





ANEJO I  
HISPANO GALIA





Estrategias didácticas  
para el análisis de textos poéticos  
en la enseñanza secundaria

Edición de Julio Neira

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA

# ANEJO I

*Edición:* Julio Neira

## HISPANOGALIA

**Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte**

*Dirección:*

Javier Pérez Bazo (Consejero de Educación)

*Comité científico:*

Pedro Aullón de Haro (Universidad de Alicante), Jacques Badet (Inspection Générale), Christian Boix (Université de Pau), Mercedes Boixareu (UNED), Enrique Camacho (Instituto Cervantes), Jean Canavaggio (Université de Paris-Nanterre), Juan Carrete (INTER-MEDIAE, Madrid), Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia), Javier de Lucas (Colegio de España), Antonio Domínguez Rey (UNED), Javier Fresnillo (Universidad de Alicante), Javier García Gibert (I.E.S. Juan de Garay, Valencia), Efraín Kristal (Universidad de California, Los Ángeles), Julio Neira (UNED, Centro de la Generación del 27), Gregorio Peces-Barba (Universidad Carlos III), Javier Portús (Museo del Prado), Domingo Ródenas (Universidad Pompeu Fabra), Rafael Rodríguez Marín (Depart. Lexicografía, RAE), Emiliano Sánchez (Inspection Générale), Simonetta Scandellari (Universidad de Ferrara), Christophe Singler (Université de Besançon), María José Vega (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Villacañas (Universidad de Murcia), Daniel Vitry (Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche), Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail).

*Coordinación editorial:* Petra Secundino.

*Equipo de colaboradores de redacción:*

Elsa Estaire, Vicente López-Brea, Javier Ortega, José A. R. Lasa.

© 2006, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia /  
Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica.

© De los artículos, sus autores.  
NIPO: 651-06-190-8

Consejería de Educación  
Embajada de España en Francia  
22 avenue Marceau - 75008 París

*Pedidos y distribución:*  
Centro de Recursos  
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris  
Tel: 0147074858 Fax: 0143371198  
@: [centrorecursos.fr@mec.es](mailto:centrorecursos.fr@mec.es)

*Diseño y maquetación:* Antonio Ramos

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, grabación, fotocopia, etc.— sin el permiso expreso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Nuestro reconocimiento al Colegio de España  
y al Instituto Cervantes de París  
por su colaboración en el desarrollo del curso  
*Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos  
en la enseñanza secundaria*





# ÍNDICE

Introducción:	
Actualidad y tradición: un diálogo eficaz para la didáctica de la poesía .....	11
<i>Julio Neira</i>	
Ecdótica de textos poéticos contemporáneos.....	17
<i>Julio Neira</i>	
Naturaleza y poesía .....	37
<i>Juan Victorio</i>	
Dos sonetos de Garcilaso de la Vega: imitación y tradición áurea .....	47
<i>Fco. Javier Díez de Revenga</i>	
Lope de Vega, poeta de la experiencia .....	69
<i>Felipe B. Pedraza Jiménez</i>	
La poesía de Ángel Saavedra, Duque de Rivas. Los romances históricos .....	99
<i>José L. Bernal Salgado</i>	
El pórtico de Jorge Guillén.....	125
<i>Domingo Ródenas de Moya</i>	
A medio siglo: Francisco Brines .....	141
<i>Gabriele Morelli</i>	
Poesía de hoy: Comentario a “Sol en Elca”, de Vicente Gallego.....	155
<i>Fco. J. Díaz de Castro</i>	



## Actualidad y tradición: un diálogo eficaz para la didáctica de la poesía

En tiempos como el presente en que las Humanidades parecen retroceder en la consideración social en beneficio de disciplinas de índole aparentemente más pragmática, la apuesta por profundizar en la didáctica de la poesía española y por hallar fórmulas eficaces para facilitar su conocimiento y disfrute a los alumnos resulta encomiable. Este fue el principal postulado que tuvo como fundamento el Curso de formación del profesorado *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la Enseñanza Secundaria*. No era ésta la primera actividad que, orientada por su naturaleza misma formativa, realizaba la Consejería de Educación de la Embajada de España en París en tiempos suyos innovadores y de una política educativa felizmente definida por los principios que regulan la necesaria mejora de la calidad de la enseñanza; pero sí, ciertamente, era la versión más ambiciosa. Como enunciaba su título, el planteamiento general del Curso consistía en ofrecer una amplia gama de estrategias didácticas para orientación –y acaso previsible uso– del profesorado de Literatura española en la enseñanza secundaria. En esta ocasión, entre los géneros literarios la poesía mereció la preeminencia por parte de los organizadores del curso, sin duda también por la especial sensibilidad del Sr. Consejero de Educación, Dr. Javier Pérez Bazo, poeta y especialista en la literatura española contemporánea, cuya docencia ha impartido en aulas universitarias francesas. A él y a su equipo de asesores técnicos debemos el logro de este curso de formación de docentes, reconocimiento público y la gratitud de quien lo coordinó y ahora presenta este anejo monográfico de *Hispanogalia*.

Celebrado entre el 12 y el 14 de octubre de 2006, este Curso de formación quiso privilegiar desde su comienzo una comunicación entre teóricos, creadores y docentes de la enseñanza secundaria mediante un ejercicio académico conducente a la mejora de la actividad didáctica. Todas las sesiones combinaron la exposición, el diálogo fluido y la reflexión colectiva en torno a los distintos análisis y comentarios de textos presentados por los ponentes. El pro-

grama diseñado para el Curso concretaba el objetivo general en otros específicos: la casuística de la edición de textos, su transmisión y su recepción por los lectores; las últimas investigaciones relativas a la clasificación e interpretación de romances medievales; la consideración de varios sonetos de Garcilaso de la Vega en el proceso de la tradición literaria desde Petrarca a nuestros días; la particularidad de Lope de Vega como poeta especialmente apreciado por parte de los adolescentes; los planteamientos teóricos relativos a la periodización y la singularidad del Romanticismo español en el contexto europeo a partir del análisis de poemas del Duque de Rivas; la relación entre una teoría estética –en este caso, de Jorge Guillén– con la creación de un universo poético personal; posibles claves para propiciar la aproximación del alumnado de secundaria a la obra y trayectoria de poetas contemporáneos mediante textos de Francisco Brines y de Vicente Gallego, representante éste de la poesía actual; la reflexión acerca de la poesía en tanto que expresión de su autor, sus naturaleza literaria y forma de comunicación social.

La diversidad cronológica de los textos seleccionados –desde la Edad Media hasta la actualidad– permitió comprobar a través de las distintas intervenciones estrategias didácticas muy diferentes, ante la imposibilidad de abordar con la misma perspectiva un poema escrito hace cinco siglos, en circunstancias históricas y sociales tan alejadas de nuestra realidad, que otro generado por la sensibilidad contemporánea, muy cercana a las inquietudes y presupuestos vitales de las jóvenes generaciones. Entre otros aspectos, se propuso analizar la pervivencia de ciertos motivos recurrentes en los romances medievales, que vuelven a determinados textos del siglo de oro e impregnan la poesía nuestros días convertidos en símbolos clave de la expresión poética. La propuesta didáctica y metodológica se concretó, como ejemplo, en el análisis de la vigencia de algunos símbolos –alba, la calandria, el ruiseñor, el río, etc.– en el imaginario cultural de escritores y lectores a lo largo de la tradición lírica española. El “Romance del prisionero” cupo citarse como uno de los textos modélicos.

Esta evidencia, no prediseñada, sino que se hizo patente en el transcurso de las Jornadas conforme se avanzaba en el análisis de los textos, reafirmó la importancia de un principio estratégico fundamental en el comentario escolar: su vinculación temporal en la concepción de una tradición literaria, que ha de tener un doble sentido. Los textos del pasado –como bien señalaron los

doctores Francisco Javier Díez de Revenga al comentar a Garcilaso y Felipe Pedraza al tratar de los sonetos de Lope de Vega– tienen que ser actualizados en el plano de los intereses personales del alumnado: el abandono de Dido por Eneas que da origen a la tradición de las “dulces prendas...”, o la infidelidad interesada de quien prefirió mejor pretendiente que Lope y el lamento de éste, no están lejos de la peripecia personal de un o una adolescente de nuestros días. Pero, al tiempo, los textos del presentes responden a un diálogo con la tradición que el poeta contemporáneo establece en su creación, como señalaron tanto los doctores Domingo Ródenas al comentar a Jorge Guillén, Gabriele Morelli respecto a Francisco Brines y Díaz de Castro en su lectura de Vicente Gallego. El diálogo referencial entre textos clásicos y la vivencia personal del adolescente posibilitará que los alumnos aprecien el palpito de vida que en todas las épocas ha impulsado la creación literaria. La ubicación de un poema actual en la serie diacrónica permitirá entender mejor su riqueza significativa. En todo caso, fue conclusión generalizada, el docente ha de ofrecer la explicación del texto valiéndose de todos los instrumentos a su alcance, nuevas tecnologías de la información incluidas, con especial atención a los referentes socioculturales de la juventud actual.

La primera ponencia, *Ecdótica de textos poéticos contemporáneos*, explica que un texto literario tiene su propia individualidad, y como tal puede ser estudiado; pero los textos se relacionan también con el resto de las obras de su autor, resultan consecuencia de un proceso de elaboración y corrección a veces complejo, y en ocasiones llegan hasta nosotros tras sufrir alteraciones que vulneran notablemente la intención de su creador. Si al editarlo queremos restaurar la lectura más fidedigna de un texto estaremos obligados a tener en consideración esos avatares y condicionamientos externos. Cada tiempo tiene sus propias características en lo que al ámbito de la escritura y la imprenta se refiere y las decisiones sobre la lectura textual más correcta o sobre la anotación adecuada no puede desconocerlas. Circunstancias económicas, sociales y políticas, como la censura gubernamental, han podido determinar el resultado final del texto. El alumno no debe desconocer estas circunstancias que forman parte de la historia de cada texto.

En *Naturaleza y poesía: “Romance del prisionero”*, el profesor titular de la UNED Juan Victorio da a conocer su planteamiento personal que lleva a partir de nuevas bases para la interpretación de la poesía medieval, más acordes,

según el ponente, con la realidad de su propio contexto y más explicativas del hecho mismo de que haya perdurado hasta nuestros días, el profesor Victorio resituía dicha poesía bajo el término de “tradicional”, preferible al de “popular”; y explicó las claves para interpretar los elementos de la naturaleza presentes en ella, como símbolos portadores de significado amoroso, compartidos por el público de la época, e interpretables siempre por el mismo.

El doctor Felipe Pedraza, catedrático de la Universidad de Castilla la Mancha, demuestra en *Lope de Vega ante el público adolescente. Comentario de algunos poemas* que el Lope de Vega poeta se presta especialmente al trabajo con adolescentes en la enseñanza secundaria, pues se trata de “un poeta claro”, que puede presentarse como modelo de lengua y que fue él mismo, un “eterno adolescente”. Para comentar sus textos en clase es conveniente crear una “cadena de simpatías” que permitan el acercamiento de los jóvenes a la poesía en general y a Lope en particular. Para ello, el ponente procede inmediatamente al comentario de varios poemas de Lope, de los más celebrados a lo largo de la historia: el soneto CXXVI, el soneto LXVI, y varios romances. Según el Dr. Pedraza, la pervivencia de Lope se debe a que se trata de un “poeta de la inmediatez”, que sabe utilizar incluso “trucos literarios” para acercarse a los lectores y compartir con ellos sus sentimientos y estados de ánimo.

El doctor Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de la Universidad de Murcia, realiza un exhaustivo escrutinio de la tradición literaria de dos sonetos de Garcilaso, “*Cuando me paro a contemplar mi estado...*” y “*¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas...!*” Ovidio, Petrarca, la tradición renacentista italiana, por tanto, que llega a Garcilaso y él reelabora en nuestra lengua con singular maestría. Pero también la tradición posterior que en la poesía española han tenido los dos motivos, y que llega a nuestros días: Jaime Gil de Biedma, etc. En su intervención, el profesor murciano ejemplificó cómo pueden auxiliar al profesorado los medios informáticos y la trascendental aportación que Internet supone para el rastreo de fuentes e influencias. Durante su exposición incidió, según ya se ha adelantado, en la conveniencia de no sólo actualizar los textos clásicos, sino de incluso “personalizarlos” vinculándolos a experiencias personales y reales de la vida cotidiana del alumnado: deseos, decepciones, vida sentimental, etc.

El doctor José Luis Bernal, profesor titular de la Universidad de Extremadura, en su ponencia *El Romanticismo. El duque de Rivas: Romance histórico*,

tras una introducción al Romanticismo, que se detuvo en la singularidad del romanticismo español dentro del contexto europeo, presenta la figura del Duque de Rivas y procede a un análisis de su poesía lírica y narrativa, hasta llegar a los romances históricos. A partir del concepto de “fusión histórica”, que invita a una “lectura actualizadora” de los *Romances Históricos*, analiza la composición, los temas, la estructura y el estilo del libro. Y rastrea las circunstancias biográficas que se imbrican en el planteamiento histórico del texto.

En su ponencia *Las vanguardias: El pórtico de Jorge Guillén*, el Dr. Ródenas, profesor titular de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, presenta dos estrategias didácticas alternativas para trabajar textos con el alumnado de secundaria. Por una parte, la posibilidad de ubicar el texto en una secuencia histórica, convirtiéndolo en “un discurso que encierra virtualmente una historia”. Por otra parte, utilizarlo como “un objeto verbal que posee su propia historia”. Para ejemplificarlas, analizó el poema “Advenimiento”, del primer *Cántico* de Jorge Guillén, en los dos aspectos, el de su conformación semántica y, en clave metapoética, como un signo del nacimiento-advenimiento de un nuevo poeta, el propio Guillén.

El Dr. Gabriele Morelli, catedrático de la Universidad de Bérgamo (Italia) orienta su ponencia *A medio siglo: Francisco Brines* en primer lugar hacia la ilustración de los temas, caracteres y autores significativos de la generación de los años cincuenta, tanto de la llamada escuela catalana como de la escuela de Madrid, antes de pasar a presentación de la obra de uno de sus representantes más prestigioso, el poeta Francisco Brines. Tras analizar la evolución poética del autor y presentar rápidamente alguna de sus obras, el ponente se detiene a analizar con detalle el poema *La rosa de las noches*, del libro *El otoño de las rosas*, prestando especial atención a sus orígenes culturales y a los ecos que en el poema podemos hallar procedentes de la tradición lírica, desde Lorenzo de Medicis y Torcuato Tasso a Juan ramón Jiménez, que demuestran el clasicismo de Brines al abordar un tema de indudable trascendencia biográfica: la decadencia del ser humano con el paso del tiempo.

El catedrático de la Universidad de las Islas Baleares, Dr. Francisco J. Díaz de Castro en *Poesía de hoy* se basa en el poeta valenciano Vicente Gallego, “uno de los más representativos de la promoción de los 80”, para ejemplificar a la joven poesía actual. Tras presentar brevemente algunos títulos de sus obras, analizó específicamente el poema “Sol en Elca”, dedicado a Francisco

Brines, con cuyo universo creativo dialoga, explicando las claves para su interpretación y comentando las estrategias que permitirían el trabajo del poema con jóvenes adolescentes.

Por último, cerró las Jornadas el catedrático de Literatura española de la Universidad de Granada Luis García Montero, considerado el poeta más sobresaliente de su generación. Intervino explicando, en primer lugar, su concepción de la poesía como modo de comunicación social y la función del poema como espacio de diálogo entre el autor y el lector. García Montero condicionó este supuesto al hecho de que el autor deje espacio al lector, terreno en el que el lector se reconozca a sí mismo, y no ocupe todo el poema con su personalidad: el autor parte de su propia experiencia –biográfica o cultural– en el momento de la creación, pero debe difuminar sus detalles para que esos vacíos sean rellenados por la sensibilidad lectora. Ejemplificó este proceso con el comentario del poema “La aurora” del libro *Poeta en Nueva Cork*, de Federico García Lorca. En él advirtió cómo la peripecia biográfica de la estancia neoyorquina del poeta granadino ha sido eliminada, si bien queda la decantación de esa experiencia, la de un mundo que camina hacia su autodestrucción, una vez que han sido corrompidos sus principios-símbolos. El lector no encuentra anécdota vital, sino categoría en la que él mismo identifica su propia experiencia. El poeta García Montero comentó seguidamente el funcionamiento de su propio proceso creativo: nacimiento de la idea poética, a menudo surgida de un suceso cotidiano, y con frecuencia teñido de referencias intertextuales, que surgen como recuerdo-homenaje de otros poemas. Y profundizó en aspectos como la estructuración semántica y formal. Después hizo hincapié en la eliminación de elementos anecdóticos que podrían distraer del núcleo significativo que el autor confiere al poema. Ejemplificó sus presupuestos con el comentario del proceso de creación de su poema “*Life vest under your seat*” de su libro *Habitaciones separadas*. (1994). Fue, sin duda alguna, el cierre apropiado para unas Jornadas parisinas que compartieron en cordial diálogo académico un selecto grupo de profesores universitarios y el avisado público que asistió a ellas. Para la continuidad de actividades didácticas de orientación tan pertinente hacemos votos.



# Ecdótica de textos poéticos contemporáneos

JULIO NEIRA

Centro Cultural Generación del 27

La explicación, comentario o análisis de un texto literario exige una tarea previa, aparentemente secundaria pero de importancia decisiva: la fijación del propio texto que nos permita garantizar que su literalidad es la más próxima posible a la intención del autor en el momento de su creación. Ese proceso de edición crítica, al que aquí llamamos ecdótica, está en el principio mismo de la Filología como disciplina (nacida, recuérdese, en el Renacimiento para la recuperación de los textos del mundo clásico); y de que se realice con seriedad y una metodología rigurosa dependerá que la interpretación de la obra sea acertada o, por el contrario, propicia a distorsiones irremediables. Conviene, por tanto, hacer llegar a los alumnos, aunque sea de una manera básica, los principios de la ecdótica y las circunstancias que la justifican.

La edición crítica de un texto de poesía contemporánea exige, en principio, la aplicación de los mismos procedimientos ecdóticos que cualquier otro texto literario, sean cuales sean su género o la época de su escritura y edición. Aunque por su cercanía en el tiempo y por el desarrollo que en el siglo xx tuvo la industria editorial pudiera parecer innecesario, también la edición de textos poéticos contemporáneos exige la aplicación de las técnicas de crítica textual conocidas, pues las convulsas circunstancias históricas de España y de Europa durante buena parte del siglo afectaron, de manera determinante en algunos casos, a la creación y a la transmisión de la creación poética.

Las características de proximidad temporal y desarrollo tecnológico tienen un valor ambivalente para el crítico, pues si por lo general suponen una abundancia de datos textuales conservados que facilita un mejor conocimiento de la obra de un autor, al tiempo puede complicar mucho la decisión sobre cuál, de entre las distintas versiones de que disponemos, elegir como mejor. Por tanto, también ahora ha de analizarse con sumo cuidado los diferentes avatares de su transmisión y las alteraciones o variantes producidas en ese proceso, para reconstruir la historia textual y dilucidar cuáles se deben a la

voluntad del autor y cuáles a otras manos o errores materiales, que deben subsanarse para recuperar la lectura original.

Ahora bien, como los de cada época, los textos literarios contemporáneos tienen sus propias características, las que comparten del momento histórico, social, político e industrial en que han sido creados, cuyo conocimiento resulta preciso para abordar su edición crítica. No fueron los mismos los medios de transmisión textual en el siglo pasado que en los anteriores: la revolución tecnológica iniciada en el XIX adquirió un desarrollo extraordinario en el XX, de manera que la industria y el comercio de la edición cambiaron de modo notable y esa transformación no pudo por menos que afectar a la difusión poética y a la misma función de la poesía y del poeta en la sociedad.

La poesía alcanzó incluso importancia política estratégica por su valor propagandístico, primero en la guerra civil y luego en la posguerra; por eso durante décadas fue objeto de atención muy especial de la autoridad gubernativa, a través de una censura arbitraria que limitó gravemente la libertad creadora y condicionó la edición poética, lo que tuvo una incidencia textual muy importante.

Incluso la forma en que el mismo poeta afrontaba su escritura evolucionó durante las primeras décadas del siglo, hasta llegar a una concepción de la poesía muy alejada de la común en siglos anteriores. Ahora prevalece una forma de entender la creación poética como expresión de la existencia interior del poeta, en ocasiones como forma de autoconocimiento, en ocasiones como auxilio de la construcción psíquica, como vehículo de intensos conflictos emocionales o como procedimiento de comprensión y comunicación con el mundo exterior. Se extiende la concepción de la *Obra poética* como unidad en el tiempo, indisoluble de la evolución de la persona, de manera que la creación no termina con la publicación del libro, sino que puede continuar en un proceso permanente de corrección y reordenación que complica muchísimo la edición crítica. Quizás el caso de Juan Ramón Jiménez sea el más notable, pero no es el único. También Jorge Guillén corrigió sus textos continuamente hasta el final de sus días, aunque de un modo menos perceptible.

La abundancia documental de los textos de poesía contemporánea –pese a la destrucción que supuso la guerra civil y el exilio republicano– nos plantea también algunos problemas específicos, como el trato que debe darse a los

inéditos conservados pero no publicados por su autor; a proyectos inacabados o a ediciones póstumas de las que no nos consta la definitiva decisión del poeta. En todos esos casos resulta difícil reconstruir una voluntad creadora de la que no tenemos certidumbres. Quizá el mejor ejemplo sea el de *Poeta en Nueva York*, cuyo original había entregado Federico García Lorca pocos días antes de morir asesinado en 1936 a su amigo el editor José Bergamín, quien no pudo publicarlo sino póstumamente en 1940, en edición cuya autenticidad textual pusieron en duda algunos críticos en los últimos decenios hasta que recientemente ha aparecido el original perdido durante décadas.

Avanzo ya que no existen recetas o fórmulas de general aplicación a todos los casos. Sólo un propósito básico: la búsqueda del texto *original* en la intención del autor; y un principio metodológico esencial: el respeto riguroso al recto sentido de los textos u otros datos complementarios.

\* \* \*

Un texto literario es fruto de la escritura de su autor, aunque, por lo general, adquiere su plenitud cuando es transmitido y llega a un receptor, también de modo oral, pero sobre todo mediante la lectura. No es exagerado afirmar que es en la recepción donde culmina la *literariedad* de una obra, al menos así lo han sentido durante siglos los autores en el impulso de transmitir las suyas al público y se han esforzado en hacerlo con la mayor amplitud posible.

En este sentido, entre la creación y la recepción del texto existe un paso intermedio, en apariencia secundario pero de suma importancia: la publicación impresa. El autor supervisa el proceso de la edición, pero no siempre en todo su desarrollo o con la minuciosidad que sería necesaria, de modo que entre el texto escrito y el texto publicado puede y suele haber diferencias, bien por errores mecánicos, bien por lecturas erróneas, que llamamos erratas. Normalmente son pequeñas e irrelevantes, subsanables por un lector medio, pero en ocasiones resultan significativas porque alteran el sentido del texto. En casos excepcionales, al advertir el error el autor considera que lo mejora y asume el cambio: son las erratas toleradas o consentidas. Sin embargo lo más frecuente es que la errata deturpe el texto y deba ser corregida.

Por mucho que el autor quiera participar en él, el proceso de edición escapa de su control y tiene sus propias normas, técnicas y comerciales. Si

nunca un texto está escrito en la abstracción absoluta y siempre las circunstancias espacio-temporales condicionan su escritura: la situación histórica, cultural, las tendencias artísticas, las creencias religiosas, las relaciones sociales, etc., dejan en él su impronta, tanto más está sujeto a la influencia de factores externos durante su tránsito por el proceso de la edición. En casos extremos las posibilidades materiales de la imprenta condicionan la estructura y la ordenación definitiva de una obra. Aun sin llegar a casos tan extremos, el contexto que hace posible la transmisión del texto debe ser un elemento primordial a tener muy en cuenta por la ecdótica, porque el objeto de estudio son las obras tal como han sido transmitidas.

En suma: el editor debe conocer lo mejor posible el contexto general en que una obra ha sido creada, pero también el contexto específico en que ha sido editada. Por eso, junto al estudio de las corrientes literarias y las razones estéticas o ideológicas que explican la escritura del texto, importa sobremedida el conocimiento del medio por el que se transmite.

La vía habitual de difusión de la poesía española en el siglo xx continuó siendo la publicación impresa, aunque durante la guerra civil tuvo cierto auge la lectura radiofónica de poemas que tenían por objeto levantar el ánimo o despertar el fervor ideológico de una población que sufría grandes penalidades. Pero el mundo del libro ha sufrido una evolución profunda a lo largo del siglo, paralela al desarrollo tecnológico y al crecimiento económico que han transformado la sociedad española y han convertido el país agrícola y atrasado que conocieron los modernistas en la sociedad urbana y muy avanzada de la actualidad.

Aunque en mucho menor medida que otros géneros, también la poesía se ha beneficiado del progreso de la industria editorial. A principios de siglo era frecuente la edición aislada de libros, por cuenta del autor, que los libreros se encargaban de saldar a precios irrisorios y que en ningún caso le producía beneficios. Y aunque esta falta de rentabilidad para el autor sería la norma durante todo el siglo, a mediados de la segunda década la formación de empresas editoriales proporcionó un marco estable a la edición poética.

Después de la guerra civil la poesía tuvo un impulso editorial inesperado por parte de los medios oficiales. La necesidad de demostrar la existencia de un ambiente literario fecundo y de contrarrestar la acusación republicana de que la cultura española había sido cercenada con el triunfo del bando fas-

cista, impulsó la expansión de grupos poéticos provinciales, apoyada por la financiación institucional de numerosas publicaciones. Eso explica que la aparición de revistas y de poemarios creciera muy por encima de lo que hacía esperar su rentabilidad comercial. En las varias décadas de posguerra hubo muy diversas posibilidades de edición para los poetas: la autoedición volvió a ser la más frecuente; las grandes editoriales fueron las menos interesadas en este sector y dejaron un hueco a los pequeños editores, que hicieron una labor muy destacada. La abundancia de colecciones poéticas –bien de iniciativa privada, bien oficial, o con la impresión a costa del autor– como el cauce principal de difusión de las nuevas tendencias poéticas fue seguramente el rasgo más significativo del periodo. Muchas de ellas estuvieron vinculadas a una revista, pero otras pervivieron tras la desaparición de ésta o tuvieron existencia autónoma. Algunas fueron muy localistas, otras excesivamente personalistas respondieron al gusto particular de su impulsor; pero casi todas cumplieron una vocación de acoger la polifonía estética del panorama poético español.

Junto a la publicación de libros, y tal vez por encima de ella, las revistas han sido vehículo trascendental para la transmisión de la poesía española en el siglo pasado, hasta el punto de ser esa profusión de publicaciones periódicas su característica más señalada, porque así fue desde su inicio, aunque alcanzaría las máximas cotas en las décadas de posguerra y es fenómeno que en la actualidad mantiene su vigencia.

La uniformidad social, política y cultural impuesta por la dictadura del general Franco, que permitió sólo atisbos de leve cambio a lo largo de varias décadas en la sociedad española, condicionó también las características de las revistas literarias, que casi en su totalidad evitaron la confrontación y acogieron colaboraciones de todas las tendencias poéticas posibles. El eclecticismo fue su principal característica. De modo que incluso las que se proclamaban partidarias de una u otra concepción poética o línea estilística publicaron a poetas que se proclamaban de la contraria, sin que ello pareciera extraño ni a la revista ni a los poetas. Por eso, en cualquiera de las revistas –de cualquier procedencia geográfica– podemos encontrar poemas originales de cualquier autor español del momento, inéditos hasta entonces y luego no incluidos en libros, o versiones distintas de los que en ellos recogieron después. Resulta indispensable un catálogo normalizado de colaboradores, de autores y de

poemas publicados en las revistas de posguerra para que la ecdótica pueda reconstruir con fiabilidad la historia textual de la poesía española de ese largo periodo.

\* \* \*

Además de las fuentes directas (ediciones y revistas) a las que nos hemos referido, el editor crítico debe acudir a otras fuentes que le ayudarán a conocer y comprender las circunstancias en que se produjo no sólo la publicación de una obra, sino también su escritura. Seguramente nada mejor que el testimonio de los propios autores, los protagonistas del fenómeno. Tal vez a causa de la convulsión que produjo la guerra civil y el exilio consecuente de miles de españoles, en los años posteriores fueron abundantes los libros de recuerdos, autobiografías o semblanzas de terceros que pretendieron reconstruir la época previa, para intentar explicarse las causas de tal desastre. Esas obras producto de la memoria son de especial importancia para la ecdótica porque en muchos casos explican con cierto detalle los procesos de creación y de edición de sus libros. Por ejemplo, nos fueron de mucha utilidad los escritos memorialísticos de José Moreno Villa para editar su libro *Jacinta la pelirroja*<sup>1</sup>, tanto *Pruebas de Nueva York* (1928), como *Vida en claro* (1944), en los que explica con detalle su relación con la joven norteamericana a quien están dedicados los poemas del libro.

Claro está que las versiones o los datos que ofrecen no pueden ser tomadas como de veracidad indudable; por el contrario es conocido que la memoria reconstruye la realidad y al hacerlo siempre la altera, involuntariamente en el mejor de los casos, con premeditación en otros. Por eso es imprescindible el contraste de varias versiones de un mismo hecho. Pero no por ello dejan de tener utilidad los recuerdos de la época, porque el paso del tiempo no sólo tergiversa la realidad, también puede producir el efecto contrario; y en ocasiones la distancia temporal permite divulgar o aclarar detalles de los acontecimientos que han perdido la conveniencia de su reserva.

Con todo, el investigador hará bien en buscar testimonios más directos, la voz de los protagonistas en su tiempo, a través de los epistolarios, verdade-

---

<sup>1</sup> José Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*, Ed. de Rafael Ballesteros y Julio Neira, Madrid, 2000.

ra memoria de un presente cristalizado para siempre, cuya edición está suponiendo un gran avance para la historia y para la ecdótica, pues se han revelado fuente documental de textos poéticos de extraordinaria riqueza y fiabilidad precisamente porque las cartas no fueron escritas con voluntad de que perdurasen y no pretenden por ello distorsionar los hechos.

La poesía española del siglo XX estuvo marcada por la huella del grupo de poetas que se dieron a conocer en la década de los años 20 y conocemos –con impropiedad científica, pero con eficacia comunicativa– como Generación del 27. Varias son las razones que, en síntesis, pueden explicarlo.

La calidad de su poesía debe ser la primera. Parece ocioso insistir en que en este periodo la poesía –en general la literatura, aún más ampliamente: la cultura española– alcanza una excelencia no conocida desde los siglos áureos. Ha hecho fortuna el término Edad de Plata para designarlo.

En segundo lugar debe considerarse la duración de su actividad creadora. Porque si es cierto que algunos de estos poetas murieron de forma prematura y trágica, como García Lorca o José María Hinojosa, asesinados al inicio de la guerra civil, y otros fallecieron a una edad que hoy nos parece temprana, en torno a la sesentena, como Salinas, Cernuda, Prados o Altolaguirre, no lo es menos que varios gozaron de una longevidad notable, como Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Rafael Alberti. Todos sobrepasaron bastante los ochenta años y alguno los noventa. Pero, lo que es más importante, todos con una capacidad creadora notabilísima casi hasta el final de sus días; de manera que entre 1925 y 1980 dominan el panorama poético. Pongamos el ejemplo de Guillén, que escribe poemas de *Cántico* desde 1919 y publica su *Final* en 1983.

La tragedia colectiva de la guerra civil (1936-1939) se simboliza en la ruptura por asesinato, exilio y dispersión de la convivencia –mitificada– de este grupo de poetas amigos. Todo ello produce la pervivencia de su magisterio en las promociones poéticas posteriores. Ninguna de ellas en el resto del siglo ha actuado reactivamente contra la lírica de los años veinte, ni siquiera la inmediata, ni siquiera los poetas ideológicamente opuestos en la primera posguerra han cuestionado la vigencia de su poesía.

Gran parte de la labor ecdótica realizada en los últimos lustros, y seguramente la de los próximos, se centra en las obras de estos poetas. Interesa destacar por eso una de sus características más significativas y que más ha de

tenerse en cuenta al afrontarla: su condición de editores de textos. Al tiempo que poetas que crean su obra, ellos mismos dedicaron mucho trabajo a editar la de otros poetas, generalmente clásicos, por lo que cuando publican su propia poesía lo hacen con una doble condición; eso se trasluce en la voluntad de una impresión cuidada, en la consciencia de que el poema sólo es en toda su dimensión cuando está impreso en la página, que le sirve de ámbito significativo, con sus márgenes o sus espacios entre estrofas. La pulcritud de un Guillén, editor de Fray Luis de León; de un Salinas, editor de San Juan; o de Dámaso Alonso, editor de tantos clásicos, son buenos ejemplos de esta característica. Pero tal vez el más significado fuera el ejemplo de Gerardo Diego. En 1924 Diego fue descubridor en la Casona de Tudanca, con su amigo José María de Cossío, de la barroca *Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla, que editó en la colección de Cossío «Libros para amigos». Él concibió el reivindicativo homenaje a Góngora en su centenario, tan señalado en 1927, y el programa de ediciones gongorinas, en el que se encargó de la *Antología* en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío. La práctica de antólogo le serviría en 1931-1932 para realizar su *Poesía Española (1915-1931)*, determinante en la consolidación de la imagen colectiva del grupo, y la segunda versión, ampliada en 1934.

\* \* \*

Como ya adelanté, uno de los rasgos característicos de la poesía española contemporánea es la concepción poética de la continuidad de la escritura. El autor entiende su *Obra* como unidad que le expresa íntimamente y que por ello ha de evolucionar y transformarse como él mismo lo hace. La implicación ecdótica de esta forma de concebir la actividad literaria es evidente, porque los libros publicados dejan de estar acabados para ser susceptibles de alteraciones posteriores. El ejemplo mayor es el de Juan Ramón Jiménez, que llegó al extremo de sentir la necesidad de corrección de su poesía al mismo nivel que el impulso creador, lo que lastraba la escritura de textos nuevos, de modo que como si de un Sísifo contemporáneo se tratara, su obra no se desarrolla linealmente, sino en una especie de espiral. Reescribía de continuo su poesía y reordenó su conjunto de maneras diversas. Esta forma de trabajo impidió la publicación de sus libros de modo secuenciado a partir de 1923 y ha hecho



hasta ahora imposible la edición de su *Obra Completa*. La diversidad de manuscritos, nuevas versiones, variantes y proyectos diversos ha aportado gran confusión y el resultado es que uno de los mayores poetas del siglo ha carecido de una edición fiable de toda su producción hasta el año pasado. Y aun así, la edición dirigida por Javier Blasco y publicada por Espasa se limita a sus obras publicadas. Queda por editar críticamente innumerables textos juanramonianos. Veamos el testimonio que tomó Ricardo Gullón de viva voz de nuestro Premio Nobel:

Verá usted –responde–; sobre mis correcciones se ha fantaseado mucho. Voy a decirle la verdad respecto a cómo se producen. En algunas ocasiones la corrección surge por sorpresa. Despierto de noche con una nueva versión en los labios y tengo que apuntarla inmediatamente; o de día, en las circunstancias más inesperadas, se me ocurre una rectificación y he de salir corriendo a apuntarla, si quiero retenerla. De ver a un niño, a un árbol, a una flor, surge un poema corregido, un poema distinto.

Yo –insiste en el yo– no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí; me siento frente al campo y sin pensarlo llega un verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera y la corrección está hecha por sí misma.

Escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después; una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí.

Ayer estuvo aquí una discípula para hablar de cierto trabajo que proyecta escribir acerca de mi poesía, y entre otras cosas comentamos un verso todo en *ues* de mi «Marina de ensueño»:

Dulces luces azules de túneles y buques,  
le dije, y ella me hizo observar que el verso publicado rezaba de otra manera:

Dulces luces azules de túneles y puertos,

es decir, mientras hablaba con ella vino espontáneamente, sin pensarla ni buscarla, la corrección que mejoraba y completaba el verso. Esto es lo que llamo la corrección por sorpresa. Canedo dijo que ese verso, estaba mal elaborado; no supo leerlo ni comprendió cómo había nacido.

Hace un par de meses, llegó un poema mío publicado en *Sur*, de Buenos Aires: «Luz negra». Pues bien; poco antes lo había dictado, porque no tenía copia, y dos líneas que no recordaba las suplí automáticamente, sin caer en la cuenta del olvido. Esto sólo lo advertí cuando llegó la revista con el poema original.

[...]

–He publicado –añade– treinta libros, digamos. Pues bien, tengo original inédito para unos ciento cincuenta; muchos de prosa. Tengo montones de original que no puedo ya ni siquiera leer. [...] No puedo hacerlo, y esa es mi tragedia. Tengo una capacidad de

creación tan grande y tan sostenida que no me ha dejado tiempo para revisar lo creado. No es que me abstenga de publicar por necesidad de corregir una y otra vez mi obra, como tantas veces se ha dicho, sino que me desborda la producción de cada día.<sup>2</sup>

No es el de Juan Ramón el único caso. Jorge Guillén y Gerardo Diego, desde concepciones muy distintas de su obra –unitaria y estructurada arquitectónicamente desde un principio la de Guillén, proteica y polifónica la de Diego– comparten sin embargo el rasgo de no dar por terminados sus libros, siempre dispuestos a la corrección o a la reordenación. Guillén hace crecer su *Cántico* entre 1928 y 1950; pero incluso después corrige el texto de los poemas en sucesivas reediciones. Gerardo Diego mantiene más el texto, pero sus poemas cambian de libro frecuentemente buscando su ubicación más idónea, a veces a través de muchas décadas.

El efecto que esta manera de concebir y practicar la escritura poética tiene para la ecdótica es muy importante. La edición crítica de textos de siglos anteriores exige por lo general desechar las variantes que en el proceso de transmisión han alterado el texto original escrito por el autor y restituir su voluntad creadora. Pero ahora lo que podemos recoger son muestras sucesivas y diferentes de esa misma voluntad del autor, que ha variado a lo largo del tiempo, no necesariamente mucho. Por ejemplo, en vida de García Lorca, entre 1928 y 1936, se publicaron varias ediciones de *Romancero gitano*, de las que consta que fueron corregidas pruebas por el poeta, pero ofrecen lecturas diferentes de versos en bastantes poemas. Pero si en el caso de García Lorca su temprana desaparición añade problemas, en el de otros, como Guillén en que no existen sigue planteándose la dificultad. ¿A qué texto debemos dar prioridad en los poemas de *Cántico* si el de la «edición completa y definitiva» de 1950 fue posteriormente corregido? En síntesis, el problema que se plantea es ¿qué versión adoptar como *mejor lectura* de entre todas las posibles cuando son obra todas del autor? ¿Qué variantes se aceptan para el texto base si todas gozan de la autoridad del poeta? El problema puede complicarse con la existencia de manuscritos autógrafos que a su vez ofrecen lecturas diferentes.

La opción más habitual en las ediciones críticas de textos clásicos, de preferir como texto base la primera edición o *princeps* no resulta satisfactoria cuando nos consta que en otras posteriores el autor modificó los poemas

---

<sup>2</sup> Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 80-82.

voluntariamente (no nos referimos aquí a las que son evidentes erratas de imprenta corregidas en ediciones posteriores).

Si preferimos las versiones primeras daremos prioridad al «impulso creador original», pero minusvaloraremos la evolución del poeta.

Si optamos por las versiones finales daremos preferencia al resultado final, pero tampoco reflejamos esa evolución.

Hay quien ha propuesto adoptar los métodos de la llamada Crítica Textual Genética, nacida de las escuelas ecdóticas italiana y francesa para resolver el problema<sup>3</sup>.

Concebida para la edición de textos de los que se conserve muy diverso material autógrafo e impreso que testimonia su proceso de elaboración, consiste en la reproducción simultánea de todas las variantes con su “presentación estratigráfica lineal”. Es cierto que tal técnica sería capaz de reflejar la historia interna del texto, pero atenta contra uno de los principios básicos de la ecdótica: la vocación de toda edición debe ser ofrecer un texto para ser leído. El aparato crítico debe tener como propósito ayudar al lector a comprender mejor el texto, pero no confundirle. Y no otra cosa se consigue si un verso se presenta de varias formas distintas interlineadas. La filología debe auxiliar en la lectura, ayudar a la interpretación de la obra literaria y en ningún caso ahebrar el texto en un laberinto de variantes.

No existen fórmulas de validez general. Cada obra ofrece circunstancias distintas que deben ser minuciosamente investigadas y consideradas por el editor. En unos casos será preferible adoptar como base los textos iniciales; en otros será más adecuado la *lectura* corregida por el autor. Pero en todos los casos la edición deberá ser capaz de explicar esa evolución textual como parte del proceso creativo.

Si la elección del texto base puede presentar dificultades cuando contamos con varias ediciones publicadas y corregidas en vida del autor, el problema se complica mucho más cuando se trata de obras inéditas o publicadas póstumamente.

En la actualidad se ha impuesto la idea de que los textos inéditos a la muerte del poeta deben ser recuperados y editados junto a los libros que pudo

---

<sup>3</sup> Véase por ejemplo MARQUÉZ, E.: «Apuntes metodológicos para la edición genética de Juan Ramón Jiménez», *Anthropos*, VII, 1989, pp. XIII-XV.

ver impresos. Sin embargo no existe unanimidad sobre el rango que ha de darse a estos textos. Existen dos posturas distintas:

Una es considerar que los textos inéditos deben ser tratados con el mismo rango que los publicados, cuando tienen un grado de terminación evidente. Se trataría de reconstruir la producción completa del poeta subsanando las circunstancias que impidieron la publicación de esas obras en vida de su autor.

La contraria es la de considerar que sólo son *obras* de un poeta las que él autorizó y fueron editadas durante su vida. Sólo estas contarían con la garantía de la decisión firme del autor sobre su estado.

Curiosamente, ambas posiciones han sido sucesivamente adoptadas por los mismos editores para las obras de un mismo autor. Carlos Blanco Aguina-ga y Antonio Carreira publicaron la poesía completa de Emilio Prados en 1976 siguieron el primer criterio y en 1999 han vuelto a editarla adoptando el segundo.

De nuevo hay que insistir en que no existen fórmulas infalibles. Cada caso debe ser considerado cuidadosamente antes de adoptar decisiones. Porque pueden aducirse ejemplos tanto de éxitos como de fracasos en la reconstrucción de libros inéditos. Como la acertada edición crítica de *Suites*, el libro que García Lorca escribió entre 1920 y 1923 pero no llegó a publicar. O la equivocada escisión del texto póstumo de *Poeta en Nueva York* en dos libros diferentes: *Poeta en Nueva York y Tierra y Luna*, tesis de Eutimio Martín fundada en la tergiversación de los documentos disponibles.

De todas formas, conviene tener en cuenta a la hora de tomar decisiones respecto a la edición de textos inéditos algunas consideraciones:

En primer lugar las noticias disponibles sobre la voluntad del autor acerca de ese texto. ¿Tenía intención de publicarlo, pero no pudo por razones ajenas? ¿Lo conservaba pero no quería que se editara?

El estadio de escritura del texto. ¿Se trata del borrador de un proyecto desechado? ¿Lo consideraba terminado su autor o lo juzgaba aún inacabado y no dispuesto para la imprenta?

En cualquiera de los casos anteriores el texto debe publicarse, porque siempre aportará un mejor conocimiento de su obra o de su «taller», por juvenil que sea. Pero su edición crítica debe explicar el carácter de ese texto y todas sus circunstancias y jerarquizarlo adecuadamente en el conjunto de la producción. Otra cosa sería tergiversar la realidad documental.

Experiencias recientes de reconstrucciones descontextualizadas y por ello falseadoras de la historia textual han aconsejado una mayor prudencia ecdótica en las últimas ediciones y los textos inéditos suelen publicarse ahora dentro de secciones generales de «Otros poemas». Esto tiene, sin embargo, el riesgo de que el carácter de obra individual y diferenciada de algunos textos quede difuminado, lo que también atentaría contra la voluntad de su autor.

De lo anterior se deduce que –nuevamente– hay que analizar con mucho detalle cada caso antes de tomar decisiones en uno u otro sentido. Una misma edición de la poesía de un autor debe dar tratamiento diferenciado a textos que por su grado de acabado o por la intención del poeta son muy diferentes en su condición de inéditos.

Los borradores y distintas versiones conservadas deben tener el mismo minucioso tratamiento ecdótico en la colación de variantes que si de libros editados se tratara. Por lo que el modo de operar debe ser análogo al de aquellos casos en que disponemos de ediciones y borradores autógrafos. Con la particularidad de que, a falta de la decisión definitiva del autor que supone la entrega del original a la imprenta, en este caso debe preferirse las versiones más corregidas como niveles más avanzados del proceso creativo.

\* \* \*

La creación literaria, como actividad del ser humano en sociedad que es, siempre ha tenido una relación estrecha con los avatares colectivos en que se ha producido. Bien porque ha estado directamente impulsada por los acontecimientos históricos, como respuesta o consecuencia, bien porque cuando menos es fruto del ser histórico y social, inserto en unas coordenadas espacio-temporales, que la escribe.

La guerra civil (1936-1939) fue una abrupta solución de continuidad en la vida colectiva española y sus consecuencias se dejaron sentir en el Régimen dictatorial que acabó con las libertades y controló el país durante casi cuatro décadas. El subtítulo «Tiempo de historia» con que Jorge Guillén acompañó *Clamor* en 1957 no es casual –nada en Guillén lo es–; doblemente desde la perspectiva del exilio republicano, testigo directo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y del periodo de tensión internacional entre los países occidentales y el bloque soviético que le siguió, conocido como «guerra fría».

El efecto de la guerra civil y la Dictadura vencedora sobre la poesía española fue inmediato por el exilio de gran parte de los miembros de la «generación del 27» de ideología republicana, la persecución y encarcelamiento de quienes no pudieron salir, como Miguel Hernández, y el sometimiento de los demás durante varias promociones a los principios constitutivos del Régimen totalitario.

Al considerar el asunto desde el enfoque que ahora nos ocupa, la edición poética, se impone la evidencia abrumadora de su intensa dependencia de las circunstancias históricas. No sólo por lo que de industria y actividad económica tiene el ámbito editorial, que como todas las demás sufrió la penuria consecuente a la guerra, al bloqueo internacional posterior y al ensimismamiento autárquico del Régimen; sino por el férreo control que la Dictadura ejerció sobre la difusión del pensamiento y la creación artística mediante la censura de prensa. Con carácter militar en el inicio de la sublevación, pero consolidada civilmente en 1938 y mantenida hasta la transición democrática en 1976. La intervención gubernativa se dejó sentir en dos sentidos, pues no sólo actuó para prohibir cuanto fuera interpretado contrario o atentatorio a sus intereses, sino también para promover una poesía que le fuera adepata y útil a sus fines. La ecdótica de la poesía española posterior a 1939 debe afrontar, pues, además de los problemas propios de la disciplina que antes hemos avanzado, las interferencias textuales que ocasionó la actuación arbitraria del poder.

En los años inmediatos a la guerra civil de modo muy acusado, con decreciente intensidad a lo largo de los siguientes lustros de posguerra, los concursos y premios literarios alcanzaron un auge extraordinario al servicio de la política con una clara intención ideológica. En tiempos de tanta penuria económica como aquellos, la generosa dotación que tenían convirtió a la poesía oficial en una fuente de rendimiento económico muy considerable. Razones de subsistencia justificaban por tanto que a este tipo de concursos se presentaran casi la totalidad de los poetas de la España interior con textos muy circunstanciales, ligados a conmemoraciones políticas, religiosas o exaltadores de las bellezas locales.

Sin embargo, la mayor incidencia de la realidad histórica en el ámbito de la edición durante la posguerra no fue el incentivo, sino la censura previa y la prohibición de los contenidos que de alguna manera, por leve que fuera –basaba la sospecha–, pudieran interpretarse como de crítica a la situación políti-

ca. Posiblemente el caso más señalado sea el de uno de los poetas más significativos de la época y más significados por su oposición poética al Régimen de Franco: Blas de Otero, estudiado por la profesora Lucía Montejo<sup>4</sup>. Baste ahora avanzar que la principal característica y el mayor peligro de la censura previa para la libertad creadora fue su arbitrariedad. La ausencia de normas precisas y la inexistencia de garantías legales –no se podía ni siquiera hablar públicamente de ella– creó un ambiente de inseguridad e incertidumbre tal que, antes incluso de presentar sus textos, los autores eliminaban cuanto pudiera suponer un problema para la publicación de la obra, de modo que el efecto más pernicioso del procedimiento fue la autocensura del escritor. La preocupación por la censura dominó la relación entre Blas de Otero y los editores de su libro *Pido la paz y la palabra* en los meses previos a la publicación, según tuve oportunidad de estudiar en sus cartas.<sup>5</sup>

La eliminación o modificación de los fragmentos no autorizados era cosa obligada, aunque algunos autores hacían evidente la alteración con correcciones de sentido absurdo: alegato contra una absurda pero muy real situación represora. Por ejemplo, escribe Blas de Otero en el poema «Aire libre»

(...)  
 Todo lo que sea salir  
 de casa, estornudar de tarde en tarde,  
 escupir contra el cielo de los tundras  
 y las medallas de los similares,  
 (...)

Versos que explica así Lucía Montejo<sup>6</sup>:

Sabina de la Cruz cuenta que Blas de Otero leyó este poema a un grupo de amigos en Zamora, en el verano de 1954, con la variante «curas» y «militares» con gran susto de los oyentes. Estas variantes sólo se conservan en la edición de La Habana, porque aunque surgieron de un acto de autocensura, para

---

<sup>4</sup> MONTEJO, Lucía: «Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política», *Revista de Literatura*, Madrid, LX, 120, 1998, pp. 491-513; y LXII, 123, 2000, pp. 155-175.

<sup>5</sup> Blas de Otero: *Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y la palabra*, Ed. de Julio Neira, Madrid, Hiperion, 1987.

<sup>6</sup> Lucía Montejo: «Blas de Otero y la censura española. I», *Revista de Literatura*, LX, 120, 1998, pp. 504-505.

el poeta tomaron carta de naturaleza poética. El censor debió de pensar que se trataba de cultismos, arcaísmos o neologismos y los versos pasaron. El texto quedó así para siempre; había tomado para el autor entidad estética al funcionar en el texto y pensó que eran evidentes la denuncia a parte de la iglesia y sus ministros, y al ejército como fuerzas represoras que sostenían la dictadura.

Otro ejemplo, también de Otero, es el verso 13 del soneto «Ecce Homo» de *Ancia*: «¡Retira, Oh Tú, tus manos asembrinas». En 1963, en la antología *Esto no es un libro*, publicada en la Editorial Universidad de Puerto Rico, en 1963, repone el adjetivo primitivo, «asesinas», pero a partir de esa fecha lo sustituye por la propuesta alternativa, «asembrinas», que dejó como definitiva para testimoniar el efecto de la censura.

Por tanto, las ediciones críticas de poesía española de posguerra han de tener en consideración este fenómeno desconocido en la ecdótica de obras de otras épocas: la modificación del texto con carácter precautorio por el autor, o impuesta por la censura, para restaurar en lo posible el texto original, tal como lo hubiera publicado en libertad el poeta. Los expedientes correspondientes en el Archivos de la Administración del Estado en Alcalá de Henares y la documentación personal de los autores: cartas de la editorial, galeradas, pruebas de imprenta, etc. son las fuentes que han de consultarse para solventar esa dificultad añadida.

\* \* \*

Hemos visto cómo la situación general de escasez económica propició que los autores contribuyeran al éxito de los concursos poéticos, aunque su trasfondo fuera claramente extraliterario. La situación de España al final de la guerra civil fue de abastecimiento muy precario. Tras tres años de guerra generalizada la economía había quedado exhausta y las dificultades se incrementaron con el inicio de la guerra en Europa en septiembre de 1939. Al acabar esta en mayo de 1945, el aislamiento de España por las potencias occidentales y la vía autárquica que emprendió la Dictadura mantuvieron a la sociedad en una situación general de penuria y escasez de productos. Se produjo, pues, el racionamiento de alimentos y las restricciones de productos básicos para la industria. La prensa anunciaba cada domingo las raciones por persona



que podrían recogerse el lunes para toda la semana. La escasez de materias primas afectaba también al sector editorial. La carencia de papel impuso serias limitaciones a la publicación de revistas, que precisaban autorización gubernativa. También las dificultades de suministro eléctrico impedían a las imprentas trabajar con normalidad. En estas condiciones la impresión de los libros debía vencer numerosas dificultades que repercutían en el resultado.

No existen demasiados datos sobre este fenómeno, pero algunos pueden hallarse en testimonios directos, bien en cartas, bien en recuerdos personales de cómo la escasez de tipos obligaba a que la corrección de pruebas fuese muy precipitada, pues el «plomo» debía utilizarse enseguida para la composición de nuevos textos. Manuel Arce, editor de *La Isla de los Ratones*, por ejemplo, explicó el proceso de impresión de la revista en aquella mísera España de 1948:

El único sistema de trabajo que había encontrado Gonzalo Bedia para componer los textos de la revista presentaba un grave problema. Debería componer los poemas –naturalmente a mano– fuera de las horas de trabajo en la imprenta donde ejercía su profesión de tipógrafo y, cada noche, imprimir lo compuesto en la Boston [su imprenta portátil, instalada en la despensa de su casa]. Gonzalo trabajaba en la imprenta Resma. Una imprenta instalada en 1946 en un semisótano de la calle de San Celedonio, junto a las antiguas escuelas laicas. El problema consistía en que, una vez en casa y sacada de la Boston la prueba no contábamos con tipos de repuesto para corregir las erratas sobre la marcha. Lo que impedía imprimir esa noche la página y obligaba a esperar un día más para ser corregida. Así que la corrección de cada errata significaba un día más de retraso. Algo que nuestra impaciencia no podía aceptar. De modo que tomamos una drástica determinación: perder tiempo sólo con erratas de carácter ortográfico. Las otras, las que «el sano juicio del lector pueda subsanar», las dejábamos salir alegremente a la luz. Esto motivó que, al cuarto número, Carlos Salomón rebautizara la revista como *La Isla de los Erratones*.<sup>7</sup>

Las erratas fueron durante décadas consustanciales a la edición poética; y algunos autores vivieron mortificados por su persecución. Gerardo Diego dedicó la lección de su investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Cantabria, celebrada el 18 de octubre de 1980, al tema: «De la errata, la poesía y otras zarandajas». En ella contó muchos casos, algunos muy divertidos. Pero algunas son realmente peligrosas, pues pasan inadvertidas al lec-

---

<sup>7</sup> Manuel Arce: «*La Isla de los Ratones: una lágrima de luna*», *Poesía Española del Medio Siglo. La Isla de los Ratones*, Santander, Caja Cantabria, 1999, pp. 28-29.

tor, dado que son posibles. Cuando el error es evidente no tiene importancia, pero cuando el error transforma la palabra auténtica en otra que también existe pero no es la elegida por el autor, entonces puede perturbar gravemente el significado del verso y del poema.

En algún caso la escasez de medios tipográficos llegó a obligar a alterar la estructura de libro pensada por el autor. Esto ocurrió con la edición en 1961 de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* de Gerardo Diego, donde los poemas de la sección "La novela de una tienda" debían ir intercalados en las diversas secciones pero compuestos en cursiva. Sin embargo los medios de la imprenta no permitían componer tantos poemas alternando letra redonda y letra cursiva, lo que obligó a Diego a agrupar esos poemas en una sección propia contra su voluntad.

\* \* \*

En tiempos como los actuales en que las condiciones históricas, políticas, sociales, económicas, industriales, etc. son tan distintas, hasta casi poder decir que el desarrollo científico ha producido un cambio de Era en las sociedades occidentales, no parece sencillo hacer comprender a nuestros estudiantes que no siempre ha sido así. Hoy en día cualquiera de ellos podría editar su propio libro directamente desde la mesa de su cuarto; e incluso las editoriales han empezado ya a hacer tiradas personalizadas y a imprimir sobre pedido. Por no mencionar que el nuevo soporte de publicación prescinde prácticamente del papel. La tecnología proporciona, en apariencia, la libertad completa y no quedan rastros del proceso creador ni de las sucesivas correcciones. La tecla de borrado elimina el concepto "variante". No. No resulta sencillo hacerles comprender que eso no es "natural" sino resultado de un avance acelerado y espectacular de la ciencia y de la inteligencia del hombre; y que las cosas fueron muy distintas hace apenas medio siglo, dimensión grandísima para ellos, pero minúscula en la evolución de la Humanidad.

Y sin embargo es indispensable –si queremos que sean capaces de comprender en toda su dimensión el hecho literario como resultado de un proceso creativo– enseñarles las circunstancias, dificultades y condicionamientos de ese proceso. Obviamente, lo hasta aquí expuesto es apenas una aproximación al problema, que llega a alcanzar complejidades notables, como sabe bien

cualquiera que haya hecho ediciones críticas. Pero creo que estas notas pueden servir como base para plantear una perspectiva diferente sobre los textos, que ayude a nuestros estudiantes a conocerlos y a disfrutarlos mejor. Espero que en ese sentido les sean de utilidad.

Muchas gracias por su atención.



# Naturaleza y poesía

JUAN VICTORIO

U.N.E.D.

Que la cita de la naturaleza ha sido una constante literaria desde el principio de los tiempos y han estado estrechamente unidas es algo que cualquier entendido conoce de sobra. No me detendré, pues, en poner ejemplos.

Asimismo, que esa unión ofrece diferentes modalidades de relación (según la época o la cultura de que se trate) también es evidente, y aquí reside un problema que, esta vez sí, merece una explicación, pues puede ocurrir, y ocurre, que la naturaleza expresada en la poesía lírica puede ser explicada erróneamente, en cuyo caso esa naturaleza corre el riesgo de ser considerada como mero decorado en donde transcurre una acción, es decir, un componente geográfico de la misma en vez de una extensión de un estado anímico. Y, así, puede ocurrir que haya lectores que crean que era efectivamente por la noche cuando Neruda dice que iba a escribir los versos más tristes. En otras palabras, se corre el riesgo de confundir lírica con narrativa.

Esto es lo que ha ocurrido normalmente con la lírica en la que me voy a detener, algunos de cuyos estudiosos han llegado a clasificar el *corpus* de esa poesía que ellos llaman “popular” y que yo designaré como “tradicional” como si de un costumbrismo folclórico se tratara. Así, en ciertas antologías se pueden ver clasificaciones como canciones “de siega”, “de labranza”, “mari-neras”, etc.

Y eso ha sido posible por dos razones. Una, a mi parecer más evidente, es porque, como acabo de decir, ha habido una “intromisión” (por llamarla de alguna manera) entre lírica y narrativa, como es el caso de los romances, en los que se ha visto esa mezcla de géneros, en donde lo lírico se ha llevado la peor parte, como demostraré después. La otra razón es que no se ha visto el papel que juega lo simbólico, y si se ha visto no ha sido justificado ni definido correctamente, de manera que no es difícil encontrar afirmaciones del tipo “que algunas veces se da y otras no”, sin llegar a determinar cuándo se produce y cuándo no, ni tampoco el porqué.

Conviene, pues, empezar definiendo el símbolo, que es un recurso que va más allá de lo puramente retórico y alcanza lo antropológico. Como retórico, se mueve en el campo de la comparación y se disputa el campo con la metáfora, a la que rebasa en este punto: la metáfora es una comparación ocasional, mientras el símbolo alude a algo esencial. Añadiría algo más: la metáfora alude a lo visual mientras que el símbolo se mueve en lo conceptual, de ahí que la primera siempre sea captable pero no el segundo, sin olvidar que en aquella se expresa una relación evidente entre dos elementos y en éste sólo se cita uno que está encerrando a otro sin mencionarlo. En realidad, el problema que plantea el símbolo es que no es “visual” (lo visual intervendría precisamente para impedir constatar su presencia) “es decir” que cuando se citan pájaros, o ríos, o cualquier otro elemento no hay que ver esas realidades, sino el concepto de pájaro (algo “alado”) o de río (“corriente que arrastra”).

Dicho con un ejemplo: acabo de citar un verso de Neruda, el cual podría ser interpretado, dejando de lado la muy simplista que acabo de decir (o sea que está escribiendo verdaderamente de noche), o bien como que los versos son tan tristes como la noche, o bien que la noche es la situación anímica del propio poeta. Si esta situación la hubiera tenido que plasmar un hipotético pintor Neruda, no hubiera conseguido expresar lo que sentía, por cuanto esa noche, coloreada de negro en el lienzo, hubiera sido vista como noche auténtica, como la una de la madrugada por ejemplo, por el receptor.

Esto, en cuanto a lo retórico o literario. En cuanto a lo antropológico, el empleo del símbolo supone una mentalidad, una cultura bien definida. Teniendo en cuenta el tema que estoy tratando, la naturaleza se introduce en la lírica porque es expresión de una identificación entre ella y las diferentes situaciones o sentimientos del ser humano. Y lo que en Neruda podría ser un estado más o menos pasajero de un individuo, en la lírica medieval se alude a algo permanente, inmanente y, como tal, puede ser asumido y comprendido por toda una comunidad. Así, a esa noche particular nerudiana se le puede oponer el alba, es decir el primer momento del día de cada cual, la “primavera”, *cuando los enamorados se van a dar al amor*.

Centrándonos ya en la lírica medieval, se constata inmediatamente que no hay poema en que no se cite algún elemento de la naturaleza, en la que hay que incluir tanto lo vegetal como lo animal, lo aéreo como lo cósmico y lo cronológico. Este dato pone ya en guardia acerca del valor de esa naturaleza. Si

nos acercamos un poco más, nos damos cuenta de que, por ejemplo, para que se produzca una unión amorosa entre dos personajes no haría falta que se citara el lugar de encuentro. Si se cita es que tiene algo que ver no con la idoneidad del marco escénico (la orilla de un río es menos idónea y más incómoda que un hotel) sino con la circunstancia personal de sus protagonistas. O, por venir a unos versos celebérrimos de Góngora, si una niña está apenada y llora la ausencia de su esposo, no tiene por qué hacerlo *a orillas del mar*, a menos que alguien, como un colega mío, explique que lo hace porque ese esposo es marino, cosa que no exige el texto, o, rizando el rizo, partiendo de que a ese marino lo embarque en una expedición militar naval y, a partir de ahí, intentar datar la composición.

Y última constatación. En la lírica de la que nos estamos ocupando se aprecia, por una parte, que los elementos de la naturaleza se caracterizan o bien en sus manifestaciones más poderosas (mares tempestuosos, vientos huracanados, soles ardientes), más primaverales (árboles en flor, pinos verdes), momentos iniciales del día o del año (albas y mayos), en resumidas cuentas una naturaleza optimista y/o pujante, y por otra un protagonismo juvenil. La relación que se establece entre ambos mundos es evidente, pero puede manifestarse de dos maneras: o bien de identidad, o bien de contraste, lo que aumenta el dramatismo. Así, podemos ver que una pareja hace el amor *so una encina*, es decir que son tan poderosos aquellos como ésta, o bien que un joven muere al pie de un *pino verde*, es decir en su plena primavera. Y por si esta relación no fuera entendida a pesar de su evidencia, las rimas se suelen encargar de establecerla, de manera que a una moza *belida* se la hará coincidir con otro final de verso que nos la sitúa bajo una rama *frolida*.

Queda expuesta, o así supongo, la importancia que tiene la naturaleza en esta lírica tradicional. Pero, por si aún quedaran dudas, hay algo que la haría evidente: la incongruencia de un relato en el que lo geográfico velara lo simbólico. Así, roza lo absurdo el que la moza de una *cantiga* de Mendiño tema morir ahogada en un tumultuoso mar estando dentro de una ermita, por más que otros dos colegas míos se afanen en explicar que tal ermita se halla en una isla en la que no son raras las mareas altas...

Como dije anteriormente, la lírica tradicional ha sido, también tradicionalmente, mal entendida, si no incomprendida por completo. A las pruebas anteriores me remito. La razón de este desaguado se debe, según apunté, al

hecho de que esos textos han sido vistos como narrativos, sobre todo si se trata de romances. Sí es cierto que se han señalado sus elementos líricos, pero no se han definido ni demostrado su operatividad.

Así las cosas, conviene venir a dos ejemplos para que quede demostrada no sólo aquella relación entre naturaleza y poesía, sino también el papel primordial de aquella a través de su función simbólica. De paso, podré ir enumerando alguno de los símbolos más emblemáticos de este género.

El primero de los textos (que daré en su versión más reducida, más elemental, pues es sabido que van conociendo adiciones al paso de los años) reza así:

*Que por mayo era, por mayo,  
cuando faze el calor,  
cuando canta la calandria  
y responde el ruiseñor,  
cuando los enamorados  
van a servir al amor,  
sino yo, triste cuitado,  
que yago en esta prisión,  
que ni sé cuándo es de día  
ni cuándo las noches son,  
sino por una avecica  
que me cantaba al albor:  
matómela un balletero,  
¡déle Dios mal galardón!*

La primera lectura, la más superficial, nos informaría de la desgracia de un prisionero que, en plena primavera, se ve privado de la única y escasa alegría de que estaba disponiendo (¿la de conocer el paso del tiempo y la del canto de la *avecilla*?), y eso debido a la crueldad de alguien cuya motivación no está expresada, como tampoco el motivo de esa prisión. La “historia” que se cuenta parece, pues, incongruente.

Esa incongruencia se construye también a base de elementos a primera vista innecesarios. Así, el hecho de que la acción transcurra en primavera (ese balletero puede ser cruel en cualquier época, e incluso no es necesario que haya precisión cronológica alguna), o de precisar aspectos propios de esa estación (*el calor*, el canto de esos pájaros).



Pero en una lectura más detenida, más lírica, todos esos elementos están perfectamente ensamblados para ofrecernos un mundo exquisitamente expresado: el de un joven que se ha visto privado de toda ilusión amorosa, precisamente cuando se tenía que producir la situación contraria.

Veámoslo paso a paso. Desde luego, en aquella primera lectura ya se podía apreciar un fuerte contraste entre dos atmósferas, la risueña y luminosa de la primavera y la tenebrosa y triste de la prisión. Y este contraste se puede notar con sólo leer las rimas: por una parte, *calor, ruiseñor, amor*; por otra, *prisión, (noches) son, albor* (desaparecido, pues ya no hay “canto”), *mal galaradón*.

Examinemos ahora elemento tras elemento, según su orden de aparición. Y se puede comprobar que la importancia de la que antes se dudaba acerca de la primavera es vital, tal como lo demuestra la repetición de *mayo*, término que desde luego alude a esa época. Pero, si se amplía, también hace referencia a la primera estación del año, y si se extiende aún más, a la primavera de la vida, a la juventud concretamente. Nuestro personaje es, pues, joven. Y, como joven, siente también esa cálida temperatura.

Calor de amores, desde luego, pues, como se dice en el verso, es entonces cuando se sirve a ese sentimiento. Y, por si el mensaje fuera poco expresivo, se recurre a la cita de dos aves arquetípicas que se caracterizan, sobre todo el ruiseñor, por su bello canto, por unos trinos que subyugan. Por su poder de seducción en suma, un *don Juan*. Esa característica, que se produce cada primavera, se debe manifestar “naturalmente” también ahora. Y por ello, ese ruiseñor debe triunfar.

En esa primera parte se nos ha mostrado, pues, una atmósfera alegre, que se va a oponer a su contraria, cuyos elementos van a mostrar una ruptura del mundo esperado. Todo es alegre salvo el *yo* cautivo: todo es libertad y luz salvo su circunstancia. Nuestro cautivo conoce una primavera negra y en soledad, en vez de en alegre compañía amorosa. Lo único que le ligaba a ese paraíso perdido es una *avezica* que le han matado. Y aquí estamos obligados a “levantar el vuelo” si queremos entender algo, detenernos no en el animal sino en el concepto de “ave”, expresado no como antes mediante la cita de unas especies bien determinadas, sino de la manera más genérica: lo “alado”, es decir las ilusiones o fantasías, que también vuelan. Y, en este caso, dado lo expresado en la primera parte, no puede tratarse más que de las amorosas. Así las cosas, ese asesino balletero no debe ser visto como un vulgar cazador,

sino como la persona en la que se habían depositado aquellas ilusiones y que las ha matado.

El poema expone, pues, no una anécdota, sino que expresa un trágico estado anímico, la negrura de una desesperación amorosa que le puede ocurrir a cualquiera. La prisión en la que queda confinado nuestro protagonista no es sino el reflejo de su triste situación. Obviamente, podría haber sido expuesta de una manera directa, sin artificio alguno. Pero, gracias al lenguaje poético, se ha creado un mundo que trasciende al *yo* como ocurre en el caso del ya citado Neruda y alcanza a esa generalidad de personas que se consideran injusta y antinaturalmente tratadas. La gracia del símbolo permite este tratamiento.

\* \* \*

Debido a esta eficacia, esta terminología naturalista se repite gustosamente a lo largo de la producción romancística, pero también en otros géneros. El problema que surge de ahí es que se corre el riesgo de considerar que la mención a la naturaleza se convierta en tópico, al menos a ojos de los estudiosos de la literatura, que suelen considerar esas menciones como meras características de un género, cuya presencia se debe precisamente a esa pertenencia, no como elemento expresivo e identificador de un texto tomado individualmente. Y como no se ha visto esta función, se ha llegado al absurdo a la hora de interpretar un poema.

El caso más palmario de esta torpeza lo constituyen los llamados *romances fronterizos*, adjetivo que ya explica en parte dicha torpeza. En efecto, según opinión ampliamente extendida, estos romances vendrían a ser una especie de noticieros en los que se contarían los acontecimientos ocurridos en los últimos años de la Reconquista, exactamente en los asedios de ciertos castillos. Es de suponer que para dar gloria al acontecimiento y a su protagonista.

Pero inmediatamente surgen las dudas. Si tal era su función, lo lógico sería que se celebrasen las conquistas de las plazas más determinantes, así como la fecha en que se produjo el hecho y el nombre de quien lo produjo. Pero nada de eso queda de manifiesto en ninguno de ellos.

Dicho lo cual, la incongruencia no acaba ahí. En realidad, en ellos no se produce ninguna victoria cristiana y, por si esto fuera poco, el "enemigo" moro es visto con simpatía, o al menos no con hostilidad, de donde se deduci-

ría el absurdo de que los cristianos cantaban derrotas sufridas a manos de un enemigo visto positivamente. Y el texto, además, tendría éxito. Como se puede observar, la autoridad de quienes sostienen esta teoría vale más que el examen del texto.

La opinión generalizada que acabo de exponer muestra su pobreza en el análisis del siguiente romance:

*Álora, la bien cercada,  
tú que estás cerca del río,  
cercóte el adelantado  
una mañana en domingo,  
de peones y hombres de armas  
el campo bien guarnecido...  
Entre almena y almena  
quedado se había un morico:  
–“Tregua, tregua, Adelantado,  
por tuyo se da el castillo”.  
Alza la visera arriba  
por ver el que tal le dijo.  
Asestárale en la frente,  
salido le ha al colodrillo.*

Como acabo de decir, este texto se ha tomado como noticiero, en este caso como noticia de un fracaso. Dejando de lado que nadie celebra sus derrotas, se puede constatar que no se cita el nombre de ese río, ni qué domingo era ese, ni la importancia de que fuera por la mañana, ni tampoco, lo cual es más inesperado aún, el del tal adelantado, lo que explicaría que tampoco se cite el del defensor, que, en lugar de ser presentado como un rudo y experimentado general, resulta que es un jovenzuelo. A pesar de todo lo cual, no han faltado investigadores que nos han manifestado que el hecho se produjo en 1434, y que el nombre de tal jefe cristiano era Diego Gómez de Ribera.

Pues bien, aquí tenemos un ejemplo de la pésima lectura de un texto que no es épico, sino lírico, lirismo que se desprende no sólo de las incongruencias que acabo de exponer, sino de la presencia de esos símbolos no captados, los cuales nos llevan a considerar ese texto como una alegoría amorosa.

Ese simbolismo reside precisamente en la mención del río y de la *mañana*,

términos que, por su continua aparición en otros muchos poemas, se habían constituido en claves de una interpretación determinada. Así, el *río*, como en otros casos la *fonte frida* o el *lago*, es decir, todo aquello que pertenece al campo semántico de “agua potable” permitía aludir a una “sed” que podía ser satisfecha. Y cuando alguien se situaba “en par” o en “la orilla”, y ese alguien es siempre una moza, es que estaba dispuesta, convertida ella misma en esa agua, a saciarla. Y esta Álora, por mucho que se la designe con un topónimo, tiene nombre femenino, como ocurre en la práctica totalidad de esta clase de romances. Así lo demuestra también esa “extraña” manera de tuteo del principio.

En cuanto a la *mañana*, no me extenderé más por cuanto, como dije anteriormente, designa “el primer momento”, al igual que el *mayo* ya visto. En este caso, se está aludiendo a la juventud de la asediada, que está a punto de ceder ante el ataque de ese adelantado (aquí sin mayúscula) ruiseñor, gran conocedor en el empleo de las armas de la seducción. “En el amor como en la guerra”, según se dice. Este “guerrero” ya ha conseguido abrir una brecha en la no muy sólida defensa de Álora, que, por estar “a par del río”, estaba a punto de sucumbir. Afortunadamente (?) para ella, su “morico” ha llegado a tiempo de salvarla.

Nos hallamos, pues, ante un texto lírico, alegórico, cuya clave nos ha sido ofrecida por el símbolo, ese recurso que caracterizó una época y una literatura.

\* \* \*

Pero ¿qué fue de ese recurso en el discurrir del tiempo? ¿Qué pasó desde entonces hasta el siglo XIX, que vio el nacimiento de un movimiento llamado *simbolismo*, tanto en Francia como en España? ¿Qué recoge más tarde García Lorca en su poesía de corte popular?

Son cuestiones que no puedo abordar en profundidad por cuanto no soy especialista en estos autores. Dicho lo cual, me arriesgaré a dar algunos apuntes.

Por lo que se refiere a Francia, y centrándonos en Paul Verlaine, se puede observar que se mueve por los mismos derroteros ya vistos, pero con algunas diferencias muy significativas. Así, en muchos de sus poemas se asiste a unas descripciones de paisajes que no son otra cosa que las de su estado anímico. Pensemos en los versos.

*il pleut dans mon cœur  
comme il pleut sur la ville.*

O bien

*les sanglots  
des violons  
de l'autum  
blessent mon cœur  
d'une langueur  
monotone.*

En ellos, la relación existente entre una naturaleza y un estado anímico es evidente. En el primer ejemplo, esa relación queda establecida por la repetición del mismo verbo, por la presencia de la partícula comparativa y por el paralelismo de las frases, sin olvidar que la presencia de los dos términos (*ville-cœur*) hace imposible al simbolismo, que sólo precisa la de uno. En puridad, aquí no se podría hablar de simbolismo, sino de mera comparación identificativa, por lo que no cabe hacer ningún tipo de análisis para interpretar el texto: es de una claridad meridiana que está hablando de sí mismo. Y lo mismo se puede decir del segundo de los ejemplos, en donde aparecen igualmente ambos elementos, cada uno expresado equitativamente en tres versos. Aquí no se juega ya con conceptos, sino con impresiones.

Como seguidor de este movimiento, no mucho más enigmático se muestra el Antonio Machado de *Campos de Castilla*, en cuyo caso la continua evocación de paisajes termina siempre con otra identificación personal llevada a cabo siempre en los últimos versos. La singularidad de este poeta es que las descripciones de sus árboles es tan detallista, que podría pensarse que efectivamente le interesan éstos más como objeto real que como instrumento poético. Describe efectivamente campos de Castilla, objetos reales, no conceptos. Compárense con el primer romance que puse de ejemplo, en donde entre el mes de *mayo* y la edad del protagonista no aparecía con esa nitidez, no había comparación, sino relación.

En fin, ¿dónde situar a García Lorca, sobre todo al del *Romancero gitano*, de inspiración, según se dice, popular? Efectivamente, en esa colección de historias aparecen muchos de los elementos empleados en aquella poesía tradi-

cional. ¿Los recogió del pueblo y los manejaba de la misma manera o los retuvo por su propia belleza y los empleó en otra clave?

Es una sospecha que me invade. En efecto, para que aquel simbolismo medieval se produjera se tenía que establecer una estrecha relación entre la naturaleza, la persona y lo que se cuenta. Esa naturaleza no tenía sentido de otra manera. Pero, personalmente, no he visto que se produzca en estos versos:

*Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.*

En estos versos, se podría pensar que *verde*, como en la tradición popular, sigue expresando la juventud de la protagonista. Pero ocurre que no hay símbolo, sino identificación, caracterización, pues ese *viento* se refiere a su *carne* y esas *ramas* a su cabello, según se aclara versos más abajo. Y, en segundo lugar, además no se refiere a la juventud, sino a un tinte trágico, al color de la muerte. Así se puede ver también en el caso del gitano descrito como *moreno de verde luna*. Se trataría, pues, de imágenes que podrían venir de la tradición popular pasadas por el filtro del surrealismo, de metáforas surrealistas, es decir particulares a una forma de ver la realidad, pero no la realidad que el símbolo exige que pertenezca a todos.

No es momento de detenerme más en este arduo terreno. Terminaré recordando que el símbolo tiene su razón de ser en una atmósfera, en una mentalidad determinada. El público, es decir el autor y el receptor medieval, vivía inmerso en la naturaleza, se fundía en ella, era ella, y de ahí esa identificación conceptual. Pasados los siglos, ocurre que el poeta ya describe su exclusivo estado de ánimo para cuya descripción se compara con lo que le rodea. Tiene que explicar la relación que establece. Y esa innecesaria explicación de que hacen gala los poemas medievales es lo que ha motivado que la crítica actual no los haya captado en muchos casos. El que los rebaje a la categoría de “popular”, es decir de pobreza de artificio, así lo demuestra.

## Dos sonetos de Garcilaso de la Vega: imitación y tradición áurea

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA  
Universidad de Murcia

Al comenzar esta intervención, he de referirme en primer lugar a los dos conceptos que figuran en el título de la misma: “imitación” y “tradición áurea”. La primera de ellas, de acuerdo con la erudición especializada en la literatura clásica española, consiste en la elaboración artística, como estímulo, como homenaje y como signo de admiración, de un texto ya existente, si hablamos de literatura, o de un gesto artístico general. Se trata de expresar la admiración hacia un modelo con la intención incluso de mejorarlo o superarlo, basándose en sus propios instrumentos. Se dice que Homero imita a Virgilio, como el arte imita a la naturaleza. Un compositor musical, se deleita realizando variaciones sobre un determinado tema correspondiente a la imaginación de otro compositor. La idea de plagio, el concepto de originalidad moderno no son incompatibles con la imitación clásica, tal como señala John H. R. Polt, que asegura que “podrá corresponder tal procedimiento, o no, a nuestro ideal postromántico de la «originalidad»; pero no fue invención del setecientos, ni creo que estemos dispuestos a menospreciar los versos de un Garcilaso («Oh dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería») por ser imitación de otro verso, virgiliano («Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat»). Lo hemos de ver enseguida en los dos sonetos que proponemos de Garcilaso de la Vega para estudiar las estrategias en el comentario de textos en la enseñanza secundaria.

Los vientos renovadores que revolucionaron la poesía española entre 1920 y 1936 trajeron consigo muchos signos de originalidad que situaron la promoción poética surgida en aquellos años entre las mejores de toda la historia de la literatura española. Una de las más singulares actitudes de todos los poetas de aquel espléndido grupo fue el respeto hacia la tradición. Como señaló Dámaso Alonso ellos no iban contra nada, y lo que sí hicieron fue volver sus miradas de lectores y de estudiosos hacia nuestro Siglo de Oro, espe-

cialmente hacia su poesía, que descubrieron, reivindicaron y propagaron. Se produjo así una relación muy intensa entre afanes innovadores, aprendidos en el arte de vanguardia, y el respeto y conocimiento de la tradición culta, que inspiró muchas de sus representaciones poéticas.

La vuelta de los poetas surgidos en aquellos años hacia la poesía de los siglos XVI y XVII, y la asimilación de su legado tanto lingüístico como poético y cultural, es lo que hemos denominado tradición áurea, que se prolonga en el tiempo, llega hasta poetas cronológicamente más cercanos a nosotros y supera incluso los límites de los géneros literarios. De manera que la recepción de poetas como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope, entre otros, en los poetas del siglo XX, nuestros contemporáneos, es el objetivo de las reflexiones de este volumen, que no pretende ser exhaustivo, ya que en el campo de la presencia de la poesía áurea en nuestros contemporáneos mucho se ha hecho, por parte de reputados estudiosos, pero aún queda más por hacer.

En el caso particular de Garcilaso de la Vega, en mi libro *La tradición áurea*, un capítulo completo está dedicado a la presencia del poeta toledano en las letras del siglo XX, en donde señalo que entre los escritores del Siglo de Oro recuperados por los poetas del 27, Garcilaso de la Vega ocupa un importante lugar, aunque hay que decir que las relaciones Garcilaso-poetas del 27 no han sido tan estudiadas ni tenidas en consideración por los estudiosos, que se han detenido, con mayor atención, en las relaciones del poeta de Toledo con los movimientos poéticos de posguerra. Pero Garcilaso fue objeto de admiración de todos los poetas del siglo XX.

Escribía en 1957 Gregorio Marañón que:

La gloria de los pueblos es la de sus espíritus insignes. ¿Qué queda hoy del ímpetu encarnizado de las Comunidades que regaron de sangre Castilla? ¿Qué del poder de los Austrias? ¿Qué sabemos ahora dónde estaba la razón de los conflictos que se ventilaban en España y en Europa? La verdad era Garcilaso y los demás creadores, vigentes y eficaces todavía y para siempre. Cinco siglos después, Juan Ramón Jiménez, al llegar a Nueva York, para decir lo que quería decir de España y de su historia, que en todo español se yergue ante el espectáculo asombroso de América, le subían a los labios unos versos de Garcilaso, al que los poetas rencorosos de su tiempo tacharon de poco español.

Luis Cernuda, el gran poeta español del siglo XX, escribía en 1941:



Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso aparece hoy tan fresca y bella como ayer, como acaso ha de parecer siempre. En un sentido profano se puede decir que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella.

Y Rafael Alberti, en 1924, dejó prendido a su poesía el nombre de Garcilaso en aquellos versos inolvidables de *Marinero en tierra*:

Si Garcilaso volviera,  
yo sería su escudero;  
que buen caballero era.

Mi traje de marinero  
se trocaría en guerrera  
ante el brillar de su acero  
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,  
al borde de su estribera!  
En la mano mi sombrero;  
que buen caballero era.

Mientras, Pedro Salinas titularía su primer libro de la trilogía amorosa, con palabras de la égloga III de Garcilaso: *La voz a ti debida* (1933). La primera composición del “Poema doble del Lago Edem”, de *Poeta en Nueva York* (1929), la abrió García Lorca con este epígrafe de Garcilaso: “Nuestro ganado pace, el viento espira”. En 1936, otro epígrafe de Garcilaso abriría *Cántico* de Jorge Guillén: “Que el puro resplandor serena el viento”.

Pero hemos de señalar que la poesía del siglo XX ha acudido a Garcilaso de la Vega en sólo contadas ocasiones y sometiendo al gran poeta renacentista toledano a tensiones muy fuertes en las que el impulso puramente retórico (1936) e incluso el impulso sociopolítico (1941) pudieron desvirtuar la lozanía de su figura y el significado real de su impecable obra poética.

De los poetas del siglo XX es Juan Ramón Jiménez el primero que redescubre a Garcilaso de la Vega y se lanza a una interpretación que tendrá a lo largo de todo el siglo muchas y muy variadas versiones. Cuando Luis García Montero, ya en el declinar de la centuria, escribe su poema “Garcilaso 1991”, que figura en *Habitaciones separadas*, su musa, que viste pantalones vaqueros, no se hallará muy lejos del inolvidable poema en prosa de Juan Ramón “Garcilaso en New York”, que forma parte de *Diario de un poeta*

*recién casado* (1917) y se refiere a la estancia “¿Quién me dijera, Elisa, vida mía?” (Égloga II):

¿Cuándo vino de España aquella carabela que trajo, con esta pequeña joya de libro, seco y manchado hoy, la carga infinita de belleza? Aquí, bajo este árbol preñado de verdura, Garcilaso –que ¿desde cuándo? estaba sentado esperándome– está conmigo, es decir, en mí, mirando con mis propios ojos, en el cielo aún, la primavera nueva, que parece luz levantada con el cristal de su libro, o dilatada imagen de su mirar que vio a abril en Toledo. Sí. En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una transparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...

–... Leyéndolos yo, cada verso, doncella o doncel desnudos, con toda la hermosura tierna de abril, ha dejado, corriendo al mar por cada calle, verdes, inesperadas y alegres las once avenidas de New York...

–¡Sí! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido!

Pero los policías sonrían.

Y entre Juan Ramón y Luis García Montero, todo un siglo lleno de variaciones y reinterpretaciones poéticas, que Guillermo Díaz-Plaja (en 1936), Antonio Gallego Morell (en 1958 y 1974), Jorge Urrutia (en 1983) y Emilia de Zuleta (en 1987) han estudiado y recopilado, pasando naturalmente por el 27 y llegando a los poetas de la revista *Garcilaso* en la posguerra española. Jorge Guillén y sus referencias de *Federico en persona* a Garcilaso; Pedro Salinas y sus alusiones en las *Cartas de amor a Margarita*; García Lorca en su “Teoría y juego del duende”; y sobre todo Cernuda, que siguió de cerca a Garcilaso en su homenaje poético, *Égloga, Elegía y Oda*, señalará proximidades refrendadas en su “Historial de un libro” y dedicará muchas páginas de estudio, luminosas, al poeta toledano, al que también estudiarán otros poetas excepcionales: Manuel Altolaguirre en una singular biografía (1933) y Dámaso Alonso en las inolvidables páginas de *Poesía española* (1950). Pedro Salinas, por su parte, en 1937-1939, le dedicaría en su libro *La realidad y el poeta*, un capítulo titulado “La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega”. Luis Cernuda hará otro tanto, en 1941, en su libro *Poesía y literatura*, cuando estudie a Garcilaso junto a Fray Luis y San Juan de la Cruz, en “Tres poetas clásicos”.

Pero el ascenso definitivo de Garcilaso vendrá, en lo que Emilia de Zuleta llama el momento neorromántico, hacia 1936, cuando se va a conmemorar

el centenario del poeta toledano, y Miguel Hernández publica *El rayo que no cesa*, lleno de clasicismo expresado en los magníficos sonetos que el poeta de Orihuela escribe en ese año crucial. 1936 supondrá, en el recuerdo de Garcilaso, el regreso al soneto de muchos de estos poetas, junto a Hernández: *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg, *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, *Alondra de verdad*, de Gerardo Diego, mientras Guillermo Díaz-Plaja reúne, en 1937, su *Garcilaso y la poesía española (1536 1936)*. Federico escribía en 1936, refiriéndose a su libro de *Sonetos*: “significa la vuelta a las formas después de un amplio paseo por la libertad de metro y rima. En España el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada”. Miguel Hernández escribirá, además, su “Égloga” dedicada al poeta toledano, cuyo comienzo permanece indeleble en nuestra memoria:

Un claro caballero del rocío,  
un pastor, un guerrero de relente  
eterno es bajo el Tajo; bajo el río  
de bronce decidido y transparente.

Como un trozo de puro escalofrío  
resplandece su cuello, fluye y yace  
y un cernido sudor sobre su frente  
le hace corona y tornasol le hace.

El tiempo ni lo ofende ni lo ultraja,  
el agua lo preserva del gusano,  
lo defiende del polvo, lo amortaja  
y lo alhaja de arena grano a grano.

Un silencio de aliento toledano  
lo cubre y lo corteja  
y sólo va silencio a su persona  
y en el silencio solo hay una abeja.  
[...]

Y Rafael Alberti, una “Elegía a Garcilaso”, que será uno de los poemas más interesantes y enigmáticos de su libro surrealista *Sermones y moradas*:

Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste se pasó toda  
una noche velando a un yelmo ya sin alma,  
a un yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme los espejos  
de los castillos

a esa hora en los que nardos más secos se acuerdan de su vida  
al ver que las violetas difuntas abandonan sus cajas y los laúdes se ahogan por  
arrullarse a sí mismos.

Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas.  
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía.

¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas  
si piensan en que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más tiempo?  
Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta.

En el Sur siempre es cortada casi en flor el ave fría.

Miguel Hernández pondrá al frente de su “Égloga” estos versos de Garcilaso: “...o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio consolar-me”; Alberti, pondrá estos otros a su “Elegía”: “... antes de tiempo y casi en flor cortada”.

El fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la guerra civil, entre los poetas del nuevo régimen, hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta, convertido en un símbolo de la España Imperial: Luis Rosales escribirá una “Égloga de la soledad”; Luis Felipe Vivanco, una “Elegía a Garcilaso”; y ambos reunirán, con patrocinio estatal, los dos inmensos volúmenes de *Poesía heroica del imperio* (1941-1943), que muestran una recepción de la mejor poesía áurea, mediatizada por la situación de la España de los primeros años del franquismo. Mientras, en el exilio, nuestros poetas evocarán a un Garcilaso diferente, como hace, en 1944, Rafael Alberti, en su libro *Pleamar*:

Nadie podrá quitarnos  
a la gente de España,  
Garcilaso, aquel tuyo  
“dolorido sentir”.

En 1943 aparece la revista *Garcilaso*, fundada por José García Nieto, que viene a unir a la significación militar y castrense que se le había dado en los años inmediatamente anteriores, una voluntad de clasicismo o de neorrenacimiento, ideales de la nueva “juventud creadora”, contra los que reaccionaron algunos inmediatamente, como Antonio G. de Lama en 1943 (“Si Garcilaso volviera / yo no sería su escudero / aunque buen caballero era”) o Victoriano Crémer desde *Espadaña*, y otros algo más tarde, como José Agustín Goytisolo,

que en 1958, todavía se burlaba en “Los celestiales”, de *Salmos al viento*: “Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales”.

En el fin de siglo el entusiasmo por Garcilaso se reduce a menciones como la antes citada de García Montero, la de Caballero Bonald, de *Descrédito del héroe* (1977), “Meditación en Ada-Kaleh”, recordando la isla del Danubio en la que Garcilaso sufrió destierro, o estos versos, de *Enigmas y despedidas*, de 1999, de Juan Luis Panero: “un testamento de ceniza / que el viento mueve, esparce y desordena”, con los que se cierra un siglo de garcilasismo en nuestros poetas variado en interpretaciones.

El poema de Luis García Montero, “Garcilaso 1991”, de *Habitaciones separadas*, resume bien todo este espíritu innovador, desde la experiencia:

*Mi alma os ha cortado a su medida,  
dice ahora el poema,  
con palabras que fueron escritas en un tiempo  
de amores cortesanos.*

*Y en esta habitación del siglo XX,  
muy a finales ya,  
preparando la clase de mañana,  
regresan las palabras sin rumor de caballos,  
sin vestidos de corte,  
sin palacios.  
Junto a Bagdad herido por el fuego,  
mi alma te ha cortado a tu medida.*

*Todo cesa de pronto y te imagino  
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,  
la ley de tus edades,  
y tengo miedo de quererte en falso,  
porque no sé vivir sino en la apuesta,  
abrasado por llamas que arden sin quemarnos  
y que son realidad,  
aunque los ojos miren la distancia  
en los televisores.*

*A través de los siglos,  
saltando por encima de todas las catástrofes,  
por encima de títulos y fechas,  
las palabras retornan al mundo de los seres vivos,  
preguntan por su casa.*

Ya sé que no es eterna la poesía,  
 pero sabe cambiar junto a nosotros,  
 aparecer vestida con vaqueros,  
 apoyarse en el hombre que se inventa un amor  
 y que sufre de amor  
 cuando está solo.

El primer poema que vamos a comentar es el que figura con el número I en la colección de sonetos de Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi' stado  
 y a ver los pasos por dó me han traído,  
 hallo, según por do anduve perdido,  
 que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino' stó olvidado,  
 a tanto mal no sé por dó he venido;  
 sé que me acabo, y más he yo sentido  
 ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte  
 a quien sabrá perderme y acabarme  
 si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,  
 la suya, que no es tanto de mi parte,  
 pudiendo, ¿qué hará sino havello?

Hay que destacar en primer lugar que estamos ante el prototipo de soneto-prologo, que sirve de introducción a una colección completa. Ya figuró, en la edición dispuesta por Juan Boscán, en 1543, en este primer lugar. Veremos que Lope de Vega adoptará, cuando este soneto recuerde en su libro *Rima*, esta misma actitud, situarlo al inicio de la colección como una especie de programa. Esta manera de proceder también se produce en la poesía contemporánea, sobre todo a partir del simbolismo, tal como hace Rubén Darío, en su libro *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, al situar al frente del volumen, el poema "Yo soy aquel / que ayer no más decía...", retrato personal y repaso de su vida. Antonio Machado sitúa su poema "Retrato" al frente de su libro *Campos de Castilla*, y, del mismo modo, elabora en él, un repaso de su vida. Lo hace también Manuel Machado, al situar un poema "Retrato" al frente de su libro

*Alma*, y, más recientemente, podemos observar la misma actitud en libros como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Su poema inicial, "Insomnio" ("Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)...") reviste la idéntica condición de poema-prólogo, repaso de una vida. Como vemos, se desencadena desde Garcilaso de la Vega una tradición que llega hasta la actualidad.

Ahora nos situamos en el otro extremo: en el de la imitación. En el origen de este soneto está Francesco Petrarca y su soneto CCXCVIII, por lo menos en el arranque, siguiendo una costumbre habitual en los poetas seiscentistas, tal como señalaron ya los comentaristas inmediatos como el Brocense y Fernando de Herrera:

Quand'io mi volgo indietro a miarar gli anni  
 ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,  
 et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,  
 et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,  
 et sol due parti d'ogni mio ben farsi,  
 l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,  
 et perduto il guadagno de' miei danni,

i' mi riscuto, et trovomi sí nudo,  
 ch'í' porto invidia ad ogni extrema sorte:  
 tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,  
 o per me sempre dolce giorno et crudo,  
 come m'avete in basso stato messo!

Y del mismo modo que Garcilaso lo toma de Petrarca, otros lo tomaron de él. El soneto de Garcilaso tuvo mucha fortuna en el siglo XVI y en el siguiente. Así podemos citar imitaciones en Luis de Camoens:

Quando os olhos emprego no passado,  
 de quanto passei me acho arrependido;  
 vejo que tudo foi tempo perdido,  
 que tudo emprego foi mal empregado.

Sempre no mais danoso mais cuidado;  
 tudo o que mais cumpria mal cumprido;

de desenganos menos advertido  
fui, quando de esperanças mais frustrado.

Os castelos que erguia o pensamento,  
no ponto que mais alto os erguia,  
por este chão os via em um momento.

Que erradas contas faz a fantasia!  
Pois tudo pára em morte, tudo em vento,  
triste o que espera, triste o que confia!

O en Gaspar Gil Polo, que, como muy bien anota Francisco López Estrada, sigue a Garcilaso en muchos de los poemas que intercala en su novela pastoril *Diana enamorada*. En concreto la imitación del conocido soneto aparece en una octava puesta en boca de Berardo:

BERARDO

Cuando me paro a ver mi bajo estado,  
Y l'alta perfección de mi pastora,  
Se arriedra el corazón amedrentado,  
Y un frío hielo en l'alma triste mora.  
Amor quiere que viva confiado,  
Y estoylo una vez más, pero a deshora  
Al vil temor me vuelvo tan sujeto,  
Que un hora de salud no me prometo.

Quizás el homenaje de respeto más conocido de todos sea el de Lope de Vega, que crea con el primer verso un soneto-glosa, que sitúa, como hemos adelantado, al principio, como poema inicial o prologal, igual que Garcilaso, en sus *Rimas sacras*:

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
y a ver los pasos por donde he venido,  
me espanto de que un hombre tan perdido  
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,  
la divina razón puesta en olvido,  
conozco que piedad del cielo ha sido  
no haberme en tanto mal precipitado.



Entré por laberinto tan extraño,  
fiando al débil hilo de la vida  
el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi escuridad vencida,  
el monstruo muerto de mi ciego engaño,  
vuelve a la patria, la razón perdida.

Lope había utilizado el modelo retórico en otras ocasiones. Así en *Rimas* soneto 2:

Cuando imagino de mis breves días  
los muchos que el tirano Amor me debe,  
y en mi cabello anticipar la nieve,  
más que los años, las tristezas mías,

veo que son sus falsas alegrías  
veneno que en cristal la razón bebe,  
por quien el apetito se le atreve  
vestido de mil dulces fantasías.

¿Qué hierbas del olvido ha dado el gusto  
a la razón, que, sin hacer su oficio  
quiere contra razón satisfacer?

Mas consolarse puede mi disgusto,  
que es el deseo del remedio indicio,  
y el remedio de amor querer vencelle.

O en la comedia Lope *Laura perseguida*, acto II, en boca de Laura:

Cuando mi libertad, contemplo y miro  
que me quitaron unos ojos bellos,  
y veo el alma con servitud por ellos,  
lloran los míos, y de amor suspiro.

No de su luz hermosa me retiro,  
ni de que el alma se me abra en ellos,  
que sin la posesión bastara vellos,  
tanto su gloria y su grandeza admiro.

Cuando yo considero que soy suya,  
y que mis celos y disgustos causa,  
adoro y beso la áspera cadena.

Que no puede haber mal que me destruya,  
que en consideración del que es la causa,  
no vuelva bien el mal, gloria la pena.

Pero también en Quevedo, en su "Salmo IX", de *Las tres musas*:

Cuando me vuelvo atrás a ver los años  
que han nevado la edad florida mía;  
cuando miro las redes, los engaños  
donde me vi algún día,  
más me alegro de verme fuera dellos  
que un tiempo me pesó de padecellos.  
Pasa Veloz del mundo la figura,  
y la muerte los pasos apresura;  
la vida fugitiva nunca para,  
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.  
A llanto nace el hombre, y entre tanto  
nace con el llanto  
y todas las miserias una a una,  
y sin saberlo empieza la Jornada  
desde la primer cuna  
a la postrera cama rehusada;  
y las más veces, ¡oh, terrible caso!,  
suele juntarlo todo un breve paso  
y el necio que imagina que empezaba  
el camino, le acaba.  
¡Dichoso el que dispuesto ya a pasalle,  
le empieza a andar con miedo de acaballe!  
Sólo el necio mancebo,  
que corona de flores la cabeza,  
es el que solo empieza  
siempre a vivir de nuevo.  
¡Dichoso aquel que Vive de tal suerte  
que el sale a recibir su misma muerte!

Y la tradición llega hasta el presente, hasta nuestra poesía contemporánea. Un buen ejemplo de homenaje y de recuerdo lo realiza Jaime Gil de Biedma, en su poema "Ampliación de estudios" de *Compañeros de viaje*:

En la vieja ciudad  
llena de niños góticos, en donde diminutas  
confiterías peregrinas  
ejercen el oficio de placer furtivo  
y se bebe cerveza en lugares sagrados  
por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce  
pasearse a lo largo del río,  
allí precisamente viví los meses últimos  
en mi vida de joven sin trabajo  
y con algún dinero.

Puede que un día cuente  
*quel lait pur, que de soins* y cuántos sacrificios  
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.  
Pero ésa es otra historia,

voy a hablaros  
del producto acabado,  
o sea, yo,  
tal y como ha sido en aquel tiempo.  
¿Os ha ocurrido a veces  
—de noche sobre todo—, cuando consideráis  
vuestro estado y pensáis en momentos vividos,  
sobresaltaros de lo poco que importan?  
Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos,  
y las vacilaciones en las horas de insomnio  
no carecen de un cierto interés retrospectivo  
tal vez sentimental,

pero la acción,  
el verdadero argumento de la historia,  
uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.  
Así de aquellos meses,  
que viví en una crisis de expectación heroica,  
me queda sobre todo la conciencia  
de una pequeña falsificación.

Y si recuerdo ahora,  
en las mañanas de cristales lívidos,  
justamente después de que la niebla  
rezagada empezaba a ceder,  
cuando las nubes  
iban quedándose hacia el valle,  
junto a la vía férrea,  
y el gorgoteo de la alcantarilla  
despertaba los pájaros en el jardín,  
y yo me asomaba para ver a lo lejos

la ciudad, sintiendo todavía  
la irritación y el frío de la noche  
gastada en no dormir,  
    si ahora recuerdo,  
esa efusión imprevista, esa imperiosa  
revelación de otro sentido posible, más profundo  
que la injusticia o el dolor, esa tranquilidad  
de absolución, que yo sentía entonces,  
¿no eran sencillamente la gratificación furtiva  
del burguesito en rebeldía  
que ya sueña con verse  
*tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?*

Volvamos de nuevo al soneto de Garcilaso, cuya estructura responde al modelo clásico repetido por el poeta en todas sus composiciones de esta colección. Hemos reproducido la versión original, en la que advertimos todavía las grafías propias de la escritura del siglo XVI, que deben ser señaladas: *stado*, *do*, *sto*, (por 'estoy', todavía sin el adverbio enclítico 'y', procedente del *ibi* latino), *comigo* (del *mecum* latino, reiterativo, 'cum mecum'), etc. Del mismo modo, deben hacerse referencias a las formas verbales de los últimos versos 'querello' y 'hacello', infinitivos con el pronombre enclítico, con asimilación de la -r a la -l, que Rivers explica y justifica señalando que "es corriente en Garcilaso esta forma del infinitivo asimilado al pronombre de tercera persona enclítico".

Por otro lado, habría también que destacar el sentido y significado de algunas de las expresiones del poema, en concreto aclarar el hipérbaton del segundo verso, y concluir así el sentido de las frases iniciales: cuando me paro a contemplar mi situación (estado); y cuando me paro a ver por dónde me han traído los pasos (mis pasos), para cerrar ese primer cuarteto con la reflexión estoica que pudiera haber sido peor. El poeta asume la alegoría del "homo viator", que, estoicamente, contempla el camino recorrido, término ('camino') que aparece enseguida, en el segundo cuarteto. Es interesante el juego de palabras conseguido, muy en el marco de la retórica petrarquista, con el doble uso del verbo acabar: morir, en el primer caso y terminar, finalizar y concluir en el segundo, de manera que todo se relaciona con la pasión amorosa, presente en esta reflexión y evidenciada en el término 'cuidado', referido a la preocupación amorosa y sentimental, procedente de la lírica trovadoresca y cancioneril y muy propia de su léxico un tanto abstracto y conceptual, que se va a hacer muy presente en las reiteraciones de diferentes for-

mas verbales de los verbos ‘acabar’, ‘querer’ y ‘hacer’, heredadas de la lírica cancioneril del siglo XV, para expresar la desolación amorosa que sólo tiene su final en la muerte, representada por la reiteración del término ‘acabar’ presente también en el primer terceto, en el que el poeta cambia la situación temporal y del presente traslada su mirada, su ‘contemplación’ hacia el futuro. La poliptoton, utilización de distintas formas verbales de un mismo verbo, es destacable. Como también hay que aclarar, para entender el momento de la relación amado-amada, el significado del verso 13, según Rivers, “la voluntad de ella que no me favorece tanto como la mía propia.” La reiteración conceptista de los últimos versos declara que es la muerte la única capaz de aplacar tanto sufrimiento.

El otro poema de Garcilaso es el soneto X:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,  
dulces y alegres cuando Dios quería,  
juntas estáis en la memoria mía,  
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas  
horas qu’ en tanto bien por vos me vía,  
que me habiades de ser en algún día  
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes  
todo el bien que por términos me distes,  
llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes  
en tantos bienes, porque deseastes  
verme morir entre memorias tristes.

El soneto, como hemos adelantado, pasa por ser un ejemplo clásico de imitación de Virgilio y de un pasaje concreto de *La Eneida*, situado al final de la primera mitad, en el libro IV, una historia amorosa de traición y muerte, la tragedia de Dido o Elisa (su nombre semita), la reina cartaginesa que se enamora del Eneas náufrago que ha arribado a sus costas, enloquecida por el deseo. Tal como refiere Juan Francisco Alcina Rovira “el amor la quema hasta la médula y no permite razonamiento. Dido queda sin habla y boquiabierta

escucha cada vez que Eneas abre la boca para contar cualquier detalle de sus viajes. Un día de caza y lluvia, Dido se entrega a Eneas y lo considera su esposo. Son días felices para ambos. Pero la mente de Eneas está puesta en otros proyectos que no pasan por Cartago. Un sueño divino se lo recuerda. Ha de buscar otras tierras y saciar el deseo de poder. A escondidas prepara a sus hombres y los barcos para partir hacia las costas cercanas de Italia donde le esperan las maravillas de un nuevo reino. Frente a la huida de Eneas, la desesperación de Dido no se puede expresar con palabras. Eneas le ha dejado como ‘prenda’ su espada y ropas, y son esos objetos los que desatan la desesperación de Dido. La tristeza la lleva al suicidio y, ante la espada de Eneas que mal clavada le causará la muerte, Virgilio le hace pronunciar unas últimas palabras famosas que serán las que recordará Garcilaso al principio del soneto X: (*Eneida*, IV,651-652)

‘dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,  
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.’

[Despojos dulces, mientras el destino y Dios lo permitan,  
acoged esta alma y libradme de mis cuitas]

Reproducimos el comentario completo de Juan Francisco Alcina Rovira: “Cuando Garcilaso escribe este soneto está en Nápoles. Participa allí en las reuniones literarias de la Academia de Giovanni Pontano. Pontano fue uno de los más geniales lectores y comentaristas de Virgilio y su influencia marcaba las actividades de la Academia. Además, se supone que Virgilio está enterrado en Nápoles, y los napolitanos lo han considerado siempre como un poeta propio. Sabemos también que en las reuniones de la Academia se discutía y leía a Virgilio y algo del virgilianismo de ese ambiente enlaza con nuestro soneto.

Los dos primeros versos reflejan exactamente y en una hermosa traducción el primer verso latino. Es habitual que en las versiones de la época un hexámetro latino se desglose en dos endecasílabos castellanos. Para recordarnos la fuente, Garcilaso empieza el verso con ‘dulces’ repitiéndolo anafóricamente en el verso siguiente. El término virgiliano ‘exuviae’ son los despojos del enemigo o los objetos personales que se quitan de un cuerpo y sirven para recordarlo. Por ejemplo en la *Égloga* 8,91-92 de Virgilio ‘has olim exuvias mihi

perfidus ille reliquit, / pignora cara sui' [estos despojos me ha dejado aquel pérfido / prendas queridas tuyas]. En este caso se trata de las ropas que ha recibido una pastora de su amado que la ha abandonado. Quizá haya que pensar que 'prenda' está en sentido literal de 'prenda de ropa' perteneciente a la amada como en la *Égloga* virgiliana. A lo que se añadiría el sentido de 'prenda' o 'prueba de seguridad por lo que se ha prometido' (que es el sentido del latín 'pignus', palabra de la que deriva empeñar, casa de empeño y prenda). En un juramento de fidelidad se entregan 'prendas': pañuelos, guantes, alhajas, rizos del cabello etc. como prueba de buena fe en el acuerdo, amoroso o de otro tipo. El poeta ha 'hallado' casualmente esos objetos que le han recordado 'para su mal' a la amada muerta. Tanto Dido como Garcilaso dirigen su discurso a estas 'prendas' de amor. Dido les pide que reciban su alma, 'accipite hanc animam' (662) y se la liberen de las cuitas 'exsolvite curis'. Garcilaso desarrolla esta misma súplica en el primer terceto donde estos objetos adquieren un carácter animado: 'lleváme junto el mal que me dejastes' que se corresponde con el 'me exsolvite curis' de Dido, 'soltadme de mis penas [lleváoslas lejos de mí]'. Más comprensible en el caso de Dido porque habla con una espada (un objeto del amado que lo simboliza) y más ambiguo en el caso de Garcilaso porque desconocemos la fuerza de esas 'prendas' que tienen el poder de matar con su recuerdo.

Evidentemente el recuerdo del suicidio de Dido planea sobre los versos de Garcilaso. La muerte tinte todo el poema hasta el último verso. Y sin duda es un poema en el que el poeta se identifica con una mujer desesperada que llega al suicidio como la del mito de Dido. El suicidio por amor, un tema de la novela sentimental y de la comedia humanística, de la que la Melibea de la *Celestina* es uno de los posibles ejemplos, se esconde detrás de estos versos, y enlaza con la tragedia de la reina de Cartago. Lo excepcional en este caso es que se trata de un hombre. La desesperación amorosa es, literariamente, cosa de mujeres. Pero en este caso el militar Garcilaso se ha feminizado identificándose con la figura mítica de Dido. El poeta es también como una plañidera que salmodia un threno, un canto funerario, que resuena en las aliteraciones de 'm' del último verso que cierra la palabra 'tristes'. 'Tristes' es el final del canto que ha empezado con la alegre exclamación 'dulces'. 'Dulces' y 'tristes' marcan el inicio y el final del recorrido en el que se insertan los movimientos de este bello soneto."

Hasta aquí, la imitación. A continuación la tradición. El soneto tuvo también mucha fama, y fue recordado en un gracioso pasaje por Cervantes en el *Quijote*, II, XVIII, “De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes”, como ya señaló con su buen olfato de comentarista Don Diego Clemencín, que también llega hasta la fuente de Virgilio:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y sospirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

–¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,  
dulces y alegres cuando Dios quería!

»¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!

Oyóle decir esto el estudiante poeta hijo de don Diego, que con su madre había salido a recibirle, y madre y hijo quedaron suspensos de ver la estraña figura de don Quijote; el cual, apeándose de Rocinante, fue con mucha cortesía a pedirle las manos para besárselas, y don Diego dijo:

–Recebid, señora, con vuestro sólito agrado al señor don Quijote de la Mancha, que es el que tenéis delante, andante caballero, y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo.

Hasta hace poco la crítica lo creyó inspirado en la muerte de Isabel de Freyre, ocurrida en 1533 o en 1534, pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esta circunstancia. Más bien puede tratarse de una reflexión poética tras el encuentro casual de algún objeto perteneciente a la amada, incluso de alguna prenda concreta, lo que aviva sus recuerdos y su añoranza de una felicidad en este momento perdida, que contrasta con el presente dolor.

Respecto a “prendas”, además de lo ya señalado, habría que tener en cuenta la sugerencia que apunta Rivers: prendas como recuerdos, regalos, que le dio la dama: “Quizá puedan identificarse con los cabellos de Elisa mencionados en la *Égloga* I, 352-357. Antes le alegraban y ahora le ponen triste.



Desde el punto de vista retórico es un poema muy completo que contiene aciertos que deben ser comentados. Así, por ejemplo, la utilización adrede de rimas muy fáciles, como *-ía*, procedente del romancero, o las rimas participiales, que culminan en las rimas de los tercetos de carácter desinencial, alguna de ellas ya en desuso y correspondientes a la segunda persona del plural: *dejastes por dejasteis, llevastes por llevasteis, distes por disteis*, etc.

Del mismo modo que en el soneto anterior, deben ser explicados los términos ya en desuso; *aviadse por habíais, vía por veía, llevame por llevadme*.

Habría que aclarar alguna expresión más o menos oscura, como la de los versos 5-6, que siguiendo a Rivers podrían interpretarse así: “¿Quién me hubiera dicho, cuando en tiempos pasados me veía en tanta felicidad por vosotras?”.

Hay otros aspectos de carácter estructural que reflejan ya la maestría técnica de Garcilaso al utilizar fórmulas nuevas en la expresión poética junto al endecasílabo. El verso 8 destaca por su crescendo silábico en la construcción de las palabras: 1 + 1 + 2 + 2 + 4. El verso 14 contiene una bella aliteración y todo el soneto se haya presidido por el contraste o contrapunto emocional entre el primer adjetivo (*dulces*) y el último (*tristes*). Por otro lado hay que destacar también la compacta estructura de tonos o entonaciones sabiamente organizada partiendo de una cláusula exclamativa del primer cuarteto (que contiene la sorpresa y la queja), para pasar a una interrogativa en el segundo cuarteto para finalmente en los tercetos llegar a un tono enunciativo, digresivo y casi coloquial que contiene la petición imposible y refleja el descenso emocional y que culmina en las lágrimas del último verso, como ya se ha señalado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, RAFAEL, *Obras completas*, edición de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALBERTI, RAFAEL, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de C. B. Morris, Madrid, Cátedra, 1981.
- ALCINA ROVIRA, JUAN FRANCISCO, "Garcilaso de la Vega y el soneto X o la vida como mito", *Arte y Literatura*, agosto, 2005.
- ALONSO, DÁMASO *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3ª edición, 1969.
- ALONSO, DÁMASO, "El destino de Garcilaso", *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALTOLAGUIRRE, MANUEL, *Garcilaso de la Vega, Obras completas*, edición de James Valender, Madrid, Istmo, 1989, vol. II.
- CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1982.
- CERNUDA, LUIS, *Obras completas, Poesía*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993.
- CERNUDA, LUIS, *Obras completas. Prosa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.
- CLEMENCÍN, DIEGO DE, *Comentarios al Quijote*, Madrid, Aguado, 1833, 6 vols.
- CORREA, GUSTAVO, "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda", en Derek Harris, *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1936.
- DIEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, *La tradición áurea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO, *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*, estudio preliminar de Gregorio Marañón, Madrid, Guadarrama, 1958.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO, *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*, Granada, Universidad de Granada, 1978.
- GARCÍA MONTERO, LUIS, *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.
- GIL DE BIEDMA, JAIME, *Compañeros de viaje, Volver*, edición de Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra, 1998.
- GIL POLO, GASPAS, *Diana enamorada*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
- GLASER, EDGARD, "'Cuando me paro a contemplar mi estado', trayectoria de un Rechenchafts-sonnet", *Estudios hispano-portugueses*, Valencia, Castalia, 1957.
- POLT, JOHN H. R., "La imitación anacréontica en Meléndez Valdés", *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 193-206.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Diario de un poeta recién casado*, edición de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1998.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.
- URRUTIA, JORGE, "El concepto de Garcilaso en la España el siglo XX", *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, pp. 115-143.
- VEGA, GARCLASO DE LA, *Poesías castellanas completa*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1969.
- VEGA, LOPE DE, *Obras poéticas I*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

- VEGA, LOPE DE, *Poesías líricas*, edición de José F. Montesinos, Madrid, La Lectura, 1926/1927, 2 vols.
- VEGA, LOPE DE, *Rimas humanas y otros versos*, edición de Antonio Carreño. Barcelona, Crítica, 1998.
- VIVANCO, LUIS FELIPE, "Elegía a Garcilaso", *Nueva Revista*, 1, 1929.
- VIVANCO, LUIS FELIPE-ROSALES, LUIS (eds.), *Poesía heroica del imperio*, Barcelona, Jerarquía, 1941-1943. 2 vols.
- ZULETA, EMILIA DE, "Algunas notas sobre la fortuna de un clásico [Garcilaso de la Vega], *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, III, pp. 497-514.



# Lope de Vega, poeta de la experiencia<sup>1</sup>

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha

## HABLA EL POETA EN NOMBRE PROPIO

Desde que los retóricos griegos se ocuparon de clasificar los materiales poéticos, atendiendo fundamentalmente a las voces que aparecen o predominan en el texto y al mundo en él representado, se estableció un apartadizo, el de la poesía lírica, cuyos elementos definitorios son que habla en ella el poeta en nombre propio y que trata de sus sentimientos y su intimidad, en un tono marcadamente subjetivo y personal.

No hay que ser muy avisado para percatarse de que la subjetividad del poeta es una ficción, una representación de la subjetividad, por tres razones claras y –en mi concepto– poco discutibles: porque nadie conoce con puntualidad sus propios sentimientos, siempre cambiantes y contradictorios; por la imposibilidad de vaciar esas pulsiones y reflexiones estrictamente únicas e irrepetibles en el mecanismo convencional de las lenguas naturales, y porque, en el supuesto imposible de que llegara a conocerlos y fuera capaz de expresarlos, la sinceridad subjetiva iría siempre contra los intereses personales que tratamos de defender e imponer a los demás por variados medios, entre ellos las expresiones lingüísticas y artísticas. Hay, naturalmente, una cuarta razón: la subjetividad o la sinceridad en sí mismas no suponen calidad estética alguna y, por lo tanto, tienen un limitado interés para el artista y su público.

En consecuencia, el poeta lírico finge apasionadamente hablar desde su subjetividad, ir en sus versos “de su corazón a sus asuntos” y abrir sus sentimientos y pensamientos a la atención y la curiosidad del lector, que también finge creer en la sinceridad del poeta. Bien es verdad que en ese juego de

---

<sup>1</sup> Aunque este ensayo es, en su concepción, articulación y sentido, enteramente nuevo, no he podido dejar de recurrir a casos y ejemplos que ya había tratado en otros estudios, especialmente en la edición crítica de las *Rimas*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols., y *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.

enmascaramientos y convenciones pueden darse paradojas, como la que supo expresar con tanta gracia como emoción un discípulo de Lope, Gabriel Bocángel:

Canté el amor, llorando la alegría,  
y tan dulce, tal vez, canté mi pena  
que todos la juzgaban por ajena,  
pero bien sabe el alma que era mía.<sup>2</sup>

No había que esperar a Pessoa para descubrir que “o poeta é um fingidor”, porque Solón, que floreció en torno al 600 a. C., ya había constatado que “los poetas falsean muchas cosas”. En griego, para mayor claridad:

πολλα ψεύδονται ἀ οἰδοί.<sup>3</sup>

Con estas falsedades, hábilmente disfrazadas de sentimiento genuino y auténtico, los poetas tratan de conmover al oyente o al lector. No cantan sus propias emociones sino que se esfuerzan, a veces con felicísimo éxito, para ofrecer un cauce a las emociones de su auditorio.

“Y CON MUDARSE A SÍ, MUDE AL OYENTE”

Pero, como bien se sabe –y Lope lo puso de relieve en varias ocasiones–, para conmover a los demás uno de los expedientes más afortunados –no el único– se sustenta sobre la conmoción previa e inducida del propio artista. Cicerón lo señaló en *De oratore*:

No sé, Craso, lo que te sucederá a ti y a los demás oradores: de mí puedo decir [...] que nunca he intentado excitar en los jueces el dolor, la misericordia, la envidia o el odio, sin estar yo antes conmovido por las mismas pasiones que quiero excitar.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Gabriel Bocángel y Unzueta, *Rimas y prosas* (1627), en *Obras completas*, ed. de Trevor J. Dadson, Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana, Vervuert, 2000, tomo I, p. 112.

<sup>3</sup> El fragmento de Solón puede leerse en la vieja antología de Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 85. Gracias a esta edición bilingüe, algunos jóvenes de la época descubrieron la compleja relación entre poesía y experiencia.

<sup>4</sup> Marco Tulio Cicerón, *Diálogos del orador*, en *Obras completas*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Imprenta Central, 1880, tomo II, p. 121. El texto latino dice así: “Nunc ego, quid

En el *Arte nuevo*, Lope establecía esa cadena de emociones simpáticas que nacían en el poeta y se trasmitían al actor y al público:

los soliloquios pinte de manera  
que se trasforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí, mude al oyente.<sup>5</sup>

Y en *Lo fingido verdadero* establece de nuevo la conexión entre las reacciones vitales del escritor y del representante, y la capacidad para crear una realidad artística que desate el sentimiento del espectador:

GINÉS.El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor, si no le tiene, [...] así el representante, si no siente las pasiones de amor, es imposible que pueda, gran señor, representarlas; una ausencia, unos celos, un agravio, un desdén riguroso y otras cosas que son de amor tiernísimos efectos, harálos, si los siente, tiernamente; mas no los sabrá hacer si no los siente.<sup>6</sup>

Implica ello que un artista ha de sentir previamente lo que desea recrear. Y este designio invita a una flagrante impostura: el poeta ha de provocar en sí mismo –con razón, sin razón o contra ella– los sentimientos que la tópica literaria heredada determina que ha de padecer y gozar.

---

tibi, Crasse, quid ceteris accidat, nescio; de me autem causa nulla est [...] non mehercule unquam apud iudices, aut dolorem, aut misericordiam, aut invidiam, aut odium dicendo excitare volui, quin ipse in commovendi iudicibus, eis ipsis sensibus, ad quos illos adducere vellem, promovere” (*De oratore*, libro II, 45, ed. de E. W. Sutton, “The Loeb Classical Library”, London/Cambridge, Mass., William Heineman/Harvard University Press, 1967-1968).

<sup>5</sup> Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 274-276, en *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, tomo II, p. 383.

<sup>6</sup> *Lo fingido verdadero*, vv. 1270-1283, ed. de Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, p. 100.

“¿QUE NO ESCRIBA DECÍS, O QUE NO VIVA?”

Parece que Lope de Vega –el de todas las épocas, pero particularmente el juvenil– creyó con frecuencia que su sentimiento era espontáneo y que coincidía milagrosamente con su expresión poética. Mi maestro José Manuel Blecua trajo a primer plano el hoy famoso soneto 66 de las *Rimas*, dedicado *A Lupercio Leonardo*, escrito a raíz de la nueva fiebre poética y vital de los amores con Micaela de Luján<sup>7</sup>:

Pasé la mar cuando creyó mi engaño  
que en él mi antiguo fuego se templara;  
mudé mi natural, porque mudara  
naturaleza el uso, y curso el daño.  
En otro cielo, en otro reino extraño,  
mis trabajos se vieron en mi cara,  
hallando, aunque otra tanta edad pasara,  
incierto el bien y cierto el desengaño.  
El mismo amor me abrasa y atormenta,  
y de razón y libertad me priva.  
¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta?  
¿Que no escriba decís, o que no viva?  
Haced vos con mi amor que yo no sienta,  
que yo haré con mi pluma que no escriba.<sup>8</sup>

El poeta aprovecha para ir cosiendo sus peripecias vitales (hoy fácilmente documentables) con los mitos y situaciones aprendidos en la literatura:

Pasé la mar cuando creyó mi engaño  
que en él mi antiguo fuego se templara...

Cuando un lector de principios del siglo XVII se enfrentaba a estos versos, lo primero que acudía a su mente era el arranque del soneto XXIX de Garcilaso:

---

<sup>7</sup> José Manuel Blecua, “Introducción” a su edición de Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. lxi-lxii.

<sup>8</sup> Lope de Vega, *Rimas*, núm. 66, tomo I, pp. 332-333.



Pasando el mar Leandro el animoso,  
en amoroso fuego todo ardiendo...<sup>9</sup>

que el propio Lope recreó en el soneto 80 de las *Rimas*:

Por ver si queda en su furor deshecho,  
Leandro arroja el fuego al mar de Abido...<sup>10</sup>

Pero el soneto 66 está escrito en primera persona: el poeta es el Leandro que ha pasado el mar con la vana esperanza de templar en las aguas frías el ardor amoroso que lo consume.

Para el lector informado de las peripecias del Lope juvenil los dos versos que comentamos eran trasparente alusión a la participación del poeta –hipotética para sus biógrafos pero reiterada mil veces en sus versos<sup>11</sup>– en la expedición a las Azores (1583) o en la *Invencible* (1588).

La imagen del destierro (con Eneas y tantos otros héroes clásicos al fondo) se funde con la efectiva condena que sufrió Lope en 1588, que le obligó a dejar su Madrid y su Castilla natales y desplazarse a Valencia:

En otro cielo, en otro reino extraño  
mis trabajos se vieron en mi cara...

Los endecasílabos, para el lector contemporáneo, no podían remitir más que al destierro valenciano ya que sabía de memoria otros versos algo más explícitos y precisos en la ubicación de ese drama vital:

---

<sup>9</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 53.

<sup>10</sup> En *Las fortunas de Diana*, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, incluida en *La Filomena* (1621), aplicó al protagonista el epigrama de Marcial sobre Leandro, que antes se había aplicado a sí mismo:

Celio [...] decía, casi en imitación de Marcial [...]:  
Ondas, dejadme pasar  
y matadme cuando vuelva.  
(Lope, *Obras poéticas*, p. 691)

<sup>11</sup> Véanse las reticencias de Rudolph Schevill, "Lope de Vega and the year 1588", *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 65-78.

Hortelano era Belardo  
en las huertas de Valencia,  
que los trabajos obligan  
a lo que el hombre no piensa...<sup>12</sup>

Los cuartetos nos hablan elípticamente del aciago pasado sentimental del yo poético. Para el lector los protagonistas de esa historia tenían nombre y apellidos: Elena Osorio y Lope de Vega.

También los tercetos tenían nombre y apellidos: “el mismo amor”, un amor igualmente intenso y sentido, no podía ser otro en 1602, cuando se publica el poemario, que el de Micaela de Luján (Lucinda en los versos).

En esta construcción poética, la literatura resulta directa emanación de la vida porque el existir ha sido previamente concebido y reelaborado en términos míticos. Entre una y otra se establece una rigurosa identidad, la imposibilidad de discernimiento:

¿Que no escriba decís, o que no viva?

De ahí el tono desafiante de los últimos versos. Si el interlocutor es capaz de suspender la vida, al poeta no le faltarán arrestos para embridar su pluma; pero, como la prótasis es de imposible cumplimiento, la apódosis también lo será.

#### UNA MIMESIS EN CÍRCULO

Esta identidad dibuja un proceso circular: la pasión del poeta es la fuente de que nacen sus versos, pero es también el lago a que van a desaguar. La experiencia amorosa y biográfica alimenta a la poesía y la poesía enciende y da forma a la pasión que el autor siente o cree sentir efectivamente.

Esta radical identidad de vida y literatura lleva a Lope, posiblemente sin quererlo, a retorcer y alterar gravemente la doctrina aristotélica de la mimesis unidireccional. Como es sabido, Aristóteles mantiene que el arte en general, la literatura en particular y cada uno de sus géneros “vienen a ser en conjunto,

---

<sup>12</sup> *Lope de Vega esencial*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Taurus, 1990, núm. 12, p. 42.

imitaciones”<sup>13</sup>. Se presume que un sujeto (el artista) traza por diversos medios una representación de la naturaleza exterior, de los objetos que se proponen a su contemplación y a la de los receptores de la creación artística.

Lope parece sugerir, en cambio, la confusión del sujeto recreador con el objeto de imitación. Así, en *Lo fingido verdadero* (el título no puede ser más expresivo de esta actitud), Ginés se prepara para representar a un amante apasionado. La ficción se le muestra tan intensa y eficaz como, en cierto modo, imposible, ya que él está efectivamente enamorado y celoso de la actriz que le ha de dar la réplica en escena. Su planteamiento invierte los términos habituales de la imitación teatral: no se trata de sentir lo que ha de interpretar; sino, llevando al extremo el principio stanislavskiano de la motivación, de interpretar lo que en verdad está sintiendo. Por eso puede afirmar:

Hasta el magno emperador [...]
   
de ver deseoso está
   
cómo imito lo que siento;
   
pero en tanta propiedad
   
no me parece razón
   
que llamen imitación
   
lo que es la misma verdad.<sup>14</sup>

Como su personaje, Lope propone a sus lectores la identificación de los motivos de su poesía con “la misma verdad”.

#### UNA PECULIAR ELABORACIÓN LITERARIA DEL SENTIMIENTO

Decía Croce que la poesía lírica consiste en

la *elaboración literaria del sentimiento*. Esta elaboración tiene lugar en virtud de la mediación de la reflexión, que escoge un determinado sentimiento ya contenido e idealizado por la fantasía y lo restablece en su realidad, una realidad que quiere mantenerse firme en el recuerdo, así como en su propia e inseparable fisonomía...<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Aristóteles, *Poética*, 1, trad. de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004, p. 32.

<sup>14</sup> *Lo fingido verdadero*, vv. 1296-1305.

<sup>15</sup> Benedetto Croce, *La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y la literatura*, trad. de N. Rodríguez Bustamante, Buenos Aires, Emecé, 1954, p. 50.

Esa fidelidad a los auténticos perfiles del sentimiento en la elaboración artística del mismo implica, paradójicamente, el alejamiento de las pulsiones emotivas:

Con esta resolución, se está fuera por completo de la intermediación del sentir, fuera de la embriaguez de la alegría, fuera de la embriaguez del dolor, fuera de la voluptuosidad del llorar y de la dulzura del gemir, tan caras a las almas sensibles y sentimentales, habiéndose cumplido el paso al trabajo artístico de la elaboración literaria<sup>16</sup>.

Esta contraposición entre las vivencias efectivas y la elaboración intelectual y artística, que Lope quiere resolver en identidad, está presente, como señaló Erdman<sup>17</sup>, en el primer verso de las *Rimas*:

Versos de amor, concetos esparcidos...<sup>18</sup>

El poeta aspira a ofrecernos, de acuerdo con la teoría de Croce, la fijación indeleble, inalterable, intelectual (versos, conceptos), de un sentimiento efímero y cambiante (el amor). Para ello ha de desdoblarse entre el actor que siente y el autor que escribe, entre el individuo sincero que sufre la inmediatez de sus pasiones y el constructor de la ficción estética que las perpetúa.

Este juego de re-presentación y sinceridad está vivo y actuante desde que existe algo que podemos llamar poesía lírica. En esa dialéctica la materia autobiográfica juega un papel fundamental. De su vida y de sus peripecias sentimentales, de su pasear por la ciudad o la naturaleza, de sus ideas morales y sus reacciones ante el mundo exterior nos habla toda la tradición lírica occidental, desde Mimnermo o Solón (y no sé si desde Calino o Tirteo) a Safo, Catulo, el Horacio de los *Carmina* o de los *Sermones*, Tibulo, el Ovidio de las *Tristia*... y, naturalmente, toda la dilatada tradición que se abre en la Europa occidental con el *Dolce stil nuovo*.

---

<sup>16</sup> B. Croce, *La poesía...*, pp. 50-51.

<sup>17</sup> George Erdman (Jr.), "Lope de Vega's *De Absalón, a laberinto of concetos esparcidos*", *Studies in Philology*, LXV (1968), pp. 753-767.

<sup>18</sup> *Rimas*, núm. 1, tomo I, p. 185.

## TRADICIÓN Y TÓPICO AUTOBIOGRÁFICO

En esta corriente consagrada a “la elaboración literaria del sentimiento” o las vicisitudes individuales de una pasión, lo común es que muchos de los poetas se empeñen en una doble estrategia de presentarse ante el lector como notarios de sus propios placeres y dolores, al tiempo que desean también transmitir la sensación de desdibujar, transformar, reelaborar estética y conceptualmente la experiencia personal.

Otros –pienso en Catulo, en Lope, en los románticos, en los modernos “poetas de la experiencia”– parecen cifrar el secreto emotivo de sus versos en las alusiones precisas, en apariencia inmediatas y no elaboradas, a sus circunstancias<sup>19</sup>. En este mecanismo no debemos ver tanto un desahogo del poeta – en ocasiones puede que también lo sea– cuanto un eficaz recurso para establecer una especial relación con el lector, una voluntad de convencer a este de que le está hablando un hombre y no un libro, un individuo próximo y efusivo que se ofrece a sí mismo en espectáculo.

En un librito en torno a Calderón señalaba que

Lope, con un sentido anticipatorio de lo que sería la presencia del artista en su obra a partir de la revolución romántica, convirtió el exhibicionismo sentimental en piedra angular de su creación. Habla constantemente de sí mismo, de sus amores, de sus amantes, de sus esposas, de sus hijos, de sus tareas cotidianas, de sus alegrías, de sus enfados y sinsabores y, sobre todo, de sus escritos, sus polémicas literarias, sus ansias de alcanzar la inmortalidad a través de los versos... Desde la poesía de exaltación pasional a la doméstica y cotidiana, todo está impregnado por un yo impostado, falso muchas veces en su superficie, pero revelador de la verdadera entraña del hombre y del poeta.<sup>20</sup>

Aunque, en efecto, la obra de Lope tuviera ese sentido anticipatorio de la estética romántica, como apuntó Montesinos en relación a otros aspectos de su obra<sup>21</sup>, no hay que olvidar que es, en gran medida, reminiscencia de experiencias poéticas anteriores. No se apartó de los ojos de Lope el ejemplo de Catulo y Ovidio, y quizá de otros elegíacos latinos como Tibulo y Propertio.

Esa tradición de la confesión autobiográfica había triunfado plenamente

---

<sup>19</sup> Recordemos las certeras palabras de José F. Montesinos: “Lope de Vega, poeta de circunstancias, de sus circunstancias...” (“Lope de Vega, poeta de circunstancias”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 293).

<sup>20</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000, p. 11.

y se había perpetuado en la poesía culta europea a través del petrarquismo. El precio de esa supervivencia tuvo que ser inexcusablemente un cierto amañamiento, una reiteración mecánica. Las referencias autobiográficas acaban siendo un tópico desgastado. Palabras, palabras, palabras..., con frecuencia muy bellas y armónicas, desconectadas del efectivo vivir del poeta –cosa que a nadie importa– e incapaces de transmitir al lector la sensación de verdad y sinceridad –lo que sí es grave en un arte que se autopropone como expresión y análisis del sentimiento.

#### UNA REVOLUCIÓN DESDE DENTRO

Lope fue, desde su infancia vorazmente lectora, un apasionado de las tradiciones poéticas imperantes en su época. Admiraba por igual a los grandes poetas latinos, a Petrarca y los petrarquistas (en especial a Garcilaso), el romancero, los villancicos y cantares populares, la lírica de los cancioneros cortesanos del siglo xv. Veía en ellos cauces magistrales, fórmulas inmarcesibles para la expresión del sentimiento propio y para despertar y educar la sentimentalidad de sus lectores y oyentes (la poesía de Lope se cantaba y recitaba). Nunca sintió en este terreno la necesidad de una revolución que dismantelara lo existente y creara un “arte nuevo de escribir poemas en este tiempo”.

Su revolución lírica –que la hubo, aunque lo niegue Paoli en lo relativo al petrarquismo<sup>22</sup>– fue una revolución desde dentro. No fue un violento motín sino una transformación desde el interior del alcázar de la poesía establecida<sup>23</sup>.

En esta revolución íntima del universo poético dominante, en esa desautomatización del gastado discurso petrarquista, gravita de manera considerable el renovado peso de los motivos autobiográficos.

---

<sup>21</sup> Véase José F. Montesinos, “La paradoja del *Arte nuevo*”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 20. A pesar de estas afinidades, no es malo recordar que los románticos tuvieron muy poco en cuenta a Lope: su ídolo fue Calderón.

<sup>22</sup> Véase Roberto Paoli, “Le *Rimas* di Lope de Vega e la crisi del petrarchismo”, en *Lavori ispanistici*, II, Firenze, D’Anna, 1970, pp. 97-141.

<sup>23</sup> Es posible que la intención de Lope tampoco fuera revolucionar el teatro de su tiempo sino transformarlo atendiendo a los gustos del público y acompañándolo a las alternancias de novedad y saturación que se producen en todas las manifestaciones del arte y la cultura. Quizá

“UN AMORE, UNA DONNA, UN INNAMORATO...”

En este tira y afloja de la voluntad lírica entre el deseo de discurrir por los cauces bellísimos y ya fosilizados de la tradición literaria y su honda reconversión, Paoli subraya cómo Lope reitera esquemas, conceptos e imágenes:

Un amore, una donna, un innamorato, quindi, non si distinguono fundamentalmente da un altro amore, da un' altra donna, da un altro innamorato, ma sono l' amore, la donna, l' innamorato quali concepiva Lope (o, salvo qualche più accusata inclinazione personale, quali li concepiva la poesia lirica coeva)...<sup>24</sup>

Yo he hecho el ejercicio de mostrar qué sutiles marcas distinguen a Lope de sus *coevos* en el tratamiento del más tópico y abstracto de los motivos de la poesía petrarquista: la definición de amor<sup>25</sup>. Parte Lope de una amplia tradición que encadena oxímoros e imposibles, que él conocía perfectamente a través de los elegíacos latinos, de Petrarca, de Camões: “Amor é um fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói e não se sente...”<sup>26</sup>, que los españoles sabemos casi de memoria por la adaptación-traducción de Quevedo: “Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente...”<sup>27</sup>.

Son escolásticas definiciones a las que quiere ceñirse Lope, pero que involuntariamente altera. Sus predecesores, como mandan los cánones académicos, acostumbran a señalar en primer lugar el elemento definido y después la cascada de paradojas que constituyen la definición:

Amor est latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors.<sup>28</sup>

---

esa primera y modesta pretensión se percibió como convulsión revolucionaria por la resistencia empecinada e irracional que ofrecieron los teóricos y los dramaturgos fracasados en el mismo intento. Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, “Cervantes frente al teatro de su tiempo”, en *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*, y otros estudios cervantinos, Barcelona, Octaedro, 2006.

<sup>24</sup> R. Paoli, “Le *Rimas* di Lope de Vega e la crisi del petrarchismo”, p. 101.

<sup>25</sup> Véase mi edición de las *Rimas*, tomo I, pp. 34-38.

<sup>26</sup> Luís de Camões, *Rimas, autos e cartas*, ed. dirigida por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Porto, Livraria Civilização, 1983, núm. 5.

<sup>27</sup> Francisco de Quevedo, *Obras completas, I. Poesía original*, ed. de José Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta, 1971, 3ª ed., núm. 375.

<sup>28</sup> Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ*, Ridgewood, New Jersey, 1965 (facsímil de *Francisci Petrarcae operum*, Basileæ, 1554), tomo I, p. 69.

Fernando de Rojas traduciría literalmente esta definición para incrustarla en el diálogo entre Melibea, ya entregada, y Celestina:

MELIBEA.– ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor que así se ha enseñoreado de lo mejor de mi cuerpo?

CELESTINA.– Dulce amor.

MELIBEA.– Eso me declara qué es, que en solo oírlo me alegro.

CELESTINA.– Es un fuego escondido, una agradable llaga, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte.<sup>29</sup>

Lope sigue la tradición en muchas de sus obras y repite lo establecido por la tópica imperante. Servidumbre voluntaria, gozosa e inevitable en quien ofreció cientos, miles de estas definiciones en comedias, romances, poemas épicos y líricos, prosas novelescas y discursivas. Al final de su vida, podía preguntar con legítimo orgullo:

¿A quién [se deben] tantas  
de celos y de amor difiniciones?<sup>30</sup>

Pero, en la más original y celebrada de estas “difiniciones”, el soneto 126 de las *Rimas* cambia, sutil e involuntariamente el sentido y alcance de la tradición:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;  
no hallar fuera del bien centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;  
huir el rostro al claro desengaño,  
beber veneno por licor suave,  
olvidar el provecho, amar el daño;  
creer que un cielo en un infierno cabe,

---

<sup>29</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Manuel Cifo González, Madrid, Bruño, 1993, acto X, § 857-860.

<sup>30</sup> *La vega del Parnaso*, Madrid, Ara Iovis, 1993 (facsimil de la edición de Madrid, Imprenta del Reyno, 1637), fol. 99.



dar la vida y el alma a un desengaño:  
esto es amor: quien lo probó lo sabe.

El lector no encuentra en primera instancia el objeto definido ni la retahíla de oxímoros. Los versos se limitan a anotar contrarias reacciones, psicológicamente verosímiles, del amante. Con la velocidad y el acento nervioso que les confiere el asíndeton, se suceden los síntomas del enfermo, unas veces en progresión dinámica: “Desmayarse, atreverse, estar furioso...”; otras, en juegos antitéticos: “áspero, tierno”; a veces, dobles y formando un quiasmo: “alentado, mortal, difunto, vivo”; en otros momentos, señalando una triple posibilidad: “enojado, valiente, fugitivo,/ satisfecho, ofendido, receloso”. Estamos ante una suerte de locura que perturba el sentido y lleva a actuar contra el propio interés: “olvidar el provecho, amar el daño”. Los trece primeros versos han acumulado el predicado de la definición, sin nombrar el sujeto. El primer hemistiquio del último nos lo desvela: “esto es amor”. El segundo hemistiquio nos quiere convencer, nos convence de que no hemos oído una abstracta e impersonal definición escolástica sino la expresión artística de una experiencia viva: “quien lo probó lo sabe”.

También este recurso pertenece a la tradición; se reitera en Petrarca: “ove sia chi per prova intenda amore”<sup>31</sup>. Lo novedoso no son las palabras, es el tono directo, franco, rotundo con que Lope certifica al lector la autenticidad vital del aserto. Y ese tono nace del convencimiento de que está “imitando lo que siente”, como el Ginés de *Lo fingido verdadero*.

En este último hemistiquio nos encontramos con una implícita y compleja paradoja: en su literalidad se trata de un concepto generalizador, universalizante (“quien lo probó lo sabe”: todo el que lo probó, cualquiera que lo haya experimentado); al mismo tiempo sentimos cómo el poeta se adueña de esa experiencia, la individualiza y la hace suya. Pudiera parecer que exclusivamente suya; pero en realidad el aserto implica también con rotundidad al lector, apela directamente a sus sentimientos y vivencias; lo convierte, de la mano del poeta, en el amante que vive convulsamente los goces y tormentos de la pasión.

En Petrarca, en Camões, en Herrera, en Quevedo el amor es un concepto

---

<sup>31</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. de Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964 (reimpr.: 1992), núm. 1.

fijado intemporalmente en un oxímoron; en Lope es una experiencia que sólo tiene realidad en el fluir sucesivo del tiempo.

Con tanta intensidad debió de sentir el poeta su definición del amor, que no pulió adecuadamente el soneto y dejó una falsa rima en los tercetos: los versos 9 y 13 repiten “desengaño” como palabra *in rima*:

huir el rostro al claro desengaño,  
 beber veneno por licor suave,  
 olvidar el provecho, amar el daño;  
 creer que un cielo en un infierno cabe,  
 dar la vida y el alma a un desengaño...

La corrección no era difícil y la encontramos ya en un manuscrito contemporáneo: la *Poética silva*, conservada en la biblioteca Rodríguez-Moñino (ahora en la Real Academia Española), donde se lee “dar la vida y el alma a un dulce engaño”. Sin embargo, Lope, al editar en varias ocasiones el texto de las *Rimas*, no se percató de este lunar o no quiso corregirlo.

#### EL JUEGO DE LOS DEÍCTICOS: LO QUE EL LECTOR TIENE ANTE SUS OJOS

Obsérvese el intencionado e intuitivo empleo del deíctico: *esto*, es decir, lo que el poeta y el lector tienen delante de sus ojos o entre sus manos, vivito y coleando, ajeno a cualquier abstracción.

El gusto por los deícticos, artificio estilístico y recurso de la lengua que nos remite a lo inmediato, visible, tocable y radicalmente autobiográfico, es característico de Lope. Recurrió a esta herramienta en otras ocasiones. Por ejemplo, en el soneto 7 de las *Rimas*:

Estos los sauces son y esta la fuente,  
 los montes estos y esta la ribera  
 donde vi de mi sol la vez primera  
 los bellos ojos, la serena frente.  
 Este es el río humilde y la corriente  
 y esta la cuarta y verde primavera...<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Véase Mary G. Randel, “Proper language and language property: the personal poetics of Lope’s *Rimas*”, *Modern Language Notes*, núm. 101 (1986), p. 233.

## CONFESIÓN Y EFUSIÓN SENTIMENTAL

Lope no sólo halló una “brava mina”, una fuente inagotable de motivos poéticos, en sus peripecias biográficas, sino que estableció su relación con el lector desde el supuesto de una sinceridad sin límites.

Desde el romancero juvenil, plantea la creación poética como una confesión. Naturalmente, se trata de una confesión preparada, teatral, ficticia, pero revestida de las marcas de la verdad, tan hábilmente dispuestas que han convencido a innumerables lectores. El primero de los convictos fue el propio poeta, que llegó a creer que las cosas habían ocurrido tal y como él las había presentado en sus versos. También su auditorio creyó en la verdad de lo poetizado. Juan Rufo recoge la anécdota de un escandalizado lector contemporáneo:

Oyendo cantar algunos romances de poetas enamorados, con relación especial de sus deseos y pensamientos, y aun de sus obras, dijo: “Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos”.<sup>33</sup>

## “CON UNA QUE HE ACABADO ESTA SEMANA...”: ARITMÉTICA Y SINCERIDAD

Esta impresión no se persigue sólo en los excitantes y escabrosos asuntos del amor y el sexo, “que mueven con fuerza a toda gente”. En materias menos picantes, Lope emplea igualmente la batería de recursos que el arte y la lengua ponen a su alcance para convencer al interlocutor de la puntualidad, exactitud y sinceridad de sus referencias autobiográficas. Recordemos el remate del *Arte nuevo de hacer comedias*. Falsamente contrito, el poeta enfila la fingida palinodia:

Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo, pues contra el arte  
me atrevo a dar preceptos, y me dejo  
llevar de la vulgar corriente adonde  
me llamen ignorante Italia y Francia.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Juan Rufo, *Las seiscientas apoteogmas y otras obras en verso*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, núm. 8, p. 19.

<sup>34</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 362-366, en *Rimas*, tomo II, p. 391.

Y se presenta impotente ante su público:

Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,  
con una que he acabado esta semana,  
cuatrocientas y ochenta y seis comedias?<sup>35</sup>

Hace años ya, escribí que

es muy de Lope ese detalle inmediato, realísimo: “con una que he acabado esta semana”. El cómputo es probablemente mucho más discutible y la aparente exactitud no debe de ser más que un medio para dar verosimilitud al discurso.<sup>36</sup>

Aunque el artificio lograra convencer a sus oyentes de que, en efecto, con la comedia que acababa de rematar, el catálogo alcanzaba las cuatrocientas ochenta y seis, todo indica que Lope fue incapaz de llevar el control detallado de sus obras y el número de ellas que ofrece en diferentes testimonios es vagamente aproximativo.

De hecho, cuando en 1618, al frente de la nueva edición de *El peregrino en su patria*, se propuso actualizar la lista de sus comedias, ya ofrecida en la edición de 1604, no pudo relacionar más que 448 títulos, es decir, treinta y ocho menos que los señalados en el *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito a finales de 1608<sup>37</sup>.

Sin embargo, el artificio retórico al servicio de la impresión de sinceridad ha resultado tan eficaz que, siglos después, Óscar Villarejo ha pretendido, con referencias nebulosas y –a lo que entiendo– mal interpretadas, convencernos de que la lista de *El peregrino* de 1618 es, en realidad, de 1604. Para que el recurso de estilo de Lope no entre en contradicción con la realidad histórica, nos propone la operación hipercrítica de poner en duda las fechas y circunstancias de dos ediciones perfectamente conocidas y estudiadas, cuyas listas de comedias son razonablemente coherentes entre sí<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo...*, vv. 367-369, en *Rimas*, tomo II, p. 391.

<sup>36</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Introducción” a la edición de las *Rimas*, tomo II, pp. 66-67.

<sup>37</sup> Para la datación del *Arte nuevo...*, véase mi edición de las *Rimas*, tomo II, p. 352.

<sup>38</sup> Véanse –aunque la verdad es que más vale no verlos, por las razones expuestas– los artículos de Óscar M. Villarejo, “Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega”, *RFE*, XLVI (1963), pp. 343-399; y “Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega”, *Segismundo*, núm. 3 (1966), pp. 57-89.

En cualquier caso, aun admitiendo la tesis de Villarejo, los números tampoco encajan porque, si hasta 1604 (en unos veinte años de producción dramática) Lope había escrito 448 comedias, a razón de 22 anuales, en los cinco años que mediaron entre 1604 y 1608 sólo aumentó el cómputo en 38, es decir, una media de 7-8 al año. Eso sin tener en cuenta que, entre noviembre de 1597 y abril de 1600, se suspendieron las representaciones en España. No parece verosímil que, cuando estaba más solicitado y mejor pagado, redujera drásticamente la producción artística de la que vivían sus dos familias: la de Juana de Guardo y la de Micaela de Luján.

Lo que se deduce de todo esto es, única y exclusivamente, la voluntad del poeta de fingir que ofrece los mejores y más precisos detalles de su vida al lector. Y esa operación estética, que le deparó tanto éxito en el romancero, vuelve a aparecer con singular fuerza en algunos textos de la *Arcadia* en medio del fárrago de ensayos métricos y poéticos. Ningún conocedor de la peripecia biográfica de Lope, al menos tal como él la presentó en multitud de poemas, puede evitar el evocar las conflictivas relaciones con Elena Osorio tras la ruptura:

vana fue la confianza  
de pensar que una mujer,  
en dejando de querer,  
deje de tomar venganza.<sup>39</sup>

A este episodio parece referirse también, aunque adobado con otros muchos elementos, el romance “En las riberas famosas...”:

Ni los destierros y ausencias,  
con mil diferentes casos,  
mudando de estado y cielo,  
mi firme pecho mudaron.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, libro II, p. 186.

<sup>40</sup> *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, libro I, p. 125. Naturalmente, bajo los octosílabos lopescos se entrevé el motivo horaciano: “Cælum non animun mutant qui trans mare currunt” (*Epistulæ*, I, xi, 2); o la admonición senequista: “animum debes mutare non cælum” (*Epistulæ morales ad Lucilium*, XXVIII, i). Es tópico muy repetido con que rematará Quevedo su *Buscón*: “nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (véase *La vida del buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, p. 226 y 389).

De nuevo la insinuación autobiográfica (claramente mixtificada) se confirma en la conciencia del lector con precisas referencias numéricas:

Cargado de años me vi  
y de pensamientos vanos,  
veinte mil para mis penas,  
para mi edad veinticuatro.

En efecto, en el momento de la ruptura y las feroces sátiras de Lope contra la familia Osorio, el poeta debía de estar entre los veinticuatro y los veinticinco años, que cumplió en noviembre de 1587, días antes de que Jerónimo Velázquez lo demandara por difamación. El 29 de diciembre se veía detenido y encerrado en la cárcel de corte. Sin embargo, en el juicio alegó ser menor de edad:

ante ellos [los jueces] pareció Lope de Vega preso, el cual por su declaración declaró ser menor de veinte e cinco años; para seguir este negocio le proveyeron por su curador a Diego de Izmendi...<sup>41</sup>

En este caso, Lope fue coherente en sus declaraciones poéticas y judiciales. Quizá porque, como ocurría con frecuencia en aquella época a diferencia de lo que hoy sucede, mucha gente no tenía clara conciencia del día (y, a veces, del año) de su nacimiento.

#### DE OVIDIO A LOPE, CON VIRGILIO AL FONDO

En medio de la convención pastoril de la *Arcadia*, nuestro poeta salpica las prosas con versos de inspiración autobiográfica:

¡Ay destierros injustos,  
que en la mañana hermosa de mis años  
anohecéis mis gustos!<sup>42</sup>

La relación entre autobiografía y recreación mítica del propio existir presenta los más apasionantes tornasoles en la canción “En una playa amena...”.

<sup>41</sup> Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, pp. 39-40.

<sup>42</sup> *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, libro II, p. 143.

Los elementos anecdóticos que se proponen al lector como autobiográficos ya habían aparecido en el romance “De pechos sobre una torre...”, que había visto la luz cinco años antes en *Ramillete de flores. Cuarta, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos...* (Lisboa, 1593). El rótulo contiene información harto significativa: *Romance de Lope de Vega cuando se iba a Ingalaterra*<sup>43</sup>. Tanto el romance como la canción nos presentan a Belisa, encinta, frente al mar, maldiciendo al esposo que la ha abandonado y amenazando con el suicidio y la consiguiente muerte del hijo que espera.

Esta situación, en sus líneas básicas (salvados detalles literarios como la patética amenaza de suicidio o el marco telúrico del mar que “combate y cerca” la torre desde la que declama su desesperación Belisa), pudo pasar para los lectores por rigurosamente autobiográfica. Sabían –y sabemos– que, tras el escandaloso pleito con la Osorio, Lope, antes de salir para el destierro, raptó –con la anuencia de la raptada (¡claro está!)– a Isabel de Alderete o de Urbina y que, por ello, se vio metido en un nuevo pleito<sup>44</sup>. La boda se celebró por poderes, en Valencia, el 10 de mayo de 1588. Luis Rosicler representó al novio ausente. Al parecer, en ese momento Lope estaba en Lisboa, donde el 29 se hizo a la mar la Gran Armada que se dirigía contra Inglaterra<sup>45</sup>.

El romance imagina que Belisa está “mirando las fuertes naves/ que se van a Ingalaterra”; el culmen de su desesperación se alcanza cuando “hacen seña a las naves/ y todas alzan las velas”. Si la poesía hubiera de corresponderse con la historia, tendríamos que deducir que Isabel de Urbina estaba en Lisboa asistiendo al embarque de la tropa, entre la que iría su amado y apenas estrenado esposo. No fue así.

Más se acerca a la realidad documentada la ubicación de Belisa en la canción:

---

<sup>43</sup> *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, ed. facsímil de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1957, 12 vols. El romance que comentamos se edita en el tomo V, fols. 74v-75v.

<sup>44</sup> A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega...*, pp. 239-240.

<sup>45</sup> Como ya he señalado, Schevill (“Lope de Vega and the year 1588”) puso en duda que Lope se embarcara efectivamente en la Jornada de Inglaterra. El poeta habló en muchos versos y prosas literarias de esta actividad militar, pero el ciudadano nunca alegó este mérito cuando solicitó cargos y honores. En efecto, el asunto resulta muy sospechoso.

En una playa amena,  
 a quien el Turia perlas ofrecía  
 de su menuda arena,  
 y el mar de España de cristal cubría,  
 Belisa estaba a solas,  
 llorando al son del agua y de las olas.<sup>46</sup>

El lector ingenuo podría pensar de buena fe, a pesar de estos desajustes geográficos, que el romance y la canción narraban acontecimientos reales de la vida de Lope. Sin embargo, una persona culta e ilustrada –aunque disfrutara de ese regusto autobiográfico– tenía un segundo motivo de complacencia al adivinar la lectura semiborrada del palimpsesto sobre el que Lope rasguñó sus poemas<sup>47</sup>. En los dos casos hay que contar con una fuente difusa y lejana: el canto IV (vv. 586-590) de la *Eneida*, en que Dido ve desde los muros de Cartago cómo Eneas se aleja camino de Italia:

regina e speculis ut primam albescere lucem  
 vidit et æquatis classem procedere velis,  
 litora que et vacuos sensit sine remige portus,  
 terque quaterque manu pectus percussa decorum  
 flaventisque abscissa comas...<sup>48</sup>

Admirables hexámetros que me he permitido verter en cuatro alejandrinos y un endecasílabo:

La reina en su atalaya ve alborear el día  
 y alejarse la flota, con las velas henchidas;  
 ve la playa y los puertos, vacíos, sin remeros;  
 hiere su pecho hermoso tres veces, cuatro veces,  
 y se mesa la rubia cabellera...

Pero este vago y remoto motivo de inspiración palidece ante las referencias inmediatas no a la vida sino a otro prestigioso texto latino muy caro a

<sup>46</sup> *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, libro II, pp. 56-57.

<sup>47</sup> Ya Montesinos señaló la relación de estos poemas con dos conocidos pasajes clásicos en el prólogo de 1925 al primer tomo de las *Poesías líricas* de Lope (Madrid, La Lectura) y en otros escritos posteriores (véase *Estudios sobre Lope de Vega*, pp. 141, 171, 239). Antonio Alatorre volvió sobre estas intertextualidades en su "Introducción" a Publio Ovidio Nasón, *Heroidas*, México, Universidad Autónoma de México, 1950, p. lxvi.

<sup>48</sup> Publio Virgilio Marón, *Opera*, ed. de R. A. B. Minors, Oxford Classical Texts, 1986, 9ª ed.



Lope: la *Epístola séptima. Dido a Eneas* de las *Heroidas* ovidianas (vv. 133-138). Allí está el motivo de la preñez de la reina de Cartago:

Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo,  
parsque tui lateat corpore clausa meo.  
Accedet fati matris miserabilis infans  
et nondum nati funeris auctor eris,  
cumque parente sua frater morietur Iuli,  
pœnaque conexos auferet una duos.<sup>49</sup>

que Diego Mexía parafraseó en tercetos publicados en 1608:

Por ventura también dejas preñada,  
oh ingrato, a Dido; porque prenda tuya  
bulle en mi vientre, donde está encerrada.  
Y porque de la muerte no rehúya,  
sin ser nacido el miserable infante,  
se allega al hado de la madre suya.  
Autor serás (que al mal lo eres bastante)  
de la muerte de un hijo no nacido  
y que no ha visto el cielo rutilante.  
Ha de morir con la infelice Dido  
un hermano de Julio, y una pena  
a dos en uno mismo habrá perdido.<sup>50</sup>

Yo he procurado trasladar el texto ovidiano en versos menos briosos pero más ceñidos al original:

Quizá dejes, traidor, embarazada a Dido  
y una parte de ti se esconda en mis entrañas,  
un triste niño unido al seno de su madre,  
a quien, aun sin nacer, llevarás al sepulcro.  
Morirá con su madre el hermano de Julio;  
arrastrará una pena a dos que están unidos.

---

<sup>49</sup> Publio Ovidio Nasón, *Heroidas*, trad. y rev. de Francisco Moya del Baño, Madrid, CSIC, 1986.

<sup>50</sup> Cito por la edición de *Las heroydas de... traducidas en verso castellano por Diego Mexía*, tomo XIX de la colección de D. Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, 1797, pp. 109-110.

No hay sombra de duda: Lope sabía de memoria los versos de Ovidio. Prueba de ello es que los volvió a citar y ofreció una versión más sintética y conceptuosa, pero menos literal, en *Las fortunas de Diana*:

Por ventura me has dejado  
 parte en mi pecho de ti,  
 ingrato, que ahora en mí  
 a muerte condena el hado;  
 y así, perdiendo la vida  
 por ti la infelice Dido,  
 del hijo que no ha nacido  
 serás padre y homicida.<sup>51</sup>

Pero, entre los versos latinos y los poemas de Lope a que nos estamos refiriendo se interpone, sin duda, un romance publicado un año antes que “De pechos sobre una torre...”. En la *Cuarta y quinta parte de Flor de romances* (Burgos, 1592) leemos:

La desesperada Dido,  
 de pechos sobre una almena,  
 dice viendo por el mar  
 huir la flota de Eneas:  
 “Oh dura Troya, oh fementida Elena,  
 primeras ocasiones de mi pena.”<sup>52</sup>

Es fácil observar –y ya lo observó Alatorre<sup>53</sup>– que el primer verso del romance autobiográfico es calco del segundo de “La desesperada Dido...”. La forma métrica es casi idéntica: romance con estribillo (en un caso pareado de 8 y 11 sílabas, y en el otro de dos endecasílabos), con la misma asonancia *e-a*. También aquí tenemos la amenaza de suicidio: tomando la espada, Dido se dirige a ella con nuevas reminiscencias de Virgilio y Garcilaso:

---

<sup>51</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, p. 680. Rudolph Schevill ya señaló esta presencia ovidiana: *Ovid and the Renaissance in Spain*, “University of California Publications in Modern Philology”, vol. 4, núm. 1, University of California Press, Berkeley, 1913 (facsimil: Hildesheim/New York, Georg Olms, 1971), p. 219.

<sup>52</sup> *Las fuentes del Romancero general*, tomo IV, fols. 21-22.

<sup>53</sup> “Introducción” a Ovidio, *Heroidas*, p. lxvi.

¡Oh dulces, mientras Dios quiso,  
cuanto agora amargas prendas,  
vos gozaréis de mi vida  
pues del alma triunfa Eneas.

Este poema se publicó como anónimo y sin nota alguna. González Palencia no lo incluye entre los “romances identificados como de Lope”<sup>54</sup>. Sin embargo, parece que se trata de un ensayo en cabeza ajena de lo que poco después aplicaría a su situación personal. Al reelaborar estos modelos clásicos y romanceriles en “De pechos sobre una torre...” y la canción de la *Arcadia*, Lope eleva su peripecia biográfica al Olimpo de los grandes héroes. Y, para establecer con la mayor fidelidad el paralelismo, altera, probablemente, algunos datos y circunstancias. Nada sabemos, por ejemplo, del embarazo de Isabel de Urbina en la etapa valenciana, aunque es verdad que ignoramos las fechas de nacimiento y muerte de Antonia, hija de este matrimonio (¿nacida en Valencia, en Toledo o en Alba de Tormes?<sup>55</sup>) y hermana de Teodora, esta sí salmantina y causa de la muerte, en el parto, de su madre.

La escena escrita sobre el modelo virgiliano y, sobre todo, ovidiano gustaba a la manía mitificadora de Lope; de ahí la doble redacción del motivo: patética y trágica en el romance y con un juego irónico entre el dolorido desgarrar y la cómica y vitalista reacción final en la canción. Recordemos la determinación de Belisa:

“Que en esta mar furiosa  
hallaré de mi fuego la templaça,  
ofreciendo animosa  
al agua el cuerpo, al viento la esperanza;  
que no habrá sosiego  
menos que en tantas aguas tanto fuego.  
¡Ay tigre!, si estuvieras  
en este pecho, donde estar solías,

<sup>54</sup> “Prólogo” a su edición del *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid, CSIC, 1947, tomo I, pp. xxxvi-xxxviii.

<sup>55</sup> Hugo Rennert y Américo Castro aventuran que Antonia “quizá se llamó así por haber sido su padrino el duque de Alba” (*Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, 2ª ed., p. 98). En ese supuesto, es lógico imaginar que nació en Alba de Tormes. Emilio Cotarelo y Mori no aclara este extremo en su artículo “La descendencia de Lope de Vega”, *BRAE*, II, 1915, pp. 21-56 y 137-172.

muriendo yo, murieras;  
 mas prendas tengo en las entrañas mías  
 en que verás que mato,  
 a falta de tu vida, tu retrato.”

Pero...

Ya se arrojaba, cuando  
 salió un delfín con un bramido fuerte,  
 y ella, en verle temblando,  
 volvió la espalda al rostro y a la muerte,  
 diciendo: “Si es tan fea,  
 yo viva, y muera quien mi mal desea.”<sup>56</sup>

Esta pasión mitificadora, que ponía en parangón los modestos avatares de su existir con los elevados modelos fijados por la literatura y las demás artes, alentó siempre en la poesía y, posiblemente, en la actitud y el talento de Lope. Por eso, parece que no es infundada la idea de que los versos de cabo roto que dedica Urganda la Desconocida al *Quijote* van dirigidos contra él:

“¡Qué don Álvaro de Lu-,  
 qué Aníbal el de Carta-,  
 qué rey Francisco en Espa-  
 se queja de la Fortu-!”<sup>57</sup>

#### DEL PASTORCILLO AL MAYORAL Y DE LA OVEJA NEGRA A LA PARDA

Esa inclinación a recrear la materia vivida y a exaltarla hasta el mito acompañó a Lope a lo largo de toda su dilatada trayectoria literaria. Poetizó cada capítulo de su irregular existencia con detalles de extremo realismo, a veces tan excesivo que el propio poeta se vio en la necesidad de rectificar y corregir, y percibió la conveniencia estética, moral o social de desdibujar la realidad biográfica.

<sup>56</sup> *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, libro II, pp. 56-57.

<sup>57</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Diputación de Ciudad Real, 2005, p. 15. Como es sabido, estos versos son adaptación de otros de fray Domingo de Guzmán, escritos contra el poema “Aquí la envidia y la mentira...” de fray Luis de León.

Es famoso el caso del soneto 188 de las *Rimas*:

Suelta mi manso, mayoral extraño,  
pues otro tienes de tu igual decoro;  
deja la prenda que en el alma adoro,  
perdida por tu bien y por mi daño.  
Ponle su esquila de labrado estaño,  
y no le engañen tus collares de oro;  
toma en albricias este blanco toro,  
que a las primeras yervas cumple un año.  
Si pides señas, tiene el vellocino  
pardo encrespado, y los ojuelos tiene  
como durmiendo en regalado sueño.  
Si piensas que no soy su dueño, Alcino,  
suelta y verásle si a mi choza viene:  
que aún tienen sal las manos de su dueño.

Como es bien sabido, este poema extraordinario tiene un interés intrínseco por su estructura, su conformación rítmica, el juego de epítetos, sus imágenes...; pero también, y muy especialmente, por ser recreación poética, depurada recreación poética, de un episodio, en parte trágico, en parte bufo y bochornoso, de los amores y la ruptura con Elena Osorio. Para la cabal intelección estética del poema hay que tener muy en cuenta que este soneto y los dos que forman serie con él (“Querido manso mío que venistes...” y “Vireno, aquel mi manso regalado...”) no son un mero ejercicio bucólico sino una alegoría en la que el disfrute del lector no está tanto en lo que le presenta el texto, cuanto en la relación del universo imaginario con la realidad biográfica que adivina por debajo de él.

En el caso concreto del soneto 188 conservamos testimonios de dos redacciones: una, probablemente, muy próxima a los hechos (anterior a 1593, pues la contiene el cartapacio Penagos, que es de esa fecha), y otra concienzudamente revisada antes de dar el poema a la imprenta en 1602. Dos de las variantes nos revelan cómo Lope se acerca o se separa de los datos objetivos según conviene a su propósito estético. Así, la primera redacción del v. 1 decía:

Suelta mi manso, pastorcillo extraño...

## Lope lo cambió en

Suelta mi manso, mayoral extraño...

que no desdecía de la convención bucólica y, dentro de ella, marcaba con precisión la desigual correlación de fuerzas entre los competidores: el rival de Lope, uno de los sobrinos del cardenal Grandvela (lo sabemos porque lo anotó un lector contemporáneo<sup>58</sup>), era mucho más rico y poderoso que él.

El cambio se podría explicar por razones psicológicas, en parte analizadas por Lázaro Carreter<sup>59</sup>: al escribir la primera redacción, con la historia todavía fresca, el poeta quiso ponerse en pie de igualdad con su rival e incluso menospreciarlo. Pasado el tiempo, intuyó que la sustitución de *pastorcillo* por *mayoral* servía mejor a la tragedia de unos amores rotos por el poder y el dinero.

Sin embargo, en el verso 5 (primera redacción) había una precisa referencia a la pobreza del vestuario de Elena mientras tuvo al poeta como amante: "Ponle su esquila y su grosero paño...", que rompía el universo ficticio de la alegoría: ¿dónde se ha visto un manso cubierto por paños, ni groseros ni sutiles? En ese primer ensayo, Lope sacrificó la coherencia del mundo representado a la directa alusión biográfica. Pero, sabiamente, corrigió al dar el soneto a la imprenta: "ponle su esquila de labrado estaño".

Por último, la inmediatez del asunto lo arrastró a una descripción demasiado ajustada a la realidad extraliteraria al describir "el vellocino/ negro encrespado" del manso. Elena tenía, en efecto, el pelo negro y crespo<sup>60</sup>, y el

<sup>58</sup> Véase Hugo Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, pp. 53-56.

<sup>59</sup> Véase Fernando Lázaro Carreter, "Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos", en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 163.

<sup>60</sup> Más adelante cito un texto de las *Rimas de Burquillos* en que contrasta la piel morena de la amante real con la blancura tópica de los versos. En *La Dorotea* se insiste en el mismo rasgo y se vuelven a evocar los rizos de Elena:

MARFISA.- ... ¿Cómo le va de color?

CLARA.- Trigueño claro.

MARFISA.- ¿El cabello?

CLARA.- Algo crespo, efecto de aquel color.

(*La Dorotea*, acto I, esc. vi, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996, p. 145.)

Recuérdese que, aunque el *Diccionario de autoridades* define *trigueño* como "lo que tiene el color del trigo, entre moreno y rubio", de los textos que alega se deduce que se acerca más a lo

indignado poeta podía pensar que era una auténtica “oveja negra”; pero ¿en qué poema bucólico cabía semejante pelaje? Al volver sobre sus versos, sacrificó la información objetiva para desdibujar el dato y ser más coherente con el universo lírico creado:

Si pides señas, tiene el vellocino  
pardo encrespado...

Lo de los “ojuelos [...] / como durmiendo en regalado sueño” parece responder a la realidad o, al menos, a la impresión que el poeta tenía de la realidad en ese momento; pero, años después, en *La Dorotea* se describe a la protagonista en términos que parecen contradecir esta caracterización:

CLARA.– ...es linda moza de gentil disposición, buen aire y talle; los ojos son bellísimos, aunque algo desvergonzados. [...] Son unos ojos que antes que los envíen quieren.<sup>61</sup>

#### DESDE EL DESENGAÑO

Al final de su vida, en las sabrosas *Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope volvería a recrear detalles y episodios autobiográficos en una clave distinta<sup>62</sup>. Desde el desengaño, pero también desde una simpatía que no languidece, pone de nuevo en paralelo los mitos literarios y su realidad anímica y sentimental para rematar con un desplante cariñoso:

Celebró de Amarilis la hermosura  
Virgilio en su bucólica divina,  
Propercio de su Cintia, y de Corina  
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;

---

moreno que a lo rubio: “Que en aquellos es blanco y sanguino; en estos, cuando se alejan más de los Alpes, tanto más adusto y trigueño” (Suárez de Figueroa: *El pasajero*); “Aunque parece que negreo de trigueña, mi pedazo tengo de buena cara, que lo tostado es del sol” (Hortensio Paravincino: *Marial y santoral*).

<sup>61</sup> *La Dorotea*, acto I, esc. vi, ed. de J. M. Blecua, p. 145.

<sup>62</sup> Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, “El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, *Anuario de filología*, IV (Barcelona, 1978), pp. 391-418. A la visión aquí expuesta le dio más amplio alcance unos años después Juan Manuel Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132 (primera ed.: Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982).

Catulo de su Lesbia la escultura  
 a la inmortalidad p[er]fido inclina;  
 Petrarca por el mundo, peregrina,  
 constituy[er]o de Laura la figura;  
 yo, pues Amor me manda que presuma  
 de la humilde prisi[er]n de tus cabellos,  
 poeta montañ[er]s, con ruda pluma,  
 Juana, celebrar[er] tus ojos bellos:  
 que vale m[as] de tu jab[er]n la espuma,  
 que todas ellas, y que todos ellos.<sup>63</sup>

En la tradici[er]n del antipetrarquismo<sup>64</sup>, Burguillos se complace –en una nueva rememoraci[er]n autobiogr[af]ica– en plantear la inevitable distancia entre la realidad y la ficci[er]n literaria:

Bien puedo yo pintar una hermosura,  
 y de otras cinco retratar a Elena,  
 pues a Filis tambi[er]n, siendo morena,  
 [er]ngel, Lope llam[er]o, de nieve pura.<sup>65</sup>

Como al final de la comedia, en las *Rimas de Burguillos* Lope juega a quitarse la m[as]cara po[er]tica que ha servido a la reelaboraci[er]n de la experiencia vital. Pero no se la quita para arrojarla indignado lejos de s[er], sino para advertir su belleza y el juego de distancia y proximidad con el sentimiento.

Su antipetrarquismo aprovecha, una vez m[as], su dilatado y azaroso existir para presentarlo a una renovada luz, bien desde la perspectiva del humor, bien en seso. Y aqu[er], en estas *Rimas* burlescas, encontramos uno de los m[as] intensos y delicados monumentos del petrarquismo, ofrecido –de nuevo el trasluz biogr[af]ico da sentido al poema– como f[un]ebre homenaje al [er]timo de sus amores: Marta de Nevares:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,  
 sin dejarme vivir, vive serena,  
 aquella luz que fue mi gloria y pena,

---

<sup>63</sup> *Obras po[er]ticas*, ed. de J. M. Bleuca, p. 1338.

<sup>64</sup> Véase a este respecto el excelente estudio de Justin Vitiello, "Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tom[er] de Burguillos*", *Annali del Istituto Universitario Orientale*, XV, 1 (1973), pp. 45-122.

<sup>65</sup> *Obras po[er]ticas*, ed. de J. M. Bleuca, p. 1341.



y me hace guerra, cuando en paz reposa.  
Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,  
que, blandamente ardiendo en azucena,  
me abrasa el alma de memorias llena:  
ceniza de su fénix amorosa.  
¡Oh memoria cruel de mis enojos!,  
¿qué honor te puede dar mi sentimiento,  
en polvo convertidos sus despojos?  
Permíteme callar solo un momento:  
que ya no tienen lágrimas mis ojos,  
ni concetos de amor mi pensamiento.<sup>66</sup>

Como en el soneto I de las *Rimas* (“Versos de amor, concetos esparcidos...”), encontramos aquí la experiencia vital (*lágrimas*) y la elaboración artística (*concetos*). Ahora, para constatar, emocionado, su último acabamiento. El poeta, que tanto habló de sí mismo, de sus amores, de sus celos y sus odios, calla ante el cadáver de su postrera amada (y, por dicha, tal vez la más querida):

que ya no tienen lágrimas mis ojos,  
ni concetos de amor mi pensamiento.

---

<sup>66</sup> *Obras poéticas*, ed. de J. M. Bleuca, p. 1381.



*La poesía de Ángel Saavedra, Duque de Rivas.*  
*Los Romances históricos.*

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO  
Universidad de Extremadura

Como observa Wellek, un período determinado de la historia literaria, como por ejemplo el Romanticismo, «no es ni una entidad metafísica, ni un arbitrario corte transversal, sino más bien un tramo temporal dominado por un sistema de normas literarias, cuya introducción, despliegue, diversificación, integración y desaparición pueden trazarse». El mismo Wellek (1983), refiriéndose al Romanticismo, afirmaba que éste es una categoría histórica o, en términos kantianos (y el idealismo kantiano es indispensable para entender la cosmovisión romántica), una “idea reguladora” o un sistema de ideas que nos ayuda a entender el proceso histórico.

Sin embargo, cuando descendemos a la ardua tarea de determinar las “normas literarias” que lo constituyen y los límites en los que se desenvuelve, surgiendo y desapareciendo, los problemas se acumulan y el desacuerdo o la divergencia saltan a la vista en las soluciones y lecturas críticas atinentes al período. Desembocamos, así, por ejemplo, en clasificaciones y marbetes, a veces ineludibles, como “prerromanticismo (Van Thiegem) o “primer romanticismo español” (Sebold, en alusión a las últimas décadas del s. XVIII), o bien “segunda época romántica” (Aullón de Haro), o en conceptos como “eclecticismo”, defendido por Peers y practicado, por ejemplo, por protagonistas directos de los hechos tan importantes como Martínez de la Rosa.

El problema de la indefinición de límites y aun de características, en el caso español, es, a nuestro juicio, muy pertinente en relación a Rivas, en lo concerniente a su diversidad de registros, a su evolución y supuestas palinodias, literarias y políticas, en la madurez.

En buena medida los acostumbrados equívocos y desacuerdos teóricos se deben parcialmente al empleo de planteamientos diferentes en torno a la

misma idea y concepto de romanticismo, entendido por lo menos de dos maneras básicas:

- como movimiento literario específico, circunscrito a un tiempo y unos textos determinados.
- o como constante histórica de la cultura, en los términos que ya utilizará Díaz Plaja; modificada eso sí a partir del concepto-realidad del romanticismo antes apuntado.

Con todo, aun desde el prisma de la primera idea, la del movimiento literario, es innegable la perduración de los efectos “románticos”, o los claros débitos que la modernidad ha contraído con él. De ahí que se hable por ejemplo de la relación necesaria entre “realismo y romanticismo”, o de las características perdurables de éste en la contemporaneidad: «individualismo, utopía, preocupación social, sentimentalismo exacerbado, naturaleza y autonomía del arte, etc.»

Por ello sí nos parece pertinente y sumamente interesante considerar el valor de la ruptura romántica, de la revolución romántica (que estaría a medio camino entre la rebelión y el renacimiento románticos de que hablara Peers) como elemento galvanizador de la literatura y el arte contemporáneos; aunque en España no hay cortes drásticos, ni límites precisos en la sucesión de los períodos y estéticas, agravado todo ello por un casi endémico retraso en la asimilación y práctica de las renovaciones culturales europeas. Por ello en nuestro país el siglo XIX se inicia, como es bien sabido, con la pervivencia de la cultura neoclásica, lo que implica un lógico retraso en el advenimiento romántico, que era, y así debe entenderse, de raigambre europea. Tal retraso por lo demás no es gratuito a la hora de valorar aspectos educativos o experiencias histórico-literarias en autores como Ángel Saavedra.

Piénsese, y sólo trazaremos un rápido y somero recorrido, que los primeros ecos, si con una difusión muy relativa, de las revolucionarias evoluciones del *Sturm und Drang* y la posterior *Romantik* de finales del XVIII en Alemania nos llegarán de la mano de la contradictoria polémica, cuyos planteamientos estaban considerablemente viciados ideológicamente, de Böhl de Faber y J. J. de Mora a partir de 1814; el siguiente hito destacable no se encuentra hasta

la interesantísima aportación de *El Europeo* y el grupo catalán de la escuela “romántico espiritualista”, con Aribau, López Soler, y los extranjeros Cook, Galli y Monteggia<sup>1</sup>.

El siguiente bastión teórico importante, sobre todo para Rivas, será el famoso discurso de Durán, el tío abuelo de los Machado, sobre el teatro español en 1828, al que acompañará su recopilación romancística, tan importante para calibrar la vigencia del género en las décadas siguientes. Finalmente, cabría citar las sorprendentes recomendaciones a la juventud de la época, por su claro tono y fondo romántico, por el público que las recibe, y por la temprana fecha, de Donoso Cortés en su discurso de inauguración del curso en 1829 en el Colegio de Humanidades de Cáceres. Luego, poco más (con la excepción quizá de López Soler y su prólogo a *Los bandos de Castilla*, de 1830) hasta el prólogo de Alcalá Galiano a la edición parisina de *El moro expósito*. En España, pues, hasta los años treinta hay una escasa e inconexa teorización romántica, aunque los testimonios aducidos no carezcan de interés.

A todo esto, lógicamente, hay que añadir, en el caso específico español, esa especie de “frustración reiterada” (Aullón de Haro 1988: 16) que nuestros intelectuales vivirán desde finales del XVIII y durante la mayor parte del siglo XIX (piénsese en el caso ejemplar de Blanco White (Bernal 2000), frustración que parece convertirlos en hijos directos del mundo que Goya pintara en los *Desastres de la guerra*, herencia que desemboca, andando el tiempo, en la realidad esperpéntica valleinclanesca.

Tampoco debemos olvidar fenómenos y experiencias nacionales como la censura (piénsese en el índice de libros prohibidos que la Inquisición publica a fines del XVIII), la Guerra de la Independencia, la persecución política con que se premia al constitucionalismo y liberalismo pujantes, la emigración o el exilio, que configuraron un friso especialísimo sin el que no podemos entender a nuestros románticos, y en concreto, al Duque de Rivas.

De aquí surge un compromiso entre vida y obra que afecta a casi todos y muy especialmente a nuestro poeta, a Larra y a Espronceda, compromiso que

---

<sup>1</sup> Son muy interesantes las consideraciones de Monteggia en torno al estilo, pero sobre todo en torno a la elección del argumento en la obra romántica, al preconizar una vuelta a la Edad Media o bien a los tiempos modernos, las cruzadas, el descubrimiento de América, etc., donde se encontrarían no sólo argumentos originales, sino también relacionados con la edad actual.

nos ilustra perfectamente este comentario de Mesonero en 1836, perteneciente al prospecto anunciador del *Semanario pintoresco*:

«No podemos menos de convenir en que los notables acontecimientos que hoy se suceden rápidamente en nuestro país, roban la atención general, dirigiéndola hacia un punto preferente que es la política ... ».

De manera que, frente al caso de otros países europeos, en España cuando nuestros escritores se ven abocados al romanticismo no se han producido aún (o bien lo han hecho tímidamente) una serie de renovaciones político-sociales como la revolución burguesa, o la estabilización política liberal; por ello las indefiniciones son muy frecuentes, encontrándonos desde el llamado “eclecticismo” de unos, o las claras pervivencias neoclásicas de otros, hasta la exaltación romántica, de los más decididos.

#### ALGUNOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS DEL ROMANTICISMO

Como punto de partida inexcusable, que late además en el fondo de las polémicas que se sucedieron a lo largo de la primera mitad del XIX, el Romanticismo ha de entenderse como una rebelión-reacción contra lo clásico, o mejor, contra el “clasicismo”. Dicha rebelión se había venido gestando en Europa en función del predominio de una serie de ideas y conceptos renovadores que se concretaban en palabras-clave como la “intuición”, el “sentimiento”, la “fantasía”, la “imaginación”, el “sueño”, la “libertad”, la “originalidad”, el “genio”, etc., como perspicazmente destacó ya Alcalá Galiano en 1834 (1969).

La renovación, pues, escarbaba en lo más hondo y trastocaba el orden perfecto de la visión del mundo clasicista, por una visión intuitiva, fragmentaria, reticente a las normas y formalidades (de ahí el creciente prestigio que los contenidos y argumentos cobran para los románticos).

El valor universal da paso a la particularización, a la individualidad, a lo característico propio, aspecto este que será decisivo en la revalorización de las conciencias nacionales (de ahí el prestigio de lo “histórico”) y de las conciencias lingüísticas de cada pueblo (piénsese en la dignificación del lenguaje normal, o en las reticencias ante el neologismo. No hay más que acordarse de las batallas de estilo que protagonizará Larra en su desangelada y solitaria lucha estética y política).

El Romanticismo destronaba, pues, el aristotélico principio de mimesis-imitación neoclásico normalizado y lo sustituía por la “imaginación creadora en libertad”, que propicia, entre otras cosas, la abundante ficción de lo histórico en la literatura de la época.

En efecto, la “Imaginación” se convierte en el núcleo central generador del arte y la literatura románticos, como testimoniaron las creaciones poéticas de Wordsworth o Coleridge.

Al mismo tiempo la teoría poética romántica se había ido alimentando de ciertos tópicos, consagrados entre otros por Novalis (la noche), y que pueden rastrearse ya, por ejemplo, en el “ossianismo” de Macpherson; tópicos en fin resultantes del acendrado subjetivismo poético y del contacto íntimo del yo con la naturaleza: nos referimos a la importancia que cobran en el mundo romántico elementos como la fantasía, el ensueño, la vaguedad, el misterio, lo maravilloso, etc. Estos elementos contribuían decisivamente a la “caracterización” romántica de un texto, como rasgos distintivos de un estilo o moda al uso, y estaban presentes con independencia del tema tratado, como una suerte de cañamazo que sostenía estética y efectivamente cualquier argumento, al que no escapan, por supuesto, los temas históricos. Baste recordar un caso ejemplar: “El Bulto vestido de negro capuz” de La Escosura.

#### ÁNGEL SAAVEDRA. DEL SUSTRATO PRERROMÁNTICO AL ROMANTICISMO.

La clarificación teórica y práctica románticas en nuestro país, como ya hemos dicho, sufrió un considerable retraso en comparación a otros países europeos, retraso sólo mitigado por los hitos aislados y ya mencionados, lo que explica todavía en 1835 los polémicos y quizá exagerados planteamientos de Larra y Espronceda: el primero en su reseña a las Poesías de Juan Bautista Alonso y el segundo en su famosa sátira “El pastor clasiquino”.

Desde luego el panorama no debía de ser nada boyante, como lo atestigua desde otro frente el análisis sobre la literatura española de la época que Galiano publica en 1834 en la londinense revista *The Athenaeum*, panorama escrito inmediatamente antes de la publicación de *El moro expósito*, texto que Galiano presentará como el revulsivo que abrirá una nueva época, vivo ejemplo de esa poesía “nacional y natural” que él preconizaba (nótese que el poema de Rivas es, entre otras cosas, un poema histórico).

Sin embargo, sería injusto no reconocer la andadura poética anterior a la eclosión romántica, que protagonizan paulatinamente *El moro expósito* y el estreno del *Don Álvaro* y de *El trovador*, como un período que en ciertos aspectos coadyuvó al advenimiento del Romanticismo, sin entrar ahora en la traída y llevada naturaleza romántica de este país y de su literatura, y, por otro lado, relativizando el supuesto papel decisivo y único que la emigración desempeñó en la conversión romántica de nuestros intelectuales, como veremos en el específico caso de Rivas.

Según esto, resulta utilísimo valorar el llamado prerromanticismo de un Meléndez Valdés, un Cienfuegos, un Cadalso (caso este ejemplar y notorio), un Quintana, etc.

Así, al amparo de hitos prerrománticos, más influyentes en Europa que en España bien es cierto, como la poesía nocturna de Young (1742-45, pero en España no conocido antes de 1780) o la mencionada tradición ossiánica, con su medievalismo inspirador y sus características que luego asumirá el Romanticismo, es injusto no reconocer los avances del extremeño Meléndez Valdés, la libertad léxica y temática incipientemente romántica y social de Cienfuegos, las *Noches lúgubres* de Cadalso, o textos de Jovellanos, muy citados, como la “Epístola de Jovino a Anfriso”, con un léxico sombrío y la presencia omnímoda de la angustia, la soledad y la noche; o bien el texto en el que Jovino, en realidad Jovellanos, insta a sus amigos de Salamanca a utilizar los héroes españoles y sus hazañas (cosa que hará precisamente Rivas en sus *Romances históricos*); o bien el orientalismo de Álvarez Noroña; o la poesía patriótica de Quintana y su importantísima labor de rescate textual, muy pertinente en el caso de Rivas (nos referimos a su colección de *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, en tres volúmenes, publicados en 1807, con una segunda edición en 1817).

En realidad, desde finales del siglo XVIII se produce un creciente rescate de la literatura medieval castellana, inagotado filón temático, que tendrá sus lógicos frutos en el medievalismo romántico. Pensemos, sin ir más lejos, en la labor erudita y textual de Tomás Antonio Sánchez (su memorable *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, publicadas en cuatro volúmenes, desde 1779 a 1790); en las crónicas y ediciones de textos de Cerdá y Rico; en el *Parnaso* de Sedano, que aunque arranca textualmente del XVI, aludía en su prólogo a la Edad Media y a los Cancioneros y Romanceros de poesía antigua; o pense-



mos en las *Poesías Castellanas* de J. Battista Conti; o en las colecciones de poesías de los Cancioneros y Romanceros de Quintana en la col. Ramón Fernández; y también en la creciente incorporación de temas medievales al teatro.

Sin olvidarnos, aunque esto no pertenezca al contexto literario que referimos, del acendrado espíritu patriótico que desencadena la invasión francesa y Guerra de la Independencia, con el consiguiente desarrollo del liberalismo sociopolítico, que tan decisivos resultan en la experiencia vital del proceso de madurez de cuantos vivieron en carne propia aquellos años, como es el caso de Ángel Saavedra.

También en el terreno métrico, –uno de los bastiones identificativos del liberalismo formal romántico–, los débitos con los precedentes son innegables, pensemos en las innovaciones de Arriaza y Quintana, o en las renovaciones formales de un clasicista como Arjona, y en el mismo Meléndez Valdés. Es sintomático, en este sentido, que Mora, como nos recuerda Peers, en su catecismo literario de 1819, viniera a decir que la poesía moderna (aún prerromántica) era «una contracción del sistema nervioso», frente a la euritmia del buen gusto en el verso neoclásico (Peers 1967, I: 395). El mismísimo Espronceda, educado en las buenas y sólidas maneras de la Escuela de Lista, no le hizo ascos en sus comienzos a la citada euritmia de la vieja retórica. Piénsese, asimismo, en las *Cantatas* de Sánchez Barbero, en la polimetría del teatro de Bretón desde 1824; o en las Poesías de Cabanyes, si poco conocido fuera del ámbito catalán. De manera que la polimetría o libertad métrica de la madurez romántica no hará otra cosa que consolidar, culminar, extremar, una renovación que ya venía de atrás y soltar amarras respecto a la preceptiva neoclásica, machacona e imperativamente impuesta en los manuales canónicos, como el de Gómez Hermosilla (1826).

En el panorama sucintamente descrito, en absoluto yermo aunque en lo fundamental todavía aherrojado por la cosmovisión y normas dieciochescas, se educa y crece literariamente Ángel Saavedra, al igual que cuantos nacieron a finales del XVIII. Saavedra, pues, fue uno de aquellos jóvenes educados en los gustos neoclásicos que, sin embargo, se vio abocado por una serie de experiencias vitales y estéticas a un destino romántico.

La evolución de su obra, hacia el Romanticismo, y de su ideología hasta su vuelta del exilio, hacia un liberalismo exaltado, parecía obedecer a un “sino” poético y vital que muchos vieron en él sobre todo a partir de la publi-

cación de *El Moro expósito* y del estreno de *Don Álvaro*. No obstante, buena parte de esas expectativas se quebrarían tras la publicación de los *Romances históricos* en 1841, que a la sazón se convierten en el broche de oro a una peripécia vital y estética confusamente romántica.

En efecto, para muchos críticos, también coetáneos a Rivas, la definitiva implantación del Romanticismo en España tiene lugar en buena medida con la obra del cordobés.

Aquel “peregrino sin hogar”, como lo llamara Galiano desde la perspectiva de su exilio, estaba llamado a ser “la voz de alarma” que España necesitaba, a juicio de Galiano, para «estimular a sus hijos a recuperar el carácter nacional y ponerlo a la altura en que puede y debe estar».

Sin embargo, Rivas se truncó como inmejorable adalid del Romanticismo español aunque su fama y la honda huella de textos como *El Moro*, *Don Álvaro* y los *Romances históricos* perviviera. Recuérdese, por ejemplo, a este respecto la cáustica observación de Mora en “Mis opiniones” (*Revista de España y del Extranjero* en 1847):

Si a las máximas clásicas te rindes  
y te convida un clásico a su mesa  
no por el *Moro* de Saavedra brindes. (*Apud* Peers 1967, I, :417).

En realidad, la vida de Rivas (1791-1865) explica en buena medida su obra justificándonosla y presentándonosla como hija de su tiempo.

Saavedra era noble, si segundón, cuya ascendencia y posición social marcaron su educación y condicionaron su visión del mundo. Su educación es elitista: estuvo en el Seminario de Nobles e ingresó tempranamente en la carrera militar. La escritura, primero poesías líricas, luego poesía narrativa y también tempranamente teatro, mantiene un idilio no demasiado serio con él, como ya advirtió Galiano en 1834. La historia le depara ser testigo privilegiado de importantes episodios de la guerra contra los franceses y de la resistencia gaditana. Es en este período donde se impregna de la ideología liberal y constitucional que tras algunos paréntesis apacibles le lleva, instigado por Galiano, a intervenir en política como diputado en el trienio liberal. Esta trayectoria vital e ideológica le aboca, proscrito y condenado, a partir de 1823, vuelto Fernando VII e iniciado el negro período de la década ominosa, a un larguísimo exilio, hasta la muerte del rey y posterior amnistía.

La experiencia del exilio, jalonada de múltiples avatares y variados destinos, desempeña un papel, se quiera o no, crucial para la “maduración” literaria de Rivas (Valera 1961, Crespo 1988), más que para su “transformación” como se ha venido sosteniendo.

El exilio se inicia con el viaje a Inglaterra, aunque abandonaría muy pronto Londres (donde sólo vive 7 meses, por el clima). Vuelve por Gibraltar, queriendo ir a Italia. Se casa por poderes en el Peñón, donde reside un breve tiempo (no olvidemos estas experiencias en la lectura de sus últimos *Romances históricos*). En 1825 el matrimonio se embarca para Italia, pero las autoridades apostólicas les impiden ir a Roma, y de nuevo ha de cambiar sus planes, y gracias a la ayuda inglesa emprende el viaje pasando por Malta, que se preveía como corta escala en esa peregrinación sin rumbo. Frente a lo previsto, la hospitalidad que recibe en la colonia inglesa, donde entabla una sólida amistad con Freere, a quien ya conocía de los tiempos de Cádiz, hace que permanezca allí con su familia varios años. En 1830 marcha hacia Francia. Orleans, París y Tours se repartirán estos últimos años de su exilio. Esta etapa francesa no sólo le reporta el reencuentro con otros exilados españoles, sino que le pone en contacto directo con la bullente actualidad romántica del país vecino.

Tras la amnistía, como decíamos, regresará en 1834, habiendo enviado por delante a su familia, al haberse quedado él en París a vigilar los últimos retoques de su edición de *El Moro expósito*.

A su regreso trae consigo no sólo *El Moro* y *Don Álvaro* sino también varios *Romances históricos*, lo que le avalaba sobradamente para ser, como pronosticó Galiano, el adalid del nuevo movimiento ya imparable con la vuelta de los emigrados. En 1834 también hereda el título de su hermano.

En 1835 refunda el Ateneo, tan importante en aquellos años y desarrolla una intensa actividad. Pero los compromisos políticos aumentan, y su ideología se va decantando hacia una moderación ostensible, aunque mantenga su liberalismo antiguo. De hecho, tras la publicación de los *Romances históricos* su obra no vuelve a alcanzar las cotas logradas anteriormente, entregando su vida, por el contrario, a una intensa actividad político-diplomática, que al menos le reporta experiencias personales tan gozosas como su embajada en Nápoles que nos recuerda Valera y, hacia el final de su vida, los más altos honores.

Sin embargo, su escritura en una proporción inversa se había convertido

en algo ancilar, de lo que sólo merece la pena salvar alguna de sus obras dramáticas, como *El desengaño en un sueño*.

Pese a la importancia indudable de *Don Álvaro o la fuerza del sino* y de la abundante producción dramática de Rivas a lo largo de toda su vida, creemos que Saavedra es antes que nada poeta y muy principalmente “poeta narrativo”. A nuestro juicio, como otros opinan, y con la excepción de Espronceda, el más grande del Romanticismo español.

La andadura de su obra poética marca una trayectoria ascendente desde los ensayos juveniles a la manera de Herrera, como el autor declara, y el eco de Meléndez o Quintana. No en vano, Blanco García opinaba que el Rivas juvenil era uno de los más aventajados imitadores de Quintana (Blanco García 1909: 130).

A simple vista sus juveniles *Poesías* de 1814, revisadas y ampliadas en la edición de 1820-21, muestran una clara dependencia clasicista. Aunque ciertos textos primitivos, como es el caso de sus romances caballerescos o moriscos “En una yegua tordilla” o “Con once heridas mortales”, no sólo nos revelan ya un gusto por la forma y el espíritu romancístico, sino la inclinación al tema heroico y patriótico, lógico en medio de los avatares sociopolíticos del momento.

Creemos además, como opina Crespo, que esos primeros años juveniles hasta la nueva edición de sus poesías en 1820, no sólo son importantes porque se afiance en Rivas la dedicación pictórica, aspecto este trascendente para entender su estilo, sino también porque ese ejercicio poético temprano, enriquecido por su producción dramática, le servirá de valioso banco de pruebas donde familiarizarse con la tradición literaria, más afecta en él al siglo de oro y a la Edad Media, que al siglo XVIII, y donde ensayar la expresión de su subjetividad, si todavía constreñida por la dicción neoclasicista.

En este sentido, opinamos que no son nada desdeñables, por lo que permiten atisbar de su inmediato futuro poético, textos anteriores a su exilio tales como “El tiempo” (1818), “Canción” (1819) y, por supuesto, el ciclo dedicado a Olimpia; así como los varios textos en los que se refleja su fervor y patriotismo juveniles.

Efectivamente, en textos como “Napoleón destronado” (1812), “A la Victoria de Arapiles” (1814) o “España triunfante” (1814), Rivas ejercita su prodigiosa capacidad descriptiva y emotiva, ligada a valores abstractos como honor, patria y valor, que rescatará en sus posteriores *Romances históricos*.

Otro de los avances importantes que observamos en esta lírica temprana es la progresiva liberación léxica, si ahogada casi siempre por un prurito formal y un afán de sonoridad, así como por una clara configuración neoclásica (cfr. por ejemplo, el poema "La borrasca" de 1817).

El mencionado ciclo a Olimpia es híbrido en sus resonancias y también "heteromorfo". Su *elocutio* neoclásica contrasta, a veces, con una prefiguración romántica. Así, junto a versos en los que plasma el desasosiego amoroso-vital y el deseo de la muerte, o bien la angustia actualizada de la fugacidad del tiempo, nos asalta frecuentemente una farragosidad forzada, donde no faltan los tópicos y los ripios.

A partir de 1824, coincidiendo con el inicio de su exilio, parece empezar a ganarle la partida, en la batalla del poema, la vida y el intimismo del yo dolorido a la sonoridad hueca pasada, lo que produce, según creemos, un cambio sustancial en su lírica. El infortunio del cruel destino, el desasosiego, la turbulencia y desgarramiento interior del poeta capitalizan ahora sus temas.

Tremendamente significativo es, a nuestro entender, uno de los primeros poemas del nuevo período: "El desterrado" (1824); el trastueque de las pautas anteriores es tal que el texto muestra incluso una sugerente polimetría que apoya el desasosiego y vehemencia del poeta, desterrado.

Igual importancia en esta especie de incursión romántica "avant la lettre" de Rivas tiene el texto de 1824, escrito ya en Londres, "El sueño del proscrito", significativo entre otras cosas por la importancia concedida al sueño, por la identificación clara Autor/proscrito y por la polimetría.

En este sucinto recorrido habría que incluir, claro está, uno de los textos líricos más citados y famosos de Rivas, "El faro de Malta", compuesto en la llamada estrofa de la Torre, con tres endecasílabos sueltos polirrítmicos y un heptasílabo último. Sin embargo, salvo las primeras estrofas, cuya fuerza es innegable, la dicción neoclásica vuelve a ser onerosa en el poema, aunque son ya inequívocos la figuración y léxico románticos, evolucionados al abrigo del proceso íntimo psicológico y estético a que le forzó el destierro: el proscrito de 1824, tras un nuevo y duro revés, ve en el faro maltés su salvación.

Podemos afirmar que la indecisión estética de Rivas es evidente en sus poesías líricas hasta 1830, coincidiendo, pues, no casualmente, con el inicio del *El Moro expósito*.

En efecto, a partir de 1830, aunque sin olvidar los antecedentes mencionados, empezamos a encontrar textos más radicalmente nuevos.

Ése es el caso, por ejemplo, de “Un gran tormento” (1830) o del poema “Un padre” (1832), donde trata el tema de la soledad del hombre ante un destino cruel y desgraciado, latiendo al fondo el drama interior del desterrado (recordemos al respecto el similar ambiente que Rivas creará para su protagonista, Rosalía, en uno de sus últimos romances históricos: “El sombrero”).

No menos interesante es el poema “El otoño” (1833), en el que encontramos un pleno sentimiento romántico de la Naturaleza, reflejo de la intimidad del Yo. Además en este texto hay un evidente tono prebecqueriano en el tratamiento del paso del tiempo (aunque mejor habría que decir que en Bécquer hay un tono rivasiano). En Bécquer el tema es el amor y el tiempo enamorado, vinculado a una experiencia juvenil en tanto pasada. En Rivas el tema amoroso está sólo implícito, sobreentendido en el preludio primaveral, siendo el tema central el tiempo irrecuperable con lo vivido en él. De aquí a las “hojas caídas” de Espronceda hay sólo un paso. Además no podemos olvidar el eco que en los versos de Rivas (última estrofa) se aprecia del “collige virgo rosas” garcilasiano o de los imborrables versos de Fray Luis que rescatará la vanguardia de comienzos del XX: «Elisa, ya el preciado 1 cabello que del oro escarnio hacía, /la nieve ha variado».

#### LA POESÍA NARRATIVA DE ÁNGEL SAAVEDRA

Sin desmerecer los aciertos y logros de la lírica rivasiana, hay que reconocer que su producción lírica no constituye un corpus homogéneo y mucho menos romántico en su pleno sentido. A decir verdad los aciertos y logros hay que buscarlos pues no abundan (Ruiz Pérez 2003).

No extraña, por ello, que la crítica haya considerado a Rivas antes que nada un poeta narrativo.

Ciertamente, su poesía narrativa tiene dos logros fundamentales, válidos en sí mismos y por su significación histórico-literaria, que avalan a su autor sin ningún género de dudas: nos referimos a *El Moro expósito* y a los *Romances históricos*.

En líneas generales y desde el punto de vista temático puede afirmarse que la poesía narrativa de Rivas está dominada por la vena histórica, por la

tradición nacional, aunque entendida y utilizada de diversas maneras, sobre todo en el caso de los *Romances*, como veremos.

Sus primeros poemas narrativos son *El paso honroso* (1812), escrito en octavas reales. El texto recrea el famoso episodio caballeresco de Suero de Quiñones y evidencia ya tempranamente el gusto del autor por la temática medieval, que se correspondería con sus citados tempranos poemas líricos patrióticos. Además en este texto se aprecia ya una notable capacidad del autor para las descripciones de atuendos, panoplias y ambientes, que alcanzará su cima en los *Romances*.

El otro poema narrativo anterior a *El Moro expósito* es *Florinda* (1826), también escrito en octavas. Sin embargo, tanto *El paso honroso* como *Florinda* están aún inmersos en la dicción neoclásica (nótese, sin ir más lejos, el aspecto métrico) que condicionó su poesía lírica, como veíamos, hasta al menos 1830.

Tras estos textos, llegamos a una de las obras emblemáticas de la poesía rivasiana, que marcó históricamente, como anticipamos, la incursión decidida de su autor en el romanticismo: *El Moro expósito*, poema subtítulo significativamente *Córdoba y Burgos en el siglo X*. La importancia de la obra ha sido puesta de manifiesto sobradamente por la crítica, desde los tempranos elogios de Galiano, que prologó la obra con un combativo texto muy significativo para el asentamiento del romanticismo en España. Pese a todo, hay que advertir que en su época el poema no tuvo la repercusión que se le pronosticaba.

Para Alcalá Galiano, Saavedra en *El Moro expósito* –poema del exilio y publicado en París– se había propuesto, como decíamos, «ser el poeta romántico de la España moderna». Al abrigo de ese vaticinio hay que interpretar el ya citado cáustico comentario de Mora, a propósito de la oportunidad o no de brindar por *El Moro expósito*; o las palabras de Gil y Carrasco en su significativo comentario de los *Romances* al publicarse estos en 1841, palabras en las que calificaba la obra y el prólogo de Galiano como bandera de la revolución literaria del momento (Gil y Carrasco 1954: 515).

En realidad, la novedad no era tanto que Rivas se inmergiera definitivamente en lo que Gil llamaba «la nacionalidad de nuestra literatura», esto es, en el tema histórico, sino en cómo lo hacía.

Desde el punto de vista métrico *El Moro*, compuesto en romances heroicos, adoptaba una forma abundantemente empleada en el teatro neoclásico y mantenida en la tragedia de comienzos del XIX (pero bien es verdad

que en tanto romance, asonantado, no dejaba de ser tal forma un avance, respecto a las octavas de *El paso honroso* y *Florinda*, en el trayecto hacia el romance octosílabo).

Por otra parte, *El Moro expósito* no sólo traslucía el ser liberal de Rivas, sino que mostraba una serie de sugerentes rasgos innovadores: como la estructura novelesca, la presencia de la fantasía, de lo irracional, de lo misterioso, el contraste entre lo bello y lo grotesco (en claro débito con el prefacio de Victor Hugo al *Cromwell*); la conexión entre autor y obra (Rivas-Mudarra); la presencia de lo oriental; la aproximación y adecuación pasado/presente, lo que no empuja una clara consciencia de distanciamiento histórico, etc. Sin olvidar la decidida evolución del lenguaje, llamando a las cosas por su nombre y diluyendo las fronteras entre el lenguaje corriente y el poético; la presencia de personajes de baja extracción o no nobles; y, por supuesto, de nuevo, la capacidad descriptiva del Rivas pintor, inigualable.

Piénsese además que Mudarra, dignificado por el poeta, se convierte en un verdadero héroe romántico: atormentado por sus recuerdos de infancia y adolescencia; de carácter cambiante, fácilmente impresionable; pasivo, pero eficaz instrumento de la Providencia que impulsa su acción (Crespo 1973).

Junto a Mudarra destacan las caracterizaciones románticas de Kerima y Ruy Velázquez.

Por otro lado, algunas de las influencias más significativas en *El Moro*, en buena medida dependientes de sus lecturas y experiencias maltesas y por lo tanto vinculadas a su amistad con Freere, son decididamente románticas, como es el caso de W. Scott y de Byron, a quienes Rivas atribuiría poco después (en 1834), en su discurso de recepción académica, el comienzo de un renovado interés por la historia nacional española.

Hacia mediados de siglo Valera afirmaba sin ambages que *El Moro*, “leyenda histórica de extraordinaria belleza”, era junto a *El estudiante de Salamanca* «lo mejor que se había escrito en España desde Calderón para acá» (Valera 1961, II: 19).

Años después, al ocuparse Valera de Rivas en un conocido y útil todavía ensayo, *El Moro* continuaba estando por delante de los *Romances* en su valoración de la obra de nuestro poeta, si bien reconocía en los *Romances* una superior ejecución. Pese a ello *El Moro*, y en esto Valera recogía los valores que la obra aportó a la literatura de su tiempo en los términos que hiciera constar Galiano,



era un poema que no tenía precedente alguno y además revelaba una grandeza de asunto, concepción del tono y unidad encomiables (Valera 1961, II: 750).

Sin embargo, los elogios del poema convivieron con las críticas negativas. Ya Gil y Carrasco junto a no escatimados elogios había llamado la atención sobre ciertos fallos de la obra, fallos que Galiano había minimizado o perdonado, achacándolos a la excesiva extensión de la obra. Los fallos advertidos eran, por ejemplo, la falta de una regular estructura, la escasez de acción y su desleimiento, que, por contraste, evidenciaban la afición de Rivas a la descripción minuciosa y a la confección de escenas (Gil y Carrasco 1954: 512). Estas tachas, de las que se haría eco el padre Blanco García, culminan en el juicio de Azorín, juicio que seguramente, como advierte Crespo, condicionó durante muchos años la fortuna crítica del texto.

#### LOS ROMANCES HISTÓRICOS

A priori y por lo visto hasta ahora, los *Romances históricos* de Rivas ni parecen cumplir el papel inaugural y galvanizador decisivo de *El Moro expósito* o de *Don Álvaro*, ni aparentan protagonizar ruptura alguna o innovación notable con los gustos y direcciones ya decantadamente románticos del autor y de la época. La obra, no obstante, creemos que satisface originalmente las expectativas creadas en torno a Rivas tras la vuelta del exilio y que marca indudablemente la cima de su poesía narrativa romántica.

No creemos, por lo tanto, como afirma Shaw, que Los *Romances* supongan una vuelta atrás (Shaw 1976: 38), ni tampoco creemos, como veremos más adelante, que en tanto conjunto se queden en el mero homenaje retrospectivo tradicional y patriótico, como destacó a manera de elogio Blanco García (1909: 141-142).

Desde el punto de vista meramente métrico el “romancero histórico” de Rivas resultaba emblemático, como el autor confiesa en el prólogo a la obra en 1841, de una característica dominante en toda su poesía, destacada ya por A. Peers, y que no es otra que la restauración de formas métricas, frente a la innovación osada de un poeta como Espronceda.

Su polimetría, pues, es tímida y su catálogo de formas rezuma solera por todas partes: cuartetos, tercetos, sextillas, octavas, liras, sonetos, estrofas de la Torre y, por supuesto, romances (también heroicos).

Pero al referimos específicamente al romance la cuestión no estriba sólo en que Rivas sea un restaurador, sino también en que habría que preterir multitud de datos y antecedentes para entender el cultivo del romance en Saavedra como algo radicalmente novedoso en su época. Ello no le quita sin embargo un ápice de valor a su aventura que va mucho más allá de la mera restauración de la forma.

Por un lado, y desde la preceptiva y decoro classicistas, el romance, como cualquier otra forma tenía una correspondencia temática oportuna. Esta será una de las batallas que lidie Rivas desde su responsabilidad de creador-restaurador.

Por otro lado, el romance tradicional, cuyo conocimiento se atestigua abundantemente como sabemos desde finales del XVIII, no era sólo una forma métrica vacía de sentido, sino, como afirma Rivas en el prólogo a su obra, y debía de ser sentir generalizado, el romance tradicional (o lo que se alcanzaba a entender por este en la época) era una forma vinculada a un concepto de tradicionalidad literaria e histórica, aspecto este que sí interesaba vivamente a los románticos.

En cualquier caso, e ignorando ahora la creación romancística de precedentes como Meléndez Valdés y otros en el siglo XVIII, que afecta más a la evolución del género desde su esplendor áureo, el romance tradicional ganará un precioso terreno en la apreciación literaria prerromántica, y no sólo por los rescates y valoraciones que se dieron fuera de nuestras fronteras, sino también por los reconocimientos y aportaciones nacionales.

Piénsese, por ejemplo, en la colección que elabora Quintana, a finales del XVIII en la famosa colección de Ramón Fernández, en cuyo prólogo afirmaba «Los Romanceros encierran una muchedumbre de preciosidades, que no debían quedar olvidadas en las rarísimas colecciones que casi nadie leía ya».

En 1818 Ochoa publica su *Tesoro de los romances y cancioneros españoles*. Y entre 1820-1823 publica los suyos el editor valenciano Laborda.

Fuera de nuestras fronteras, y al amparo de los elogios de la crítica alemana, aparecen colecciones importantes, como la *Silva de Romances viejos* (del *Cancionero de Amberes* de 1555) de Grim; o la famosa *Sammlung* (Colección de los más célebres romances antiguos españoles históricos y caballerescos) de Depping en 1817 (que se reeditaría en Londres en 1825 y posteriormente en 1844 en Leipzig, con prólogo de Galiano). Ligeramente posterior es la colec-

ción *Ancient Spanish Ballads. Historical and Romantic* de John G. Lockhart (Edimburgo, 1823). En Francia, Abel Hugo, hermano de Víctor Hugo, publica la colección *Romances historiques, traduites de l'espagnol*.

El propio Böhl de Faber comenzó a publicar en 1821 en Hamburgo una *Floresta de rimas antiguas castellanas*.

Con todo, sin lugar a dudas, el espaldarazo definitivo dentro de nuestro país al romance tradicional lo constituye la magna obra de Agustín Durán, sus "romanceros" publicados en cinco volúmenes de 1828 a 1832. Precisamente los dos últimos volúmenes de 1832 están dedicados a los romances cabalerescos e históricos.

El propio Durán en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito peculiar*, dentro de una de sus notas adicionales, afirmaba que en nuestros "romanceros" hay múltiples composiciones «dignas de competir con las mejores obras líricas escritas en versos endecasílabos o mezclados con otros metros», advirtiendo que nuestro «romance octosílabo puede también, como cualquier otro género de metro, expresar con dignidad y energía las ideas más sublimes y los pensamientos más nobles» (Durán [1928]: 31).

En esta misma línea encontramos un testimonio muy anterior de J. Joaquín de Mora, precisamente un año antes del inicio de su polémica con Böhl y dirigido a la esposa del cónsul alemán, donde confesaba: «V.M. se admiraría si leyese los romanceros. Allí se encuentran pensamientos filosóficos y meditaciones encumbradas, expuestas con el lenguaje más sencillo y natural. Allí se ve lo que es el influjo de la Naturaleza en los primeros ensayos poéticos de los pueblos ... ».

Esta apreciación del romance antiguo iba lógicamente ligada a una creciente inspiración literaria buscada en los motivos patrióticos (alentados por los coetáneos acontecimientos históricos) y en la historia pretérita del país. Esto explica el auge temprano de la novela histórica (pensamos en Trueba y Cossío, López Soler o en Kotska Vayo), novela inspirada en la lejana Edad Media o en la Edad de oro españolas.

Galiano no dudaba por ello en 1834, y desde una óptica romántica, en legitimar, frente a la escritura clasicista, la creación en libertad y enraizada en lo nacional y propio de cada autor. Y por eso elogiaba en la poesía de Quinta-

na la relación existente entre el tiempo heroico actual, doloroso, y el pasado glorioso nacional.

Obviamente, a la luz de lo expuesto, se deduce claramente que no es lo mismo la revalorización y apreciación creciente del romance, en tanto tradición literaria, que la escritura en forma de romance en la época que nos ocupa. El puente entre ambas cuestiones podríamos verlo en la inspiración y comunidad temática que los romancistas de hoy pudieron encontrar en los textos del ayer.

La cuestión no es baladí y se complicaba en tanto en cuanto no era posible manejar a comienzos del siglo XIX distingos filológicos entre el romance viejo tradicional y el romance de autor o artificioso también antiguo, en función de la métrica y evolución del género desde el siglo XVI.

Queremos decir con ello que cuando Rivas, tras sus tímidas incursiones juveniles en el romance, ligadas a la manera de Meléndez o Quintana, se propone en plena madurez y desde el exilio la escritura de unos textos ambiciosos en romance, se enfrentaba, como declara en su prólogo, con la restauración y dignificación, en tanto creador, del género, así como con un estado de opinión, en lo concerniente a la teoría poética oficialista, que dejaba mucho que desear.

En realidad, para Rivas el “romance” era una vía de rebelión contra los límites impuestos por las reglas “arbitrarias” de los preceptistas, además de reportarle, desde el punto de vista temático, una fuente de inspiración autóctona que remitía a épocas más en armonía con la sociedad moderna, aspectos ambos típicamente románticos.

En 1826 se publicó la famosa, y citadísima por la crítica, *Arte de hablar en prosa y verso* de J. Gómez Hermosilla, texto al que se refiere Rivas en el prólogo de los *Romances históricos*, y al que quizá se refirió también Espronceda en su “Pastor clasiquino”. La obra gozaba, lo que le indignaba a Rivas, del privilegio de ser lectura obligada en las clases de humanidades, y de ahí el influjo que podía ejercer en la juventud. Hermosilla se refiere al “romance” en el último capítulo del libro segundo (tomo II) de su *Arte*, que versa sobre las “Poesías directas”. El teórico antirromántico negaba al romance menor u octosilábico la posibilidad de albergar asuntos de tono muy elevado, y desde luego lo veía incompatible con las composiciones “graves, magestuosas y sublimes”, por una razón de decoro (Gómez Hermosilla 1826: 178-186).

Además, y a juzgar por los juicios de Hermosilla, Rivas debió enfrentarse al carácter viciado que tendría el romance en su recepción por el público, debiendo pues reeducar las expectativas de este con respecto al metro.

Por otra parte, la sublimación del Romance en manos de Rivas hería el corazón mismo de la teoría de Hermosilla, pues si aquel concluía que el octosílabo no valía para los asuntos elevados, nuestro poeta al calificar sus Romances de históricos, más que pretender justificar la historicidad de los temas, quería hacer valer el sentido clásico de lo histórico, como “asunto elevado”, digno de conservarse, ejemplar.

También Martínez de la Rosa en la “Anotaciones” a su *Poética* y refiriéndose al “romance”, reconocía el carácter nacional por antonomasia del metro, aunque, preso el autor de su obsesión por el decoro, relaciona al romance con una manida idea de sencillez y facilidad compositiva, muy alejada de la revalorización rivasiana (Martínez de la Rosa [1962]:319-20).

#### COMPOSICIÓN, TEMAS, ESTRUCTURA Y ESTILO DE LOS ROMANCES HISTÓRICOS

Los 18 romances históricos que componen la colección de Rivas fueron escritos a lo largo de los años treinta del siglo XIX. Los límites precisos de composición son difíciles de establecer y hemos de movernos, por un lado, entre los últimos años del exilio de Rivas y el tiempo final de composición de *El Moro expósito*, y, por otro lado, la fecha de publicación de la primera edición completa del libro: 1841, el segundo *annus mirabilis* de la poesía romántica, como tradicionalmente lo considera la crítica.

Con anterioridad, y engrosando el segundo tomo de *El Moro expósito* en la edición parisina de 1834, Rivas adelantó cinco romances, quizá los de composición más temprana, y entre los que hay ya algunos de los mejores del conjunto, circunscritos además a la temática, preocupación y desarraigo del exilio (“La vuelta deseada” y “El sombrero”), cuya referencialidad histórica atañe a la coetaneidad del autor.

El diseño general de la obra persigue una construcción diacrónica, histórica pues, desde la Edad Media hasta la España fernandina; amplio período en el que Rivas hace dieciocho calas que persiguen ejemplificar una serie de valores, sentimientos e ideas claves en el propio autor, y claves según este para la necesaria regeneración española, encarnadas en personajes y hechos memora-

bles, si no siempre famosos, y tratadas con una sabia mezcla de lo histórico y lo intrahistórico (piénsese en los episodios nacionales galdosianos), así como desde la libertad creadora de la imaginación y fantasía típicamente románticas.

A Rivas, pues, no le interesaba demasiado la mera reconstrucción histórica de una serie de episodios o personajes insignes, de haber sido así no hubiera incluido determinados textos en el conjunto, ni tendría la importancia que tiene el orden establecido. Antes bien, su intención creemos era la de construir una obra de arte en la que dar cauce a una ideología cohesionada por la intención y espíritu románticos del conjunto.

Por ello son muy importantes las interferencias vida-obra en los Romances (sobre algunos de cuyos aspectos ya habló tempranamente Boussagol (1926)). Esto nos llevaría a destacar desde las intromisiones del narrador, en un juego de presente/pasado muy pertinente, hasta las claras improntas autobiográficas: no es nada extraño, por ejemplo, lo mal parados que salen los franceses en los romances; o bien las críticas caracterizaciones regias que encontramos (contra el rey, no contra la monarquía); o bien las invectivas a la clase baja, en tanto vulgo vil, consecuencia lógica del siempre mantenido aristocratismo rivasiano.

Los Romances presentan una extensión muy variada entre sí; aunque la extensión media estaría en torno a los 600 versos. Cada romance, con alguna excepción ("La muerte de un caballero"), se divide en partes, en número y extensión variados, llamadas asimismo "romances", numeradas y a menudo con subtítulos, que unas veces son meramente referenciales y otras pertinentísimos para la estructuración del texto, como ocurre en el magnífico último romance "El sombrero", dividido en tres partes, tituladas respectivamente: "La tarde", "La noche" y "La mañana".

Esta evidente heterogeneidad en la extensión y estructura de los romances nos advierte sobre su autonomía e independencia. La cohesión formal viene dada por la comunidad métrica y unidad de estilo, además de por la cosmovisión unitaria a la que responden.

Métricamente los textos son romances octosílabos que riman en asonante, variando la asonancia de una parte a otra dentro del mismo texto. Se adopta el criterio de transcripción áureo, generalizado desde el XVI, agrupando los versos de cuatro en cuatro. Sin embargo, Rivas introduce algunas formas diferentes que reportan la ventaja estilística de la variación y responden

a la verosimilitud del relato, como las canciones insertas en el Romance “Bailén”, o las “redondillas” de los romances “La buenaventura” y “El cuento de un veterano”.

Los personajes de los Romances son mayoritariamente masculinos, sólo permanecen en nuestra memoria mujeres como la triste Rosalía de “El sombrero”, la aguerrida monja parmesana que envenena con un diabólico plan a don Juan de Lara en “El cuento de un veterano”, o la vieja del candil, con su apariencia espectral, de “Una antigualla de Sevilla”.

Por supuesto, los personajes protagonistas, tratados con poca o nula profundidad psicológica, representan los valores apreciados por Rivas con una intención ejemplificadora positiva o negativa, como ocurre con la figura de Pedro I; o con la truculenta moralización de la “vanitas vanitatis” del marqués de Lombay en “El solemne desengaño”.

Además los personajes están inmersos en un providencialismo o destino con connotaciones románticas, especialmente efectivo y efectista en el tratamiento del tema amoroso. Todo parece estar transido por el tiempo, cuyo transcurrir y efectos constata Rivas aleccionadoramente desde el juego pasado/presente en el relato. De ahí que no nos extrañe ver a los personajes y las situaciones de una manera romántica: por ejemplo, en “El solemne desengaño” se nos muestra al marqués de Lombay ensimismado con la luna (vv. 321-324).

O bien recuérdese la efectista escena romántica de la que es testigo mudo Garcilaso, custodiando el lecho de su amigo el marqués (vv. 165-216).

Por otra parte, los romances revelan una serie de características y notas de estilo que los singularizan poderosamente. Entre estas destacamos las siguientes:

–“La teatralidad”. Muchos romances se estructuran como auténticos dramas (con sus correspondencias en actos y escenas). En ellos no falta, frente a la crítica de Azorín, el dinamismo de la acción. Es además curioso que muchos de estos textos respeten las unidades clásicas. A la mencionada teatralidad colaboran igualmente la presencia del diálogo, la plasticidad descriptiva, la magnífica creación de ambientes, los varios efectismos empleados, como el proceso de anagnórisis de un personaje, etc.

–“La capacidad descriptiva y de ambientación”. Es necesario en este punto traer a colación la personalidad artística del Rivas pintor. De hecho en los romances hay referencias a pintores favoritos como Rafael, Tiziano, Velázquez, Murillo o Zurbarán. Además, como es bien sabido, la descripción pictórica de Rivas le lleva en algunas ocasiones a pintar con la palabra a un personaje teniendo como referencia directa un conocido cuadro: es el caso de Carlos V en “Un castellano leal”, según el cuadro de Tiziano, o de Felipe II en “Una noche de Madrid en 1578”, según el de Pantoja.

De entre los varios elementos o componentes de que Rivas hace gala en sus descripciones, hay uno que nos parece sumamente interesante: el empleo de la luz, de la iluminación. A través de la luz recibimos la información no sólo plásticamente, sino también dotada de específicos sentidos respecto a lo que sucede o va a suceder. Recuérdese la visión romántica del castillo de Montiel en “El fratricidio” (vv. 129-132), o bien cómo la realidad se transforma ante nuestros ojos por el efecto de la luz (“El fratricidio”, vv. 257-272; “Una noche de Madrid en 1578”, vv. 445-452; “El cuento de un veterano”, vv. 445-460).

Lógicamente la luz es también un elemento valiosísimo para marcar la apariencia o transformación de un personaje en varios romances (“Recuerdos de un gran hombre”, vv. 629-632; “Una noche de Madrid...”, vv. 377-384).

En esta misma línea hay que destacar en los romances los juegos de contraste, que se corresponden con la afición de Rivas al claroscuro.

Igualmente es fundamental en la creación de atmósferas, de ambientes, la importancia de la Naturaleza, tratada desde la tópica romántica. Piénsese, por ejemplo, en “El sombrero”.

En cuanto al léxico los Romances refrendan la mencionada indistinción romántica entre lenguaje normal y culto, lo que no quiere decir que junto a términos comunes no aparezcan cultismos o arcaísmos, sobre todo en la descripción de panoramas y batallas.

Abundan por todas partes, lógicamente, expresiones típicamente románticas en las que lo sepulcral, lo tétrico, lo macabro, lo demoníaco o lo infernal caracterizan a los personajes, lugares o acciones.

La sintaxis se ve frecuentemente asaltada por hipérbatos, trasposiciones



sintagmáticas, que colaboran a reforzar el descoyuntado mundo que a veces nos pinta el autor, o el desasosiego de un personaje, etc.

Otras veces el ritmo discursivo da una pátina de sencillez y contundencia a lo que se expresa (“La vuelta deseada”, vv. 293-308).

Abundan, igualmente, las enumeraciones, aliteraciones y otros juegos fónicos, que en muchos casos evidencian, como advirtiera Peers, la no total liberación de la dicción neoclásica de Rivas.

En este mismo sentido está la construcción metafórica en los Romances, nada novedosa en líneas generales, aunque de cuando en cuando se deslicen hallazgos nada desdeñables (“El solemne desengaño”, vv. 965-968 y 977-984; “El sombrero”, vv. 117-124).

#### LOS ROMANCES HISTÓRICOS COMO LIBRO.

#### HACIA UNA INTERPRETACIÓN ROMÁNTICA DEL TEXTO

A nuestro juicio, y a manera de conclusión, lo verdaderamente innovador en el libro de Rivas es el sentido e intencionalidad románticos que el autor da a sus Romances, sentido que prevalece sobre la mera reconstrucción histórica de los textos u homenaje a un pasado glorioso. Creemos que Rivas, si parece mirar hacia atrás, en realidad evidencia un compromiso clarísimo con su presente, vital y estéticamente. Así la visión del pasado está en función de la lectura del propio presente. Más aún, los Romances como libro apuestan por una visión integradora romántica de sus experiencias cumbres anteriores: *El Moro expósito* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Se conjugan así, bajo la naturaleza del romance rivasiano en tanto poesía narrativa romántica, elementos líricos, teatrales y narrativos.

Al revitalizar el género romancístico pensamos que Rivas no se proponía una vuelta al pasado, como refugio, sino solucionar su compromiso con el presente desde la restauración de un metro tradicional.

Desde el punto de vista temático, esta intención se corresponde, pues sus romances históricos, o mejor su construcción y ejemplificación histórica de determinados valores y conductas buscaban románticamente un compromiso con el presente, esto es, con la historia del Yo-Ángel Saavedra, que se incorpora (he ahí el principio de subjetivización básico para el romántico) en tanto presente actualizador a la diacronía ejemplarizante de la historia. Léan-

se en este sentido los dos últimos textos: “La vuelta deseada” y “El sombrero”. En los *Romances históricos* sí se cumple esa función inexistente en la novela histórica hasta *La Fontana de oro*, como advierte con acierto Romero Tobar (1994: 380), de relacionar el tiempo histórico de la Historia y el tiempo presente de la narración. Quizá porque la burguesía lectora era “incapaz de llerse en el pasado” (no en vano, Valera nos recuerda los pocos lectores que en su tiempo tuvieron los *Romances históricos*). En Rivas el yo lírico-narrativo se enseñoorea de la lectura del pasado a la luz de un presente veraz y verosímil. Las conexiones pasado/presente, tan episódicas y pintorescas en el caso de la novela, en nuestros *Romances* son la clave de la lectura del libro como conjunto. Rivas pone en pie un principio que bautizamos como “Fusión histórica” (en claro débito con el áureo principio de la “fusión mítica”) y que creemos que es un rasgo distintivo de la cosmovisión romántica.

La ordenación cronológica de los textos en la edición de 1841, siguiendo el tiempo histórico del relato y no la fecha de composición de los mismos, no es un procedimiento irrelevante para el sentido del conjunto, sino la explicitación última de la intencionalidad de Rivas circa 1840 con sus *Romances*: el compromiso con el presente del panorama histórico descrito. No deja de ser significativo que entre los primeros textos escritos estén los dos últimos del conjunto, que son históricamente los más próximos a Rivas, marcados por una especie de intrahistoria romántica. (Curiosamente Rivas Cherif en su edición de los *Romances* en Espasa Calpe, aclara que sigue la edición primera de 1841, modificando, sin embargo, el orden en que van colocados los romances, y deshaciendo, sin percatarse de ello, la verdadera intencionalidad de Rivas (1976, I: XV)).

El gesto romántico que encierra a los 18 textos lo delimita la misma justificación temporal del conjunto que llega a la época fernandina. El paso del tiempo lo sentimos desde el ahora, desde el presente de Rivas. No deja de ser, por ello, curiosa la conexión que puede establecerse entre el inicio de “Una antigualla de Sevilla”, primer romance del libro, en el que se nos conduce desde el presente hasta 500 años atrás, y se nos sitúa en medio de la noche, en una Sevilla que se nos muestra como imagen de un gran cementerio (piénsese en Larra y en Dámaso), y entre el final de “El sombrero”, último romance del libro (presente de Rivas), cuando al alba, desembocamos en una sobrecogedora nada-muerte (“El sombrero”, vv. 325-332).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. ALCALÁ GALIANO (1969), *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*, ed. de V. Llorens, Madrid, Alianza Editorial.
- RAFAEL ARGULLOL (1988), "El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno", en *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada, pp. 205-213.
- PEDRO AULLÓN DE HARO (1988), *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- FRANCISCO BLANCO GARCÍA (1909<sup>3º</sup>), *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- J.M. BLANCO WHITE (1972), *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial.
- GABRIEL BOUSSAGOL (1926), *Angel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse.
- \_\_\_\_\_ (1927), "Angel de Saavedra, Duc de Rivas. Essai de bibliographie critique", *Bulletin hispanique*, XXIX, pp. 5-98.
- \_\_\_\_\_ (1928), "Rectifications et compléments", *Bulletin hispanique*, XXX, pp. 328-29.
- ERIKA BORNAY (1988), "Contrastes en el lenguaje pictórico del Romanticismo" en *Romanticismo/Romanticismos*, op. cit., pp. 157-162.
- ÁNGEL CRESPO (1988), *El Duque de Rivas*, Madrid, Júcar.
- \_\_\_\_\_ (1973), *Aspectos estructurales de El Moro expósito de el Duque de Rivas*, Universidad de Upsala.
- ALBERT DEROZIER (1974), "Le Duc de Rivas et la resurgence du Romancero", *Les langues neolatines*, n° 68, pp. 24-50.
- A. DURÁN (1928), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la critica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito peculiar*, ed. de D. L. Shaw, University of Exeter, 1973 (reproduce el texto de la ed. original, Madrid, 1928).
- \_\_\_\_\_ (1832), *Romancero de romances Caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, (vols., 4 y 5 de su colección).
- KATHLEEN FIRTH (1988), "El movimiento romántico en Inglaterra: una época de individualistas" en *Romanticismo/Romanticismos*, op. cit., pp. 57-66.
- SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA (ed.) (1987), *Duque de Rivas, Romances históricos*, Madrid, Cátedra.
- ENRIQUE GIL Y CARRASCO (1954), *Reseña a los Romances históricos*, en *Obras en prosa*, Madrid, II, [1883], pp. 146-47 (cit. por *Obras completas*, ed. de J. Campos, Madrid, B.A.E. t. 74).
- J. GÓMEZ HERMOSILLA (1826), *Arte de hablar en prosa y verso*, 2 vols., Madrid, Imprenta Real.
- J. MARCO (1988), "Últimas fronteras del romanticismo en España" en *Romanticismo/Romanticismos*, op. cit., pp. 163-176.
- FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA (1962), "Arte poética" en *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, ed. de Carlos Seco Serano, vol. II, Madrid, Atlas (col. BAE).
- J. MARTÍNEZ RUIZ, Azorín (1973), *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- VÍCTOR MOLLET (1988), "Literatura medieval y recepción romántica", en *Romanticismo/Romanticismos*, op. cit., pp. 81-95.
- E. A. PEERS (1967), *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos.

- \_\_\_\_\_ (1923), "Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical study" *Revue hispanique*, n° 133, junio de 1923, pp. 1-305; n° 134, agosto de 1923, pp. 305-600.
- \_\_\_\_\_ (1923), *Rivas and Romanticism in Spain*, Londres, Hodder and Stoughton.
- CIPRIANO RIVAS CHERIF (ed.) (1912), Duque de Rivas, *Romances*, 2 vols. Madrid, Espasa Calpe (col. Clásicos Castellanos).
- LEONARDO ROMERO TOBAR (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- PEDRO RUIZ PÉREZ (ed.) (2003), Ángel Saavedra, Duque de Rivas, *Antología Lírica*, Rivas-Vaciamadrid, Ayuntamiento.
- D. L. SHAW (1976), *El Siglo XIX*, en *Historia de la literatura española*, vol 5, Barcelona, Ariel.
- N. D. SHERGOLD (1972), "The Romances of the Duque de Rivas", *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, Londres, Tamesis Books, Col. University of Wales Press, pp. 127-139.
- MARISA SIGUAN BOEHMER (coord.) (1988), *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada.
- JUAN VALERA (1961), *Obras completas*, vol. II (crítica literaria), Madrid, Aguilar. (Incluye: "Del romanticismo en España y de Espronceda", "Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas" y "La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX").
- VV.AA. (1982), *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, (Simposio del Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Goerres, Noviembre de 1980), Madrid, *Revista de Filología Moderna*, Universidad Complutense.
- RENÉ WELLEK (1983), *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.

# El pórtico de Jorge Guillén

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA

## ADVENIMIENTO (1928)

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!  
¡Qué vasto y dulce el aire!  
Todo lo que perdí  
Volverá con las aves.

Sí, con las avecillas           5  
Que en coro de alborada  
Pían y pían, pían  
Sin designio de gracia.

La luna está muy cerca,  
Quieta en el aire nuestro.   10  
El que yo fui me espera  
Bajo mis pensamientos.

Cantará el ruiseñor  
En la cima del ansia.  
¡Arrebol, arrebol           15  
Entre el cielo y las auras!

¿Y se perdió aquel tiempo  
Que yo perdí? La mano  
Dispone, dios ligero,  
De esta luna sin año.       20

## POESÍA (1924)

*Alfar*, 38 (marzo, 1924), p. 2.

La luna, el verde Abril.  
Vasto y dulce está el aire.  
Todo lo que perdí  
Volverá con las aves.

¡Sí! Con las avecicas  
Que en coro de alborada  
Pían y pían, pían  
Sin designio de gracia.

La luna está muy cerca,  
Quiera en el aire nuestro.  
El que yo fui me espera  
Bajo mis pensamientos.

Cantará el ruiseñor  
En la cima del ansia.  
¡Arrebol, arrebol  
Entre el cielo y las auras!

¿Y yo perdí aquel tiempo  
Que se perdió? La mano  
Alcanza sin esfuerzo  
Esta luna de antaño.

Valladolid, marzo 1924

El *Cántico* de 1928, en la elegante edición de Revista de Occidente, se iniciaba, tras una contenida dedicatoria («A mi madre, en su cielo») con el poema «Advenimiento», que era a la vez el primero de la sección 1 del libro y que, por tanto, no estaba distinguido como prólogo o texto preliminar. De hecho, era el siguiente, titulado precisamente «El prólogo», el que parecía desempeñar esa misión. Los dos poemas conformaban un pórtico a *Cántico*, un pórtico que había sido diseñado por Guillén, desde una perspectiva retórica, como un exordio a su obra poética. Acerca de la concepción retórica de este *introito* nos brinda alguna pista el artículo 'el' en el título «El prólogo», un artículo que actualiza una función discursiva, la de prólogo, que se da por supuesta. Y el prólogo, frente al *proemio*, que es el comienzo de un discurso argumentativo, o al *preludio*, inicio de una pieza musical, es el principio del texto poético, tal como lo establece Aristóteles en su *Retórica*, III, 14, 1414b-1415a. De acuerdo con esto, «Advenimiento» funciona como primera parte del exordio de *Cántico* y, en consecuencia, como auténtico preliminar, es decir, como texto anterior al umbral que constituye «El prólogo». Por seguir en el contexto de la retórica, «Advenimiento» cumple la función de *prótasis*, la de exponer el argumento que se desarrollará en el discurso. Como preámbulo (lo que se encuentra antes de echar a andar), el poema establece un punto de partida tanto formal como semántico.

En la edición de 1936, Guillén ha introducido, como es sabido, cambios muy importantes, empezando por la adición de algunos de los más memorables poemas del ciclo de *Cántico*, como son «Más allá» o «Salvación de la primavera». Ahora las secciones se han reducido de siete a cinco y reciben un título individualizador. El poema que inaugura la primera sección, titulada «Al aire de tu vuelo», es ahora «Más allá», una extensa composición que describe el despertar de un ser humano y su asombro ante el prodigio de ser. Desde entonces éste será el portal de *Cántico*, pero en 1936 no puede afirmarse de manera estricta que sea ya así, porque «Advenimiento» sigue siendo el primer poema con que topa el lector, ubicado entre la dedicatoria, un exergo de Garcilaso (*Que el puro resplandor serena el viento*) y la portadilla con el nombre de la primera sección. Digámoslo más claro: Guillén ha conferido a «Advenimiento», incluso tipográficamente, rango de exordio y lo ha separado de «El prólogo», que ha sido relegado ahora al séptimo lugar donde su cometido *prologal* se desvanece.

Hay que recordar que la estructura central de *Aire nuestro*, compuesta por las series *Cántico*, *Fe de Vida*, *Clamor*, *Tiempo de Historia* y *Homenaje*, apareció precedida por un proemio de tres poesías, «Mientras el aire es nuestro», «Homo» y «El pan nuestro», que respectivamente servían de prólogo a las distintas series. Guillén, por lo tanto, no es ajeno a la organización retórica de sus libros, cuando menos en lo que se refiere a un dispositivo preliminar, por lo que no debe extrañar que tanto en 1928 como, de manera explícita, en 1936 utilizara un poema como «Advenimiento» en función introductoria<sup>1</sup>. Lo cual no implica, desde luego, que el texto fuera compuesto con la clara idea de asignarle esa misión.

El poema había sido publicado en marzo de 1924 en la revista *Alfar* bajo el título neutro de «Poesía» y datado en Valladolid en ese mismo mes. Se trata en esencia del mismo texto, pero en 1928 Guillén hizo algunas correcciones que pueden ser muy reveladoras en el ejercicio interpretativo que propondremos, por lo que es necesario disponer del texto de 1924. Amén de la utilidad de esta primera versión para la lectura del poema, el cotejo de las versiones de 1924, 1928 y, si se quiere, de la de 1936 permitiría comprobar con qué minuciosidad Guillén lima su escritura, desde el plano léxico hasta la puntuación, para acercarse a la forma significativa perfecta.

Al principio no fue el verbo, sino su inminencia o, como diría Pedro Salinas, su gozosa víspera. Así al menos para Jorge Guillén, un poeta que gestó pacientemente su primer libro poético a lo largo de casi diez años y que, en 1928, ofreció un primer *Cántico* no menos aquilatado en su estructura externa e interna, en la disposición de los poemas que lo forman, que las sucesivas y acrecidas ediciones de 1936, 1945 y 1950. Aquel *Cántico*, como los ulteriores, constituía una intrépida revisión moderna de la pastoral<sup>2</sup>: un canto exaltado

---

<sup>1</sup> Sobre los poemas-prólogo a *Aire nuestro*, véanse las páginas que les dedica Ignacio Prat en «*Aire nuestro*» de Jorge Guillén, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 54-67, aunque en ellas no trata «Advenimiento».

<sup>2</sup> «¿No es acaso *Cántico* una bucólica y piscatoria moderna? Recordemos que *Cántico* remite a san Juan y al *Cantar de los Cantares* y que se abre con un poema bucólico: el amanecer y el atardecer: “Albor, el horizonte...”. Y se cierra al anochecer: “...horizonte Final...” Y ¿qué diferencia *Cántico* de las églogas?: “nada, Sí”, se planteaba recientemente Alberto Blecau para concluir: «Don Jorge ha creado la pastoral moderna», en «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 447.

de una naturaleza pródiga y amable con la que el poeta se siente en perfecta armonía y feliz concordia, una declaración de fe en los dones del mundo y la vida que, en medio de los vientos estéticos contemporáneos (los de las vanguardias de los años diez y veinte), había de convertirse a la vez en una celebración de la grandeza del mundo imaginario alumbrado por la voluntad creativa del poeta, la realidad inventada del poeta. *Cántico* aúna, pues, una alabanza de la realidad sensorial o referencial, del mundo «bien hecho», con una afirmación de la realidad no referencial construida por las palabras del texto poético. Y esa doble referencialidad se manifiesta con toda claridad en el primer poema de la colección de 1928, corroborada por el segundo, «El prólogo», y luego por otros de esta sección inicial, por ejemplo «Los nombres».

Los despertares y amaneceres de *Cántico* no son únicamente los del día, el día lunes de «Más allá», las «maravillas concretas» y su cúmulo de promesas sino también el despertar y amanecer del universo poético construido por la conjunción de las palabras, de los nombres, gracias a los cuales se realiza la maravilla de transubstanciar el misterio perfecto de los objetos empíricos en presente perdurable. Debe tenerse en cuenta que el júbilo guilleniano ante el mundo no es un estado místico e inefable sino una actitud poética o, si se quiere, una moral poética. En la tan citada carta a Fernando Vela, el poeta, aludiendo al abate Bremond y sus lucubraciones sobre la poesía pura, hacía una advertencia: «Bremond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema». No hay más poesía, pues, que la que se desprende o se genera en una afortunada urdimbre verbal. En esto Guillén se muestra conforme con uno de los postulados de casi todas las vanguardias históricas: la necesaria disociación entre la realidad y el texto mediante el subrayado de la condición artificial –esto es, dependiente de una serie de artificios– de éste. De un lado están las cosas con su coruscante y a la vez impenetrable superficie, el orbe de las cosas que tensan, sacuden y despabilan nuestros sentidos, el oído, el tacto... pero sobre todos la vista (los «gozos de la vista» de Dámaso Alonso). De otro, del lado de acá, está nuestra representación mental de esas cosas a través de las señales en que se nos muestran y los nombres con que las identificamos. En ese viaje de ida y vuelta de la realidad objetiva a la conciencia y de ésta nuevamente a la realidad aprehensible se instala el mecanismo poético de Jorge Guillén.



Conviene tomar en consideración la plurivocidad de este “Advenimiento” en 1928. Por un lado celebra y designa, en una lectura literal del poema, la llegada del día. Por otro, alude a otra llegada, la de la creación poética que será salvación del día porque lo perpetúa fijándolo en versos rigurosos (del mismo modo que habrá una «Salvación de la primavera») y, al mismo tiempo, señala el arribo o estreno del mismo Jorge Guillén como poeta, puesto que, al margen del elevado número de poemas que había ido dando a conocer durante diez años en la prensa, *Cántico* constituía su primer libro publicado.

Octavio Paz consideró que «Más allá», el largo poema que desde 1945 ocupa el lugar de «Advenimiento», actúa como una *obertura* musical que contiene el tema de todo *Cántico*<sup>3</sup>. Podría afirmarse lo mismo respecto a nuestro poema en las ediciones de 1928 y, con reparos, en la de 1936.

Hagamos una somera descripción de la estructura externa del poema. «Advenimiento» pertenece a la primera sección del *Cántico* de 1928, formada por dieciocho composiciones, todas ellas compuestas por cinco cuartetas de rima asonante que oscilan entre el hexasílabo y el mayoritario heptasílabo, como aquí, y que tienden a la rima abrazada (*abba*) aunque en nuestro caso se presente alterna. Ciertas repeticiones que enseguida comentaremos, y de manera destacada, la de ‘luna’ y el verbo ‘perder’ en las cuartetas inicial y final, dotan al poema de un diseño circular, imagen geométrica de la perfección y armonía. Recuérdese que en «Perfección» se define ésta como «el redondeamiento / Del esplendor» (los ejemplos son múltiples: «Anillo» o «Redondez»). Si se quiere, es posible abundar en el diseño o *dispositio* del poema tomando como criterio de referencia al sujeto enunciativo. Bastará con distinguir para los alumnos entre el yo que se declara a través del pronombre personal (vv. 11 y 18), los morfemas verbales (v. 3: ‘perdí’), el determinante posesivo (v. 12) o la deixis espacial (v. 9) y el entorno de ese yo. Así, sujeto por un lado y entorno por otro constituyen dos coordenadas referenciales con arreglo a las que se despliega la reflexión en el primero, que cavila sobre el destino de la experiencia pretérita, y la descripción del segundo, que se desarrolla como un *locus amoenus* bucólico. Individuo y naturaleza en una relación osmótica marcada por la sensación fecundo comienzo. Con arreglo a

---

<sup>3</sup> «El Más allá de Jorge Guillén» [1977], en *Obras completas*, 3. *Fundación y disidencia*. Dominio hispánico, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, pp. 192-211.

estos dos ejes, yo y paisaje, el poema se articula como una alternancia, del yo al paisaje y de éste al yo. La primera cuarteta introduce los dos argumentos básicos: el entorno natural en los versos 1 y 2; el sujeto lírico en los versos 3 y 4. A partir de ahí se trenzan los dos ejes: la segunda cuarteta, el *locus*; la tercera, el yo; la cuarta, el *locus*; la quinta y última, el yo, tan dubitativo en los versos 1 y 2 como triunfante en la segunda mitad de la estrofa. Pero este meditado diseño del poema no tiene por qué revelarse al comienzo del comentario sino que, por el contrario, puede ser uno de los puertos hacia los que rememos con los estudiantes. Sigamos con el comentario.

Consciente de su debut como poeta, por así decir, en traje de libro, Guillén quiere objetivar estructuralmente ese inicio. Para ello dispone en su libro de una sección liminar que funciona como umbral o *limen* de su obra y a la que ya he aludido, formada por «Advenimiento» y “El prólogo». Como todo espacio de iniciación, también éste contiene elementos relativos a lo que se deja atrás (edad, ámbito, estatuto...) y prefigura elementos de lo que se inicia, lo que concede una singular pertinencia a la posición que ocupaban en 1928 y una curiosa descolocación en las ediciones posteriores. El advenimiento que anuncia el primer texto es, como ya he indicado, el del propio Guillén en su condición de poeta y, a la vez, el de la obra (*Cántico*) que lo legitima como tal. Pero esta significación llamémosla endógena, no debe hacernos pasar por alto otra de índole exógena que pone en relación el poema con el horizonte estético en que se fue componiendo todo el libro, y ese horizonte es el de los movimientos de vanguardia.

Uno de los *topoi* del discurso vanguardista desde el futurismo y el cubismo consiste en la afirmación de que ha llegado (o es urgente que lo haga) un tiempo nuevo que requiere unas normas morales nuevas y, desde luego, una estética nueva. Como un ogro de ramplonería y fealdad, frente al valor de lo nuevo, situaban los jóvenes la herencia del siglo XIX. Una herencia caudalosa que, en el terreno literario, se cifraba, por un lado, en el realismo burgués tan bien representado por la novela, y, por otro, en la sentimentalidad romántica, degradada en sentimentalismo y ganga emotiva de baja estofa. Uno de los símbolos de esa sentimentalidad fue la luna. La luna a la que cantaba el enamorado solitario y la luna misteriosa que presidía las fantasías nocturnas de la imaginación romántica y simbolista. Los futuristas decretaron el asesinato del claro de luna y Ramón Gómez de la Serna, en la “Proclama futurista para

españoles”, repite el ataque: «¡Pedrada en el ojo de la luna!». Como se sabe, ya en 1902 Méliès había profanado el ojo de la luna con un cohete y en 1929 Buñuel y Dalí sugerirían con los planos paralelos de *Un perro andaluz* que la nueva realidad exigía una mirada interna, sin ojos, y que la luna ya no podía ostentar el cetro de lo inalcanzable misterioso porque ese reino pertenecía a los fantasmas del subconsciente. La primera palabra de *Cántico* es “luna” y se halla en una exclamación. No puede soslayarse el valor de este hecho. La luna acarrea demasiada plusvalía semántica como para que un poeta cerebral y meticuloso como Guillén utilizara el término al comienzo de su primer libro sin intención.

Pero si por un lado la luna connotaba los excesos sentimentales de la literatura decimonónica, de los que abominaban los jóvenes, por otro connotaba, por metonimia, la noche, vale decir la cercanía o vecindad del día, en cuya luminosidad se enmarcará todo *Cántico*. La exclamación, acentuada por la interjección “oh”, abre el poema con un súbito asombro y parece convertir a la luna en muda interlocutora. En efecto, “luna” tiene una función vocativa en esa oración, por la que se convierte en la confidente (veremos que efímera) del poeta. Acaso más: se convierte en el testigo mudo de la experiencia pasada y perdida del poeta. La importancia del símbolo de la luna viene demostrada por su repetición en versos de posición muy significativa: el primero, el noveno y el último del poema, esto es en el comienzo, el eje y el final del poema. Pero esta distribución deliberada conviene convertirla para el estudiante en un enigma que se resolverá más adelante, cuando hayamos penetrado algo más en el mecanismo interior del texto. De esta manera alimentamos su curiosidad y aseguramos un cierto grado de implicación en el comentario.

Pero el primer verso, dividido en dos miembros, contiene otra exclamación, ésta chocante por cuanto rompe la norma gramatical: «¡Cuánto abril!». La transgresión consiste en el uso de un cuantificador (*cuánto*) como determinante de un sustantivo no contable (*abril*). Esta infracción debe plantearse como un acertijo: ¿cómo descifrar la exclamación para que adquiera sentido? Aunque la tendencia del lenguaje oral hacia la expresión figurada hará que muchos estudiantes entiendan intuitivamente el significado, es preciso que sean capaces de razonar su funcionamiento. Así, deben observar, por un lado, que el determinante ‘cuánto’ no sólo aporta una cuantificación imprecisa sino que puede actuar como intensificador (v.gr.: ‘cuánto frío’, ‘cuánta amabili-

dad?). Por otro, que el término 'abril' acarrea connotaciones, incluso en el registro coloquial, que en un contexto poético se activan. Preguntados por estas connotaciones, es improbable que algún alumno recuerde el verso eliotiano (*April is the cruellest month...*), pero es casi seguro que varios asociarán el término con el final del invierno y el principio de la primavera y es éste precisamente el valor semántico operativo en el poema de Guillén. Así, 'abril' remite al final del invierno, de la estación estéril, y al arranque de la primavera. Y ésta arrastra consigo un conjunto de sugerencias entre las que prepondera la del renacer de la naturaleza, el recomienzo del ciclo vital, el despertar del instinto reproductivo en los animales, en suma el gozo de la vida y la feracidad del campo. ¿Podría intentarse ya una analogía entre el invierno sin frutos y la primavera feraz y el periodo en que el poeta todavía no ha publicado su obra (*su* invierno creativo) y la etapa que se abre con la publicación de *Cántico* (*su* primavera)?

Prosigue en el segundo verso el tono exaltado, marcado gráficamente con signos admirativos, pero ahora el elemento nombrado es más próximo, es más cercano y perceptible para el poeta que la luna o el abstracto abril, pues se trata del aire. El aire que respira y que, entrando y saliendo de su pecho, lo conecta con el ámbito exterior. Dice Guillén en «El argumento de la obra»: «Vivimos gracias a estos desposorios del aire con nuestros pulmones, y a este ritmo de respiración se atiene el ritmo de *Cántico*»<sup>4</sup> Es un aire que va a volver a soplar a lo largo del poema otras dos veces y, como en ocurre con la luna, de manera harto significativa. Este aire del v. 2 se le antoja al poeta extraordinariamente «vasto y dulce», dos calificativos muy distintos, uno objetivo referido a su extensión y otro subjetivo referido a una percepción incontestable, que en conjunto apuntan a la sensación de acogimiento casi maternal, a la hospitalidad del aire que nos envuelve. Un aire que no sólo transporta vida a quienes lo respiran sino que también los interrelaciona: es el mismo aire que penetra en todos los vivientes y en el que, como los peces en una pecera, todos estamos inmersos. Por eso es «el aire nuestro», sentencia del verso 10 que, andando el tiempo, en 1968, acabará designando la obra poética total del

---

<sup>4</sup> «El argumento de la obra» [1950], en *Obra en prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 752.

poeta<sup>5</sup>. Cuarenta años después del primer *Cántico*, Guillén cierra el círculo abierto en el verso décimo de «Advenimiento» y compone un poema epítome del ciclo completo de *Cántico*, el titulado «Mientras el aire es nuestro».

La segunda mitad de esta primera cuarteta, hasta ahora una exaltación del ámbito exterior (luna, naturaleza renacida, aire), supone la irrupción del elemento humano. A través del verbo 'perdí' aparece el enunciador, el yo poético, y con él el tiempo, el pasado, presente y futuro con su cadena de causas y efectos, de pérdidas y rehabilitaciones. «Todo lo que perdí / Volverá con las aves», anuncia el personaje. En el espacio immaculado que delimitan los dos primeros heptasílabos se instala ahora el germen de una narración: un yo que dice haber sufrido una gran pérdida asegura, en tono sereno que contrasta con la euforia inicial, que lo perdido «volverá», y dice más: volverá «con las aves». De nuevo puede ofrecerse a los estudiantes la interpretación de estos versos como una adivinanza: ¿qué significa «con las aves»? ¿cuándo será eso? Es probable que, recordando los movimientos migratorios de las aves, algún alumno proponga que, dado que las aves vuelven en primavera, el tiempo del regreso será, en consecuencia, la primavera inminente (asociada en la literatura tradicional con el mes de mayo). Según esto, la pérdida de ese personaje no es definitiva sino temporal y el objeto perdido, material o inmaterial, regresará en primavera, *con las aves*. En la primavera en inminencia del verso primero.

Y ¿cómo averiguar qué perdió y satisfacer la curiosidad narrativa que empieza a despertarse en el estudiante? Recurriendo a la tradición literaria. No sin dar un pequeño rodeo que nos conduzca a la versión de 1924. En ésta, el v. 5 dice: «¡Sí! Con las avecicas». Las dos variantes son significativas: el entusiasmo afirmativo ante la certeza de que lo que se perdió volverá, expresado en los signos de admiración, y el empleo del diminutivo 'avecica' en lugar de 'avecillas', que será el definitivo. Al corregir el diminutivo, ¿no estaría Guillén tratando de hacer menos obvio el camino que enlaza su imaginación poética en este instante con la tradición? Porque para cualquier lector de poesía española, la avecica es la que cantaba al albor y por la que un condenado sabía, en su oscura mazmora «cuándo es de día y cuándo las noches son». En efecto, la avecica del *Romance del prisionero* acude a la memoria con todo su potencial evocativo: la avecica que trae el consuelo y la conexión con la reali-

---

<sup>5</sup> Jorge Guillén, *Aire nuestro*, Milán, All'insegna del Pesce d'Oro, 1968.

dad, con el día y la luz, y también la avecica llorada «cuando los enamorados / van a servir al amor», el mes de mayo. Si en mayo encañan los trigos, florecen los campos y todo animal busca su ayuntamiento, ¿no es abril el mes que anuncia ese júbilo de la naturaleza, el mes del advenimiento?

Lo que perdió el sujeto poético ha de regresar, pues, al mismo tiempo que las aves en primavera, y la tradición literaria sugiere que lo que volverá será el amor, al fin y al cabo el gran motivo de gozo de *Cántico* desde la edición de 1936. Cabría, a estas alturas del poema, considerar que «lo que perdí» alude a los objetos del mundo que se pierden en el sueño nocturno y se recuperan con el despertar, tal como sucede en «Más allá»; sin embargo la última estrofa impone una distancia temporal entre el momento de la pérdida ('aquel tiempo') y el presente que hace inverosímil que lo perdido sea simplemente la realidad diurna hurtada por la noche. Las avecillas aparecen en armonioso concierto formando un coro (v. 6), como en un idílico *locus amoenus* en el que proclamaran la llegada del día. Pero 'alborada' es aquí término bisémico, porque significa tanto el principio de un nuevo día como, metafóricamente, cualquier comienzo. Recuérdese que en el *Cántico* definitivo cada una de las cinco secciones se inicia con poemas sobre el renacer del día y de la vida de madrugada, con las luces de la aurora, como símbolo del permanente deshacerse y rehacerse de la existencia humana. Las aves, pues, anuncian la llegada de un nuevo día o, más ceñidamente, pregonan un comienzo con un piar cuya penetrante insistencia Guillén quiere subrayar mediante un verso onomatopéyico. La reiteración del verbo 'pían', reforzada por la unión polisindética, produce una evocación fonética de la algarabía que es el canto de las aves en la alborada. Ese verso rítmicamente trimembre, cuyo contenido es puramente sensorial, encabalga con otro de carácter reflexivo: «sin designio de gracia», esto es, sin voluntad de producir belleza. Porque el sujeto poético, en un primer momento, ha percibido sin más el sonido de la naturaleza para después convertir esa sensación en objeto de contemplación y advertir que la belleza que él reconoce no es producto de una técnica intencionada, de una voluntad diáfana de crear belleza. En la gracia de las aves no hay artificio. El vaivén entre lo inmediato experimentado y la asimilación racional, característico de toda la poesía guilleniana, está aquí presente.

En la tercera estrofa (ya lo he señalado) reencontramos a la luna: «está muy cerca», se declara de ella. Está «Quieta en el aire nuestro», como al

alcance de la mano, suspendida de un hilo invisible. Nuevamente estos dos versos (9 y 10) deben interpretarse en un doble plano semántico: por un lado denotan una falsa impresión, un engaño a los ojos, el de que la luna que brilla aún en el cielo está físicamente muy próxima; por otro lado, la dimensión simbólica de la luna remite a un tiempo perdido que, pese a haberse ido, se antoja todavía al alcance de la mano y, como se comprobará en la cuarteta final, se halla efectivamente a disposición de la mano, de la mano que escribe. La luna lejana, lejana como los gozos y sinsabores del pasado, comparece ahora ante el yo poético.

Como en la primera cuarteta, los versos 3 y 4 de ésta los ocupa el sujeto poético, con el que irrumpe la temporalidad en el poema: «El que yo fui me espera». El yo discrimina el pasado ya concluido (el tiempo del “fui”) del presente en una dualidad temporal muy común en la poesía elegíaca o penitencial. La felicidad del pasado se evoca desde la privación presente o desde el hombre nuevo que ha dejado atrás la vida errada. Es inevitable que este verso convoque otro célebre de Francesco Petrarca, aquel prodigioso endecasílabo del primer soneto de su *Canzoniere* que dice «quand’era un parte altr’uom da quel ch’i’ sono» (*cuando era en parte otro hombre del que luego he sido*); aunque suponer que Guillén lo tuvo en cuenta con toda la intención de hacerlo resonar en su primer poema, enlazando así, a través de sendos pórticos poéticos, dos libros de meditada arquitectura, *Canzoniere* y *Cántico*, pecaría de aventurado por tentador que resulte. Guillén, en cualquier caso, trastoca el tópico. El yo pretérito no quedó enterrado en la experiencia recordada sino que permanece vivo y a la espera del yo presente agazapado *bajo sus pensamientos*, puesto que sólo en ellos *æo* debajo de ellos *æ* existe ya, convertido en memoria. Así, lo vivido no se da por perdido, fuente de nostalgia y abatimiento, sino, al contrario, se considera atesorado en la conciencia, almacenado en el recuerdo, fuente de gozosos futuros *reencuentros*, cuando el yo de hogaño salga al camino a reunirse con el yo de antaño. Continuidad y no ruptura del que uno es. Como la luna que, por un trampantojo, parece estar suspendida en la atmósfera (el aire nuestro), también el que fue y ya no es parece aguardar su concurrencia con el que ahora es: el enunciador, vale decir el poeta. Un choque jubiloso abierto al futuro en un río continuo que desde el pasado empuja hacia el futuro.

Y el futuro comparece en la penúltima cuarteta a través del verbo: «Cantará el ruiseñor». También el ruiseñor lleva un equipaje simbólico no desdeña-

ble, desde su asociación en la lírica folklórica con el amor y la primavera (recuérdese otra vez el *Romance del prisionero*, donde responde al canto de la calandria) hasta la reminiscencia mitológica tan frecuente en la lírica culta petrarquista, donde aparece como la Filomela transformada cuya fábula cuenta Ovidio en el libro IV de las *Metamorfosis*. El contexto nos aconseja descartar esta segunda carga connotativa, pues en ella el canto del ruiseñor está teñido de desesperado lamento, como por ejemplo en el soneto de Góngora “Con diferencia tal, con gracia tanta”. Este ruiseñor canta, como el cuclillo, el nuevo día y el advenimiento de la primavera y lo hace en lo más alto (la cima) de un ansia que es al mismo tiempo deseo y esfuerzo y cúspide de la noche desde la que se vislumbra ya el día. De ahí que los dos versos siguientes, en tono exaltado, celebren el asomo de las primeras luces, el clarear rojizo del alba. La geminación del verso 15 («¡Arrebol, arrebol!») subraya, como con un grito repetido por el entusiasmo, la alegría con que se recibe el comienzo de otro día. La luz arrebolada se sitúa en la vaga línea entre el cielo y la brisa de la madrugada, aludida aquí con un término poético (*aura*) que, por su polisemia, tanto apunta al aire vasto y dulce del v. 2, al aire nuestro del v. 10, como al hálito, el aliento vital de los seres vivos.

Pero esta estrofa no sólo configura un cuadro paisajístico de la aurora sino que contiene un aviso acerca del inminente canto del ruiseñor. En este punto merece la pena inducir al estudiante a interpretar ‘ruiseñor’ como una metáfora del propio poeta. Para ello basta con recurrir al «Poema de un día» de Antonio Machado, en cuyo v. 4 se recuerda él mismo como «aprendiz de ruiseñor», o, si que quiere, a alguna página de su Juan de Mairena en la que éste les dice a sus pupilos: «En cuanto poetas, deleitantes de la poesía, aprendices de ruiseñor...». Así pues, si ‘ruiseñor’ es metáfora de poeta, entonces la «cima del ansia» adquiere una coloración semántica nueva, por cuanto no remite al instante en que la noche cede paso al día sino a un estado mental, el de la máxima tensión creativa del poeta que, finalmente, rompe a cantar, esto es, a escribir. Los versos finales de «El prólogo» son, en el mismo sentido, diáfanos: «[...] ¡Perezcan / Los días en prólogo! / Buen prólogo: todo, / Todo hacia el Poema». Toda la experiencia decantada, todo el silencio acumulado converge en la Creación, que eso significa al cabo Poema.

Esta lectura metapoética se ve reforzada por la última estrofa. Una pregunta y su respuesta la informan sintácticamente, aunque dispuestas, como



en casi todo el poema, en sinuoso encabalgamiento que impide la impresión de seco laconismo. ¿Qué pregunta el sujeto poético? Reaparece el tema del tiempo perdido en una formulación muy sutil: a través de un verbo en pretérito perfecto simple (*perdí*) se da como hecho incuestionable que el poeta perdió su tiempo, pero esta aseveración se halla implícita en la pregunta sobre si el tiempo perdido para el yo se perdió de manera absoluta. Mediante la interrogación, tiempo y sujeto aparecen disociados, lo que abre la posibilidad de que éste se instale en una cámara de intemporalidad desde la que contemple y manipule el tiempo como algo que no es él mismo. La respuesta es sumamente relevante y constituye una comprimida poética antepuesta a todo *Cántico*. Como en un cuento, el final proporciona un desenlace inesperado que dota de nuevo sentido todo el texto.

En principio parece que la respuesta no guarda manifiesta relación con la duda: ¿se perdió aquel tiempo?, esto es, ¿se perdió para siempre? Una paráfrasis de la respuesta podría ser: la mano, como un dios ágil, dispone de esta luna sin año. Varios elementos reclaman esclarecerse para ir dotando de sentido este epifonema. En primer lugar, la mano que, identificada en aposición con un «dios ligero», dispone. Una mano que recuerda la del Dios creador en la Creación de la Capilla Sixtina y que, en todo caso, es la mano del pintor y la mano del poeta, la mano que traza y escribe, la que da a luz lo antes inexistente: la obra. La mano dispone, como Dios dispone lo que el hombre propone. Es la mano la que decide, resuelve, enmienda e incorpora, con la ligereza de su movimiento y con la levedad de un dios menor, de ahí la minúscula. Es la mano la que crea un mundo nuevo, el universo que sólo se sustenta en palabras y no en la factualidad del acontecer histórico, un mundo atemporal y por ello no fugitivo al que el lector está convocado. Una mano que es sinécdoque clara del poeta creador, lo que convierte a éste en el «dios ligero» del v. 19 o, por decirlo con un verso de Vicente Huidobro –el último de su «Arte poética»– que tal vez obró en la memoria de Guillén, «El poeta es un pequeño dios». Pero, en el poema, el complemento directo del verbo y, por tanto, el objeto de la disposición de la mano, aparece restringido, aunque se trate de una restricción que amplía el potencial semántico del enunciado. De lo que dispone la mano en su escritura es «de esta luna sin año», una luna próxima al enunciador, como señala el demostrativo 'esta', que ya no es de antaño ni de hogaño sino de ningún tiempo y a la vez de todos, una luna «sin año», sustra-

ída al tiempo y perfecta porque es la imagen absorbida y custodiada por la conciencia en la que todos los tiempos pasados se vuelven simultáneos. El poeta, pues, pequeño dios, dispone del bagaje de su experiencia para la creación de un mundo literario separado ya de lo histórico percedero. La acción poética funda un universo nuevo en el que lo vivido queda preservado de la erosión de la historia, protegido por un presente perpetuo. He ahí la respuesta. ¿Se perdió aquel tiempo? No, está garantizada su pervivencia por la acción intemporalizadora de la palabra poética.

Puede ser oportuno traer a colación la tesis doctoral de Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, defendida a comienzos de 1925, en la que proporciona valiosísima información sobre sus propias convicciones estéticas de entonces por la vía de analizar la obra gongorina. En un brevísimo capítulo titulada «Ficción» escribe: «Y comienza, en fin, el ciclo del poema sin atadero singular. La vida continuará nutriéndolo. Las circunstancias únicas entrarán, y por la sola vía que conduce al poema: la memoria personal. Pero nada *histórico* sobrevivirá históricamente en esta enorme empresa creadora. Verso a verso, se levantará una ficción. Fricción no se opone a Verdad. Pero Ficción ni se opone ni no se opone a Historia; no dice relación con la Historia»<sup>6</sup>.

También la versión primitiva de «Advenimiento», la de 1924, resulta en estos últimos versos muy esclarecedora y confirma nuestra lectura: «...la mano / Alcanza sin esfuerzo / Esta luna de antaño». Aquí la mano todavía no se eleva al rango de dios ligero, sino que es la mano con que escribe el poeta que, figuradamente, *alcanza* la luna que ya no existe, es decir las vivencias del tiempo perdido, y lo hace *sin esfuerzo* porque para la imaginación poética todo se encuentra al alcance.

Lo que había empezado como un himno a la aurora y la primavera ha ido cobrando una significación metapoética<sup>7</sup> por la que se celebra la virtud de la poesía de salvaguardar la experiencia de su consunción en el tiempo. A esta

---

<sup>6</sup> Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. de Antonio Piedra y Juan Bravo, Valladolid, Fundación Jorge Guillén / Universidad de Castilla La Mancha, 2002, p. 59.

<sup>7</sup> Es frecuente en *Aire nuestro* encontrar poemas que reflexionan sobre la misma poesía. En 1982, Guillén escribía, a propósito de su libro *Final*: «Poesía sobre la poesía es un ejercicio constante de *Aire nuestro*», en «El argumento de la obra. *Final*», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 828.

luz, el título, «Advenimiento», no debe entenderse únicamente como alusivo a la venida del día, como el despertar del alba, sino también, en una dilogía, como aviso del advenimiento de la obra poética, del cosmos absorto en esa obra y, más exactamente, como el nacimiento del Libro a cuya armónica y equilibrada arquitectura tendió y para la que trabajó toda la vida Jorge Guillén: *Aire nuestro*. Un libro que se encuentra prefigurado, e incluso nombrado, en este espléndido poema de 1924 ajustado en 1928.



# Francisco Brines: de medio siglo

GABRIELE MORELLI

Universidad de Bérghamo

Brines es un autor ya considerado un clásico de la poesía española contemporánea y sin duda el representante más significativo de la llamada Generación del 50, de la cual los estudiantes deben conocer sus rasgos fundamentales y a sus autores. En efecto, si anteriormente los acontecimientos sociales eran considerados motivo absoluto y prevaricador de la poesía de la época, ahora, con la aparición de un nuevo grupo de poetas de los años veinte y principios de los años treinta, aunque triunfantes en torno a 1950 (algunos críticos proponen, en cambio, la fecha de 1960 como la más idónea para fijar su producción<sup>1</sup>), la nueva corriente defiende un ideal de poesía entendido como acto de descubrimiento y “conocimiento” y no ya como momento de “comunicación”, según la notoria tesis aleixandrina. Los nombres más importantes (en gran parte presentes en la Antología de Juan García Hortelano)<sup>2</sup> forman, aunque de manera aproximativa, dos escuelas geográficas diversas: Barcelona y Madrid. A la primera pertenecen José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, a los cuales se unen, en posición autónoma y distinta, aunque vinculada al tema social, José Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Valente; mientras que de la segunda forman parte Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

La poética del 50 se concentra predominantemente en la realidad del yo entendido en la plenitud del universo privado inmerso en el mundo que lo rodea, que no sienten por tanto como extraño, sino frente al cual anteponen la experiencia personal, privilegiando la esfera del intimismo amoroso y sentimental. Tal idea recoge y remeda de la generación precedente el tono directo y coloquial y, en particular, el recurso al diálogo y a la confesión, sin caer con ello en lo obsoleto y en lo banal anecdótico o ideológico, mostrando, por el contra-

---

<sup>1</sup> J. Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Ínsula, Madrid 1977, p. 17.

<sup>2</sup> *El grupo poético de los años 50*, Taurus, Madrid, 1978.

rio, un gran interés por el léxico y la escritura, que con el tiempo se acaba convirtiendo en exigencia y carácter estilístico del grupo. Se impone, de hecho, como nota peculiar, la mayor atención concedida al verso (un verso libre, marcado por el endecasílabo o por otras combinaciones menores), que rechaza los paludamentos y el prosaísmo precedentes del mismo modo que rechaza el preciosismo metafórico gongorino derivado de los autores del '27 (Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Aleixandre), privilegiando un léxico estilizado en el cual la experiencia subjetiva es paradigma y metafísica de una realidad universal, que acoge y refleja las angustias y preocupaciones del hombre moderno.

El nuevo grupo poético manifiesta una serie de temas y elementos formales en los que el yo, no aislado de su contexto social, es intérprete de una historia basada en el mundo de las emociones y de los sentimientos, asignando a la palabra poética las posibilidades de un esclarecimiento y de una redención moral. En sus declaraciones, los autores insisten en el concepto de poesía entendida como "conocimiento"; es decir, dirigida, según Brines, a la comprensión de nuestra existencia, sin renuncia alguna o propósito de fuga solipsista, mientras que se afirma la voluntad y la conciencia crítica de una interrogación sobre sí mismos, el sentido de vivir, el amor, la juventud y la muerte, que implica la experiencia personal como momento de búsqueda privilegiada.

En algunos poetas, como por ejemplo Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, es igualmente relevante la adhesión a la realidad externa y el compromiso social, aunque se trata de experiencias no exentas de envolturas e implicaciones subjetivas. Con el pasar de los años, no falta el recurso a la ironía y a la frase lúdica, alusiva, en conexión con un léxico fuertemente estilizado que, sin embargo, no renuncia a la expresión coloquial y popular. La metapoética –la poesía que se interroga a sí misma– es un tema de reflexión constante y traduce el propósito de tantear de manera profunda la biografía íntima, presentada como pantalla paradigmática de una verdad superior. El autor afronta la situación narrada como pretexto para manifestar sus reflexiones o emociones interiores. Esto explica la influencia ejercida sobre una parte importante de sus representantes (Valente, Barral, Goytisolo, González, Brines, Caballero Bonald, Rodríguez) de los modelos de la poesía inglesa contemporánea o de autores como Kavafis, Cernuda, Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, sin olvidar a algunos poetas latinoamericanos como Neruda o César Vallejo.

## LA ESCUELA POÉTICA DE BARCELONA

Los jóvenes amigos poetas Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Costafreda, Ferrán, Gabriel Ferrater y el crítico José María Castellet forman una intensa asociación humana y literaria, que implica, por tanto, una conciencia común de pertenencia, llamada propiamente "Escuela de Barcelona"<sup>3</sup> o por algunos "Grupo Catalán", nacida de frecuentar el ambiente universitario barcelonés o de intereses culturales comunes, entre los que destaca la admiración por el mundo visionario de Aleixandre; una asociación que gira en torno a la colección editorial Colliure, la primera en publicar, a partir de 1952, sus libros de poesía.

El grupo hereda la posición humana e ideológica de la poesía social precedente, considerando también la obra de Machado y de Vallejo, pero sobre todo mirando hacia sí mismo, hacia el yo confuso oprimido por la formación burguesa, que recurre para esto a la ironía y a la autocrítica, exhibiendo el *exemplum* de la propia biografía como momento fundador del acto poético. En el elenco de poetas señalados, entran a continuación también Ángel González, Valente, Caballero Bonald. Brines y Rodríguez, residentes en Madrid, llevan a cabo, en cambio, un original itinerario artístico, del todo ajeno a la temática del compromiso político. Pero, antes de acercarnos a la lectura de su poema, recordemos algunos datos sobre su biografía y obra que nos permitan adentrarnos en su formación cultural y en los rasgos fundamentales de su poesía.

## FRANCISCO BRINES: EL AUTOR Y SU OBRA

Brines nace en 1932 en Oliva (Valencia), estudia en la Universidad de Salamanca y pasa algunos años en Inglaterra como lector de español en Oxford. En 1959 publica *Las brasas*, que recibe el alentador Premio Adonais. Es un libro de versos que se halla iluminado por la cálida luz del paisaje mediterráneo, un entorno ya tocado por la nota interior que imprime el pensamiento doliente acerca del *tempus fugit*. Después compone la pequeña *plaque* titulada *El Santo Inocente* (1965) con carácter discursivo y narrativo, como por otro

---

<sup>3</sup> Entre los estudios más recientes sobre el nuevo grupo generacional, cfr. C. Riera, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988.

lado es típico de la poesía del autor y tendencia de aquellos años; recoge datos de la historia en general y del arte que él interioriza impregnándolos de su visión elegíaca del destino humano y del mundo.

El tercer libro, *Palabras a la oscuridad* (1966), acentúa la relevancia del elemento simbólico en correspondencia con un manifiesto protagonismo del yo, que intensifica el tono íntimo y marcadamente confesional. La poesía de Brines de manera paulatina toma un cariz metafísico que trasforma los problemas personales y externos –la biografía y la historia– en una búsqueda ontológica y gnoseológica. El verbo del poeta encierra y abarca el misterio que rodea nuestra existencia; con presupuestos románticos, Brines aboga por una especie de conocimiento que sólo la poesía puede realizar. Intérprete fiel del pensamiento generacional, insiste en la idea de que sólo la palabra poética está capacitada para llegar al centro de nuestro ser, y allí, en los arcanos, tocar y leer su recóndita verdad. Para el autor, la poesía ilumina la consciencia del yo que, en el esfuerzo realizado, tiende a borrarse y a desaparecer en la oscuridad.

Los libros *Aún no* (1971), *Insistencias en Luzbel* (1977) y, sobre todo, *El otoño de las rosas* (1986) reciben una buena acogida por parte de la crítica, que también señala el ingreso en la obra de Brines del paisaje urbano, junto a la acentuación del elemento intelectual y metafísico ya latente en las entregas anteriores. Se impone el tema del amor y de la juventud, que reenvía al recuerdo de la estación felizmente gozada y, por lo tanto, a la exaltación de la experiencia vital frente a la amenaza del avance inexorable de la nada y la temida victoria de la *vanitas*. En consecuencia, notamos que la palabra, elegíaca y subjetiva, adquiere un significado alusivo que reduce la nota sentimental. El lenguaje experimenta ya un extraordinario proceso de reducción, elaboración y simplicidad esencial. A menudo surge un léxico llano, discursivo, falsamente familiar y cotidiano, anclado no obstante en una ajustada medida de sobriedad formal.<sup>4</sup>

Entre los temas privilegiados y emblemáticos de la poesía de Brines destacan el sentimiento y la relación del amor proyectados en una percepción

---

<sup>4</sup> Sobre la escritura, y en general el carácter y la importancia de la obra del autor, cfr. el estudio fundamental de C. Bousoño, “La poesía de Francisco Brines”, in *Poesía poscontemporánea*, Ediciones Júcar, Madrid 1985, pp. 23-114.



dolorosa del tiempo. Desarrolla una gran tensión dialéctica, pues va afirmando imágenes concretas que se encadenan a su correlato simbólico en un diálogo trascendente que resume la poética del autor. La exigencia de afirmación vital da la mano a una voluntad de conocimiento que no se satisface con acceder a la mera realidad, sino que pretende emboscarse también en el universo del misterio.

*La última costa*, de 1995, es una meditación biográfica que confirma la presencia de una escritura depurada de cualquier sensual veleidad estética. Se rastrea una progresiva búsqueda metafísica que desemboca en la espléndida elegía última, cuya importancia es tal que repite el título del libro. El poeta mira el tiempo que pasa con serena aceptación, consciente de que los rescollos del recuerdo de la felicidad desvanecida continúan acompañándolo e iluminándolo.

Los momentos de amor y dicha –cuya hiriente transitoriedad subraya Brines– ya son experiencia pasada y por ello a la manera quevedesca rozan un oscuro y desolado futuro. El poeta vive el encuentro amoroso (objeto de condena por parte de la moral burguesa) en una continua y cernudiana superposición de tiempos. Su celebración, exhibida con tono púdico en cuanto experimentada con íntimo sufrimiento, aparece amenazada *ab initio* por la certeza de una contingencia que augura abierta e inexorablemente su pérdida. El amor, la juventud, la vejez, el arte, el tiempo y la muerte, temas universales de la poesía de Brines, son el resultado de una profunda exploración personal que por un lado indaga en el misterio de nuestro ser abocado a la muerte, y por el otro reafirma el potente deseo de amor y de belleza como derechos inalienables del vivir humano.

#### LECTURA DEL POEMA “LA ROSA DE LAS NOCHES”

El poema “La rosa de las noches” que vamos a comentar pertenece al libro *El otoño de las rosas*, publicado por la editorial sevillana Renacimiento en 1986. Este poemario fue bien acogido por la crítica y por los lectores apasionados por la poesía. Como se ve, el título del poema indirectamente inspira el del libro. La variante “noches-otoño” guarda un matiz referencial que alude a la edad del autor, que ya se despide de la juventud. En fin, “noches” y “otoño” pertenecen a la misma categoría cronológica y, aunque distintas (el primer

vocablo indica una fase del día y el segundo una estación del año) comparten un análogo signo negativo. En los dos títulos la palabra “rosa” se alterna en la línea del espacio sintagmático evidenciando un doble quiasmo: el segundo está formado por el intercambio del singular con el plural.

Brines recoge el motivo de la rosa, heredado de la tradición literaria grecolatina. Como se sabe, Ausonio fija el tema en su secuencia “Collige, virgo, rosas” (título de otro poema de *El otoño de las rosas*) y, después, en el Renacimiento prolifera en múltiples versiones. Entre otros, Bernardo Tasso lo retoma en su poema “Mentre che l’auro crin ondeggia intorno”, que fue imitado por Garcilaso de Vega, quien vuelve a interpretarlo en su extraordinario soneto XXIII que empieza: “En tanto que de rosa y azucena”. En la época contemporánea no podemos olvidar la rosa cantada por Juan Ramón en “El poema 1”, del libro *Piedra y cielo* (1919), incluido en su *Segunda Antología*, que reza: “No le toques ya más, / que así es la rosa”. En su versión metaliteraria, también surge en el *Arte poética* de Vicente Huidobro, siempre a través de la metáfora de la rosa asociada al programa teórico del poeta creacionista, quien conmina: “No cantéis la rosa, oh poetas. / Hacedla florecer en el poema”. Llegan a “La casida de la rosa” de García Lorca, y terminan estas sucintas calas con un escritor coetáneo a nuestro autor, José Ángel Valente. En su poema “La rosa necesaria” define un nuevo concepto de la flor: está destinada a vivir y consumirse junto a nosotros, junto a nuestra existencia cotidiana. Compone Valente:

La rosa que se da  
de mano en mano,  
que es necesario dar,  
la rosa necesaria.  
La compartida así,  
la convidada,  
la que no debe ser  
salvada de la muerte,  
la que debe morir  
para ser nuestra,  
para ser cierta.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> J. Á. Valente, “La rosa necesaria”, en *Obras poética 1. Punto cero (1953-1976)*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 41.

En consecuencia, Brines se coloca dentro de un paradigma literario muy bien conocido, que él interpreta y renueva. La invitación jubilosa a la plenitud emotiva que Brines pone al principio del libro, dedicado a Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda –dos modelos que sintetizan la vertiente formalista y la crítica que inspira la palabra poética del autor– es muy significativa. Reza el epígrafe: “Quiero sólo advertirte que nada hay que entender de la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres, secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño”. Leemos el poema que comentamos y, para facilitar su análisis, vamos a enumerar en el texto sus estrofas y respectivos versos:

Todas las noches de mi vida, hasta el alba,  
sin llegar nunca a nadie,  
en ciudades distintas, los ojos en acecho,  
son una turbia rosa negra.  
Se cumple así la sed que concedo a la carne,  
esta difusa espera, que es fidelidad de mis cansancios,  
o el encuentro de alguna luz pequeña que se abate,  
tras el furor, en las cansadas sábanas.  
Allí donde los cuerpos se nutren de reposo  
que no es mortal aún,  
en esa hora tan dura  
en que la luz es agria, es una ciega rosa blanca.

Todas las noches de mi vida, envejeciendo,  
son una infame rosa negra,  
son una rosa negra y solitaria,  
una encantada y desvalida rosa.  
Si volviera a vivir, yo quisiera aspirarla  
de nuevo sin piedad,  
pues por ella existí, aunque me devorase.

Yo miraba los astros, su hermosura,  
y nada aquel espejo reflejó  
que a él se asemejase:  
sólo la quemadura del vivir,  
que aun sin fulgor, ya sé que existe.

Todas las noches de mi vida,  
también las que vendrán,  
son una iluminada rosa negra,

un secreto esplendor que aún no es ceniza  
 y nadie puede ver,  
 y que este ciego roza  
 lleno de ardor, con las manos tendidas.

La base métrica versolibrista se asienta en unidades que oscilan desde el alejandrino al heptasílabo, con preferencia por el endecasílabo que presta un aire de silva libre, esa configuración que tan granados frutos dio en las plumas de Darío, Machado o Juan Ramón Jiménez. Aquí presenta cuatro agrupaciones estróficas con bloques de 12, 7, 5 y 7: versos, respectivamente, que responden a un diseño riguroso de distribución del mensaje comunicativo, de clara imagen circular. Por eso la figura retórica más recurrente en el poema es la de la repetición, presente en materia rítmica en forma de anáfora. Tres estrofas de las cuatro que configuran la estructura del poema empiezan con la frase “Todas las noches de mi vida”, que además entronca con el sintagma final del título, “la noches”, recreando un *continuum* de pronunciación y significado. La palabra “noches” ya no tiene su poder romántico y temporal, pues su plural ha reducido la fuerza axial propia de la unidad y ahora alude a varios lugares y momentos de la vida nocturna del poeta que vive y consume el amor.

Según se aprecia, cada comienzo de estrofa tiene un segmento análogo y otra distinto, hecho que supone retorno y repetición rítmica y avance. Miremos por un momento el texto en que vamos a subrayar en cursiva el sintagma repetitivo concerniente a la noche y su variante:

- I, 1, *Todas las noches de mi vida*, hasta el alba.  
 II, 1, *Todas las noches de mi vida*, envejeciendo,  
 IV, 1, *Todas las noche de mi vida*,  
 2, también las que vendrán,

Sintagmas, vocablos y frases diferentes (“hasta el alba”, “envejeciendo”, “también las que vendrán”) se refieren al cambio y al fluir cronológico, y de ahí la variación temporal (de la noche hacia el nuevo día). El cambio afecta la vida del poeta que mira hacia el futuro. En efecto, el tiempo verbal del texto, fijado en la inmanencia del presente, hace torsiones continuas hacia el pasado (en la II y III estrofa):

II, 5, Si volviera a vivir, yo quisiera aspirarla  
6, de nuevo sin piedad,  
7, pues por ella existí, aunque me devorase.

III, 1, Yo miraba a los astros, su hermosura,

y también hacia el futuro (en la IV estrofa).

IV, 1, Todas las noches,  
2, también las que vendrán.

El último verso, desplazado gráficamente hacia la derecha para acomodarse al significado de futuro, se aparta del esquema paralelístico de la primera y segunda estrofas, hiladas por la anáfora "Todas las noches de mi vida". Su enunciado contempla una posibilidad de vida remota y, por lo tanto, requiere un espacio propio, separado y subalterno a ese primero que está situado en el presente y que se enmarca en una noche apta para la aventura amorosa, que adviene con el símbolo de la rosa.

La dificultad y el esfuerzo que requiere la conquista del encuentro sentimental se traduce en imágenes muy plásticas: en su inquieto recorrido nocturno, el yo lírico visita varias ciudades con "los ojos en acecho". Aclara el poeta que se trata de la sed de la carne que pronto se apaga tras el breve esplendor consumado en la intimidad de "las cansadas sábanas". El reposo posterior del cuerpo, tras el encuentro amoroso, es distinto a la quietud de la muerte, pero la evocación de esta última introduce una imagen siniestra contraria al fulgor de la luz propiciada por el amor, que también ilumina, aunque con una luz acre, la imagen de la rosa que ahora (sólo ahora) es "blanca", revelando toda la oración nota su sentido transitorio e indirectamente afirmando la reflexión ontológica. La noche, todas las noches de búsqueda del amor, son comparadas a la conquista de la rosa mítica de la pasión, flor prohibida por la moral burguesa. En este caso se trata de un amor distinto, lo que explica su calificación de doble cariz negativo, "turbia" y "negra". En fin, es "una turbia rosa negra" (I, 4). Algo semejante encontramos en la *Gacela del amor desesperado* de García Lorca, que empieza:

La noche no quiere venir  
para que tú no vengas,  
ni yo no pueda ir.

y sigue en los vv. 13 y 14, que rezan:

Pero tú vendrás  
por las turbias cloacas de la oscuridad.

donde el enunciado semántico parece salir de la situación postulada, restituyendo desde el exterior, es decir, desde la esfera de la normalidad –que supone un implícito e irónico juicio moral– la fenomenología descriptiva de la relación amorosa oscuramente prohibida. La expresión “por las turbias cloacas de la oscuridad” ilustra suficientemente –en particular la eclosión y oclusión del vocablo central “cloacas”, en perfecta equidistancia con el reiterado sonido “u” de “turbias y oscuridad”– la atormentada visión de esta experiencia sentimental. Un oscuro, inquietante paisaje metafórico sirve para traducir el intrincado camino amoroso perseguido por el sujeto poético.

Célula central de la triada sintagmática, la rosa perseguida por Brines parece protegerse y defenderse del espeso muro de palabras de significado negativo. El proceso estilístico se repite en el verso final de la primera estrofa (“una ciega rosa blanca”), en el v. 2 de la II (“una infame rosa negra”), y aún en v. 3 de la última estrofa (“una iluminada rosa negra”), pero admite variantes, según se aprecia en la estrofa II, vv. 3 y 4 (“una rosa negra y solitaria”, “una encantada y desvalida rosa”). En ambos casos, el poeta nos presenta la rosa como siempre rodeada de adjetivos, pero, al tratarse de tres versos seguidos, la rosa se ofrece a lector en tres espacios distintos, ocupando y alternando todas las posibilidades de los sitios disponibles en la línea verbal de la tríada en que está colocada. Volvamos a leer los primeros versos de la II estrofa, indicando con el número la posición de la palabra (las cursivas son nuestras):

II, 1, Todas las noches de mi vida, envejeciendo,

1    2    3  
2, son una infame *rosa* negra,

1    2    3  
3, son una *rosa* negra y solitaria,

1            2    3  
4, una encantada y desvalida *rosa*.

La imagen de la rosa dibuja un movimiento sinuoso (en medio, fuera y al final del segmento) como para rehusar el límite de los atributos con que se la

define y reduce. En realidad hay una línea de continuidad entre el v. 2 y el v. 3, ya que el poeta, empujado por el sonido de la anáfora “son una”, retoma los vocablos finales del v. 2 (“rosa negra”), ahora añadiéndole un nuevo elemento, el adjetivo “solitaria”. Se trata de un vocablo tetrasílabo, una medida diferente a la de los calificativos utilizados hasta ahora, todos bisílabos a excepción de “infame”, v. 2. Éste, al formar sinalefa con el indeterminado “una”, cuenta dos sílabas. En síntesis, esta rosa tan negra como la noche en que el poeta va a su encuentro se cubre de diferentes matices y varias tonalidades, inclusive las que reflejan y traducen momentos de la existencia humana. Por lo tanto, la rosa es “turbia”, “ciega”, “blanca”, “infame”, “solitaria”, “encantada”, “desvalida”, “iluminada”. “Rosa” significa amor, lo que para Brines quiere decir vida, vivir, palabras que acompañan y atraviesan todo el texto, de principio a fin, repitiéndose en cada estrofa, cubriendo cada resquicio del espacio narrativo y, según hemos comprobado, del tiempo en su triple dimensión de presente, pasado y futuro. Siempre la ecuación rosa-vida sorprende al lector por su insistencia, su totalidad de voz y acento. Recoge una afirmación sincera y al mismo tiempo desesperada –que incluso entrevé la posibilidad de una vuelta atrás– de otra nueva vida, donde el perfume deseado por el poeta emanaría sin ambages de la rosa, como anuncian los versos finales de la II estrofa:

Si volviera a vivir, yo quisiera aspirarla  
de nuevo sin piedad,  
pues por ella existí, aunque me devorase.

La estrofa siguiente vuelve a afirmar, en la geometría de los cinco sentidos corporales que miden el pulso de la vida, el de la vista, porque la mirada ilumina los entes que rodean el universo físico y estético del poeta. Se trata de un mundo ideal lleno de armonía y belleza que no corresponde al de la realidad y por eso, de ese contraste, el poeta denuncia su herida, que llama “la quemadura de la vida”: pero eso que le desanima en su búsqueda continua que admite incluso la hipótesis de un retorno a la existencia, durante la cual siempre el poeta iría buscando la rosa amada. Es significativo ver aquí cómo Brines, en esta renovada declaración de fe en el acto vital amoroso, exprese su adhesión a través del registro del cuerpo: de ahí el uso del verbo aspirar, (yo “quisiera aspirarla”, II, v. 5) aludiendo al perfume de la rosa, que da, como motivo de

esta participación, una análoga implicación que toca la esfera física. Escribe el poeta “yo quisiera aspirarla... aunque me devorase”. A nivel estilístico notamos cómo a la tensión mostrada a nivel del significado –hemos dicho el contraste entre deseo y su consecuencia– responde la estructura fónica del texto que, gracias al empleo de asociaciones sonoras, aliteraciones y semirrimas, traduce de una manera expresiva el dramatismo de fondo de la comunicación verbal. Limitando el análisis a los versos finales de la II estrofa, allí donde es más manifiesta la reivindicación del acto vital, podemos notar la presencias de aliteraciones, por ejemplo a lo largo del v. 5 (“Volviera a vivir”, “quisiera aspirarla”); en el verso anterior (“desvalida rosa), notamos el evidente puente fonético que la rima “rosa” crea con la palabra “devorase”, en particular con sus sílabas finales “rase”. Igualmente, en la estrofa sucesiva, los segmentos “su hermosura”, v. 1, comparten la vocal “u”, mientras que en el verso siguiente los vocablos “espejo reflejó” tienen en común, además de la consonante “j”, sus tres vocales, es decir: “e-e-o”. Podríamos continuar en este rastreo de elementos fonéticos que atraviesan el poema de Brines, a veces superando cierta distancia que los separan en el espacio del texto: en este sentido véase el sonido agudo de la palabra “fulgor”, III, v. 5, que, aunque se halla lejano de su referente sonoro, crea un indudable llamada fónica con la palabra “ardor” del último verso del poema. Por lo menos así lo advierte el lector. En este examen estilístico presentamos otro ejemplo, sacado del espacio del estrofa final, donde vemos la palabra “ceniza”, v. 4, que atrae el análogo sonido formado por el sintagma “ciego roza”, v. 6: ambos comparten las mismas letras “c” y “z”.

En definitiva la lectura del poema de Brines evidencia una elemental fenomenología auditiva que acompaña el tenso mensaje sintáctico del texto; la reiteración de la oración “todas las noches de mi vida son una rosa negra” remite automáticamente al deseo de afirmación de la experiencia amorosa y *in primis* al encuentro físico del cuerpo como signo de una necesidad vital contra la cual parece oponerse un oscuro impedimento exterior, una dificultad real o simbólica, que deja entrever la denuncia de una privación y al mismo tiempo la reivindicación del derecho al acto vital. En efecto, el cuerpo participa con todos sus sentidos en este poema, y el alumno puede comprobar las veces que aparece su referencia indicada también por la presencia de sus elementos (“ojos”, “carne”, “manos”) y el uso de verbos (como “envejecer”, “vivir”, “aspirar”, “mirar”, “devorar” etc.). El código auditivo con su insistida presencia



hace resaltar la tensión acumulada por el dramatismo causado por la doble vertiente elegíaca y metafísica del mensaje poético: mensaje que por una parte reafirma el deseo de amor y juventud, y por otra denuncia su pérdida con el paso del tiempo y la llegada del otoño de la vida. La imagen final nos muestra a la figura del poeta ya ciego que sigue buscando el secreto esplendor de la "iluminada rosa negra". Lleno de ardor, él tiende sus manos, con renovada confianza, antes de que la luz radiosa que emana la rosa perseguida, y que sólo su fe conmovedora puede ver no sea una ceniza apagada.



## Comentario a “Sol en Elca”, de Vicente Gallego

FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO

Toda la poesía de Vicente Gallego desde *La luz, de otra manera* (1988), su primer libro, hasta *Cantar de ciego* (2005), el más reciente, obedece a un impulso central de indagación en la condición paradójica del existir que tiene como resultado el predominio de una escritura elegíaca de muy intensos contrastes. Más allá de la referencia concreta a circunstancias y motivos particulares Gallego indaga desde el principio en la contradicción entre la alegría esencial del ser y el desgarrar metafísico que produce la condición efímera de los individuos, desde el reconocimiento de la “vocación de altura” que ya se expresa en la primera versión de *La luz de otra manera* hasta los momentos de reflexión vital en apariencia más desaforados –“La historia interminable”, por ejemplo– de *La plata de los días* (1996).

En todos sus poemas hay un pulso irresuelto e irresoluble entre el panteísmo pagano de su aceptación luminosa del instante y la conciencia de la caducidad de una existencia “tan insignificante/ y tan grande, tan triste, tan hermosa”. Este pulso, esta tensión inevitable y fructífera ha ido dando lugar a libros que son mucho más que reunión de poemas y que evidencian su carácter unitario hasta en el mismo proceso de escritura de cada uno de ellos: *La luz, de otra manera*, *Los ojos del extraño* (1990), *La plata de los días*, *Santa deriva* y *Cantar de ciego*, al que pertenece el poema que comentaré en las páginas que siguen. El propio poeta ha reforzado esa condición unitaria al reunir su obra completa hasta el momento en el volumen *El sueño verdadero* (2004), con una drástica supresión de poemas y hasta de un libro entero, *Los ojos del extraño*, en pos de una estrecha coherencia que deja al desnudo la doble condición hímica y elegíaca de su producción más genuina.

A la vista de un libro como *Santa deriva*, que es en mi opinión el libro decisivo en la evolución de Vicente Gallego, no sorprende que la publicación que antecede a la de este haya sido una intensa reescritura y reducción de la primera edición de *La luz, de otra manera* (1998). Ahora sabemos que dicha

reescritura selectiva no era sólo fruto de un designio perfeccionista del autor sino, sobre todo, de una exigencia interior muy auténtica que preludiaba la vigorosa creación del libro siguiente: celebrar hasta el límite “esa altura sin dios a la que llega/ nuestra carne mortal” pero también, desde la arrogancia humilde de su personaje, abrir, ahora y en su libro siguiente, *Cantar de ciego*, la caja de las preguntas sin respuesta que, siendo las eternas preguntas del hombre, adquieren carta propia de naturaleza gracias a un decir que superpone a los razonamientos una poesía de emoción y de imagen que hace de *Santa deriva* y de *Cantar de ciego* dos de los libros más convincentes de la última década.

Culminación de una escritura y de una primera época, los poemas de *Santa deriva* hablan esencialmente desde un nosotros que asume la celebración de la vida insuficiente como una liturgia pagana y que, entre la ausencia y la nostalgia de Dios, eleva su plegaria hacia la luz del mundo, eje central de toda la imaginación de Vicente Gallego, que se despliega desde el tono elevado de la queja metafísica al delicado lirismo de otros momentos, como en “El arroyo”:

Mi mano acerco sólo a su corriente  
y contemplo un instante  
cómo enturbia mi sombra su agua pura.

No es ajena a la escritura de estos poemas la incitación barroca, en muchos aspectos, ni el recuerdo de la Biblia, de la literatura espiritual, del más depurado Juan Ramón Jiménez o de Francisco Brines y Claudio Rodríguez, de Luis Rosales o de César Simón, pero también destellan aquí los esplendores materialistas de Pablo Neruda: ciertamente hay mucho de oda elemental en este debate del alma y del cuerpo en el que Vicente Gallego se sitúa frente a la permanencia de las cosas e indaga en sus propios conflictos para alcanzar una forma de unanimismo que, frente al “Señor del Desamparo”, al “Ángel fiel del Olvido”, establece la dignidad de un diálogo “fieramente humano”, diríamos, con el dios inexistente (ese “Dios del miedo y la duda”) y con la totalidad de lo real: las nubes y la luz y el cielo, el olivo y el cántaro, la seda negra del deseo y de la muerte, el miedo, los amigos, el hijo, la madre, el propio cuerpo que imagina en su morir. Y todo responde con la sencilla alegría del existir, esa deriva que logra dar sentido al adjetivo “santa” con el que el poeta nos sorprendía en primera instancia: la “santa deriva” no podía ser otra cosa que la renovada aceptación del vivir humano, contrastado ahora en su sentido trágico,

para que todo arda y se consuma  
alto y pleno en su nada.

Como respuestas verdaderas y compartibles se suceden la valoración del presente (“porque somos humanos/ y ha de venir un tiempo de pagar/ dad más vino a los músicos:/ que esta fiesta la escuche/ hasta el tímpano sordo que será la memoria”); la continuidad de una “proa invicta de amor en la deriva”; la reafirmación de la alegría, “nuestra única herencia verdadera”; el prodigio del barro que nos hace; el valor del erotismo y de la carne: “no conozco/ trascendencia más cierta que la que en ti se oculta”; la luz, en fin, que es una fiesta y que nos borra. Culminan *Santa deriva* dos de los más hondos poemas de Vicente Gallego: “El himno” que suena “sin contar con nosotros, en el centro sin luz/ del extraño destino de la carne” y el homenaje a la capacidad humana de crear, concentrado en la música sacra de Vivaldi, esa

extraña melodía de blasfema belleza  
que a los hombres sugieres su condición divina.

Aunque en *Cantar de ciego* no hay ruptura con lo anterior –estamos ante un poeta de designio unitario–, sus poemas suponen desde la depuración un nuevo avance de la indagación en la condición paradójica del existir que vertebraba su mundo: himno y elegía en íntima amalgama. La palabra del poeta se descarna en este libro sin por ello perder ni una pizca de musicalidad ni reducir el papel extraordinario que cumplen en su obra las imágenes sensoriales. Al contrario: hondo en su reflexión, Vicente Gallego es también uno de nuestros grandes sensitivos y su capacidad metafórica alcanza aquí un paladeo verbal y niveles visionarios que no entorpecen la claridad del sentido. Los versos breves en que tienden a fragmentarse los endecasílabos y la estructura predominante de canción establecen una eficaz tensión entre lo contenido de la forma y la intensidad apasionada del decir, como en “Madrigal”, un gran poema de amor, o como en el contemporáneo himno al sol que es “Sol en Elca”, en el centro del libro.

El poema “Cantar de ciego” establece al principio del libro la poética del conjunto: amor y tiempo en vilo, la vibración de la materia, el milagro de la poesía ante la conciencia punzante de la muerte:

Pasado lo pasado,  
Malgastadas  
la carne y las razones,  
y no habiendo  
noticia del propósito, cantemos,  
porque sea el trabajo más liviano.

Cierran el libro “Mi casa”, nueva formulación de la poesía como cobijo y envío al lector, y “La noche del agua”, balance existencial de la cuarentena. El precio del vivir es la angustia de la muerte, pero su sueldo es la capacidad de consagrar el instante: “Contemplo el litoral y estoy pagado”.

Desde la conciencia de la fugacidad se afirman, complementarias, la raíz amarga de la condición humana y la consoladora armonía del mundo: “Nada pena en su ser como penamos,/ todo asiente y comulga”. En poemas como “Esperma” o “Noche en la tierra (Internet, cámaras web)”, Gallego arriesga con acierto en lo cotidiano para extraer conocimiento y emoción, igual que en ese fraternal “El abrazo” que desvela la conciencia trágica de todo querer:

Un abrazo me dio  
como pésame largo, allí,  
en mitad / de la hora más cierta,  
en la hora  
tan dulce  
de querernos  
desconsoladamente,  
como quieren los muertos.

Y, sin embargo, frente a lo fatal, frente a la queja existencial que se impone en el libro y que introduce nuevos registros en la creación del autor –“De amar lo que no dura, yo me acuso,/ y de nunca aprender. / Aquí lo que se da / se quita, y aun parece / que se diera tan sólo por quitar”– la realidad afirma su valía, su capacidad precaria de salvación en el aquí y el ahora: “Y viene por el ojo una paz grande / muy adentro, que es ver / las cosas en su sitio y no temerlas, / que es quedarse ya quieto largamente / frente al materno añil”.

Sirva este breve repaso de la obra reciente de Vicente Gallego como contexto al comentario de un poema que, como “Sol en Elca” sintetiza, en el centro de *Cantar de ciego*, el argumento único de toda su poesía.

## SOL EN ELCA

*A Francisco Brines*

Sol sin pena de agosto,  
entre las aves eres  
el ruiseñor más alto,  
y estos ojos contemplan, deshaciéndose,  
tu claro deshacerte en formas puras,  
raudo vidrio molido en el cañón del aire.

¿Por orden de qué azar  
fecundó tu tizón el vientre frío  
de la infinita nada  
para alumbrar la roca y las edades,  
la amarga manzanilla del querer  
y el rojo perdigón de la conciencia  
en las alas del mundo?

Y saber que algún día,  
cuando encuentre la rueda su guijarro  
y prenda el mal carbón del desafuero,  
abrasará la tierra limpiamente  
con tu memoria dentro,  
tú que fuiste el abrigo  
de la feliz jornada, tañedor  
de los prismas,  
tú que enhebras tu brasa en la nerviosa abeja  
para que encienda el aire del verano  
con su puntada errante,  
tú, padre  
de la alegría, miel  
de la infancia, piadoso  
curtidor  
de nuestros pobres huesos.

Conviene, en primer lugar, clarificar el sentido del título “Sol en Elca”. La contemplación de la luz que el sol difunde en el día de agosto y el desarrollo subsiguiente del apóstrofe que constituye todo el texto se realiza en un lugar determinado por el topónimo Elca. Elca no es propiamente un nombre geográfico de uso común. Es el nombre con que el poeta valenciano Francisco Brines denomina su espacio doméstico, el lugar cercano a la ciudad de Oliva donde reside y que en su poesía significa el espacio mítico de la infancia y, actualmen-

te, de su retiro en la vejez. No deja lugar a dudas la dedicatoria del poema a Francisco Brines, uno de los amigos y maestros principales de nuestro autor, con cuya celebración elegíaca del existir tanto tiene que ver en más de un aspecto la obra de Vicente Gallego. Ya desde el título, por lo tanto, el lector avisado tiene la oportunidad de adoptar la perspectiva adecuada para captar la relación intertextual entre ambos autores y, en definitiva, la situación emocional e intelectual desde la que se expresa la voz del hablante en el poema.

Desde la emoción y la conciencia "Sol en Elca" se nos presenta como una especie de salmo pagano al sol (que nos recuerda la exaltación y la elevada retórica del "Himno al sol" de José de Espronceda) cuyo desarrollo culmina en una queja existencial que, no obstante, mantiene en alto el canto de alabanza a ese protagonista destacado de toda la poesía de Vicente Gallego. El desarrollo del poema se adecua limpiamente a la división estructural en tres estrofas irregulares de seis, siete y dieciséis versos sin rima que componen una silva libre. La cambiante sucesión de sus trece heptasílabos, once endecasílabos y dos alejandrinos, más un verso de tres sílabas y dos de cuatro, va modulando el ritmo progresivamente acelerado que propicia su final climático.

Las tres partes se ordenan en una secuencia que establece en primer lugar la contemplación del protagonista y una primera alabanza al astro cuya luz da forma a la realidad. En el segundo momento una pregunta retórica que se extiende a lo largo de los siete versos de la estrofa introduce la reflexión sobre los orígenes, sobre ese estallido inicial del universo que da lugar a la vida y sobre el sentimiento y la conciencia humanos entendidos, eso sí, en lo que de desengaño, de amargura y dolor revisten respectivamente en el transcurso de la experiencia vital.

Del canto en presente de la primera estrofa y de la pregunta en tiempo pasado de la segunda pasamos a la inevitable y triste seguridad de la desaparición futura del mundo y de los seres con que termina el poema, en una prolongada secuencia letánica de alabanzas renovadas a quien es a la vez propiciador de la vida, de la belleza y de la muerte. La conciencia de la muerte común a todos los seres, materializada en el poema por el sintagma final "nuestros pobres huesos" no impide la exaltada alabanza que se prolonga a lo largo de la tercera estrofa con metáforas de intensa belleza.

La sencillez con que el poeta ha organizado el argumento de este breve poema garantiza la eficacia de la fuerte sensorialidad de su aparato metafóri-



co y, al mismo tiempo, la expresión sintética de su pensamiento. Respecto a este pensamiento, en efecto, bastan unos pocos conceptos para que se vaya formulando sin lugar a dudas mientras avanza el canto. En la primera estrofa, el salmo de alabanza al sol lleva aparejadas dos condiciones. El poeta lo inicia en el primer verso adjetivando en negativo. No dice “sol alegre”, sino, en tono menor, “sol sin pena”. La mención del concepto “pena” introduce desde el arranque la información necesaria para percibir la perspectiva doliente del hablante y para entender, a continuación, el doble sentido del verbo deshacer, usado en dos formas no personales: por un lado, la acción del sol, en un infinitivo que implica acción constante, es un “claro deshacerte en formas puras”, o sea la de hacer cundir su luz sobre las cosas, revelándolas. Pero, por otro, los ojos que contemplan lo hacen “deshaciéndose”: el poeta usa este gerundio para implicar la conciencia subjetiva de la que parte, esto es, la de lo precario de una temporalidad existencial que exige hacer constar la queja en el mismo canto admirativo que se inicia con estos versos y que, desde el simbolismo aéreo, encarna en la identificación con el ruiseñor: “entre las aves eres/ el ruiseñor más alto”. Al poeta le interesa menos la condición nocturna que dota de prestigio al ruiseñor en la tradición literaria que el no menos prestigioso canto de esta ave. Con ello fuerza una significación sinestésica al identificar lo visual de la luminosidad solar con lo auditivo del canto del ruiseñor.

El pensamiento del poeta se concreta aún más en la segunda estrofa. En primer lugar, la que considera Gallego no es la orden del dios de Génesis, *fiat lux*, sino la orden de un azar desconocido, de ahí el calificativo de pagano con que defino este salmo. Casi como una forma de oxímoron, esta orden de un azar no se formula ni se clarifica de forma alguna, pues no parece accesible su conocimiento, de ahí lo retórico de la pregunta –“¿Por orden de qué azar...?”– con que se nos remite a la teoría de la gran explosión que dio origen al universo. La metáfora sexual resulta de una gran eficacia al contraponer las sensaciones térmicas de calor y frío para el hallazgo de esa metafórica fecundación del “vientre frío/ de la infinita nada” por el tizón del sol, para “alumbrar la roca y las edades”, espacio y tiempo elementales como coordenadas de la percepción humana.

En segundo lugar Vicente Gallego define su visión particular de sentimiento y conciencia sin lugar a dudas, y lo hace con sendas metáforas concluyentes. El querer, el sentimiento, se metaforiza como un amargo trago: “la

amarga manzanilla del querer". Original, sin duda, la ocurrencia de introducir una imagen gustativa, la del sabor de la infusión de manzanilla, para definir la entidad, amarga en última instancia, del sentimiento volitivo, sea el amoroso o sea, de manera más amplia, el deseo, ese desear que dinamiza al ser, sea cual sea la dirección que tome, y que, en definitiva, nunca resulta satisfecho.

Por su parte, el concepto de conciencia se metafORIZA con otra imagen todavía más impactante por su carácter visual y, en cierto modo, táctil: ese "rojo perdigón de la conciencia/ en las alas del mundo" que nos remite a la tradición moderna del poema "Lo fatal", de Rubén Darío –"Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo/ y mas la piedra dura, porque es y no siente,/ que no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente"–, y que nos sitúa enfrentados en una paradójica conciliación el pensamiento trágico de la existencia y la exaltación de la hermosura del mundo en su régimen diurno, que es el preponderante en el imaginario de Gallego, a pesar de algunos poemas de régimen nocturno muy relevantes en varios de sus libros.

Cabe precisar además que esa imagen de la conciencia como rojo perdigón (rojo por su raigambre ígnea, puesto que se sigue desarrollando la serie de atributos solares, afirmativa y negativa) hiere las alas del mundo, no sólo del protagonista del poema, o del género humano. El mundo como un animal aéreo –son aéreos todos los animales que componen el breve bestiario de este poema– nos remite, por lo tanto, a una mirada abstracta y globalizadora del ser universal, nacido, como se ha dicho en la primera estrofa, de la azarosa fecundación solar de la nada infinita. El carácter metafísico de este pensamiento no resulta contradictorio con la concepción materialista de Vicente Gallego sino que, al contrario, garantiza su solidez y su coherencia al presentarse como un sistema complejo en el conjunto de la poesía de su autor.

Explicitado el pensamiento elegíaco del poeta en las dos primeras estrofas, en la tercera se abre el espacio a una letanía de alabanzas que incluye la aceptación estoica de la ley mortal (*lex est, non poena, perire*), sin más lamento aunque con tristeza: ante todo se nos dice, y aquí el adverbio es clave para matizar el sentido, "abrasarás la tierra limpiamente/ con tu memoria dentro". Se subraya, además, la destrucción irremediable con dos sencillas imágenes elementales de gran plasticidad. La primera, "cuando encuentre la rueda su guijarro", está formulada de tal manera –ese "su guijarro"– que deja claro que

todo transcurrir, todo rodar, lo detiene necesariamente una ley inherente a toda existencia, por más que esa ley pueda sentirse como su contrario, como un “desafuero”, ilustrado aquí con la metáfora de un mal carbón que se resiste, sin éxito, a ser quemado.

No hay queja en el dolor existencial implicado en la constatación del futuro inexorable de todas las cosas, y ese dolor limpio cede a la secuencia siguiente que, como una letanía, va acumulando la experiencia solar hermosa y placentera hasta desembocar en ese último apelativo indispensable para la conclusión de la historia y del poema, ese “piadoso/ curtidor/ de nuestros pobres huesos”. El salmo se amplía en cada elemento de esa letanía que va formando en sus alabanzas una visión idílica de la realidad elemental de un existir que no ignora su destino y que por ello vuelve más valiosa esa percepción temporalizada que se nos recuerda a cada paso: “jornada”, “verano”, “infancia”, “piadoso/ curtidor/ de nuestros pobres huesos”. Pese a esa conciencia permanente de la temporalidad fugaz, todos los atributos solares se trazan en un sentido afirmativo y se despliegan en ámbitos y relaciones muy diversas, remitiendo indistintamente a la experiencia del vivir humano –“feliz jornada”, “infancia”, “nuestros pobres huesos”– y a una dimensión más amplia y elemental que es, precisamente, la que propicia las metáforas más complejas del poema.

Si en la primera estrofa los ojos humanos contemplan el “claro” deshacerse del sol “en formas puras”, y ese deshacerse se materializa visionariamente en “raudo vidrio molido en el cañón del aire”, y en la estrofa siguiente el sol es imaginado como un “tizón” que fecunda “el vientre frío de la infinita nada”, en la tercera y última asistimos, en la suma de muy diversos atributos, a otras dos metaforizaciones de gran interés. En la primera el sol es “tañedor de los prismas”. En una composición sinestésica en que se funde lo visual con lo auditivo, el poeta presenta al sol como un músico que tañe los prismas para reflejar la descomposición de la luz en los colores del iris. Es esta una admirable percepción del poeta inspirado que es también Vicente Gallego cuando a continuación imagina, como en una anacreóntica, el calor solar hecho hilo de brasa enhebrado en el agujijón de la abeja. El insecto se presenta aquí por antonomasia como animalización metafórica del verano, y la prolongada metáfora describe con eficacia el discurrir nervioso de esa abeja “para que encienda el aire del verano/ con su puntada errante”.

No es este, ni mucho menos, un caso especial en la poesía del autor. Para ilustrar la conciencia clara que de su hacer tiene Gallego a la hora de volver una y otra vez sobre la luz protagonista de su mundo poético baste citar un breve poema titulado “Oda”, que figura en su libro *Santa deriva*:

ODA

Tú eres canto de amor  
bajo la piel traslúcida del día,  
circulación del alma en las vistosas alas  
de las formas terrestres,  
destello que delata, jubiloso,  
la condición solar de la materia.  
Tú has sembrado en la noche  
tu plateada flor iridiscente,  
y es la muerte por ti una perla negra.

Tú eres alta embajada  
del subterráneo fruto,  
y está arriba tu sitio, en la fugaz  
superficie lograda de las cosas:  
brillo eterno del mundo,  
rocío del mirar enamorado.

Pero en “Sol en Elca” no todo es oda ni todo es elegía. El equilibrio entre lo que hay de ambos géneros poéticos en el poema que comentamos se logra mediante la hábil combinación de los dos registros mantenida a lo largo de su desarrollo textual. Hay en este poema una elaborada selección de elementos que al analizarse en distintos niveles dan cuenta de un hacer muy cuidadoso para lograr el efecto de equilibrio al que me he venido refiriendo.

En cuanto a los elementos verbales y retóricos que organizan el texto, si ponemos nuestra atención en el aspecto verbal, por ejemplo, destaca su escaso dinamismo en comparación con la riqueza de sustantivos y adjetivos desplegados en los sintagmas no progresivos de cada estrofa. De hecho, en cada una de ellas sólo hay una acción principal –“contemplan”, “fecundó”, “abrasarás”– más dos atributivos en total –“eres”, “fuiste”– de la que depende la serie de infinitivos, gerundios y subjuntivos que hallamos en los distintos sintagmas. De los tres verbos principales de cada estrofa el primero está en presente, como corresponde al momento de la contemplación reflexiva. El segundo, en

pasado, vehicula la pregunta retórica sobre el origen del universo y el tercero, en futuro, proyecta la conciencia de la finitud sobre la descripción de la armonía idílica del mundo elemental, verdadero núcleo climático del poema. Toda la acción gravita sobre estos tres tiempos y sirve para el desarrollo de las oraciones adjetivales, de las oposiciones complementarias a algún nombre o pronombre –ese tú con que se apostrofa a un sol humanizado– y de los elementos circunstanciales complementarios en los sintagmas no progresivos.

La plasticidad de los sustantivos concretos compensa la reflexión materializada en la abundancia de sustantivos abstractos y dota a este discurso de su imprescindible y variedad y efectividad sensorial, una de las características más acusadas del estilo poético de Vicente Gallego. La adjetivación, no muy abundante ni efectista, subraya la afectividad y los tonos que se alternan en el texto. Así, frente a “vientre frío”, “infinita nada”, “amarga manzanilla”, “mal carbón”, que remiten a lo muerto o a lo doliente, todos los que se conectan con la alabanza al sol hacen destacar la valía de su efecto vitalizador: “sol sin pena”, “el ruiseñor más alto”, “claro deshacerte”, “formas puras”, “raudo vidrio” (tan gongorino en su origen), todos ellos en la primera estrofa, y, ya en la tercera, tras la oscuridad de la segunda, “feliz jornada”, “nerviosa abeja”, “puntada errante”, “piadoso curtidor”, o las series sustantivo+de+sustantivo “padre de la alegría”, “miel de la infancia”, etc.

En el terreno de las imágenes destaca la diversidad sensorial que hallamos en un poema relativamente breve como este. Todos los sentidos excepto el olfato entran en juego, ya sea en imágenes independientes o sinestésicas, para contribuir a la riqueza metafórica que ya se ha mencionado: una sinestesia auditivo-visual (“tañedor de los prismas”), dos imágenes gustativas en sugerente oposición (“amarga manzanilla del querer” frente a “miel de la infancia”), todas las connotaciones visuales de los motivos descriptivos y en particular las relacionadas con la luz (“claro deshacerte”, “raudo vidrio”, “rojo perdigón” y, finalmente, un buen número de referencias a la sensibilidad táctil relacionadas con el frío (“vientre frío”) y con el calor solar, sobre todo en la tercera estrofa (“prenda”, “abrasarás”, “brasa”, “encienda”, etc.).

Por lo demás, el predominio de estas imágenes del calor está en estrecha relación con la imaginación elemental que privilegia aquí el poeta, cuyo análisis contextualizado en la obra completa sería de gran interés. De los cuatro elementos básicos tan fecundamente estudiados hace muchas décadas por

Gaston Bachelard, dos son los privilegiados y ambos apuntan a esa condición espiritual o metafísica que se desprende como sentido último del poema: el aire y el fuego. Frente a la ausencia de imágenes acuáticas o a la escasez de referencias telúricas muy determinantes en otros textos del poeta (roca, guijarro, tierra), el predominio de la imaginación aérea subraya esa condición espiritual aludida y coincide con la selección de los seres animados que forman el breve bestiario de este poema: “aves”, “ruiseñor”, “alas”, “abeja”. Estas cuatro referencias, incluida la visionaria descripción del mundo como un ser alado (“el rojo perdigón de la conciencia/ en las alas del mundo”), contribuyen al sentido de elevación espiritual, como he dicho, que las imágenes del fuego concretan en la doble dimensión del origen y de la extinción de la vida, en un ciclo cuyas leyes superan al ser humano y que le propician una “feliz jornada” con final previsto en la que, sin embargo, al gozo de la percepción sensorial de la belleza y la armonía se contraponen el dolor de la conciencia del ser humano reflexivo, que domina en el centro del poema para ceder, acorde y con tristeza, a la norma existencial de la muerte.

Eje de toda la imaginación del fuego en la poesía de Vicente Gallego, el sol es una presencia constante desde *La luz de otra manera* hasta *Cantar de ciego*, títulos ya de por sí explícitos. No es este el lugar para desarrollar un análisis pormenorizado de este tema, pero sí quiero mencionar brevemente que de su presencia en los poemas se deriva con frecuencia la reflexión en torno al carácter efímero de los seres vivos o a la expresión del desánimo personal trasportada al sol invernal. Así, en “Todavía el verano”, del libro ahora suprimido *Los ojos del extraño*:

Está cansado el sol porque es febrero  
y se ha esforzado mucho en engañarme,  
y he aceptado su engaño  
pues es bondad. Y he abierto la ventana  
a su caricia tenue y amarilla  
porque a este sol, aún, lo callará el invierno.

Alternativamente, el sol sirve de metáfora del amor, del fervor existencial (“la fiera flor solar de estar con vida”) o desvela el dolor de fondo del apasionado observador (“el sol es un tizón de pesadumbre”), pero en la mayoría de los casos es el objeto de un canto filial de gratitud reiterada en todos y cada uno de los libros sucesivos del poeta. De entre los varios ejemplos dignos de

mención selecciono este, “Noviembre, 26”, de *La luz, de otra manera*, que muestra cómo desde sus comienzos la poesía de Vicente Gallego tiene esta raigambre solar decisiva:

Que nuestras manos puedan  
protegernos del sol,  
que eclipsen su contorno totalmente,  
no debiera ocultarnos el tamaño  
de ese astro al que quiero llamar padre.  
Bajo su luz desnuda  
no precisan las cosas de adjetivos:  
la mañana del mundo es cuanto tengo,  
contra su cielo soy  
un cuerpo frente al mar que ahora procura  
disfrutar de su instante  
en el hueco sin pausa de los siglos.

Austeridad y lujo de lo exacto.

“Sol en Elca”, por todo lo dicho, es un valioso ejemplo de la compleja poética de Vicente Gallego, uno de los poetas más sensitivos e intensos de su generación, que ha ido depurando su obra y eliminando de ella un buen número de poemas para buscar con rigor poco común su poética personalísima y para proporcionarnos a sus lectores esa extraña felicidad que desde la vibración de una palabra poética musical y sorprendente ayuda a adentrarnos en lo profundo de nuestra conciencia de existentes.





## ANEJO I

### HISPANOGALIA

# *Resúmenes para repertorios bibliográficos*

**Título.** Ecdótica de textos poéticos contemporáneos

**Autor.** Neira, Julio

**Lugar.** Centro Cultural Generación del 27

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

La edición de un texto literario de cualquier género y época, incluso en la contemporánea, exige un conocimiento lo más amplio y profundo posible del contexto social, histórico y literario en que fue escrito y publicado. Un texto literario tiene su propia individualidad, y como tal puede ser estudiado; pero los textos se relacionan también con el resto de las obras de su autor, resultan consecuencia de un proceso de elaboración y corrección a veces complejo, y en ocasiones llegan hasta nosotros tras sufrir alteraciones que vulneran notablemente la intención de su creador. Si al editarlo queremos restaurar la lectura más fidedigna de un texto estaremos obligados a tener en consideración esos avatares y condicionamientos externos. Cada tiempo tiene sus propias características en lo que al ámbito de la escritura y la imprenta se refiere y las decisiones sobre la lectura textual más correcta o sobre la anotación adecuada no pueden desconocerlas.

**Abstract.**

*The editing of a literary text of any literary genre or age, even contemporary, requires a wide and ample knowledge of the social, historic and literary context in which the book was written and published. A literary text has its own individuality and can be studied as such; but texts are also related with the rest of works written by the same author, they are a consequence of a process of elaboration and correction sometimes quite complex and, on certain occasions, they come to us after suffering alterations that damage notably its author's intention. If, when editing, we want to restore the most faithful reading of a text we shall be obliged to bear in mind these events and external conditioning. Every time has its own features in what concerns the area of writing and printing and the decisions on the most accurate textual reading or on the adequate notation cannot disregard these facts.*

**Palabras Clave.**

Texto y contexto, creación, reescritura, edición de textos, corrección, imprenta, obra publicada, obra inédita, premios, censura.

**Key words.**

*Text and context, creation, rewriting, text edition, correction, printing press, Publisher work, unpublished work, prizes, censorship.*

**Título.** Naturaleza y poesía

**Autor.** Victorio, Juan

**Lugar.** U.N.E.D.

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

La relación existente entre literatura y naturaleza ofrece diferentes modalidades según la época o la cultura, y no siempre ha sido bien interpretada. Particularmente errónea, según el autor, ha sido la manera de entender la función de la naturaleza en los romances medievales, al ser considerada ésta como elemento narrativo, propio de la poesía épica, y no como el elemento simbólico, reflejo de los sentimientos y estado de ánimo del poeta, rasgo característico de la poesía lírica. Este valor simbólico de la naturaleza es frecuente en la tradición literaria; es uno de los recursos poéticos que utilizarán los poetas del movimiento simbolista y el García Lorca del Romancero Gitano.

**Abstract.**

*The relationship existing between literature and nature offers different modalities according to age or culture and has not always been well interpreted. Particularly wrong, according to the author, has been the way of understanding nature in medieval romances, being considered in this case as a narrative element, proper to epic poetry, and not as a symbolic element, mirroring the poet's feelings and states of mind, a feature of lyrical ballads. This symbolic value of nature is frequent in literary traditions; it is one of the poetic devices used by some poets of the symbolic movement and García Lorca in his Romancero Gitano.*

**Palabras Clave.**

Naturaleza, poesía lírica, romancero, simbolismo, comentario de texto, análisis de texto, García Lorca, Romancero Gitano.

**Key words.**

*Text commentary, text analysis.*

**Título.** Dos sonetos de Garcilaso de la Vega

**Autor.** Díez de Revenga, Fancisco J.

**Lugar.** Universidad de Murcia

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

Imitación, de acuerdo con la erudición especializada en la literatura clásica española, consiste en la elaboración artística, como estímulo y como homenaje de un texto ya existente, si hablamos de literatura o de un gesto artístico general. Se trata de expresar la admiración hacia un modelo con la intención incluso de mejorarlo o superarlo, basándose en sus propios instrumentos.

La vuelta de los poetas surgidos en el siglo XX hacia la poesía de los siglos XVI y XVII, y la asimilación de su legado tanto lingüístico como poético y cultural, es lo que hemos denominado tradición áurea. Un buen ejemplo de ello son los dos sonetos que proponemos de Garcilaso de la

Vega para estudiar estos fenómenos como estrategias en el comentario de textos en la enseñanza secundaria.

**Abstract.**

*Imitation, in accordance with learned scholars specialised in classical Spanish literature, consists in the artistic elaboration of an existing text as a stimulus or homage and sign of admiration, in the case of literature or of an artistic piece in general. It is intended to express the admiration towards a model with the intention of even improving or overcoming it, based on proper instruments.*

*The turn of 20<sup>th</sup>-century-born poets towards the poetry of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries and the assimilation of their legacy linguistic, literary and cultural is what we have considered Golden tradition. The two sonnets which we propose from Garcilaso de la Vega are a way of exemplifying these phenomena as strategies in the text commentary in secondary education.*

**Palabras Clave.**

Imitación, tradición áurea, comentario, análisis de texto, soneto, Garcilaso de la Vega.

**Key words.**

*Imitation, Golden tradition, commentary, text analysis, sonnet, Garcilaso de la Vega.*

**Título.** Lope de Vega, poeta de la experiencia

**Autor.** Pedraza Jiménez, Felipe B.

**Lugar.** Universidad de Castilla-La Mancha

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

La subjetividad poética es una ficción, una forma de representación de la subjetividad. Muchos creadores nos ofrecen su obra como un recipiente que es capaz de albergar sus experiencias a la vez que la reelaboración estética de las mismas. Otros, sin embargo, y entre ellos se encuentra Lope de Vega, quieren transmitir la sensación de verdad autobiográfica y emocional en su mensaje literario. Se trata, en estos casos, de establecer una especial relación con el lector, de convencerle de que está hablando alguien cercano y efusivo. El verdadero hallazgo de Lope, su auténtica revolución poética en relación con los tópicos literarios al uso en su época, es la de ser capaz de transmitir, a partir de las propias referencias a tales tópicos, una sensación de verismo y pasión auténtica. La inagotable fuente de sus peripecias biográficas fueron un buen aliado en el logro de este objetivo de aunar tradición y experiencia.

**Abstract.**

*Poetic subjectivity is a fiction, a way of representing subjectivity. Many creators show us their work as a recipient that can hold their experiences and their aesthetic re-elaboration. Others, on the other hand, among which we find Lope de Vega, want to transmit the feeling of emotional and autobiographical truth in their literary message. In these cases the task is to establish a special relation with the reader, convincing him that he is talking with someone close and effusive. Lope's real finding, his real poetic revolution regarding the literary topics used in his time, is that of being capable of transmitting a sensation of truthfulness and authentic passion from the references to such (literary) topics. His inexhausti-*

*ble sources of biographic experiences were a good ally in the attainment of this objective of uniting tradition and experience.*

**Palabras Clave.**

Subjetividad, tópico literario, petrarquismo, comentario, análisis de texto, autobiografía, imitación, Lope de Vega.

**Key words.**

*Subjectivity, literary topic, Petrarchism, commentary, text analysis, autobiography, imitation, Lope de Vega.*

**Título.** La poesía de Ángel Saavedra, duque de Rivas. Los romances históricos

**Autor.** Bernal Salgado, José L.

**Lugar.** Universidad de Extremadura

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

Tras una introducción al Romanticismo, se abordan cuestiones periodológicas y la singularidad española en el contexto europeo y se exponen sintéticamente los presupuestos teóricos del movimiento, la personalidad romántica de Ángel Saavedra, Duque de Rivas y su particular travesía desde el sustrato prerromántico hasta el Romanticismo pleno. Se destaca su peculiar “sino” poético de la mano del análisis somero de su producción lírica y del análisis de su poesía narrativa, para desembocar en los *Romances históricos*. El análisis de esta obra cumbre de Rivas se ocupa del encuadre del género en la tradición poética, así como del estudio de la composición, temas, estructura y estilo de la obra, y concluye con una interpretación conjunta del libro, desde un prisma estrictamente romántico, bajo el concepto que proponemos de “fusión histórica”, interpretación que nos invita a una lectura actualizadora de los Romances como libro.

**Abstract.**

*After an introduction to Romanticism, the author deals with different questions related to periods and with the Spanish singularity in the European context, and synthetically introduces all the theoretical bases of the movement, the romantic personality of Ángel Saavedra, Duke of Rivas and his particular journey from the pre-romantic origins to the full Romanticism. His peculiar poetic “destiny” is pointed out by a brief outline of his lyrical production and the analysis of his narrative poetry to lead to the Romances históricos (Historical Ballads). The study of this masterpiece of Rivas’s deals with the placing of this genre in the poetic tradition, as well as the study of its composition, topics, structure and concludes with a global interpretation of the book, under a strictly romantic perspective, under the proposed concept of “historic fusion”, an interpretation that invites us to a new up-to-date reading of “romances” (ballads) as book.*

**Palabras Clave.**

Romanticismo, sino, poesía narrativa, comentario, análisis de texto, Ángel Saavedra, Duque de Rivas, *Romances históricos*.

**Key words.**

*Romanticism, destiny, narrative poetry, commentary, text analysis, Ángel Saavedra, Duke of Rivas, Historic romances.*

**Título.** El pórtico de Jorge Guillén

**Autor.** Ródenas de Moya, Domingo

**Lugar.** Universidad Pompeu Fabra

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

Una de las estrategias para estimular la curiosidad del estudiante ante un texto poético consiste en ubicarlo en una secuencia histórica, convirtiéndolo en un discurso que encierra virtualmente una historia o bien utilizándolo como un objeto verbal que posee su propia historia. El primer camino nos lleva al análisis de la conformación semántica del poema; el segundo, a su vinculación con razones biográficas y a su historia editorial. Desde esta perspectiva, el poema "Advenimiento" con que se abre el primer *Cántico* de Jorge Guillén permite introducir al estudiante tanto en el universo pastoral guilleniano como en su teoría estética. Asimismo puede ser interpretado, en clave metapoética, como un signo del nacimiento-advenimiento de un nuevo poeta, el propio Guillén.

**Abstract.**

*One of the strategies to stimulate students' curiosity facing a poetic text consists in placing it in a historical sequence, turning it into a discourse that encompasses a story or using it as a verbal object that has a story of its own. The first way takes us to the analysis of the semantic making-of of the poem; the second to its connection with biographical reasons and those of its publishing history. From this perspective the poem "Advenimiento" which opens Jorge Guillén's first Cántico allows to introduce the student both in Jorge Guillén's pastoral universe and his aesthetic theory. It can also be interpreted in a metapoetic key, as a sign of the birth-arrival of a new poet, the very Guillén himself.*

**Palabras Clave.**

Texto poético, metapoesía, teoría estética, comentario, análisis de texto, *Advenimiento*, *Cántico*, *Pórtico*, Jorge Guillén.

**Key words.**

*Poetic text, metapoetry, aesthetic theory, commentary, text analysis, Advenimiento, Cántico, Pórtico, Jorge Guillén.*

**Título.** A medio siglo: Francisco Brines

**Autor.** Morelli, Gabriele

**Lugar.** Universidad de Bérnago

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

Presentación de la obra del poeta Francisco Brines, representante de prestigio de la Generación de los años Cincuenta, empezando con la ilustración de los temas, caracteres y autores significativos de esta corriente poética, que se divide entre la Escuela catalana y la de Madrid, a la cual pertenecen el zamorano Claudio Rodríguez y nuestro autor, Francisco Brines. A continuación se analiza la línea evolutiva de su poética, para pasar posteriormente a la lectura y al comenta-

rio del poema *La rosa de las noches*, uno de los más hermosos del libro *El otoño de las rosas*, penúltima entrega poética de Brines, que recibió, y sigue recibiendo, una gran atención por la crítica y los lectores de poesía moderna.

**Abstract.**

*Presentation of the work of the poet Francisco Brines, representative of the prestige of the 1950 generation, starting with the exemplification of topics, characteristics and relevant authors, which is divided into the Catalanian School and its Madrid counterpart, to which the Zamora-born Claudio Rodríguez and our author, Francisco Brines, belong. Next the evolution of his poetry is analysed to then read and comment about the poem La rosa de las noches, one of the most beautiful poems in the book El otoño de las rosas, Brines's next-to-last poetic composition, a work that has continued to receive great attention by both literary criticism and modern poetry readers.*

**Palabras Clave.**

Poética, comentario, análisis de texto, Escuela catalana, Escuela de Madrid, Generación de los cincuenta, *La rosa de las noches*, *El otoño de las rosas*, Francisco Brines

**Key words.**

*Poetics, commentary, text analysis, Catalanian School, School of Madrid, Generation of the 1950s, La rosa de las noches (The rose of the nights), El otoño de las rosas, Francisco Brines.*

**Título.** Poesía de hoy: Comentario a "Sol en Elca", de Vicente Gallego

**Autor.** Díaz de Castro, Francisco J.

**Lugar.** Universidad de Baleares

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo I

**Resumen.**

Análisis y comentario de un poema representativo de la última poesía de Vicente Gallego, uno de los poetas más destacados de la promoción de los años 80. Vicente Gallego (Valencia, 1963) es autor de los libros de poemas *La luz, de otra manera* (1988 y 1998), *Los ojos del extraño* (1990), *La plata de los días* (1996), *Santa deriva* (2001), *El sueño verdadero. Poesía reunida* (2004) y *Cantar de ciego* (2005).

**Abstract.**

*Analysis and commentary of a representative poem of the last Vicente Gallegos's poetry, one of the most relevant poets of the 1980s. Vicente Gallego (Valencia, 1963) is the author of the books of poems La luz, de otra manera (1988 y 1998), Los ojos del extraño (1990), La plata de los días (1996), Santa deriva (2001), El sueño verdadero. Poesía reunida (2004) y Cantar de ciego (2005).*

**Palabras Clave.**

Comentario, análisis de texto, Vicente Gallego, Sol en Elca, promoción de los años 80.

**Key words.**

*Commentary, text analysis, Vicente Gallego, Sol en Elca (Sun in Elca), generation of the 1980s.*



Le Colegio de España, intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris a pour rôle spécifique la promotion de l'enseignement supérieur, de la science, de la culture et de l'art espagnols, ainsi que des relations d'échange qui y sont liées, et aussi celui de fournir un logement, ainsi que la participation aux services que peut offrir la Cité Internationale Universitaire de Paris aux étudiants, aux scientifiques, aux chercheurs, aux professeurs ou aux artistes espagnols devant se déplacer à Paris en raison de leur profession ou de leur activité, en fonction des places disponibles et dans le respect de la réglementation et du régime de fonctionnement du Colegio. Il offre également aux résidents une Bibliothèque, un service de restauration et plusieurs salles dont une salle informatique, une salle de musique et un studio de composition musicale. Un service d'internet wi-fi a été mis en place en 2005.

Le Colegio développe une politique culturelle dynamique et organise un programme très complet d'activités: conférences, tables rondes, séminaires, concerts, récitals, projections, expositions, donnant ainsi la possibilité aux résidents de se produire dans leurs spécialités.

Le Colegio de España en collaboration le Ministère espagnol de la Culture reçoit chaque année 6 boursiers en Arts Plastiques et Photographie. Il organise tous les ans en collaboration avec le «Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música» un Prix de Composition Musicale et avec l'Association des Amis du Colegio de España un Prix d'Interprétation Musicale. Avec la Chambre Officielle de Commerce d'Espagne en France il publie tous les ans un concours d'Arts Plastiques et de Photographie pour l'acquisition d'une œuvre créée par un des artistes de notre Institution.

Le Colegio de España a une capacité d'hébergement pour 137 résidents, soit en chambre individuelle, soit en chambre double, soit en appartement.

## **HISTORIQUE:**

Le Colegio de España est intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris, complexe de résidences d'étudiants regroupés dans un vaste parc. La CIUP a été créée dans un but précis: en faire une petite société universitaire de nations au sein de laquelle grâce aux échanges d'idées et d'activités et à la connaissance mutuelle, la jeunesse des différents pays du monde se comprendrait et n'aurait plus à s'affronter.

Ce projet se met en place dans les années 20 à l'issue de la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale. La Cité va très tôt avoir parmi ses résidences celle qui représentera l'Espagne.

C'est pendant ces mêmes années que se crée en Espagne un Comité d'Amitié hispano-français précisément dans le but de convaincre les Autorités Espagnoles du bien fondé du projet.

Le 15 juillet 1927, la création du Colegio de España est décidée par Royal Décret Loi. Les travaux commencent en 1929, le Roi Alfonso XIII avait au préalable, personnellement choisi le terrain.

Les travaux vont prendre un nouvel essor à l'époque Républicaine – c'est à ce moment historique que le Gouvernement espagnol donne un nouvel élan au secteur éducation – et tout particulièrement à partir du moment où le projet est confié à Alberto Jiménez Fraud, que le Gouvernement avait nommé Directeur de plusieurs résidences d'étudiants, parmi lesquelles, la bien connue «Residencia de Estudiantes» de Madrid.

Le Colegio de España est officiellement inauguré le 10.04.1935.

À la suite des événements politiques en France de mai 68, le Colegio de España cessa toute activité jusqu'à 1985 où le Gouvernement Espagnol décide d'investir dans la reconstruction du Colegio. Le 16 octobre 1987, les Rois d'Espagne, Juan Carlos et Sofía, et le Président de la République, François Mitterrand, accompagnés des Ministres d'Education des deux pays, inaugurent la deuxième étape du Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de Paris.