Santísimo Sacramento (calificada de «delirio» por nuestro colega Robert Jammes), Góngora hace que el Buen Pastor diga a la oveja perdida: «no sólo tu pastor soy, / sino tu pasto también»<sup>19</sup>. En su «Salmo 22», Quevedo pretende enterrar en sí al «hombre antiguo» que está en vías de desechar, diciendo: «Tierra te cubre en mí, de tierra hecho; / la conciencia me sirve de gusano; / mármol para cubrirte da mi pecho»<sup>20</sup>. En este terceto del conceptista mayor vemos correspondencias tan complejas que están ya alejadas de las primitivas invenciones de Ledesma. De todas formas, la agilidad mental que caracteriza la poesía barroca española se presta de un modo muy especial a la poetización de las verdades y las experiencias cristianas.

Otra aportación importante que hizo la poesía religiosa a la profana es el método de la meditación. Ya hemos notado de pasada que el romance a la Pasión de Paravicino es fruto de un ejercicio espiritual del tipo recomendado a los jesuitas por el fundador de la Compañía. Consideremos más de cerca esta práctica. Después de la «oración preparatoria», el meditador debe hacer un ejercicio de la imaginación minuciosamente prescrito por San Ignacio:

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible... la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar<sup>21</sup>.

Recomienda el Santo el uso de la «vista de la imaginación» para que el meditador reconstruya, por ejemplo, «el camino desde Nazaret a Belén»

<sup>19</sup> *Letrillas*, ed. Robert JAMMES (Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1963), pp. 271-72.

<sup>20</sup> *Poesía varia*, ed. James O. CROSBY (Madrid, Cátedra, 1981), p. 126).

<sup>21</sup> *Apud* CERDÁN, *art. cit.*, p. 4.

en todos los detalles, «la longura, la anchura, y si llano o por valles y cuestras». Este método de adiestrar la imaginación enfocando un detalle tras otro ejerció una influencia incalculable sobre la poesía meditativa europea. Ya en 1953 Leo Spitzer nos enseñó cómo un poeta anónimo español se aprovechó de este procedimiento en su célebre soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte»<sup>22</sup>. Al año siguiente, en su libro *The Poetry of Meditation*, Louis Martz demostró que los *Ejercicios espirituales* ignacianos —y, en especial, el principio de la composición de lugar— forman la estructura profunda de la poesía meditativa en la Inglaterra protestante del siglo XVII<sup>23</sup>. En resumidas cuentas, podemos caracterizar la influencia de los *Ejercicios espirituales* en sus dos efectos principales: en primer lugar, San Ignacio enseñó a los poetas a organizar y a concretar sus imaginaciones; en segundo lugar, les enseñó a hacer experimentos con las imágenes poéticas, renovándolas e intensificándolas con el uso metódico de la «vista de la imaginación». No pueden exagerarse los efectos de la composición de lugar tanto en la poesía religiosa como en la profana.

Ahora bien: otro efecto de la práctica de la composición de lugar fue aproximar la poesía a la pintura. Desde 1947 (si no antes) Emilio Orozco Díaz, en una serie de trabajos importantes, viene enseñándonos la estrecha conexión que existe en el Barroco entre poesía y pintura<sup>24</sup>. Los poetas religiosos no vacilan en explotar las técnicas de los pintores. En 1964 Spitzer, en un artículo sobre el soneto «Al triunfo de Judit», de Lope, descubrió meticulosamente las relaciones estilísticas entre el cuadro loopesco, la tradición iconográfica de la Edad Media y el Renacimiento, y unos lienzos de Magnasco y Rubens<sup>25</sup>. El arte de todos los poetas barrocos es esencialmente (hago mío el término categórico de Wölfflin) «pictórico». Pero el poeta español de la época que siga la pintura tiene que imitar cuadros que en su gran mayoría son religiosos. Sin embargo, además de cuadros religiosos

<sup>22</sup> «No me mueve, Mi Dios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 608-617; recogido en su libro *Romanische Literaturstudien 1936-1956* (Tübingen, Max Niemeyer, 1959), pp. 749-759.

<sup>23</sup> (New Haven: Yale University Press, 1954). I. ELIZALDE, «San Ignacio de Loyola en la poesía del siglo XVII», *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XXV (1956), pp. 201-240, sólo se interesa por las apariciones de la figura del Santo en la poesía.

<sup>24</sup> El primer libro que dedica OROZCO DÍAZ al tema es *Temas del Barroco: De poesía y pintura* (Granada, Universidad de Granada, 1947).

<sup>25</sup> «Lope de Vega's "Al triunfo de Judit"', *Modern Language Notes*, LXIX (1964), pp. 1-10; recogido en el libro citado arriba, pp. 778-788.

había retratos. Un fenómeno curioso —y, al parecer, exclusivamente español— funde los dos géneros: el modelo de un retratista se vestía según su concepto de algún santo o alguna santa, y el retrato de un modelo humano se convertía así en cuadro religioso. Se dan casos parecidos también en la poesía. Orozco Díaz ha editado —y comentado magistralmente— unas *Décimas de don Luis de Carrillo y Sotomayor a Pedro de Ragis, pintor excelente de Granada, animándole a que copie el retrato de una señora deudora suya, en figura del Arcángel San Gabriel*<sup>26</sup>. El poema no sólo es una exhortación al pintor sino también un retrato poético de la dama vuelta San Gabriel. De esta manera —y de otras mil— aprendieron los poetas religiosos barrocos a introducir valores pictóricos en su poesía. Otra vez el efecto es ensalzar las imágenes poéticas y mejorar la descripción.

Hemos visto que la lírica religiosa de la Edad de Oro demuestra una gran variedad de formas y temas, y que consigue tal variedad por medio de las innovaciones hechas por los poetas. Es, pues, digna de leerse y de estudiarse por lo que es. Si he insistido en las aportaciones de la poesía religiosa a lo seglar, no es que desdeñe los méritos intrínsecos de la religiosa. Es que he querido subrayar un hecho que se suele olvidar: el enriquecimiento de la poesía profana por la religiosa. En conclusión, quisiera ponderar cómo la poesía barroca en general se ha relizado valiéndose de los descubrimientos de los poetas de la religión.

En primer lugar, asentaré un principio discutible pero, a mi modo de ver, verdadero: en el Siglo de Oro se conocía la poesía religiosa más que la profana porque se imprimía más. Muchos grandes poetas del Barroco (como, por ejemplo, Góngora y Quevedo) no publicaron sus obras mayores durante su vida. Sabemos que hicieron circular sus obras en forma manuscrita y que abundan los tales manuscritos; tuvieron un público, eso sí, pero un público muy reducido si se compara con el de los que editaron sus obras. En cambio, los autores de poesías divinas —José de Valdivielso, Juan López de Úbeda, Alonso de Bonilla, Alonso de Ledesma, Pedro de Padilla, Sebastián de Córdoba y otros— no vacilaban en publicar sus obras. El hecho supone un público grande que iba acostumbrándose a las novedades poéticas descubiertas por estos poetas. La cantidad de obras religiosas editadas no pudo menos de influenciar a todos los poetas, que formarían parte del público lector.

<sup>26</sup> *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor* (Granada, Universidad de Granada, 1967).

Quizá el mayor realce que dio la poesía religiosa a la seclar fuera la amplificación de las metáforas. Parte de la herencia petrarquesca fueron unas imágenes poéticas sistematizadas: el cabello de la dama es oro; la frente, azucena, los ojos, soles; los labios, corales. Iban enterándose los poetas barrocos de que se había agotado esta mina de imágenes. Góngora se esforzó por superar las imágenes tradicionales intensificándolas: el pelo de la dama, según Garcilaso, «en la vena / del oro se escogió»; en Góngora, «por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano». Lope de Vega, a través de su *alter ego* Tomé de Burguillos, se mofa de las convenciones petrarquistas ironizándolas, como, por ejemplo, en el soneto en que se justifica «de que no nacen flores cuando las damas pisan los campos»<sup>27</sup>. Frente a esta desazón barroca con el conjunto de imágenes convencionales, la poesía religiosa presenta una originalidad que imponen sus temas misteriosos. En su «Noche oscura», San Juan estrena la imagen de la fuga clandestina de una amante para casarse. En un soneto divino, Lope imagina a Cristo, rondando la puerta de su alma «cubierto de rocío / [pasando] las noches del invierno oscuras»<sup>28</sup>. De un salto la poesía religiosa se ha alejado de las imágenes gastadas. Cabe pensar que, sin este ímpetu, las audacias imagísticas de *Las soledades* de Góngora no hubieran sido posibles.

La segunda contribución de la poesía religiosa a la poesía en general es la concretación de las descripciones poéticas, consecuencia del cultivo de la composición de lugar. Los paisajes renacentistas son esquemáticos: la Égloga I de Garcilaso empieza con la salida del sol para descubrir a Salicio, «re-costado / al pie de una alta haya, en la verdura / por donde una agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado»<sup>29</sup>. Compárese este simple bosquejo de los elementos de una escena natural con la descripción minuciosa de la gruta de Polifemo: «Guarnición tosca de este escolló duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña»<sup>30</sup>. A pesar de la famosa «elusión» de Góngora, su desgana para nombrar los objetos, se comprende que esta descripción (y otras suyas) son el resultado de una meditación al estilo de San Ignacio, de una imaginación lenta y acabada de los detalles que quiere captar en sus versos.

<sup>27</sup> *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. José Manuel BLECUA (Barcelona, Planeta, 1976), p. 95.

<sup>28</sup> *Poesías líricas*, ed. cit., I, p. 158.

<sup>29</sup> *Ed. cit.*, p. 121.

<sup>30</sup> En Dámaso ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*, 5.ª edición (Madrid, Gregos, 1967), III, p. 14.

Por fin, señalaré la mayor flexibilidad en la expresión del amor humano que en mi opinión surgió de la expresión variadísima del amor divino. Cuando Lope escribe, en un soneto religioso, «No sabe qué es amor quien no te ama, / celestial hermosura, esposo bello»<sup>31</sup>, no sólo encarece el amor divino sobre el humano, sino también alude a la diversidad de formas complejas que reviste el amor humano. Las antiguas representaciones del amor humano —amor cortés, amor platónico— parecen ya más bien teorías que reflejos de la experiencia. Por sinceras que sean las poesías de Herrera a su Luz, no pueden corresponder a la realidad humana de sus sentimientos para con la condesa de Gelves. El amor a Dios que los poetas religiosos representan en sus obras es forzosamente muy personal; no puede obedecer a una fórmula teórica. Hay, por consiguiente, una interacción entre la expresión del amor divino y la del amor mundano. En el Barroco se alcanza por fin la evocación en la poesía del amor sexual. Oigamos un bello soneto de Medrano:

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa  
sentí, que me llenaba de dulzura:  
sé que llegó a mis brazos la hermosura,  
de gozarse conmigo codiciosa.

Sé que llegó, si bien, con temerosa  
vista, resistí apenas su figura:  
luego pasmé, como el que en noche oscura,  
perdido el tino, el pie mover no osa.

Siguió un gran gozo a aqueste pasmo, o sueño  
—no sé cuándo, ni cómo, ni qué ha sido—  
que lo sensible todo puso en calma.

Ignorallo es saber; que es bien pequeño  
el que puede abarcar solo el sentido,  
y éste pudo caber en sola el alma<sup>12</sup>.

<sup>31</sup> *Poesías líricas*, ed. cit., I, p. 159.

<sup>32</sup> *Vida y obra de Medrano*, II: Edición crítica de sus obras por Dámaso ALONSO y Stephen RECKERT (Madrid, CSIC, 1958), p. 168. Comentando este soneto, escriben los editores: Medrano «no hace más que devolver al plano de la realidad concreta y del amor humano, desalegorizándolas, quitándoles su valor metafórico, unas imágenes que la mística se había apropiado hacía mucho tiempo. Es el desdoblamiento del proceso que emplean los poetas a lo divino. Pero sucede con esas imágenes que algo de lo divino se les ha pegado ya para siempre, y les queda flotando alrededor como una delicada fragancia ideal. Sólo por eso ha podido atreverse Medrano a describir en términos más explícitos e inequívocos que ningún otro poeta español (para un paralelo habría que pensar en John Donne), la unión amorosa» (p. 170).

Termino preguntando: sin San Juan de la Cruz, ¿habría sido esto posible?

BRUCE W. WARDROPPER

## LA POESÍA DE CERVANTES: APROXIMACIONES

*A los estudiantes de la Autónoma de Madrid*

Antes de entrar en el análisis de la poesía de Cervantes —de algunos aspectos de la misma— me complazco en dedicar un recuerdo de admiración y amistad a Antonio Rodríguez Moñino, ahora por algo de menos entidad dentro de su copiosa y densa obra como editor e historiador de la poesía de los Siglos de Oro —y de tantos otros—. Recordemos ese trabajo fundamental, el discurso que pronunció en New-York (27-VIII-1953) y que luego recogió impreso (Madrid, Castalia, 1965) con un prólogo de don Marcelo Bataillon: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Aquí dejó establecido lo escaso de las ediciones con poesías completas de los primeros ingenios, salvo contadísimas excepciones. Pliegos sueltos y copias manuscritas de elevado coste fueron las fuentes de información para lectores de poesía. Entre 1588 y 1621, por ejemplo, no hay ningún volumen impreso con obra de Góngora, los Argensola, Quevedo, Rioja, Arguijo o Cervantes. Del nuestro aparecen por primera vez sus poesías en la edición de la BAE, Rivadeneyra, 1846 y al cuidado de B. Aribau. Ya aquí no figuran las composiciones líricas que van insertas en otras obras, narrativas o dramáticas. Habrá de llegarse a 1916 para una edición más completa, la de Ricardo Rojas, en Buenos Aires. Luego, en dos años sucesivos (1922-23) salieron, sin haberse comunicado, los tomos de Schevill y Bonilla más el de Rodríguez Marín; pero sólo las sueltas, dejando para tomo aparte los primeros: *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1922).

Francisco Ynduráin, «La poesía de Cervantes: aproximaciones». *EDAD DE ORO* Vol. IV (1985), 211-235.

Más recientemente Vicente Gaos ha vuelto a publicar este poema y un volumen de *Poesías completas*, que hace el segundo (Madrid, Castalia, 1981). Es, hasta la fecha, que yo sepa, el corpus más completo de los publicados, aunque, repetiré, no se han espigado las composiciones netamente líricas que hay en las piezas dramáticas. Sí se han recogido las que aparecen en la narrativa, así como las sueltas, incluso las atribuidas.

Volviendo a Moñino, recojo la cita que toma de Cervantes:

Yo he compuesto romances infinitos  
y el de los celos es el que más estimo  
entre otros que los tengo por malditos.

Pero la hipérbole numérica queda reducida a unos veinte romances atribuibles con certeza, algunos más si los tomamos de comedias y novelas.

El planteamiento ahora parece satisfactorio, pues disponemos de una base textual para interpretación y crítica muy diferente —en más y en menos— que la de los coetáneos de aquellos poetas, Cervantes entre ellos.

Algo que habremos de tener en cuenta con la poesía cervantina es que no pocas composiciones (26 de unas doscientas en total) fueron dedicadas a personas en vida o con ocasión de su muerte, a conmemoraciones religiosas o a hechos de actualidad, esto es, fueron poesías de circunstancias. A la reina Isabel de Valois, la elegía al cardenal Diego de Espinosa (muerto en 1572), primicia lírica elogiada por el maestro López de Hoyos... hasta el poema «A los éxtasis de la beata Madre Teresa de Jesús», con ocasión de ser beatificada (en 1614). Dedicatorias y elogios para libros (a Pedro de Padilla, por ejemplo) nos dan un grupo de composiciones lastradas con la servidumbre del destino y ocasión.

Desde otro punto de vista, Cervantes se nos muestra muy atento a la lírica ajena y bastaría recordar la nómina de poetas en *Canto de Calíope* (unos cien) o en *Viaje del Parnaso*. En esta atención encontramos una gama variadísima, desde lo popular con seguidillas, romances, villancicos, coplas, hasta lo más culto. En otro estudio he analizado su fina y varia captación de cantares y bailes, con sus letras respectivas, tan bien insertos en narrativa como en la escena. Ni deja de ambientar un paso en las andanzas quijotiles, como cuando recoge lo que entona un caminante: «A la guerra me lleva / mi necesidad...». No puedo detenerme en hacer un excursus siguiendo estos motivos, pero todos tenéis presentes las últimas líneas suyas

que nos han llegado, la carta al Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en el *Persiles*:

Aquellas coplas antiguas que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan *Puesto ya el pie en el estribo*, quisiera yo que no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras la pudiera comenzar diciendo:

Puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte,  
gran señor, ésta te escribo.

Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta...<sup>1</sup>.

Pero no he acudido a trance tan propicio a sentimientos para apoyar emotivamente mi aserto, y no me parece excesivo afirmar que la poesía fue una constante en la vida de nuestro autor. Otra cosa es la estimación con que ha pasado a la historia, desde su tiempo hasta el actual, entre nosotros, y más allá de nuestras fronteras.

Empezaré por unas escuetas proposiciones que someto a vuestra consideración y que me parecen afectar a la estimación de Cervantes poeta, aunque primero habría que dilucidar cuál es nuestra medida para el caso. Algo que está más cerca de los hechos que de las opiniones sería:

1.º) Escribió poesía en la época más brillante de nuestra historia literaria, con la gravitación próxima de una de las revoluciones más hondas y de más larga vigencia: desde Garcilaso, Fray Luis (San Juan de la Cruz no parece haberle sido extraño), hasta la eclosión de finales del XVI y comienzos del XVII. Eso sin olvidar que conoció la obra de Santillana y de Mena, por lo menos.

2.º) Su pluma sobresalió cimera en la narrativa, en la corta y en la extensa, creando algo nuevo en la cultura occidental, y universal. El término de comparación, inevitablemente, no favorece a su veta lírica, por mucho que queramos deslindar.

3.º) Hoy se nos insinúa toda la lírica posterior, sumada a la que Cervantes conociera, con un nivel de exigencia, como término de compara-

<sup>1</sup> Las coplas fueron publicadas por FOULCHÉ-DELBOSC, *Rev. Hisp.*, 1899, tomadas de Pedro DE PADILLA, *Thesoro de varias poesías*, 1580.

ción, difícilmente eliminable. Sí, tenemos que distinguir lo relativo a su tiempo y al nuestro; pero uno aspira al difícil logro de plantear los valores a escala lo más amplia posible.

## LECTURAS

Mientras tanto no estará de más recoger algunas de las opiniones que la lectura de Cervantes ha suscitado en poetas, cuya recepción de aquella poesía nos viene a servir como testimonios reales, esto es, son hechos, documentos. Empezaré por Luis Cernuda, que dedicó un ensayo, «Cervantes poeta» (1962) y que puede verse en el vol. II de *Poesía y Literatura* (Barcelona, Seix-Barral, 1964). Allí nos ha dejado una experiencia muy ocasionada y personal, en flagrante anacronismo: repasando las *Cien mejores poesías*, selección de Menéndez Pelayo, advierte que no incluye a Cervantes, y lo achaca a que no ha sabido ver en su teatro lo que hay de poético. Pero Cernuda halla un pasaje que reclamó su atención «de lector y de poeta, en los años de la guerra civil». Ya lo había citado antes en un primer trabajo: «Cervantes» (*BHS*, octubre, 1943) y para que el lector actual juzgue «el poder poético que en él muestra su autor, voy a copiarlo»: •

Alto, sereno y espacioso cielo,  
que con tus influencias enriqueces  
la parte que es mayor de este mi suelo  
y sobre muchos otros le engrandeces;  
muévate a compasión mi amargo duelo  
y, pues al afligido favoreces,  
favoréceme a mí en ansia tamaña,  
que soy la sola y desdichada España.

.....

Y sigue Cernuda: «No sólo porque al autor de estos versos se le considera todavía con devío tan injusto, sino por la visión profética que en ellos hay, me he permitido citarlos. Para quienes atravesamos una guerra civil durante la cual uno de los bandos atacó a su tierra y a sus paisanos, con la ayuda de nazis alemanes, fascistas italianos y (última desvergüenza) de soldados marroquíes, la voz de Cervantes nos suena ahí con acento inolvidable: “Y así con sus discordias convidaron / los bárbaros de pechos codiciosos”. Sí, el gran poeta que Cervantes era tuvo vislumbres del destino futuro y desdi-

chado de su tierra y de su gente» (*op. cit.*, pp. 50-1). He aquí un talante que puede servir como modelo para cómo no debe enjuiciarse una obra, salvo para uso muy particular y personal. Y sigue con la «Epístola a Mateo Vázquez», que le parece poesía de meditación, pasando a las seguidillas que cantan la Escalanta, la Gananciosa, Monipodio y la Cariharta, en *Rinconete y Cortadillo*, en las que advierte la otra cara del poeta, «su gracia ligera y destreza como cantor lírico». Para Cernuda la prueba del poeta reside en su condición y capacidad para cantar, y Cervantes las tiene en este caso: «Todo ligereza, levedad, gracia, nos dice en estos versos que era poeta nato [...] Cuántas veces los versos de Cervantes arrancan a cantar con esas dos cualidades del poeta, gracia e ironía, aunque luego a veces caiga del todo o pasajeramente, como en este romance que entona don Quijote a Altisidora: “Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas [...]”» (p. 54). Prosigue luego con el artificio de algunos de sus sonetos que le acercan al de los culteranos y rechaza la opinión de Schevill y Bonilla cuando dictaminan que los versos de Cervantes «sólo merecen conservarse por el renombre del autor» (p. 56).

La primera de las citas que aprovecha Cernuda bien se advierte que ha brotado por consonancia con un estado de ánimo y una condición externa, la de nuestra guerra civil. Algo así llevó a Rafael Alberti a escribir su *Numancia*, ahora aplicada al Madrid sitiado por italianos, que también le sirvieron de rima sustitutiva de «romanos». Estas opiniones ocasionales pueden llegar a extremos tan curiosos como el de M. Charles Aubrun, que vió en *La casa de Bernarda Alba* un paralelo con la Francia ocupada por los alemanes y el anhelo de libertad. (En «La fortune du théâtre de García Lorca a Espagne et en France», incluido en *Le théâtre moderne*, 2.<sup>a</sup> ed. París, 1965.)

Si he aducido estos textos ha sido sólo para mostrar otros tantos extremos como ejemplos disuasorios, por si nos tienta incurrir en algo parecido llevados por condicionamientos de escuela, partido o de moda, que de todo suele darse entre nosotros.

Otra lectura, también condicionada en parte por una predisposición receptiva, me parece la de Juan Ramón Jiménez, quien había acogido entre sus poesías preferidas el soneto cervantino que comienza: «Mar sesgo, viento largo, estrella clara» (del libro I, *Persiles*). Pero no voy a tratar ahora de este que me parece muy fino y atinado discernimiento del gusto; sino de una conformación auditiva que le llevó al poeta de Moguer a algo que me

parece francamente excesivo. En la conferencia dictada en la Universidad de Río Piedras, publicada luego con el título de «El romance, río de la lengua española» (eds. de La Torre, Puerto Rico, 1959), tras una maravilla de evocaciones romanceriles de todos los tonos y tiempos, le brota el recuerdo de Cervantes. Entonces le suena «el romance octosílabo libre con que comienza el Quijote [...]: “En un lugar de la Mancha / de cuyo nombre no quiero / acordarme, no ha mucho / tiempo que vivía un / hidalgo de los de lanza / en astillero, adarga / antigua, rocín flaco y / galgo corredor. Una olla...”». Y sigue Juan Ramón: «Lo que ha escrito Cervantes es un comienzo de romance sin rima que corrió por su sopor [...]». Parece excesivo, y forzada la acomodación a la andadura del romance con encabalgamientos poco admisibles o ese «y» contado como sílaba tónica... (y no es la única vez que le ocurre a Juan Ramón atribuir acentos a sílabas átonas, en final de versos suyos). Claro que también antes había *romanceado* el poema de García Lorca: «Córdoba, lejana y sola.» Confluyen aquí, entiendo, por una parte la predominancia del grupo fónico de ocho sílabas en la prosa menos literaria incluso de nuestro idioma, junto con la etapa de Juan Ramón, liberado de metricismos, de que es cima su «Espacio», aunque no falten efectos rítmicos marcados, en endecasílabos, por ejemplo, pero desdibujados tipográficamente.

Acaso pudiera obtenerse un cuadro de la estimación que la poesía de Cervantes ha merecido, siguiendo antologías y juicios de los que se han ocupado de ella, empezando por notar que Quintana no le hizo lugar en su amplio florilegio, *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena a nuestros días*, (Madrid, 1830, edición revisada, 4 vols.). Otra cosa vemos en las antologías de D. Alonso y J. M. Blecua, por no mencionar las francesas e inglesas, donde Cervantes tiene lugar eminente. La ya citada edición de Gaos nos depara un curioso repertorio de juicios, aducidos oportunamente y sin eludir los contradictorios. Una de las últimas revisiones de la poesía que nos ocupa la tenemos en *Suma cervantina* (Londres, Támesis, 1973), y especialmente en el artículo del prof. Elías R. Rivers, «Viaje del Parnaso y poesías sueltas». Quizá sea excesiva la afirmación de que empieza y acaba con reminiscencias garcilasistas, o que en avanzada edad se ha acercado al barroquismo, pues ya en *Galatea* encuentro muestras de un manierismo acusado, tal en enumeraciones y recogida final, que tanto habían de cultivarse después: Calderón, ejemplo insigne. Ya al principio de la bucólica mencionada tenemos el canto:

Mientras que al triste lamentable acento  
 del mal acorde son del canto mío  
 en Eco amargo de cansado aliento  
 responde el monte, el prado, el llano, el río  
 .....  
 salen a mi pesar pidiendo en vano  
 ayuda al río, al monte, al prado, al llano.

Y cada octava termina: «No hallo en monte, en llano, en prado, en río» etc. O el soneto en el mismo libro 1.º: «Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha / de amor que abrasa, aprieta, enfría y hiera», que termina: «y así temeré en segura parte / de amor el fuego, el lazo, el dardo, el yelo».

Tampoco puedo asentir a la afirmación del Prof. Rivers de que los motivos burlescos e irónicos en: «Vimos en julio una Semana Santa», con ocasión de la toma de Cádiz por los ingleses y los ridículos preparativos para liberar la plaza (1596), y en el tantas veces citado al tûmulo de Felipe II (1598), se inicia una «nueva corriente barroca» (pp. 134-5, *op. cit.*). Pero he de cerrar por el momento la revisión de juicios y teorías, que entre la *Suma cervantina* y la edición de Gaos, por el momento, sintetizan y remiten a lo más atendible.

Tampoco me parece muy segura la relación con iniciativa o seguimiento de otras fórmulas en la versificación, cuya progenie y dispersión resultan de difícil rastreo cierto, teniendo aún tantos problemas de fechas por resolver. Hay piezas repetidas: los villancicos que cantan los pastores en *La casa de los celos*; o los dos sonetos en la misma comedia (2.ª, p. 126; y 1.ª, 320) que, retocados, los volvemos a encontrar en el *Quijote* (I, 34 y 23). En la rebusca de fuentes también tenemos un amplio caudal de información, que no voy a repetir, salvo lo petrarquesco que Farinelli señaló en el coloquio entre caballero y escudero (*Quijote*, 2.ª, 58) remitiéndonos al soneto: «[...] i sospiri/parlando han tregua et al dolor socorso» (*Ver Italia e Spagna*, I, Torino, 1929). Pero si he traído este solo ejemplo es porque veo que hay un grave hueco en el análisis de la poesía cervantina: el de los sentimientos y sus modulaciones, tanto de los presentes y privilegiados, como de los ausentes o minimizados, en una categorización por frecuencia y carga en el acento. No se hace con buenos sentimientos (con bellos, en frase de Gide) buena poesía, ni tampoco es válida la fórmula inversa; pero cada época, cada escuela ha solido manejar un repertorio limitado y calificado. Entonces ¿qué base comparativa común podemos aducir para valorar

las diversas voces del poeta? Entre lo pastoral y lo jácara no se trata de elegir, sino de asumir ambas maneras y tonos. Lo curioso es que cuando se ha querido proponer un modelo de poesía afortunada en Cervantes, se ha acudido no pocas veces al soneto del rufo ante el túmulo de Felipe II, que, para mí, es un condensado de poesía dramática, acción y gesto.

### CERVANTES Y LA POESÍA

Si atendemos a sus ideas acerca de la poesía y a la estimación que de la suya propia tuvo, fácil nos será entresacar algunos textos con los que obtener una tabla de valores en su historia. Ni será ocioso notar sus preferencias entre poetas, indicio presumible para reconstruirnos su ideal, tanto positivo como negativo. Es evidente su curiosa atención hacia manifestaciones de lírica popular cantable, como puede verse en la variedad de motivos insertos en su obra novelesca y dramática. No olvidemos tampoco su gusto por el romancero, por el viejo y por el nuevo, cuya boga y mejor fortuna coincide con su regreso del cautiverio en Argel, cuando Góngora y Lope re-crearon el metro tradicional con nuevos motivos. Al mismo tiempo su curiosidad por la lírica culta no puede ser más amplia, desde Mena y Santillana hasta los poetas jóvenes cuando él ya no lo era. Dos extremos que me parecen indicativos de lo abierto de su capacidad receptora los tenemos en su admiración por Fray Luis y por Góngora, cada una expresada a su tiempo. En el citado «Canto de Calíope» leemos: «Fray Luis de León es el que digo / a quien yo reverencio, adoro y sigo [...] un ingenio que al mundo pone espanto / y que pudiera en éxtasis robaros.» En la misma *Galatea*, canta Lisandro (libro I) con voz que nos parece eco del agustino:

¡Oh alma venturosa,  
que del humano velo  
libre, a la alta región viva volaste  
dejando en tenebrosa  
cárcel de desconsuelo  
mi vida aunque contigo la llevaste.

En *La gitanilla*, muchos años más tarde:

Mira, Clemente, el estrellado velo  
con que esta noche fría

compite con el día,  
de bellas luces adornando el cielo.

Me importa resaltar que no es aventurado atribuir a Cervantes un atisbo de ese mundo inefable que sólo la poesía puede captar, y por la que tengamos acceso al «éxtasis».

En *Viaje del Parnaso*, obra tardía y no precisamente «lírica», en la que se entretejen sátira, confesión personal, teoría, casi recapitulación de su vida, y con variedad de voces desde la grotesca a la desengañada melancolía, en esta visión desde la vejez, Góngora obtiene los mejores elogios, «a quien temo / agraviar en mis cortas alabanzas, / aunque las suba al grado más supremo» (cap. 1.º). Todavía (cap. 7.º) «el magno cordobés» aterra cuatro banderas de la bárbara canalla de poetastros.

No podemos esperar en Cervantes una definición precisa de la poesía, aunque sí podemos hacernos una idea aproximada de lo que sobre ella pensaba, descontando hasta donde sea posible lo que pudiera haber de censuras y elogios interesados. En varias ocasiones nos ha ofrecido una descripción de la poesía como una doncella bellísima y casta: *Gitanilla*, *Quijote* (2.ª, 16 y 38), *Viaje del Parnaso* (V), y *Persiles* (3.º, 2). En *El Licenciado Vidriera*, se acoge a Ovidio y añade alguna idea propia, o en diversas ocasiones repite el «prodesse et delectare» horaciano, como meta del poeta. Cuando en el *Persiles* se apoya en «ut pictura poësis», comenta: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia pintas y cuando pintas, compones [...] Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes» (III, 14). El texto de Horacio no dice exactamente esto, sino que poesía y pintura deben ser juzgadas atendiendo a una visión conjunta y de detalle, como puede comprobarse si se leen los versos que completan el sentido de la frase (vv. 360 y ss. de «Ad Pisones», claro).

Lo que logró Cervantes fue la renovación de la lírica, como lo había conseguido en la narrativa, sin percatarse de su alcance, seguramente, pues no tuvo el don profético. Sí se dio cuenta de los amaneramientos que limitaban una buena parte de la poesía, y los denunció, no sin incurrir en ellos. En un medio social tan estrecho como aquel en que se producía y consumía la literatura, especialmente la lírica, por más portable y memorizable que otros géneros, era muy difícil eludir lo que llamo «objetos poéticos», temas y figuras mostrencas, de libre disposición y común disfrute. Cervan-

tes ve por el licenciado Vidriera lo cerrado de «las damas, que tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente y lo que lloraban eran líquidas perlas». En el *Coloquio de los perros* denunciará el repertorio de paisaje y sentimientos, «cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos». Pero todavía al final de su vida pensaba dar cumplimiento a su inacabada *Galatea*, un contraste más en vida y arte del escritor. Por boca de la Trifaldi ridiculiza los trasnochados conceptos: «Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome... con otros imposibles de esta ralea... Pues, ¿qué, cuando prometen el fénix de Arabia, la corona de Aridiana, los cabellos del sol, del sur las perlas, de Tíbar el oro y de Pancaya el bálsamo?» (II, 38). En fin, el encuentro con don Diego Miranda y su hijo, poeta, nos da una sabrosa reflexión sobre la poesía, defendiendo a los poetas romancistas, pues griegos y romanos escribieron en sus lenguas, y «aun al vizcaíno que escribe en la suya». Propone igualmente la ayuda del arte para perfeccionar al poeta «natural», de cuya colaboración y mezcla saldrá «un perfectísimo poeta» (II, 16).

Volviendo de nuevo a la obsesiva enunciación de opuestos por antítesis, ya recordaréis la oriquelada prosa de un Quevedo o, sobre todo, de un Gracián, servidumbre que privó de una más libre apertura del pensamiento en éstos y en tantos otros escritores de la época. En otra ocasión me ocupé de estas figuras de una retórica que hizo estragos y dio páginas brillantes.

Que la moda no nos afectó aquí, lo sabemos sin más que echar una mirada en torno. Pascal censuró a «ceux qui font des antithèses en forçant les mots [qui] sont comme ceux qui font des fausses fenêtres pour la symétrie: leur règle n'est de parler juste, mais de faire figures justes». Esto es, acomodando el pensar al escribir.

Sin acudir a la copiosísima bibliografía de historiadores y de eruditos, tenemos testimonios recientes como el de Gérard Genette, que ha tratado de tal recurso en el barroco francés (*Tel Quel*, 7, aut. 1961); o Aldoux Huxley, que toca la frecuencia de tales tópicos (antítesis especialmente) en poetas italianos como Ariosto, Tasso o Guarini: «cada uno cantaba (traduzco) su doloroso goce, su dulce agonía, amor odioso, vivir muriendo, con gran gusto de los músicos» (en *Collected Essays*, New-York, Natam, 1960).

## ALGUNOS PROBLEMAS

Una primera aproximación a los versos de Cervantes nos exige establecer lectura correcta de los mismos, empezando por la fonética. Dejo de lado los problemas de atribuciones, fechas y fidelidad de textos para venir a la simple lectura de oído. Probablemente ya alguien se habrá ocupado de notar cómo la poesía de los siglos XVI y XVII nos denuncia la persistencia de la h- aspirada en posición inicial, y no aduciré los múltiples ejemplos que tengo recogidos desde Fray Luis de León a Góngora, en tantos poetas de distinta región o «nación» como entonces se decía. En Cervantes nos encontramos con algo así; pero no aduciré casos de obras tempranas, como los que ofrecen los poemas de *La Galatea*, o los versos de *La Numancia*, por inseguridad del texto. Basta con que recordemos algunos pasajes espigados en *Viaje del Parnaso*, obra de transmisión segura y de composición tardía (1613, ed. 1614): «parecía mayor su hermosura» (VI, 88); «las reinas de la hermana hermosura» (VIII, 49); «y con muchas zalemas me hablaron» (VIII, 408); «la hambrienta mesnada, y no sedienta» (V, 181), etc<sup>2</sup>. Esto, sin contar con los casos en que el habla hampesca tiene una justificación más acusada.

Otro caso de escandido impuesto por la fonética es el del normal diptongo —ía—, que no es raro tener que leerlo como monoptongo. Ya Eleuterio F. Tiscornia, en su edición y estudio del *Discurso sobre la poesía castellana*, de Gonzalo Argote de Molina (Madrid, V. Suárez, 1926) al analizar versos de Garcilaso de la Vega aduce algunos en que ha de oírse monosílabo el diptongo —ía—: «seguía la caza con estudio y gana», «que della un punto no sabía apartarme». La explicación que Tiscornia ofrece, sin demasiadas pruebas, procede de la lírica italiana, acudiendo a Petrarca: «Amor che nel penser mio vive e regna», etc. Aporta aún el verso que tomó de Argote Juan de la Cueva para su «Exemplar poético»: «Del Lasso, por exemplo se refiere: / el río le daba dello gran noticia / en que alargar el número se infiere.» Puede leerse en *EPS*. II, terceto 66. En fin, remito al pulcro y riguroso tratado de Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso* (Madrid, Ínsula, 1970), donde nos ofrece el indubitado verso garcilasiano de la Égloga

<sup>2</sup> No parece necesario recordar que estamos ante la transición desde f- inicial latina, pasando por h- aspirada, hasta su total eliminación. Supongo que los historiadores de la lengua habrán tomado nota y hecho uso de esta fuente de información. Schevill y bonilla ya lo advirtieron de pasada en su edición de las *Comedias*.

2.<sup>a</sup>: «En esto el claro viejo *rio* se vía» (p. 165). Hago gracia de una más prolija ejemplificación, que una lectura auditiva hará perceptible.

Volviendo a Cervantes, me limitaré a presentar dos casos más en los que se contrae el diptongo a una sílaba. En la «Epístola a Mateo Vázquez», y en *El trato de Argel*, encontramos: «*sentia* llagado y la siniestra mano». En *Viaje del Parnaso*: «Mas *podia* ser que ocupaciones nuevas» (3.<sup>o</sup>). Y: «Indicios descubrió que *serian* buenos» (7.<sup>o</sup>). Entre ambas fechas, y en la primera parte del *Quijote*: «Es de vidrio la mujer/ pero no se ha de probar / si se puede o no quebrar/ porque todo *podria* ser.»

En cuanto a reminiscencias más o menos marcadas y no sabemos con qué grado de intención o casualidad, ya conocemos las de Garcilaso, directas unas o difusas otras. Habría que añadir las que nos suenan a Herrera o a Fray Luis, en las que, como en otras probables, tenemos el contagio de época dentro de unas líneas generales y bajo el prestigio del sentido de la *imitatio* que imbuía la literatura más culta. En la larga lista de poetas conocidos, o citados en pura mención solamente, ha de prestarse atención al recuerdo de Juan de Mena, cuyas estrofas de arte mayor con el escandido peculiar de sus versos tuvieron dilatada vigencia en el siglo XVI. Cervantes en su *Galatea* (libro 3.<sup>o</sup>) incluye la égloga de Orompo: «Salid de lo hondo del pecho cuitado»... Se habrá notado cómo ha de aspirarse la h- de «hondo»; pero no sin tener en cuenta que el primer hemistiquio vale habitualmente por un hexasílabo, contando la última sílaba aguda: «y no descargar la dura herida [h- aspirada] / de todo mi bien también le han llevado, / el crudo desdén el pecho y el alma». Todavía puede reforzarse el recuerdo de Mena, ahora con una cita textual en boca de Benengeli: «Oh pobreza [...] No sé con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte: “Dádiva santa desagradecida”». (*Quijote*, 2.<sup>a</sup>, 44, y *Laberinto de Fortuna*, estrofa 227).

Al considerar la poesía de Cervantes en su conjunto, salta a la vista que al lado de las poesías compuestas para determinadas ocasiones, y que podemos calificar de «seltas», nos falta el conjunto de ellas, de algunas al menos, formando un libro con unidad de propósito. Probablemente no hubiera tenido aceptación en librerías, si es que el escritor llegó a planear siquiera tal empeño. Pero lo que sí debe ponerse de relieve es que Cervantes apeló a la expresión poética, insertándola en su narrativa y ocasionadamente, fuera para dar una nota ambiental, fuese para realzar un momento de tensión afectiva. No faltan en las obras dramáticas, pasando del verso

con mera función expositiva a un relevado tono sentimental. Así en *Los baños de Argel*, cuando los cautivos, Ambrosio, don Fernando y Julio:

A las orillas del mar,  
que con su lengua y sus aguas  
ya manso, ya airado llega  
del perro Argel las murallas,  
con los ojos del deseo  
están mirando a su patria  
quatro míseros cautivos  
que del trabajo descansan;  
y al son del ir y volver  
de las olas en la playa  
con desmayados acentos  
esto lloran y esto cantan:  
Cuán cara eres de haber, oh dulce España.

Y cada doce octosílabos se repite el endecasílabo, verso que ha tenido una actualidad memorable cuando Rafael Alberti, también desterrado, lo citó en Alcalá de Henares al recibir el Premio Cervantes (23-IV-84): «Cuán cara eres de haber, oh dulce España.» En la misma pieza y en la escena siguiente el niño Francisco quiere hacer cantar a su padre una copla de la que no se acuerda, «Aquel cantar que mi madre / cantaba en nuestro hogar», y que dice: «Ando enamorado, / no diré de quién; / allá miran ojos / donde quieren bien.» El recurso tiene prestigiosa antigüedad, y bastará con que recuerde la *Celestina* durante la espera de Melibea (acto XIX), y Lucrecia que canta, así como su señora: luego llegará Calisto, «vencido del dulzor de tan suave canto». Es evidente que la poesía, el verso, tienen adecuada ocasión en momentos de sentimientos exaltados, y se acude a darles tal expresión como si la prosa no alcanzara a dársela.

Ahora bastaría repasar el resto de la obra cervantina para confirmar lo que se ha notado en las muchas ocasiones que ocurre. En *La casa de los celos* (fecha entre 1587 y 1614, como recoge Canavaggio) figura un soneto que inicia abruptamente la escena, contra el uso de ponerlo en boca «de los que aguardan»: «En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales ...» (Jornada III) El mismo soneto —con leves variantes— aparece en la historia del curioso impertinente (*Quijote*, I, 34) y tiene aquí muchas más implicaciones, ya que Lotario se queja de la ingratitud de Clori, mientras enamora a Camila, casada con Anselmo. Toda-

vía pide un segundo soneto Camila, pensando «que ella era la verdadera Clori», y Lotario recita: «Yo sé que muero; y si no soy creído, / es más cierto el morir, como es más cierto / verme a tus pies, ¡oh bella ingrata!, muerto, / antes que de adorarte arrepentido...» La compleja situación de pasiones encubiertas nos lleva, fuera de la novela, al uso de la poesía en medios sociales refinados como juego de elegancia espiritual. Ahora bien, en el texto narrativo, los dos sonetos refuerzan y dan relevancia a las pasiones celadas, de que el lector tiene la clave.

En la misma historia quijotil encontraremos un variado ejemplario de poesías oportunamente intercaladas, como la «Canción» del hermoso mancebo vestido a lo romano (II, 69), que al son de un arpa canta ante Altisidora, muerta por la crueldad de don Quijote. La burla hecha al caballero juega con rimas jocosas (-ote) y sentimientos refinados, fusión que la prosa no lograría tan directamente y sin explicaciones. Aquí de sus límites respectivos, de alguno de ellos. Nada menos que octavas reales recita el mancebo:

En tanto que en sí vuelve Altisidora  
muerta por la crueldad de don Quijote,  
y en tanto que en la corte encantadora  
se vistieren las damas de picote,  
y en tanto que a sus dueñas mi señora  
vistiere de bayeta y de anascote,  
cantaré su belleza y su desgracia,  
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

Y luego continúa con la segunda estrofa íntegra de la Égloga 3.<sup>a</sup> de Garcilaso, de donde, por cierto, Pedro Salinas tomó título para su poemario, *La voz a ti debida*. Sería interminable mi exposición si fuera a comentar cada uno de los pasajes del *Quijote* en que la lírica subraya un momento del relato.

Me fijaré, en cambio, en algunas otras obras, por ejemplo, en *La gitana* y el soneto, «Cuando Preciosa el panderete toca / y hierde el dulce son los aires vanos...» Es una de las poesías de Cervantes que más comentarios elogiosos ha tenido; pero ahora me importa la ocasión y oportunidad con las implicaciones textuales que dispara. La verdad es que el soneto juega un papel importante en la situación, en la escena, pues todo lo que acontece, más que narrado está puesto en acción. Recordemos: Preciosa había recibido un papel doblado que un paje le había entregado en presencia

de Andrés Caballero, cuando ya éste se le había ofrecido en servicio amoroso y con decisión de seguir la vida gitana. Ahora, al bailar Preciosa en casa del padre de Andrés, cuya propuesta aventura no saben sus familiares, se le cae el papel y un caballero, amigo de don Juan (que se ha cambiado por Andrés Caballero), lee el soneto, mientras el enamorado se desmaya en una silla con trasudor de muerte. Cada uno de los personajes tiene una perspectiva distinta de lo que sucede, y todas se subsumen en nosotros, lectores.

En esta misma «novela» tenemos una variedad de motivos y tonalidades líricas: lo que cantan Andrés y Clemente al pie de sendos árboles de la bucólica —alcornoque y encina—, y «convidados del silencio de la noche», suena a lírica pastoral y acaso trae un eco de Fray Luis de León, según Schevill y Bonilla. Esto sin recordar los cantos acompañados de baile, no tan implicados en la aventura novelesca, pero que sirven de caracterización a gitanos auténticos, así como a la falsa gitanilla. Esta mezcla de bailes y letras de los cantares correspondientes nos depara una muestra más tanto en *Rinconete y Cortadillo*, como en *La ilustre fregona*. En ambas, letra y música de cantares, más los bailes correspondientes, nos crean un vivo color ambiental, aunque ya buena parte sea para nosotros poco menos que arqueología, mientras que para los contemporáneos de Cervantes debieron provocar la más gozosa y directa recepción. No puedo menos de insistir en *La ilustre fregona*, y en cómo el baile que se organiza entre mozas y mozos de mulas va dirigido por Lope, que ha aceptado la dirección siempre que «ellas cantasen al modo que se canta y baila en las comedias... y para que no lo errasen, que hiciesen todo lo que él dijese cantando, y no otra cosa». Y así se baila y canta el baile de la chacona. Todavía, desde fuera de la posada, nos llegan dos voces, en un soneto, al son de un arpa, y un romance que pone en celos al enamorado.

No es posible apurar todos los casos en que Cervantes ha jugado del recurso que vengo considerando, pero dedicaré una última mirada a la novela de publicación póstuma, *Persiles y Sigismunda*, en la cual son menos frecuentes los poemas que en las andanzas de don Quijote. Estamos a bordo con Periandro y Auristela, más la Bárbara Ricla, y Antonio, el padre, y de pronto oyeron una voz en otra barca: «blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escuchalla». Notaron que era en lengua portuguesa, que Antonio sabía muy bien, y «de allí a poco volvió a cantar en castellano, y no a otro tono de instrumento que al de los remos que sesgamente

por el tranquilo mar las barcas impelían: Mar sesgo, viento largo, estrella clara, / camino aunque no usado, alegre y cierto [...], que termina: «Que es enemigo amor de la mudanza, / y nunca tuvo próspero suceso / el que no se quilata en la firmeza.» La bárbara Ricla tilda de ocioso al cantor, pero Auristela y Periandro lo tuvieron por más enamorado que ocioso y juntaron las barcas por saber que sus sucesos, «porque persona que en tales tiempos cantaba, sentía mucho o no tenía sentimiento alguno» (Libro 1.º cap. IX). Aquí parece apuntarse a cómo se relacionan sentimientos y canto, y lo de hacer portugués al cantor de amores puede responder a la fama de enamoradizos que tenían los de esa nación, así como de lágrimas fáciles, según nos dijo Lope de sí mismo: «tengo los ojos niños y portuguesa el alma». El soneto, en todo caso, viene a dar realce a una situación de sentimientos levantados.

Pero donde es más evidente la urgencia de acudir a la poesía para dar salida a sentimientos exaltados es en la llegada del peregrino a la ciudad de Roma, donde nuevamente acude el escritor a poner en boca de su personaje un soneto ocasionado: «¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta / alma ciudad de Roma! A tí me inclino, / devoto, humilde y nuevo peregrino / a quien admira ver belleza tanta [...]». (4.º, III.) Tal vez se sirve de unos versos para apoyar unas consideraciones, como cuando el narrador especula sobre verdad y posibilidad y aduce: Las cosas de admiración / no las digas ni las cuentes: / que no saben todas gentes / cómo son» (III, 16). Ni Schevill no Bonilla autorizaron la cita, que lo es y del marqués de Santillana, cuyos *Proverbios* menciona Cervantes como «aquellos antiguos versos castellanos».

Nuevos recuerdos y evocaciones literales o alusivas nos hacen patente la presencia memoriosa de Garcilaso: cuando Periandro va a abrazar a Aristela, exclama aquél: «Oh querida mitad de mi alma... oh prenda que no sé si diga por mi bien o por mi mal hallada» (flagrante memoria del soneto X del toledano, y del «dimidium animae meae» de Virgilio). El profesor Avalle-Arce nos ha dado más datos y precisiones en su edición del *Persiles* (Madrid, Castalia, 1969), como la llegada de Periandro al río Tajo y sus palabras: elogiando al «jamás como se debe, Garcilaso de la Vega» cuyas obras, por «haberlas él visto, leído y admirado, así como vio el claro río, dijo: —No diremos: Aquí dio fin a su cantar Salicio» (de la Égloga, 1.ª, v. 225). Nueva prueba de la persistencia de Garcilaso en Cervantes viene abonada por la nota de Avalle-Arce, recordando que cuando el licenciado

Vidriera pasó a Italia llevó consigo: «unas horas de Nuestra Señora y un Garcilaso sin comentario».

No sé si alguien se ha ocupado de analizar las poesías que ilustran nuestra copiosa narrativa de los Siglos de Oro, pero una somera pasada me hace recordar que en *La pícaro Justina* cada capítulo va encabezado y cerrado por sendos poemas. Castillo Solórzano inserta algunos romances, en *La Garduña de Sevilla*. Antonio Enríquez Gómez ilustra el relato con variedad de poemas, y Tirso de Molina en *Los Cigarrales* (1621) y en *El bandolero* (1632) nos brinda una copiosa ilustración lírica (dramática, en la primera), sin llegar a la cumbre que es *La Dorotea* (1632) de Lope.

## LOS ROMANCES

Atención particular pide la presencia de los romances en la lírica cervantina, en los veinticuatro insertos en comedias y entremeses más los que aparecen en la narrativa. Pero lo que tenemos largamente documentado es la activa memoria del romancero viejo. Menéndez Pelayo en su discurso juvenil, «Cervantes considerado como poeta», siendo estudiante (23-IV-1873), citó, creo que por vez primera, el «Entremés de los romances» en el cual vio «el pensamiento fundamental de el *Quijote* y hasta un bosquejo de la primera salida». (Texto desconocido hasta su inclusión en «Obras inéditas» de Cervantes, en la edición nacional de las obras completas de don Marcelino, tomo I, Santander, 1941, a cargo de D. Enrique Sánchez Reyes). El hallazgo fue ampliado y sometido a más rigurosa crítica por don Ramón Menéndez Pidal, como sabéis. Pero la historia del andante caballero le hace dar una y otra vez con pasajes de romances viejos, ya en caminantes, ya como frases coloquiales, ya, sobre todo, en el capítulo 26 de la segunda parte, con el retablo de Maese Pedro y don Gaiferos y Melisendra; o antes en la aventura de la cueva de Montesinos, con Durandarte, Lanzarote y la dueña Quintañona (2.<sup>a</sup>, 23). ¿Hará falta recordar el «Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido, / como fuera don Quijote [...]» (1.<sup>a</sup>, 2), en la primera salida del hidalgo?

Ni faltan citas de romances pertenecientes a ciclos más cercanos, como el que nos lleva a Ginéz Pérez de Hita y sus *Guerras de Granada*, cuyo texto ha dado ocasión para una frase coloquial, como «Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta», que figura en el *Persiles, Quijote y Viaje del Par-*

*naso*. Pero no es necesario apurar el ejemplario, que ya está en las páginas de anotadores de ediciones que todos manejaís.

La rima es una convención tradicionalmente admitida y cultivada en las literaturas romances (por no alargarnos más) desde la poesía latina medieval, y ya se sabe que las palabras rimadas suponen no sólo un eco y posible anticipación sonoros, sino que pueden y suelen complicarse con asociaciones o contrastes en la doble dirección: recuerdo y expectancia. Digamos que en este reencuentro cabe una ilimitada variedad de efectos, desde el más obvio hasta el salto menos esperable, con todas las consecuencias imaginativas en asociaciones de lo dispar. Puede haber, además, muy variados efectos de expresionismo fonético, que se harán mucho más relevantes en el lugar privilegiado de la rima. Todo esto es elemental, por supuesto; pero viene al caso de considerar la versificación cervantina desde este ángulo, al menos como apuntamiento inicial. Se le ha achacado más de una vez a Cervantes la pobreza de sus rimas, que apenas tienen inventiva y se limitan a la elemental asociación suministrada por la morfología de nuestra lengua. Sí, es evidente que abundan rimas dadas por terminaciones verbales, no menos que las que le depara la homonimia de voces como: cubren-descubren; manda-desmanda; corta-acorta, etc., etc. Todavía más ceñidas en homfonías como «ilustre», adjetivo, y verbo; «puesto», participo y nombre, y tantas más. La recolección y agrupamiento cronológico de estos casos tal vez pudiera servir para precisar la datación de comedias todavía sin puntualizar, esto suponiendo que ciertas frecuencias de rimas muy marcadas indiquen una fase en la vida del escritor, de su mayor o menor facilidad e inventiva. Es una hipótesis de trabajo cuyos frutos no preveo, pero que no creo desdeñable, dada la incertidumbre en la cronología del teatro cervantino, como puede verse en el estado actual de la cuestión: Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturgue, un théâtre à naître* (Paris, Puf, 1977).

Mucho se le ha censurado la pobreza de rimas, pero sin pasar de casos aislados: minucias de socorrida pedantería. Lo que no ha sido notado es la gracia y desenfado con que Cervantes ha jugado con el recurso de la rima, para lo que nos basta recordar la gama de efectos jocosos obtenidos con la pura sonoridad y asociaciones significantes disparatadas adrede. Bastará remitir a los versos rimados en -ote, en -aja (de éstos en *Quijote* y *El amante liberal*), sin olvidar las acrobacias a que obliga la rima de «Salamanca» en el entremés de su cueva, con su estribillo. Algo semejante encontramos en el *Quijote* (I, 26) cuando el caballero penitente hace coplas con el estri-

billo «Del Toboso», subrayado su efecto por el narrador: «No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos, la añadidura, Del "Toboso"». Tenemos que hacer un amplio apartado para la versificación jocosa en la obra de Cervantes. Así como en el *Viaje del Parnaso* la rima en -ico le lleva a escribir: «poeta ilustre o al menos manífico» (I), desplazamiento acentual que puede compararse con el que leemos en *Pedro de Urdemalas*: «confesor y no mártir», a que rectifica el interlocutor, «mártir, diga».

En esta ocasión, también tomada del *Viaje*: desde la voz en rima «hambre», tan poco rara —su experiencia— entre la gente de pluma, nos llevará a una ingeniosa y chistosa creación verbal:

Era cosa de ver maravillosa  
de los poetas la apretada enjambre,  
en recitar versos muy melosa,  
este muerto de sed, aquel de hambre,  
y yo dixе, viendo tantos, en voz alta:  
¡cuerpo de mí con tanta poetambre!

Otro ejemplo que no me resisto a citar, todavía en *Viaje*, es el que supone un curioso salto asociativo:

«Mucho, me respondió, mucho te subes  
en tus preguntas; calla y obedece»  
—«Sí haré, pues no es infando lo que jubes.»

Está en el canto 2.º y nos trae el recuerdo del canto 2.º de la *Eneida*, en su latín: «infandum, regina, jubes renovare dolorem». Y no es la única vez que acude a Virgilio, como vemos en el comienzo del cap. XXXVI de la 2.ª parte del *Quijote*, ahora en prosa, tomado de una conocida traducción. La rima «subes/jubes» ha eludido una de las más reiteradas en la lírica y dramaturgia de su tiempo: «nubes/subes».

También llamaré la atención, y siguiendo con el *Viaje*, sobre rimas con muy ocasionado asociacionismo, no por el mero sonido solamente: Así, Lisboa/proa/Goa, (canto 4.º): borrasca/Chasca/Tarasca (canto 2.º); o Pafo/gafo/garrafo (5.º), como puede observarse en cada uno de los casos.

Considerando la versificación cervantina desde otro ángulo, habría de estudiarse con más apurada atención y sistema (yo me estoy limitando a

indicar posibles metas) su sentido de la educación de metro y rimas a motivos y situaciones. Parece que haya habido una cierta adecuación de metros a temas y tonos, observada con más o menos regularidad. Desde cantos populares y letras de bailes de la misma cuerda hasta la poesía más entonada y culta hubo una marcada distancia. Ya en la polimetría de la comedia observamos algunos rasgos distintivos, como el de utilizar en *El rufián dichoso* endecasílabos blancos para el habla de Ganchoso y Corchete (jornada 1.ª). Cuando habla el Alguazil, en la misma Jornada, a don Tello de Sandoval, ya los endecasílabos se agrupan en rima de tercetos. Y, nuevo contraste, Lugo, todavía rufián, vuelve al endecasílabo libre:

Toquen, que esta es la casa, y al seguro  
que presto llegue el bramo a los oídos  
de la ninfa que he dicho jerezana,  
cuya vida y milagros en mi lengua  
viene cifrada en verso correntío.

Sigue la jácara, con su metro propio, para dar lugar luego a la escena hampesca del asomado a la ventana. Más adelante, sin embargo, cuando en las dos siguientes jornadas, el rufián va llegando y llega a santo, los personajes se servirán de tercetos (el Prior y don Tello) o de octavas el mismo Lucifer, y con rimas nada fáciles, por cierto.

De aquí podemos deducir que no sin motivo ha utilizado el endecasílabo suelto en los dos entremeses de más marcada caracterización de personajes: los rústicos en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y en esa joya de *El rufián viudo*, donde la altisonancia se entrevera con la expresión jácara:

Trampagos: ¡Ah, Pericona, Pericona mía  
y aun de todo el concejo! En fin llegóse  
el tuyo: yo me quedé, tú te has partido  
.....  
Ayer fui Pericona, hoy tierra fría,  
como dijo un poeta celeberrimo.

Lo entonado del metro y lo bajuno del texto suponen un guiño de complicidad burlesca con el auditorio. Otro tanto ocurre en los rústicos de Da-

ganzo. Ni falta la misma clave en la narrativa, digo en sus versos intercalados. La profecía de la Camacha en *Coloquio de los perros*:

Volverán en su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados  
y alzar a los humildes abatidos  
con poderosa mano para hacello.

O en el *Quijote*: «Yo soy Merlín, aquel que las historias / dicen que tuve por mi padre al diablo» (2.<sup>a</sup>, 35), en la burla con la figura de la muerte.

## EL VERSO DADO

Es algo que me parece pueda tener algún aprovechamiento en el análisis del fenómeno poético, en su aparición inicial y, desde luego, eventualmente. El estado o talante poético es una disposición que con una u otra disciplina y educación literaria tiene raíces que son comunes en todos los hombres de tiempos y países conocidos. Que luego esa tendencia o proclividad, esta facultad cuaje en una u otra forma de expresión atendida a grupos, escuelas o tendencias, es ya otro aspecto del problema, y a la vista tenemos la historia de nuestra lírica con sus fases y modos bien marcados, con sus heterodoxos también, afortunadamente muchas veces. Pero lo que propongo ahora es algo menor, pero que también me parece común hasta cierto grado, lo que supone una cierta poligénesis, bien que no descarte posibles estímulos y hasta influencias. Esta disposición primaria y naciente, que denominaré versificatoria, disparada desde un verso dado previamente, la encuentro ya en *Galatea*, en el segundo soneto que dice Damón (Libro V): «Si el áspero rumor del mar airado / por largo tiempo su rigor durase», cuyo endecasílabo final, cima en este género de composiciones, dice: «che per tal variar natura é bella».

El soneto cervantino ha sido muy estimado por críticos y eruditos, y puede pasarse la pobreza de rimas —gramaticales casi todas— por lo que tiene de trascendido y profundo. Pero no va mi enfoque por este lado, sino para proponer como origen y disparadero del soneto ese verso final, sentencia italiana muy citada y comentada por autores hispanos desde el siglo XVI en adelante, y que encontraremos en Lope («Arte nuevo») Tirso («Don Gil

de las calzas verdes»). Ya Farinelli notó que más parece refrán que verso de poeta (en trabajo publicado en *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, CIX, p. 467). Figura en la *Philografía [...] de León Hebreo*, traducción de León Hebreo por Carlos Montesa (Zaragoza, 1584); y todavía han recogido más citas distintos eruditos, como puede verse en el índice de la *RFE*, hoy tan poco atendida. (Variante: «per troppo variar natura é bella»).

Si esta hipótesis del verso dado puede parecer demasiado aventurada para el soneto aducido, acaso nos la refuerce otro pasaje de más plausible admisión. En *La guarda cuidadosa* el Soldado, que no ha podido rescatar del zapatero las chinelas de su amada por carencia de numerario, se lamenta: «—Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas, pues no tengo seis reales para pagaros, chinelas de mis entrañas. Escuche vuestramerced, señor zapatero, que quiero glosar aquí de repente este verso que me ha salido medido: chinelas de mis entrañas». Y prosigue con la glosa: «El amor tan gran tirano / que olvidado de la fe [...]», apoyada en el estribo del verso hallado. El zapatero: «A mí poco se me entiende de trovas; pero estas me han sonado tan bien que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas». (La reticencia del zapatero y su autoridad poética tienen varias posibles interpretaciones para la estima de Lope por Cervantes.) Verdad es que el entremés, precisamente éste, no es ambiente de lo más propicio para la tensión lírica; pero nos vale, en otra clave, para contrastarlo y complementarlo con el soneto de Damón.

En la misma *Galatea* tenemos el juego de los «propósitos», que según Covarrubias allí citado, «es juego de doncellas», y que consiste en glosar un verso dado, propuesto (de ahí lo de «propósitos»). Francisco y Lauso (libro 3.º) glosarán en sendas décimas los versos propuestos: «Huyendo va la esperanza», y «Tenella con el deseo». No me he asomado a las academias de la época y a los juegos de improvisación poética, versificada más bien: aspecto social de nuestra lírica que no puede olvidarse. Pero no nos faltan testimonios de cómo un verso dado ha sido el germen de una composición. Sin más que dos ejemplos, me reservo otros muchos testimonios que están al alcance de todos. Dante en su *Vita Nuova* (XIX) nos ha dejado un alto ejemplo: «Allora dico che la mia lingua parlò quasi per se stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore. Queste parole io ripuosi ne la mente con grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento onde poi [...] cominciai una canzone con questo cominciamento [...] Y

sigue el soneto: Donne ch'avete intelletto d'amore / i'vo'con voi dela mia donna dire [...]. Viniendo a tiempos más cercanos, quién no recordará el soneto de Unamuno, nacido desde una frase de otro soneto de Shakespeare (el XXX): «When to the sessions of sweet silent thought / I summon up remembrance of things past...» Este primer verso, sus tres últimas palabras —dos monosílabos entre un disílabo— se hizo en castellano: «el dulce silencioso pensamiento», final del soneto que empieza: «En el fondo, las risas de mis hijos» (fechado en Salamanca, enero, 1911), y que nada tiene que ver con el poema del inglés, tan diferente del ambiente casero y familiar de Unamuno. Ya sabemos que el verso final del soneto suele marcar el ápice de la tensión lírica. Por lo demás, véase el capítulo que en *Mi vida y otros recuerdos personales*, dedica don Miguel a explicarnos esta experiencia. Otra notable observación sobre este germinar del poema nos queda reseñado en un artículo de Los Lunes de *El Imparcial* (15, mayo, 1915): «En los más recónditos recovecos del paisaje en cuyo regazo se nos crió el alma, en escondrijos de él ocultos a un extraño, como que dormitan callados pensamientos nuestros que al volar dejaron allí algo de su vuelo. Al pasar junto a este escaramujo, por este mismo sendero años ha, y en vena de poesía, se me ocurrió aquel verso feliz que fue el arranque de todo un poema que, como de una bellota una copuda encina, brotó de él» («Frente a los negrillos»). Podría seguir aduciendo otros testimonios de cómo ha brotado un poema desde un verso dado, y no me resito a traer a Válerý, tan explícito: «Il arrive souvent qu'un premier vers soit donné par une sorte de grâce. Le second doit être cherché avec une patience infinie» (lo tomo de André Maurois, *Dialogues des vivants*, Paris, Fayard, 1959, pp. 88-9).

En fin, estas citas aducidas y las que me callo, pudieran parecer algo digresivo, pero tienen la intención de provocar la conveniencia del estudio de la literatura, que nunca debe dejar de ser comparativo, y seguramente estáis recordando cómo a don Quijote una bellota le disparó el discurso sobre la edad dorada, ahora en prosa, prosa poética más bien.

## PROSA POETICA

Este enunciado supone que uno parte de conceptos netamente diferenciados para distinguir la prosa poética de la que no se tiene por tal. Ya en el curso pasado la Dra. Aurora Egido presentó una ponencia, luego re-

cogida en *Edad de Oro*, III (Univ. Autónoma de Madrid, 1984), sobre «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro». Que había en tiempos de Cervantes un atisbo, por lo menos, de tal modo literario, parece evidente si traemos a colación testimonios de Lope, por ejemplo en *Don Juan de Castro* (1.ª parte), y en su dedicatoria a don Juan Vicentelo y Toledo, Conde de Cantillana. Trata allí de las artes liberales, y las que considera más famosas, «la historia y la poesía, que todo puede ser uno [...] habiendo historia en verso y poesía en prosa» (*BAE*, cont. XXX, Madrid, Atlas, 1971, p. 81). Comedia que según la cronología de Criswold Morley y Courtney Bruerton, es de 1623. Ya antes, en «La dama boba» (de hacia 1617) está la misma idea:

Nise: Bien lo merece Eliodoro,  
griego poeta divino.

Celia: ¿Poeta? Pues parecióme  
prosa.

Nise: También hay poesía  
en prosa.

Y caracteriza a la prosa poética por las varias «exornaciones y retóricas figuras». Probablemente Lope y Cervantes siguen la teoría de Alonso López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* (Madrid, 1596) donde se citan a Heliodoro y Aquiles Tacio, prefiriéndolos a la *Farsalia*, de Lucano, modelos aquellos de poesía épica. Lo que aquí se recoge supone un estrecho criterio, atenido a la autoridad de los antiguos y a la última muestra de literatura helenística, la novela bizantina.

Lo que no se ha tenido en cuenta es algo que puede comunicar a la prosa un valor y sentido poéticos, un ritmo no casual sino con marca y reiteraciones, o una tonalidad sentimental requintada, notas que pueden darse conjuntamente. Hace años propuse la calificación de prosa poética, lírica, a la de *Galatea*, y no me queda sino añadir pasajes del *Quijote* donde una levantada emoción en contacto con la naturaleza —una naturaleza idealizada— provoca algo que no dudo en calificar de lirismo. Baste con traer a cuento el discurso de don Quijote ante las dos manadas de ovejas y carneros: «Aquí están las dulces aguas del famoso Xanto; los monstruos que pisan los masílicos campos [...] y los númeradas, dudosos en sus promesas [...] los persas, arcos y flechas famosos [...] En este otro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis [...] los que

tiemblan con el frío del silvoso Pirineo [...]» Ritmo marcado en la enumeración, aunque sin medida regular versal, relevancia de epítetos, imaginación evocadora, rasgos son para dar a esta prosa la calidad de poética.

Aduciré todavía la autoridad de Lope cuando se ampara en Sannazaro para justificar el estilo culto, cuajado de epítetos, en el prólogo que puso a las *Rimas* de J. de Arguijo. Y la de Blasco de Garay, traductor de la *Arcadia*, y defensor de la prosa de Diego López de Ayala a la que le achacaban exceso de epítetos, por considerarlos ajenos a la buena prosa. Pero en la *Arcadia*, donde ocurre otro tanto, están justificados esos epítetos considerando que «esta obra tiene nombre de poesía y ficción, donde aquellos largamente se consienten». (Tomo la cita de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, NBAE, I, p. 478).

Lo que de poético hay en la prosa del «Quijote» había sido advertido también por Pedro Salinas, en uno de sus más finos ensayos: «La mejor carta de amores de la literatura española», que puede verse en sus *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, Aguilar, 1958). Se trata de la carta que el caballero envía por Sancho a Dulcinea, retirado en penitencia dentro de los riscos de Sierra Morena: «El ferido de punta de ausencia y llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso [...]» Se me podrá argüir que he empleado los términos de «poesía», «poético» y «lírico» sin mucha precisión: claro, toda la que tienen en el uso normal y habitual, si los apoyados en Jakobson me lo toleran, y si no, también. Estoy por saber de alguien que nos haya dado lo que constituye la *esencia* de lo poético, con su consiguiente línea que la demarque frente a lo no poético. Entonces podremos intentar la frase definitoria. Insistiré en que los teorizadores clasicizantes tuvieron un lugar para la prosa poética. Sin atenerse a teorías y preceptos clasicistas o seudotales, hemos tenido una prosa poética desde Bécquer a Juan Ramón y José A. Muñoz Rojas.

Final: Dirigirme a estudiantes y estudiosos de nuestra literatura, me ha hecho sentirme exento de muchas precisiones y referencias bibliográficas, que doy por sobreentendidas y sobradamente.

FRANCISCO YNDURÁIN



# EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel. 419 89 40 28010 MADRID

*clásicos*  *castalia*

- 119/ Pedro Calderón de la Barca**  
**EL ALCALDE DE ZALAMEA**  
Edición de José M. Diez Borque  
322 págs. 510 ptas.
- 116/ ENTREMESOS, JÁCARAS**  
**Y MOJIGANGAS**  
Edición de A. Tordera  
y E. Rodríguez  
452 págs. 68 ptas.
- 112/ EL MÉDICO DE SU HONRA**  
Edición de D.W. Cruickshank  
224 págs. 550 ptas.
- 29/ Miguel de Cervantes**  
**ENTREMESOS**  
Tercera edición.  
Edición de Eugenio Asensio  
228 págs. 450 ptas.
- 120/ NOVELAS EJEMPLARES I**  
Segunda Edición  
Edición J. B. Avallé-Arce  
318 págs. 400 ptas.
- 121/ NOVELAS EJEMPLARES II**  
Edición de J.B. Avallé-Arce  
270 págs. 400 ptas.
- 122/ NOVELAS EJEMPLARES III**  
Edición de J. B. Avallé-Arce  
410 págs. 480 ptas.
- 57/ VIAJE DEL PARNASO**  
**Poesías completas I**  
Edición de Vicente Gao  
216 págs. 510 ptas.
- 105/ POESÍAS COMPLETAS**  
**TOMO II**  
Edición de Vicente Gao  
432 págs. 750 ptas.
- 77/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA**  
Tercera edición corregida  
Edición de Luis Andrés Murillo  
640 págs. 510 ptas.
- 78/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA**  
Tercera edición corregida  
Edición de Luis Andrés Murillo  
624 págs. 510 ptas.
- 12/ LOS TRABAJOS DE PERSILES**  
**Y SEGISMUNDA**  
Edición J. B. Avallé-Arce  
484 págs. 650 ptas.
- 136/ POESÍA DE LA EDAD DE ORO**  
**II BARROCO**  
Edición de José Manuel Blecua  
454 págs. 650 ptas.
- 23/ Gonzalo de Céspedes y Meneses**  
**HISTORIAS PEREGRINAS**  
**Y EJEMPLARES**  
Edición de Ives-Pené Fonquerne  
428 págs. 850 ptas.
- 109/ Diego Duque de Estrada**  
**COMENTARIOS**  
Edición de Henry Ettinghausen  
536 págs. 850 ptas.
- 101/ Luis de Góngora**  
**LETRILLAS**  
Edición de Robert Jammes  
320 págs. 540 ptas.
- 1/ SONETOS COMPLETOS**  
Quinta edición  
Edición de Biruté Cipliauskaitė  
308 págs. 690 ptas.
- 137/ LAS FIRMEZAS DE ISABELA**  
Edición de Robert Jammes  
308 págs. 690 ptas.
- 63/ Lope de Vega**  
**EL CABALLERO DE OLMEDO**  
Edición de Joseph Pérez  
168 págs. 540 ptas.
- 102/ LA DOROTEA**  
Edición de Edwin S. Morby  
612 págs. 850 ptas.
- 10/ FUENTE OVEJUNA**  
Cuarta edición  
Edición de F. López Estrada  
360 págs. 470 ptas.
- 131/ LA GATOMAQUÍA**  
Edición de C. Sabor de Cortázar  
234 págs. 550 ptas.
- 25/ EL PERRO DEL HORTELANO**  
**EL CASTIGO SIN VENGANZA**  
Edición de David Kossoff  
376 págs. 640 ptas.
- 113/ Francisco de Quevedo**  
**OBRAS FESTIVAS**  
Edición de Pablo Jauralde  
232 págs. 590 ptas.
- 60/ POEMAS ESCOGIDOS**  
Segunda edición  
Selección y edición de  
José Manuel Blecua
- 50/ SUEÑOS Y DISCURSOS**  
Edición de Felipe C.R. Maldonado  
260 págs. 420 ptas.
- 44/ Agustín de Rojas**  
**EL VIAJE ENTRETENIDO**  
Edición de Jean Pierre Ressayot  
520 págs. 850 ptas.
- 38/ Rojas Zorrilla**  
**DEL REY ABAJO, NINGUNO**  
Edición de Jean Testas  
196 págs. 560 ptas.
- 84/ Tirso de Molina**  
**EL BANDOLERO**  
Edición de André Nougué  
396 págs. 800 ptas.
- 128/ LA HUERTA DE**  
**JUAN FERNÁNDEZ**  
Edición de Berta Pallarés  
258 págs. 510 ptas.
- 17/ POESÍAS LÍRICAS**  
Edición de Ernesto Jareño  
232 págs. 550 ptas.
- 135/ LA VILLANA DE LA SAGRA**  
**EL COLMENERO DIVINO**  
Edición de Berta Pallarés  
315 págs. 690 ptas.

## ESTUDIOS

**Varios**  
**EL COMENTARIO DE TEXTOS**  
860 ptas.

**Varios**  
**EL COMENTARIO DE TEXTOS 2**  
720 ptas.

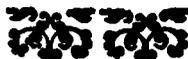
**M. Herrero**  
**OFICIOS POPULARES EN LA**  
**SOCIEDAD DE LOPE**  
700 ptas.

**Varios**  
**COMENTARIOS DE TEXTOS 3**  
690 ptas.

**Varios**  
**COMENTARIOS DE TEXTOS 4**  
950 ptas.

**Alberto Blecua**  
**MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL**

**A. Rodríguez Molino**  
**DICCIONARIOS DE PLIEGOS**  
**SUELTOS**  
5.100 ptas.  
**MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE**  
**CANCCIONEROS Y ROMANCEROS**  
siglo XVI, 2 vols. 12.600 ptas.  
siglo XVII, 2 vols. 12.600 ptas.



# CRÍTICA

Grupo editorial  
Grijalbo



Francisco Rico

## HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

1. **EDAD MEDIA**  
al cuidado de Alan Deyermond. 592 págs. 950 ptas.
2. **SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO**  
al cuidado de Francisco López Estrada. 776 págs. 1.400 ptas.
3. **SIGLOS DE ORO: BARROCO**  
al cuidado de Bruce W. Wardropper. 1080 págs. 1.900 ptas.
4. **ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO**  
al cuidado de José Caso González. 688 págs. 1.400 ptas.
5. **ROMANTICISMO Y REALISMO**  
al cuidado de Iris M. Zavala. 768 págs. 1.500 ptas.
6. **MODERNISMO Y 98**  
al cuidado de José-Carlos Mainer. 520 págs. 950 ptas.
7. **ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1914-1939**  
al cuidado de Víctor G. de la Concha. 936 págs. 1.975 ptas.
8. **ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1939-1975**  
al cuidado de Domingo Ynduráin. 744 págs. 1.500 ptas.

*Para mayor información diríjense a:*

**EDITORIAL CRÍTICA, S.A.,** Pedró de la Creu, 58,  
08034 Barcelona, España

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE  
LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

ACTAS DE LOS SEMINARIOS CELEBRADOS

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, I

Domingo Ynduráin: *La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)*. Joseph Pérez: *La crisis del siglo XVII*. Jaime Moll: *El libro en el Siglo de Oro*. Pablo Jauralde Pou: *El público y la realidad histórica de la Literatura Española en los siglos XVI y XVII*. Antonio Rey Hazas: *Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)*.

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, II

LOS GENEROS LITERARIOS

Eugenio Asensio: *Un Quevedo incógnito. Las «Silvas»*. Carlos Blanco Aguinaga: *Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género*. Crisóstbal Cuevas García: *Quevedo y la sátira de errores comunes*. Maxime Chevalier: *Notas sobre la fábula*. Antonio García Berrio: *Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)*. Robert Jammes: *Elementos burlescos en las «Soledades» de Góngora*. Pablo Jauralde Pou: *Circunstancias literarias de los «Sueños» de Quevedo*. Maurice Molho: *¿Qué es picaresmo?* Antonio Rey Hazas: *Novela picaresca y novela cortesana: «La Hija de Celestina», de Salas Barbadillo*. José Rico Verdú: *Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios*.

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, III

LOS GENEROS LITERARIOS: PROSA.

Alberto Blecuá: *Un nuevo manuscrito de la «República Literaria»*. J. Casaldueiro: *La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del barroco*. D. Devoto: *Prosa con faldas, prosa encadenada*. A. Egido: *Teorías sobre la prosa en el Siglo de Oro*. P. Jauralde: *Prosa de Quevedo: «El Chitón de las Taravillas»*. J. Lara Garrido: *La estructura del romance griego en «El Peregrino en su Patria»*. María G. Profeti: *Función referencial, connotación y emisión en «La Culta Latiniparla»*. A. Rallo: *«Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista»*. A. Redondo: *De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el Quijote*. A. Rey: *Parodia de la retórica en la «Pícara Justina»*. F. Rico: *Posdata de unos ensayos sobre la novela picaresca*. L. Romero: *El arte del diálogo en los «Coloquios Satíricos» de Torquemada*. F. Sevilla: *Sobre el desarrollo dialogístico de «Alonso Mozo...»*. D. Sherman: *La parodia del amor cortés en «La Celestina»*. E. Tierno Galván: *El pensamiento científico en el Siglo de Oro*. J. Urrutia: *Paralelismo formal en «El Licenciado Vidriera»*. D. Ynduráin: *Las cartas de Laureola (Beber Cenizas)*.



## SEMINARIO INTERNACIONAL LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

VI EDICIÓN, 1986: LA POESÍA BARROCA

La VI edición del Seminario se celebrará en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, durante la última semana del mes de abril de 1986.

El SEMINARIO invitará a profesores y estudiosos para el desarrollo de los cursos de esta edición, considerará las propuestas de colaboración que le lleguen y organizará actividades culturales a lo largo de la semana.

La suscripción al SEMINARIO —6.000 ptas.— quedará abierta a partir del 1 de febrero de 1986.

Toda la información en Edad de Oro, Depto. de Literatura, Universidad Autónoma, Madrid, 28049. Tfno. 7340100, ext. 1016.

EUGENIO ASENSIO: *Fray Luis de León y la Biblia*. CAMILO JOSÉ CELA: *Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII*. JEAN PIERRE ETIENVRE: *El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro*. JAIME MOLL: *Transmisión y público de la obra poética*. FRANCK PIERCE: *La poesía épica española del Siglo de Oro*. ELÍAS L. RIVERS: *Fray Luis de León: traducción e imitación*. EVANGELINA RODRÍGUEZ: *Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro*. JUAN MANUEL ROZAS: *Burguillos como heterónimo de Lope*. PEDRO RUIZ PÉREZ: *El manierismo en la poesía de Cervantes*. RICARDO SENABRE: *Los textos "emendados" de Herrera*. BRUCE W. WARDROPPER: *La poesía religiosa del Siglo de Oro*. FRANCISCO YNDURÁIN: *La poesía de Cervantes: aproximaciones*.

