

PUBLICACIONES DE LA

nueva revista de
enseñanzas medias

MANOJUELO
de estudios li-
TERARIOS OFREC-
IDOS A José Manuel
BLECUA TEIJEIRO ~

1

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Presidente: José Segovia Pérez
Vocales: Patricio de Blas Zabaleta
Martina Cases Ponz
José Luis Centeno Domínguez
José M.ª Cobián Aranda
Armando Javier Ibáñez Aramayo
Jaime Naranjo Gonzalo
José Luis Pérez Iriarte

REDACCIÓN

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez
Secretario: José M.ª Benavente Barreda
Secretario adjunto: Pedro Provencio Chumillas
Archivo: Guadalupe Panicello

PUBLICACIONES DE LA



**MANOJUELO
DE ESTUDIOS LITERARIOS**

OFRECIDOS A

JOSÉ MANUEL BLECUA TEIJEIRO

por los profesores de enseñanza media

Coordinadores del volumen:

Felipe B. Pedraza Jiménez
Pedro Provencio Chumillas
Milagros Rodríguez Cáceres

**MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
Dirección General de Enseñanzas Medias
Madrid
1983**



Tirada de este número: 6.000 ejemplares
Precio de este número: 200 pesetas

Edita y distribuye:

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Ciudad Universitaria, s/n. Madrid-3

Publicidad:

Teléfono 449 66 63. Madrid

Redacción:

Dirección General de Enseñanzas Medias
Paseo del Prado, 28. Madrid-14

Imprime:

A. G. GRUPO, S. A.
Nicolás Morales, 40. Madrid-19
Depósito legal: M-22627-1983

Prologuillo a un homenaje y a una colección

Con este volumen iniciamos las *Publicaciones de la «Nueva revista de enseñanzas medias»*. Hemos querido que sea el homenaje de todos los enseñantes y enseñados de este nivel a un gran maestro, a un hombre que ha dedicado su vida a dar clase de lengua y literatura, que ha sido catedrático de enseñanza media y que, más tarde, en la universidad ha formado a tantos profesores de hoy.

El título elegido, *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos...*, imita el de los romanceros y cancionerillos por los que tanta pasión siente nuestro homenajeado. Y es, en efecto, un manojuelo. El Dr. Blecua tiene tal cantidad de discípulos repartidos por nuestros institutos y centros de enseñanza que la convocatoria de la *Nueva revista de enseñanzas medias* ha tenido una respuesta masiva. Se nos han remitido cerca de cien trabajos. Desgraciadamente, nuestra publicación tiene unas limitaciones espaciales y presupuestarias que en ningún caso podemos superar. Los coordinadores del volumen hemos encargado a diversos especialistas informes sobre los artículos y finalmente nos hemos visto en la necesidad de seleccionar este *Manojuelo* que no es más que una muestra de lo mucho y bueno que hemos recibido.

Obviamente, los trabajos con que los coordinadores pensábamos contribuir al homenaje han sido los primeros en ser excluidos. Todos los artículos han pasado por la asesoría de tres especialistas en la materia y la selección final se ha realizado con un criterio «antológico», es decir, no sólo se ha buscado la calidad, sino también que representen tendencias metodológicas o aspectos temáticos diversos, dentro —claro está— de los que han sido tratados por el Dr. Blecua.

Como reconocimiento a cuantos hemos querido contribuir a este volumen, imprimimos en las páginas que siguen una relación de los trabajos enviados.

A la vista de esta respuesta entusiasta y de la calidad general, creo, como director de la *Nueva revista de enseñanzas medias*, que sus *Publicaciones* no pueden empezar con mejor pie. Confiamos en que este *Manojuelo* sirva para recordarnos la labor ejemplar de José Manuel Blecua, todo un catedrático de lengua y literatura españolas.

Tabula gratulatoria

Relación de los trabajos enviados para el homenaje al Dr. Blecua Teijeiro y que no han podido incluirse por falta de espacio:

Pablo ALCÁZAR LÓPEZ y José Antonio GONZÁLEZ NÚÑEZ: «*Grisel y Mirabela*, un paseo —inédito— por el amor y la muerte».

Francisco ANTÓN GARCÍA: «Elementos para una lectura de la poesía del 27».

Ramón ASQUERINO FERNÁNDEZ: «Infancia y muerte».

Flor BADAL: «La evolución lírica de Lope de Vega».

José M.^a BALCELLS DOMÉNECH: «Miguel Hernández, quevedista. Pervivencias anteriores al *Rayo*».

Dolores CABRÉ: «Un manuscrito de la *Subida al Monte Carmelo*».

Manuel CAMARERO: «Una versión romántica de la *Égloga I* de Garcilaso».

Ángeles CARDONA CASTRO: «Dos experiencias didácticas».

Manuel CIFO GONZÁLEZ: «El estoicismo en la poesía moral de Quevedo: algunas resonancias senequistas en la misma».

Rosario CROS FORCH: «El mundo “ahistórico” de *Cántico* frente al mundo “histórico” de *Clamor*».

Marisa DÍEZ EZQUERRA: «Comentario a *Caminus di palavras* (poemas sefardíes) de Cluisse Nicoïdski».

Antonio DÍEZ MEDIAVILLA: «Humanismo y popularismo en el teatro de Pedro Salinas».

Antonio José DOMÍNGUEZ y Luis GÓMEZ: «Temas esenciales en *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*».

Francisco DOMÍNGUEZ MATITO: «Comentario a un soneto de Góngora».

María Jesús ENRÍQUEZ: «Algo más acerca de Lope de Vega, poeta de las *Rimas*».

Mercedes ETREROS MENA: «Quevedo. De idiolecto estético a hipercodificación social».

Javier FERNÁNDEZ GARCÍA: «Léxico sagrado y léxico poético en *El gran duque de Gandía* de Calderón».

Josefa María FERNÁNDEZ ROMERO: «Blecua y la naturaleza».

Antonio GARCÍA VELASCO: «*Final* de Jorge Guillén. Temática. Poemas dedicados a José Manuel Blecua».

- Antonio M. GARRIDO MORAGA: «Lecturas del 27: La poesía de M. Altola-guirre».
- Luis GÓMEZ NUÑO, Rosa GUTIÉRREZ PASALODOS y Casilda ORDÓÑEZ FERRER: «La insatisfacción o el amor. Aproximación a tres poemas de Francisco de Aldana, Vicente Aleixandre y Blas de Otero».
- Antonio GÓMEZ SERRANO: «Valores estilísticos del villancico».
- Antonio GRACIA: «El trovador Miguel Hernández. (Los fantasmas palimp-sésticos)».
- Domingo GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ: «Vida y literatura en el soneto X de Garcilaso».
- Pascual HERMOSILLA VILLANUEVA: «*El testamento de un muerto vivo*. (Comentario de un soneto de Quevedo)».
- M.^a Pilar HERNÁNDEZ AGELET: «Ensayo de una teoría literaria medieval», «El sentimiento del amor en los romances» y «En torno a *La Isabela*».
- Inmaculada HERRERA MARTÍNEZ: «Una aproximación al estudio de las *jarchas*».
- Víctor de LAMA DE LA CRUZ: «Dos endechas canarias en lengua aborigen (s. XVI)».
- Julio LÓPEZ: «Acercamiento a las vanguardias literarias».
- M.^a Teresa LÓPEZ GARCÍA-BERDOY: «Dos poemillas de Juan Ramón Jiménez y Guillén sobre la palabra poética».
- Rosa M.^a MARTÍN CASAMITJANA: «Función del mito clásico en la poesía de Garcilaso y Fray Luis de León».
- Pedro MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ: «Algunos aspectos de la creación idiomática en *La hora de todos*».
- José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: «Un soneto de Francisco de Medrano. (Comentario)».
- Manuel E. MINGOTE: «El género dialógico en el Siglo de Oro: invitación al análisis».
- Luis MIRAVALLES: «Primeros pasos poéticos de Miguel Hernández: entrevista con su amigo Efrén Fenoll».
- Juan Bautista MONTES BORDAJANDI: «Sobre el ejemplo V de *El Conde Lucanor*. (Notas para un acercamiento de la literatura medieval al alumno de enseñanza media)».
- Ángel MUÑOZ CALVO: «Un texto inédito de Ramón J. Sender».
- Francisco MUÑOZ MARQUINA: «El simbolismo trágico del romancero».
- Rosa M.^a MURO BOROBIÓ: «Los cómicos en el siglo XVIII. Un grupo social marginado».
- Julián NAVARRO MILLÁN: «Dualismos y contrarios en la obra de Quevedo».
- Natividad NEBOT CALPE: «Dos poemas alegórico-dantescos del Marqués de Santillana».
- Isabel ORENSANZ FERNÁNDEZ: «Triste de no morir aún más, la rosa...».
- Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ: «Sátira y parodia antigongorina en las *Rimas de Tomé de Burguillos*».
- Mercedes PEDROSA RÚA: «Sobre un poema de Moreno Villa».
- Valentín PIÑEIRO SANJURJO: «La autocita onomástica en la poesía contemporánea».
- Caridad R. POSADA ALONSO: «El fluir del tiempo y la trascendencia en la lírica de Rosalía».

- José David PUJANTE SÁNCHEZ: «Apreciaciones a la *Epístola II* de Aldana. Precedidas de una evocación».
- Manuel QUINTÁNS SUÁREZ: «Aproximación a las “maneras” de don Juan Manuel. *De lo que contesjó a un ciego que adestrava a otro*».
- Domingo Antonio RAMOS PRIETO: «España y Europa en la obra de Quevedo y de los pensadores españoles del Siglo de Oro».
- Félix REBOLLO SÁNCHEZ: «La poética temporal de Jorge Manrique y Quevedo».
- Benicia REYES CAMACHO: «Francisco Ayala y el Tajo».
- Carmen RIERA GUILERA: «Una nota al poema *A una dama muy joven, separada* de Jaime Gil de Biedma».
- Manuel RODRÍGUEZ ALONSO: «La poesía de Cristóbal de Castillejo».
- Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES: «Sentido y forma de *Alonso, mozo de muchos amos*».
- Manuel SALINAS FERNÁNDEZ: «Juan Larrea o el Apocalipsis».
- Pedro SÁNCHEZ SÁNCHEZ: «La clase de literatura, obra común del profesor y los alumnos».
- Consuelo SERRA IVORRA: «Aproximación a un capítulo de *Platero y yo* de J. R. Jiménez».
- Fernando VALLS: «Notas sobre la enseñanza de la historia en los primeros años de posguerra».
- José R. VALLES CALATRAVA: «Estructura e interpretación del *Libro infinito* de don Juan Manuel».
- Gerardo VELÁZQUEZ CUETO: «Para una lectura de *Un río, un amor*».
- Amelia M.^a VERCHER MORENO: «7 romances de guerra: una omisión ¿consciente? en las *Obras completas* de Juan Gil-Albert».
-



José Manuel Blecua, una lección sencilla

Cuantos han conocido al Dr. Blecua estarán de acuerdo en que hay dos palabras que lo definen: la sabiduría y la cordialidad.

El patio de letras de la Universidad de Barcelona conoce muy bien la sencilla elegancia, la permanente sonrisa, la asidua dedicación al estudio de nuestro entrevistado. Es uno de esos profesores —*rara avis*— que permanecen en su despacho las 40 horas semanales que les señala su horario laboral, 40 horas para atender a los alumnos, dar las clases, e investigar.

En esta entrevista, fuera de grabación, el Dr. Blecua me ha sorprendido con un aspecto de su personalidad que yo desconocía. Sabía, porque hace ya años que asistí por vez primera a sus clases y desde entonces hemos mantenido relaciones académicas y amistosas, sabía lo mucho que le ha preocupado siempre la didáctica de la lengua y la literatura; pero lo creía hombre poco preocupado por los problemas que no son de su especialidad. Gravisimo error. En la conversación de estos días, en su última primavera como catedrático en activo de la Universidad de Barcelona, ha desarrollado todo un coherente y apasionante programa de reforma de la enseñanza media. Con extraordinaria lucidez me hablaba de los problemas de la actual formación profesional en una sociedad, ya próxima, en que la «robotización» de la industria será general; me apuntaba la necesidad de preparar a los muchachos para asumir las nuevas tecnologías, sin descuidar la educación del gusto y la sensibilidad. Como siempre, el Dr. Blecua abordaba las más complejas cuestiones con pasmosa sencillez.

A lo largo de la entrevista, contestada con una modestia excesiva que no nos hemos atrevido a retocar, se exponen algunas precisiones interesantísimas sobre cómo debiera abordarse una nueva planificación de la enseñanza de la lengua y la literatura. El buen sentido preside cada una de sus afirmaciones. José Manuel Blecua no es sólo un filólogo fuera de lo común, es además un profesor singularísimo, tan ameno que sus clases se llenan de gentes que acuden voluntariamente para oírle hablar de literatura. El erudito consumado, el editor rigurosísimo prescinde de todo ese bagaje de conocimientos, para acercarse lisa y llanamente a los textos y a las épocas, para descubrir con toda su complejidad la lírica del Renacimiento, la belleza de un soneto garcilasiano, de una cancioncilla tradicional o del abigarrado mundo poético de Quevedo.

En este tiempo de amontonamiento bibliográfico, en estos días en que la crítica pesa más que la creación, acudir a clase de José Manuel Bleuca es un baño de frescura, un regreso a lo primigenio. Esto sólo se puede conseguir después de haber acumulado un arsenal de conocimientos, del que no hay por qué hacer ostentación.

La vida de José Manuel Bleuca dedicada al estudio y la enseñanza es, como él dijo del libro de Alonso Mudarra, una lección sencilla. Y una lección de sencillez son sus respuestas al cuestionario que le hemos presentado. Oigamos una vez más al maestro:

«Yo creo haber sido un profesor entusiasta»

—*El Dr. Bleuca fue profesor de enseñanza media ¿Cómo fue su carrera académica? ¿Qué recuerdos conserva de los institutos?*

—Cuando nosotros acabamos la carrera no había tantas universidades ni tantos puestos de profesores universitarios y, por eso muchísimos opositábamos a cátedras de institutos. Le recuerdo sólo nombres tan ilustres como don Samuel Gili Gaya, don Salvador Fernández Ramírez y don Antonio Rodríguez Moñino y, puedo mencionar otros que son académicos de la Española también.

Yo hice las oposiciones entre 1934 y 1935 y conseguí el penúltimo puesto, la cátedra del Instituto de Cuevas del Almanzora. Después estuve en Valladolid, Zaragoza y aquí en el «Menéndez Pelayo», siendo ya catedrático de la Universidad, porque entre las dos cátedras ganaba para pagar el alquiler del piso. Y conservo unos recuerdos gratísimos de mi paso por la segunda enseñanza, como saben todos.

—*Como catedrático de bachillerato tuvo la suerte, merecida y propiciada por su labor, de tener entre sus alumnos a filólogos hoy famosos y de reconocido prestigio. ¿Qué papel ha jugado en la conformación de esas vocaciones? ¿Cómo trabajaba con esos alumnos en el instituto?*

Sí, yo suelo decir que he sido un hombre afortunado en la enseñanza y en la investigación porque siempre tuve alumnos muy inteligentes y cordiales, con los que he mantenido además una amistad entrañable. Pero no creo que jugase un gran papel en la conformación de esas vocaciones, aunque todos los profesores entusiastas influyen en los alumnos y yo creo haber sido un profesor entusiasta.

«Hay que hacer más sencillos y simples los programas»

—*¿Qué diferencias existen entre los sucesivos planes de enseñanza que ha experimentado como profesor y como alumno?*

—He conocido muchos cambios de planes de enseñanzas, porque yo comencé con el plan de 1903 y en tercer curso lo cambió un ministro que se llamaba Callejo, que, entre cosas, suprimió la enseñanza de la Gramática y estableció el bachillerato de letras y el de ciencias. Yo opté, claro, por letras, ya **12** que las matemáticas siempre se me resistieron. Después conocí el bachillerato

de la República inspirado en las ideas de Giner de los Ríos, con siete cursos de lengua y literatura, que mantuvo también don Pedro Sainz Rodríguez. La enseñanza se basaba en una progresión muy bien articulada. No he vivido, en cambio, el que resultó de la ley de Villar Palasí, que redujo brutalmente la segunda enseñanza y ha recargado todo. Pero lo más trascendental fue la inclusión de las lecturas obligatorias, ya que antes ni en el bachillerato ni en las facultades se leían los clásicos o modernos y hoy todo esto ha cambiado mucho.

—¿Qué ventajas o defectos subrayaría en el actual?

—El actual plan de bachillerato no creo que tenga muchas ventajas, porque es muy breve y se apelonan demasiadas cosas.

—¿Cómo concibe una reforma de la enseñanza media?

—No lo sé, lo único que recomendaría sería hacer más sencillos y simples los programas y no querer estar a la última moda, salvo que se volviese de nuevo a un plan más extenso, lo que ya no veo tan sencillo dada la amplitud de la enseñanza general básica. Quizá la solución sería que se comenzase el bachillerato a los doce años y se terminase a los dieciocho, como en otras partes, pero no veo que sea tan fácil, como ya le digo. Aparte, aquí ya me falta la experiencia como profesor.

—A Blecua lo conocen muchas personas por sus manuales de bachillerato. ¿Cómo han evolucionado este tipo de publicaciones? ¿Cuáles son los rasgos caracterizadores de sus libros de texto?

—Los manuales, lo mismo de la enseñanza primaria que los del bachillerato, han cambiado mucho, desde el contenido al continente. Se hacen mucho más bellos y atractivos que los de la época anterior, en la que no se podían permitir tantos lujos, por decirlo así; pero al sujetarse inevitablemente a los programas establecidos contienen también muchas cosas. Yo siempre fui partidario de algo más sencillo en todo, y preferí siempre que mis manuales tuviesen abundantes lecturas, con los interrogatorios correspondientes. Yo fui el primero que publiqué una *Historia* y *textos de la literatura española*, pero con la curiosidad de que aquí tuve escaso éxito y, en cambio, la usaron en muchas partes del extranjero.

—¿Cómo debe abordarse la enseñanza de la lengua y la literatura en el bachillerato?

—La pregunta es demasiado ambiciosa para contestarla con brevedad. Pero en lengua se deben enseñar sólo las cosas fundamentales y con mucha claridad, con muchos ejercicios de redacción y lecturas bien escogidas, sin excesivos comentarios a la última moda, que no sirven para gran cosa. En cambio, en literatura por lo que he visto, abundan las lecturas, a veces con exceso, y los comentarios están muy bien hechos en muchas ocasiones.

—¿Qué representó la colección «Clásicos Ebro» en el mundo de la enseñanza media? ¿Se ha reconocido suficientemente la importancia de este esencial instrumento didáctico?

—Una de mis preocupaciones como cátedro de instituto fue la de que en España no teníamos las colecciones de clásicos que tenían los franceses, por ejemplo. Y por eso convencí a don Teodoro de Miguel, que quería fundar una editorial, para que comenzase con una colección de clásicos, y creo que desem-

peñó un papel importante en la enseñanza. Pero quiero recalcar que yo no tuve ninguna participación económica, y que me pagaron los volúmenes lo mismo que a los demás: quinientas pesetas por tomito.

No sé si se ha reconocido o no su importancia, pero sí el hecho de que numerosos volúmenes llevan ya muchas ediciones.

«Creí que podría hacer una tarea útil editando a los clásicos»

—*Hablemos de su obra: ¿por qué ha preferido el trabajo árido y paciente de las ediciones a los artículos y tratados que, a simple vista, pueden parecer más llamativos?*

—Yo me incliné por esa labor paciente de las ediciones porque las bibliotecas provincianas eran muy pobres en revistas y libros extranjeros. Creí que podría hacer una tarea útil para todos editando con más rigor la poesía de Quevedo o Herrera que escribiendo ensayos más o menos originales, aparte de que sé muy bien que no tengo vocación de ensayista ni de escritor.

—*¿Coinciden los autores editados con los autores más queridos?*

—En alguna ocasión, yo me decidí por editar algún poeta, como Herrera, por pura casualidad: por haber encontrado las *Rimas inéditas* en la Biblioteca Nacional y tener que estudiar los problemas que planteaban las ediciones del propio Herrera y la de Pacheco, tarea que me produjo bastantes quebraderos de cabeza.

—*¿Qué le atrae de don Juan Manuel?*

—Lo de don Juan Manuel es otra historia distinta: yo quería ser medievalista, en principio, y don Andrés Giménez Soler corregía entonces las pruebas de su libro sobre el turbulento escritor y yo concebí la idea de doctorarme con una edición crítica de toda la obra; pero en Madrid me dieron a entender que ese proyecto no servía para tesis. Lo he explicado en el prologuillo a la edición que ha publicado con tanta pulcritud Gredos. Aparte de que me interesa, y me gusta mucho ese escritor, tan innovador en tantos aspectos y tan curioso.

—*Por su amabilidad y exquisita cortesía el Dr. Bleuca es la antítesis de Quevedo, ¿cómo se explica la atracción por el bronco, malhumorado, violento don Francisco?*

—A mí me gustó siempre mucho la obra poética de Quevedo, que creo excepcional en todo y por todo; pero mis primeras preocupaciones como editor surgieron al estudiar el *Cancionero de 1628*, que fue mi tesis doctoral, porque lo primero que se copiaba eran los poemas del *Heráclito cristiano*, y con muchas variantes. Entonces comprobé que la edición de Astrana Marín no tenía ningún rigor y decidí emprender la tarea de una edición más rigurosa; pero no sabía dónde me metía, porque tardé muchos años en cotejar manuscritos y en establecer los textos más o menos bien, porque la tarea resultó muy complicada y llena de dificultades y no disponía de una técnica apta para resolver todos los problemas que surgían. Pero los tomos están muy bellamente impresos. Quizá los más bellos de un clásico español.

—¿Y Herrera? ¿Qué significa su figura poética y estética, su pasión por la obra bien hecha, su preocupación como editor?

—Lo de Herrera surgió, como ya he dicho, porque en la Biblioteca Nacional encontré, buscando otra cosa, los poemas inéditos, aparte de que siempre me había interesado esa actitud tan original y rara como editor de sus propias obras. Yo tenía —y tengo— un ejemplar de su edición de Garcilaso y ofrecía una curiosidad extraordinaria, desde el uso de las *tes* sin punto arriba, hasta el índice de erratas, muy superior al de otros ejemplares, pasando por alguna corrección autógrafa. Aparte, como poeta siempre me gustó muchísimo y me parece profundamente original.

—¿Y Lope?

—Y ¿a quién no le gusta el pasmoso y pasmante Lope, capaz de escribir sonetos bellísimos, *La Dorotea* o *El caballero de Olmedo*? Siempre, desde muy joven, me gustó muchísimo y además comprobé que de sus mejores obras en verso no teníamos ediciones completas y correctas y había que acudir a las primeras ediciones o a las *Obras sueltas* del siglo XVIII y por eso preparé el tomo que publicó Planeta.

—¿Cómo forjó su gusto por la canción tradicional?

—Porque, en primer lugar, es una lírica bellísima, como Vd. sabe muy bien, y después porque quería recoger todas las cancioncillas del mismo modo que don Ramón Menéndez Pidal recogía el Romancero, ya que los tomos de Cejador y Frauca eran —y son— inasequibles y además poco rigurosos, porque recoge lo mismo una canción tradicional que un villancico cantado por las monjas en el siglo XVIII.

—Acercándonos al presente: los líricos de nuestro siglo: preferencias y afinidades.

—Todos los grandes líricos del siglo XX, desde un Unamuno a Hierro o el joven Carnero o A. Carvajal, de Granada, me parecen excepcionales. Tiene razón D. Alonso cuando habla de una segunda Edad de Oro de la poesía española. Siempre los leía con mucho fervor y los expliqué con entusiasmo.

—Siempre la lírica, ¿nunca le han atraído la prosa y el teatro?

—Sí que me ha interesado, y mucho, la prosa, lo mismo que el teatro, porque ¿a quién no puede interesar Cervantes, Quevedo, Gracián, Baroja, Ortega o Cela? Sin embargo, me encuentro siempre más inclinado a estudiar poesía.

—Háblenos de su pasión por los libros, de la recuperación de poetas olvidados, de cancioneros ignotos.

—Yo no soy un bibliófilo, aunque descubrí en el bachillerato que la literatura no estaba en el manual, sino fuera, y compré muchos libros ya a los dieciséis años, libros que aún conservo. Pero mi biblioteca es más instrumental que de libros raros o curiosos. Lo de los cancioneros de los siglos XVI y XVII se debe a los trabajos para preparar las ediciones de los Argensolas, Quevedo y Herrera, porque había que buscar los poemas en manuscritos muy diversos, ya que ninguno de esos poetas —salvo Herrera— quiso publicar sus obras y los admiradores se procuraban las copias; había que mirar página por página de los cancioneros manuscritos para encontrar un poema, ya que muchas veces no pone el nombre del autor. De paso anoté lo que me parecía más curioso de ca-

da manuscrito que veía y por eso he publicado diversos trabajos. Alguna vez, los poetas olvidados pueden ser muy curiosos, como un Quixada y Riquelme, poeta sevillano que hacia 1620 escribe *Las Soliadas* que acabo de estudiar ahora.

«Yo siempre fui muy aficionado a ese viejo género de las antologías»

—El Dr. Blecua es un excelente conferenciante. ¿Cuál es el secreto? ¿Por qué en sus clases universitarias hay siempre infinidad de oyentes, personas no matriculadas que acuden por el placer de oír a Blecua?

—No, yo no soy un buen conferenciante; al revés, siempre que he tenido que dar una conferencia la he debido de escribir, y no soy muy aficionado a dar conferencias. Sí me ha gustado mucho siempre dar clases y no tengo ningún secreto, como no sea el huir de la erudición y llevar, en cambio, textos a clase, leer y comentar.

—Es unánime la opinión de que estamos ante un antólogo excepcional. ¿Qué antologías recuerda con más cariño? ¿Cómo se acierta a combinar con tanta perfección saber y gusto?

—Yo siempre fui muy aficionado a ese viejísimo género, si se puede llamar así, de las antologías, que creo muy útiles. Uno de mis proyectos era el de escribir la historia de las principales antologías de la poesía española, porque alguna ha tenido una trascendencia inmensa, como el *Cancionero de romances* de Martín Nucio. Recuerdo, claro, con cariño todas las antologías que he publicado, sobre todo la *Floresta de lírica española*, la de la *lírica de tipo tradicional* o la más reciente de la poesía renacentista. En cuanto a cómo se acierta a combinar saber y gusto, no lo sé. Sí sé que siempre leí con mucha atención y que unos poemas me gustaban más que otros, pero nada más. El secreto es muy simple: copié muchos y después hice otra selección, desechando los que me parecían menos bellos o interesantes.

—Quizá se olvida, porque le hacen sombra sus grandes ediciones, que Blecua es también ensayista y que algunos de sus ensayos, como «*Del rigor poético en España*», son de los que cambian las perspectivas, deshacen tópicos mil veces repetidos ¿Qué aportaciones destacaría el autor de entre las muchas que esos artículos hacen a la historia de nuestra literatura y de nuestras ideas estéticas?

—No, no creo que los pocos ensayos que he publicado ofrezcan aportaciones singulares a la historia literaria española. ¿Qué más quisiera yo? Casi todos esos ensayos nacieron por un compromiso ineludible, como el del *Rigor poético en España* que es el discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Barcelona.

—Cerca ya de la jubilación, ¿cuál es el balance personal de su vida como profesor y estudioso de la literatura?

—Estoy muy satisfecho de mis tareas como profesor y como investigador, 16 porque las dos son actividades felicitarias y no trabajosas. Pero sé muy bien

que todo lo pude haber hecho mucho mejor, aunque ahora no puedo, desgraciadamente, rectificar.

José Manuel Blecua, ya jubilado, sigue en sus clases y en sus trabajos universitarios hasta que termine el curso; conserva su sonrisa de siempre, quizá velada, aunque él lo niegue, por el saborcillo agri dulce de la despedida. Por la ventana de su despacho, la primavera asoma esplendorosa en el jardín botánico de la Universidad barcelonesa.

Abril de 1983

(Entrevista: Felipe B. Pedraza Jiménez)



Blecua, antólogo

José SÁNCHEZ REBOREDO *

«Requíerese grande elección, que es don de los primeros, por su singularidad y por su importancia, para escoger cosas buenas y a propósito. Si estas dos cosas se juntan, hacen un trabajo muy plausible, que se logra con felicidad».

(Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*. Discurso LVIII).

Afirmaba Pessoa, en una de sus tan interesantes prosas inglesas, que todo lo que quedará en el futuro «de varias épocas de nuestra poesía será (...), para cada nación, una colección de poemas como la *Antología Griega* posiblemente, más la concreción de un espíritu general que la suma de numerosos poemas escritos por muchos individuos» (1). Pienso que el poeta portugués no aludía solamente al hecho de que el paso del tiempo va significando una selección para las obras, sino también a que —entre el público aficionado— se va produciendo una convergencia de afinidades y gustos que lleva a la creación de un corpus muy determinado.

Confirmando, en parte, esa afirmación, el éxito y la difusión de las más variadas antologías es una de las características más acusadas de la actual vida literaria.

En la ya larga lista de notables compiladores de antologías, lista que podríamos ejemplificar con los nombres de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Federico de Onís, Gerardo Diego, los editores de *Laurel* y otros, ocupa José Manuel Blecua un primerísimo lugar por su sostenida dedicación a este tipo de obras, por la amplitud de sus conocimientos, por el cuidado de sus textos y por su gusto seguro.

Enumeraremos solamente las más importantes de sus antologías generales, prescindiendo en este momento de todas las que ha dedicado a seleccionar textos de un único autor o a presentar páginas escogidas de una obra determinada.

Las tres primeras que queremos comentar brevemente corresponden a un género —el de las antologías que podríamos denominar temáticas— que no ha

* Catedrático del Instituto «Arzobispo Gelmírez» de Santiago de Compostela.

(1) Pessoa, F.: *Páginas de estética e de teoría e crítica literarias*. Ed. de G. R. Lind y J. de Prado Coelho, Eds. Atica, Lisboa, 1973, 2.ª ed., págs.: 265-66.

tenido entre nosotros demasiados ejemplos, quizás porque responde a un criterio más lúdico, de amantes de la poesía, que propiamente historicista y erudito. Nos referimos a las tres selecciones de poesía sobre pájaros, flores y el mar que Blecua seleccionó y que fueron editadas con el primor característico de Juan Guerrero Ruiz, que buscó para ellas la colaboración de conocidos dibujantes (2). Son obras que, a pesar de ser editadas en los difíciles años de la postguerra (y de ello quedan las huellas, como ahora diremos) demuestran una afición personal a los temas tratados (3), una amplitud de horizontes históricos y un deseo de atraer a nuevos públicos para la poesía. Los prólogos de los tres temas presentan un breve paseo histórico por la poesía que ha tratado aquellos temas, desde las cantigas de amigo galaico-portuguesas que abren el tomo del mar hasta la poesía más reciente.

Esta selección de poetas del XX era la que se presentaba como más conflictiva dada la dureza de la censura en la época. Blecua comienza con Rubén Darío —sin el que no puede entenderse nuestra poesía actual— y en los tres tomos es muy importante la presencia de Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. Pero más llamativo es que seleccione poemas de áreas españolas marginales o, al menos, no vinculados a la vida literaria madrileña. Así ocurre que son recogidos poetas catalanes, como Maragall, vascos, como Bastera, o canarios, como Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, cuya presencia tratándose del mar era casi imprescindible (4), o gallegos, como el casi olvidado Feliciano Rolán (5).

Otra característica común a las tres antologías en cuanto a los poetas seleccionados del siglo XX es la abundante presencia de poetas del 27, incluso de aquéllos, como Cernuda, Salinas o Guillén, que por su fidelidad a la República no eran bien vistos por el Régimen de entonces. Y así recoge tan hermosos poemas como «Violetas» de Cernuda, «Orilla» de Salinas o «Los aires» de Guillén por citar uno solo de cada tomo.

La gran ausencia es la de Rafael Alberti, de quien *El alba del alhelí* ofrece tantos poemas de pájaros y flores, pero cuya presencia era inexcusable en el tomo dedicado al mar, cantado con tanta nostalgia por el gaditano. No hace falta decir que esa ausencia no era imputable a Blecua (ya que para entonces la censura prohibía incluso el citar el nombre de Alberti), pero aquél intenta paliar la injusticia no imputable mencionando al autor de *Marinero en tierra* en el prólogo al último de los tomos (el del mar, publicado, recuérdese, en 1945) recordándonos, en un guiño al lector que no ha visto reproducido ninguno de los

(2) Sus títulos y años de publicación son: *Los pájaros en la poesía española* (1943). *Las flores en la poesía española* (1944). *El mar en la poesía española* (1945). El sello editorial era: Editorial Hispánica.

(3) En una reciente entrevista afirmaba Blecua: «todas las flores me gustan muchísimo, desde la más bella rosa a la más humilde del tomillo, por ejemplo, o la amapola en un campo de trigo. Y todos los pájaros volando y todos los árboles, aunque los chopos y los álamos me gustan muchísimo». Entrevista con Carmen Riera, en *Quimera*, Dic. 1982, n.º 26, pág. 30.

(4) Hablando del sentido del mar de Saulo Torón dicen Artilles y Quintana: «No es el mar épico y mitológico de la *Oda al Atlántico* de Tomás Morales ni el mar-puerto de sus sonetos marineros. Tampoco es el mar-obstáculo de Alonso Quesada, aislante y angustioso (...). El mar de Saulo es, esencialmente, un mar lírico y manso...». Artilles, J. y Quintana, Ignacio: *Historia de la literatura canaria*, Las Palmas, 1978, pág. 206.

(5) Feliciano Rolán nació en Vigo en 1907 y murió en La Guardia en 1935. En vida sólo publicó dos libros: *Huellas* (edit. Nos. Santiago 1932) y *De mar a mar* (Aguirre impresor, Madrid, 1934). Sus *Obras poéticas* fueron editadas por la editorial Castrelos de Vigo en 1970, con una introducción de Carballo Calero.

poemas en el contenido del volumen, que «el primer libro de Alberti, *Marinero en tierra*, está lleno de cancioncillas, entroncadas con nuestra mejor tradición». Nada más, pero el recuerdo obligado ha quedado ahí.

En el mismo tomo del mar tampoco recoge ningún poema de Altolaguirre; recuerdo ahora, como muy hermoso sobre el tema, el titulado «Playa» de *Las islas invitadas*. Pero debe reconocerse que los tiempos no eran buenos para la poesía y José Manuel Blecua mantiene su independencia y su reconocido buen gusto seleccionando de los poetas que podríamos denominar oficiales, ni un gran número de poemas, ni tampoco ninguno que ofreciera una visión retórica del imperio, al que podría ser propicio el tema del mar.

En estas tempranas antologías, se producen ya características esenciales de la futura labor de Blecua en este terreno. Sobre todo una que juzgo esencial, la mezcla de una particular afición que hace de cada libro una labor personal y el trabajo previo de erudición y ordenación de material.

Alfonso Reyes, que tan variados saberes exhibió, afirmaba que existían dos tipos de antologías:

Las hay en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo (...). Las antologías —prácticamente tan antiguas como la poesía— tienden, pues, a correr por dos cauces principales: el científico o histórico, y el de la libre afición. Estos últimos, en su capricho, pueden alcanzar casi la temperatura de una creación (...) (6).

En realidad, Alfonso Reyes viene a recordarnos algo que la crítica nos ha ido recordando cada vez con más ahínco, y que a la vez tiene una conocida expresión (de Baudelaire a Borges, por ejemplo) en la literatura de creación. Nos referimos a la idea de que una obra literaria es por sí sola algo incompleto y que no alcanza plena vigencia hasta que es recreada por el lector. Y esa creación que el lector cumple depende de factores muy dispares. Por ello, como afirma Blecua, «todo lector se siente antólogo apasionado y tiene sus amores» (7). Y esa selección —en lo que tiene de afirmación del propio gusto y de la expresión de resonancias afectivas que en cada uno despiertan los textos— es, en gran medida, una creación estética.

Pero, además de ese criterio estético, el recopilador responde también a unos criterios objetivos, dictados por los distintos avatares producidos por la obra en su recepción por los sucesivos lectores. Y el lector no puede sustraerse a ellos. La historia ha hecho su propia selección y aunque, a veces, no compartamos la admiración de épocas pasadas por determinados autores o tipos de poemas, esa misma admiración es un dato que debe tenerse en cuenta. Por todo ello José Manuel Blecua afirma que, además del criterio estético, ha presidido la elaboración de sus antologías: «un criterio de historiador, tan legítimo como otro cualquiera que se cumple hondamente, sinceramente» (Prólogo a *Floresta...* pág. 11).

Quizás ese criterio histórico se muestra más claramente en las dos antologías que Blecua ha consagrado a determinadas épocas de la historia lite-

(6) Reyes, Alfonso: «Teoría de la antología» en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1952, 2.^a ed., pág. 113.

(7) Blecua, J. M.: *Floresta de lírica española*, edit. Gredos, Madrid, 1968, 2.^a ed. corregida y aumentada, pág. 10.

riaria española. Las dos aparecen muy alejadas entre sí por las fechas de elaboración y habría que decir también por los medios tipográficos puestos a disposición de una y otra.

Nos referimos a la antología de la *poesía romántica* publicada en la benemérita colección Ebro que, dirigida por el mismo Blecua, tan importante papel jugó en una época de escasos medios didácticos al servicio de la literatura y que inauguró una fórmula seguida por otras colecciones. Y a la recientemente publicada: *Poesía de la Edad de Oro*, de la que ha aparecido en el momento de redactar estas líneas solamente el tomo I dedicado al Renacimiento (8).

Nos llevaría muy lejos extendernos en el análisis de una y otra, pero sí quisiéramos referirnos brevemente a algunas de sus más llamativas características.

En cuanto a la primera —y a pesar de su carácter de colección destinada a las necesidades de la enseñanza— querría señalar la preferencia que el autor demuestra —dentro de un siglo que tanto abundó en lo retórico y lo narrativo— por lo fundamentalmente lírico. Así se puede ver cómo concede una gran importancia a Bécquer y a Rosalía (en este segundo caso en acusado contraste con otras afamadas selecciones), pero también a poetas no tan recordados como José Somoza, entre los prerrománticos, o más adelante a Nicomedes Pastor Díaz, a Enrique Gil y Carrasco o a Eulogio Florentino Sanz.

Existe una objetividad en el juicio, pero acompañada de una cierta valentía para apartarse de lo tópico (9). Personalidad, pero respeto a los valores históricos; esa es la norma de la mayor parte de las antologías de Blecua, quien podría hacer suyas las palabras de André Gide que nos recuerda Guillermo de Torre: «André Gide escribía que, al preparar una antología aún no publicada de la poesía francesa desde Rutebeuf hasta Apollinaire, se guardaba muy bien de hacer prevalecer su “gusto personal”, aunque no dejaría de favorecer sus preferencias» (10).

Y es significativo que, salvo en tres autores cada uno (11), la selección que hace Blecua de los poetas románticos sea coincidente en el nombre —y en numerosas ocasiones en los poemas seleccionados— con la de un poeta tan poco sospechoso de erudición como Manuel Altolaguirre.

En cuanto a la recientemente publicada antología del Renacimiento es de señalar, en primer lugar, algo que puede afirmarse de sus otras selecciones: la escasez de anotaciones, introducciones biográficas o bibliográficas —salvo en los casos verdaderamente imprescindibles— y la concisión del estudio preliminar. Aspecto éste más de destacarse en una colección tan cuidadosa, en general, del aspecto informativo y erudito. Pero parece como si Blecua nos quisiese hacer notar aquí que hay que volver a privilegiar el texto, que lo fundamental

(8) Blecua, J. M.: *Poesía romántica (antología)*. Edit. Ebro, Zaragoza, s. a.

Blecua, J. M. ed. *Poesía de la edad de Oro. I. Renacimiento*. Madrid, Edit. Castalia, 1982.

(9) «(...) en algunos casos hemos creído más conveniente huir del tópico hecho norma». *Poesía romántica*. ed. cit., pág. 18.

(10) Torre, Guillermo de: «El pleito de las antologías» en *Tríptico del sacrificio*, Edit. Losada, Buenos Aires, 1948, pág. 124.

(11) Altolaguirre, Manuel: *Antología de la poesía romántica española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1933. Aparecen en Blecua, pero no en Altolaguirre: N. A. Cienfuegos, Alberto Lista y G. Gómez de Avellaneda. Mientras que se incluyen en Altolaguirre y no en Blecua: Arjona, J. B. Arriaza y J. M. Bartrina.

—ante la oleada de extrema erudición que a veces oculta las obras— es volver al disfrute de la palabra original del poeta. Los textos se presentan casi desnudos a la consideración del lector, con las notas imprescindibles, como indicándonos Blecua desde la cumbre de su madurez que lo verdaderamente importante no es realizar teorías más o menos científicas, sino que lo esencial es el disfrute de la literatura. Responde todo ello a una actitud humanística bien visible en el conjunto de su labor (12).

Junto a ella, resalta en esta última antología —como culminación de anteriores trabajos— el cuidado que se ha tomado Blecua en acudir siempre a las primeras ediciones, a los manuscritos más fiables, a las ediciones modernas más rigurosas (de las que él mismo nos ha dado magníficos ejemplos que están en la mente de todos).

Seguramente sus dos antologías más difundidas son las que publicó en la colección *Antología Hispánica* de la editorial Gredos: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, y la *Floresta de lírica española* (13).

Un hecho queda claro en el prólogo que precede a la primera y es el del inteligente discipulazgo, el de la continuación en una rica tradición filológica que inicia Menéndez Pidal. Así en su estudio de la cancioncilla tradicional castellana, al señalar su entronque con las jarchas y las cantigas de amigo, Blecua no deja de rendir homenaje a don Ramón, igual que al referirse a las serranillas. Del mismo modo, no deja tampoco de señalar cuánto se debe, en el estudio de la métrica tradicional, a los estudios de Pedro Henríquez Ureña (14).

Pero otra herencia recogía Blecua al realizar esta antología y era la del popularismo de la llamada generación del 27, que ya tenía sus claros antecedentes en Bécquer, los Machado, Juan Ramón Jiménez y Moreno Villa, pero que en tres miembros destacados de aquel extraordinario grupo se hizo consciente recreación. Recuérdese que esa canción tradicional no sólo estaba viva en sus obras, sino también —como recuerdan Alberti y Moreno Villa en sus conocidas autobiografías— en la vida diaria de la Residencia de Estudiantes. Dámaso Alonso, que puso en manos de algunos de estos poetas las canciones de Gil Vicente o de Lope, fue, en gran parte, uno de los responsables de este auge entre los creadores de la poesía tradicional. Blecua, que colabora con él en esta antología, aúna, pues, estas tres corrientes: la erudita procedente de Menéndez Pidal, H. Ureña y el propio Dámaso Alonso, la neopopularista de la generación del 27 y, por último, la propia afición a recoger cantos populares en cancioneros y recopilaciones de poesía, aspecto éste tan decisivo en su propia labor de editor.

La *Floresta de lírica española* ha sido un útil indispensable de trabajo para los profesores de Instituto. Allí hemos tenido el texto seguro, la acertada selección y el amplio panorama de nuestra poesía. Yo creo que dos actitudes prevalecen en esa antología:

(12) Permitásenos citar aquí unas atinadas palabras de E. M. Gombrich: «Lo que, ante todo, debe ser el historiador de la cultura es un humanista, no un científico. Necesita, antes que nada, ser capaz de facilitar a sus lectores o a sus alumnos un amplio acceso a las creaciones de otros cerebros». *Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona, 1977, pág. 68.

(13) Cito por las segundas ediciones corregidas: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964. *Floresta de lírica española*, 2 tomos. Madrid, Gredos, 1968.

(14) Sus trabajos pueden ahora consultarse reunidos en Henríquez Ureña, Pedro: *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, 1961.

1. El deseo de ofrecer una perspectiva total del conjunto de la poesía española, recogiendo no sólo los momentos culminantes sino también aquéllos que, sin serlo tanto, ofrecen un elemento de comparación y son testimonio de una época. Como dice el propio Blecua en el prólogo: «creo que la montaña exige el valle. Las cimas sólo pueden serlo en relación con otras más pequeñas» (Pr., pág. 10). Por ello, el lector encontrará en esta selección autores que no suelen ser incluidos en otras antologías más generales; pienso, por ejemplo, en recopilaciones tan acertadas como la de poetas de la I.^a mitad del s. XV (Villasandino, Rodríguez del Padrón, Carvajales) o los representados en el *Cancionero General* de 1511. Llamativo es también el cúmulo de poetas del Siglo de Oro que aparecen escogidos y que ofrecen una idea exacta de la riqueza poética de la época: el lector curioso se lleva gratas sorpresas como al leer el precioso «villancico» de Pedro de Padilla o el poema «en alabanza de la rosa...» de Juan de Salinas. En muchos casos se ha elegido antes el poema que el nombre, dando así entrada a composiciones anónimas o irregularmente atribuidas.

2. Otro aspecto que convendría destacar es una actitud que llamaríamos *integradora* y que se manifiesta en numerosos indicios. En primer lugar, el concepto de la poesía española es lo suficientemente amplio para incluir a los grandes poetas catalanes, desde Ausias March hasta Carlos Riba, y a los gallegos, desde los autores de las cantigas de amigo hasta Ramón Cabanillas. En segundo lugar (y ello afecta sobre todo a poetas de los últimos siglos) recuperando muchos poetas que por su situación histórica, situados a caballo entre generaciones o grupos importantes, han sido tradicionalmente relegados al olvido. En este sentido quiero elogiar a Blecua por haber incluido poetas tales como Díez-Canedo, Fernando Villalón, Moreno Villa, Mauricio Bacarisse o Romero y Murube. En tercer lugar, ese afán integrador se manifiesta en la prontitud con que son recogidos en la *Floresta* poemas publicados en el exilio por los poetas del 27 y que son recogidos de las ediciones originales, casi siempre publicadas en Méjico o Buenos Aires.

La edición que yo manejo acaba su selección con Miguel Hernández y José Luis Hidalgo. José Manuel Blecua se justifica diciendo que «la historia exige un poco de reposo» (pról. pág. 11), aunque este riesgo podría correrlo, ya que al principio del mismo prólogo afirmaba su derecho al arrepentimiento y al cambio de gusto.

Quisiera acabar este artículo, ya demasiado largo pero que, a pesar de ello, se deja muchos datos en el tintero, resumiendo algo que se desprende de todo lo anterior: la actitud ética de honradez y el ejemplo de la obra bien hecha.

Permitáseme acabar con unas palabras del propio Blecua que pueden servir de confirmación de esa manera de proceder:

Una de las predicaciones más eficaces consistirá precisamente en demostrar cómo los más grandes poetas españoles que no publicaron sus obras se dedicaron con infinito amor e infinito rigor a pulir y limar sus versos, aun sabiendo que esos versos quizás iban a quedar inéditos. Lo que es también una de las grandes lecciones de ética que podemos deducir de la transmisión de la obra de estos ingenios de la Edad de Oro (15).

A esa transmisión ha contribuido con el mismo infinito amor y rigor, en una lección de ética, José Manuel Blecua.

Bibliografía de José Manuel Blecua *

Rosa NAVARRO DURÁN**

1938

1. DON JUAN MANUEL, *Libro infinito. Tratado de la Asunción de la Virgen*, en *Universidad* (Zaragoza), núm. 15, págs. 3-28 y 165-205.

1939

2. LOPE DE VEGA, *Poesía lírica* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

3. GABRIEL DE BOCÁNGEL Y UNZUETA, *Elegía en la muerte de Lope Fénix de Vega Carpio*, Valladolid, Santarén.

4. GÓNGORA, *Poesía* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

1940

5. L. BARAHONA DE SOTO, *Poesías* (Selección y prólogo), Valencia, Colección «Flor y gozo», XI.

6. *Poesía Romántica* (Antología) (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro, 2 vols.

7. F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

1941

8. «Algunos aspectos de *El Laberinto*», en *Castilla*, I (1940-41), págs. 116-131.

9. «Décimas contra el padre Isla», en *Castilla*, I (1940-41), págs. 323-332.

10. «Mor de Fuentes y Lord Holland», en *Castilla*, I (1940-41), págs. 333-335.

11. «El viaje de Góngora a Navarra», en *Revista de Filología Española*, XXV, págs. 403-404.

12. LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo* (Edic., estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

13. GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

14. *Historia de la Literatura Española*, Zaragoza, Librería General, 2 vols.

1942

15. «La canción “Ufano, alegre, altivo, enamorado”», en *Revista de Filología Española*, XXVI, págs. 80-89.

16. «Papeletas literarias de manuscritos aragoneses», en *Universidad* (Zaragoza), núm. 19, págs. 217-243.

(*) No se incluyen en esta Bibliografía los libros de texto, de vida tan azarosa como los planes de Bachillerato. Tampoco figuran numerosos artículos de revistas y periódicos por ser ajenos a la historia literaria.

(**) Catedrática del I.B. «Jaime Balmes» de Barcelona.

1943

17. «Un nuevo códice gongorino», en *Castilla*, II (1941-43), págs. 5-55.

18. *Los pájaros en la poesía española* (Selección y prólogo), Madrid, Edit. Hispánica.

19. JUAN DE MENA, *El laberinto de Fortuna o Las Trescientas* (Edic., prólogo y notas), Madrid, Clásicos Castellanos.

1944

20. LOPE DE VEGA, *Peribáñez y El Comendador de Ocaña* (Edic., prólogo y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

21. *Las flores en la poesía española* (Selección y prólogo), Madrid, Edit. Hispánica.

22. «Más sobre la muerte y entierro de Lope», en *Revista de Filología Española*, XXVIII, págs. 470-472.

23. «El poeta Francisco de la Torre Sevil, amigo de Gracián», en *Mediterráneo*, núm. 6, págs. 115-126.

1945

24. LOPE DE RUEDA, *Pasos* (Edic., prólogo y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

25. *El mar en la poesía española* (Selección y carta de navegar), Madrid, Edit. Hispánica.

26. L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses* (Edic., estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

27. *Cancionero de 1628* (Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza), Madrid, C.S.I.C. Anejo 32 de la *RFE*.

28. «El estilo de *El Criticón* de Gracián», en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, I, págs. 7-32.

29. «Cartas de fray Gerónimo de San José al cronista Andrés de Uztarroz», en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, I, págs. 33-150.

30. «Poesías de Martín Miguel Navarro», en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, I, págs. 218-299.

31. «Noticiero del siglo XVII», por M.T.A. (seudónimo), en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, I, págs. 349-375.

32. «Versos atribuidos a fray Luis de León», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez*

dez y Pelayo, vol. XXI, julio-septiembre, págs. 305-347.

1946

33. JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y otras páginas* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

34. «La aportación del carácter aragonés a la literatura española», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

35. *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Joseph Alfay* (Edic., prólogo y notas), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

1947

36. *Escritores costumbristas* (Selección, estudio y notas), Zaragoza, Bibl. Clásica Ebro.

37. «Garcilaso y Cervantes», en *Cuadernos de «Ínsula»*, I. *Homenaje a Cervantes*, Madrid, págs. 141-150.

38. «La poesía lírica de Cervantes», en *Cuadernos de «Ínsula»*, I, Madrid, págs. 151-187. (Con el seudónimo de Joseph Claube).

1948

39. FERNANDO DE HERRERA, *Rimas inéditas*, Madrid, C.S.I.C. Anejo 39 de la *RFE*.

40. SOR MARÍA DE SANTO DOMINGO, *Libro de la Oración* (Edic. y estudio), Madrid, Bibliófilos madrileños, I.

41. «El tiempo en la poesía de Jorge Guillén», en *Ínsula*, núm. 26 (febrero), págs. 2 y 7.

42. «Sobre un célebre soneto de Quevedo» en *Ínsula*, núm. 31 (julio), pág. 3.

43. «Un nuevo soneto atribuido a Cervantes y un romance del Conde de Lemos», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), págs. 197-200.

1949

44. «Los antecedentes del poema del "Pastorcico", de San Juan de la Cruz», en *Revista de Filología Española*, XXXIII, págs. 378-380.

45. «El Discurso en eco de Baltasar del Alcázar», en *Revista de Filología Española*, XXXIII, págs. 381-385.

46. «Dos nuevos sonetos de Herrera», en *Revista de Filología Española*, XXXIII, págs. 385-388.

47. «Poemas juveniles de Paravicino», en *Revista de Filología Española*, XXXIII, págs. 388-399.

48. *La poesía de Jorge Guilén (Dos ensayos)* (en colaboración con Ricardo Gullón), Zaragoza, Estudios literarios.

1950

49. *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (Edic., prólogo y notas), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. I.

1951

50. *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (Edic., prólogo y notas), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. II.

51. «Una vieja mención de Pedro de Urdemalas», en *Anales cervantinos*, I, pág. 344.

52. «Una charla con Pedro Salinas», en *Ínsula*, núm. 70 (octubre), págs. 2, 3 y 6.

53. «Juanito el Campanero», en *Ínsula*, núm. 70 (octubre), pág. 7.

54. «Los grandes poetas del siglo XV», en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, Barcelona, págs. 71-160.

1952

55. *Historia y textos de la literatura española*, Zaragoza, Librería General, 2 vols.

56. DON JUAN MANUEL, *Libro infinito y Tractado de la Asunción de la Virgen María*, Granada, Universidad. Colección Filológica, 2.

57. «La corriente popular y tradicional en nuestra poesía», en *Ínsula*, núm. 80 (agosto).

58. «Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera», en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., págs. 55-58.

59. «El amor en la poesía de Pedro Salinas. Nota para un estudio», en *Hispania*, XXXV, págs. 134-137.

1953

60. FRANCISCO MURCIA DE LA LLANA, *Canciones lúgubres y tristes a la muerte de don Christoval de Oñate* (Noticia preliminar en colaboración con Agapito Rey), Valencia, Colección Duque y Marqués.

61. *Laberinto amoroso de los mejores, y más nuevos Romances, que hasta agora an salido a luz Con las mas curiosas Letrillas de quantas se han cantado. Sacados de los propios originales por el Licenciado Juan de Chen* (Edic., prólogo y notas), Valencia, Castalia.

62. «La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio», en *Ínsula*, núm. 86 (febrero), pág. 3.

63. «La poesía de Ildefonso Manuel Gil», en *Ínsula*, núm. 19 (julio), pág. 4.

64. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Lágrimas de Hieremías castellanas* (Edic., prólogo y notas en colaboración con Edward M. Wilson), Madrid, C.S.I.C. Anejo 55 de la REF.

1954

65. «Poemas menores de Gutierre de Cetina», en los *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, V, págs. 185-199.

66. «Los textos poéticos de Fernando de Herrera», en *Archivum*, IV, págs. 247-263.

67. «El soneto “Llevó tras sí los pámpanos otubre”», en *Revista de Filología Española*, XXXVIII, págs. 272-278.

68. «Un ejemplo de dificultades: el Memorial “Católica, sacra, real Majestad”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, págs. 156-173.

69. «Nota al Caballero de Olmedo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, pág. 190.

1955

70. «Otros poemas inéditos de Gutierre de Cetina», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX, págs. 37-44.

71. LOPE DE VEGA, *La Dorothea. Acción en prosa* (Edic., prólogo y notas), Madrid, Revista de Occidente.

72. AUGUSTO FERRÁN, *La soledad. Colección de cantares* (Edic. y prólogo), Santander.

73. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Edic. y prólogo en colaboración con Dámaso Alonso), Madrid, Gredos, 2.ª edic. corregida, 1964.

1956

74. «Sobre el erasmista Lázaro Bejarano», en *Primeras jornadas de Lengua y Literatura hispanoamericana*, I, Salamanca, págs. 21-28.

1957

75. «El autor de la canción "Ufano, alegre, altivo, enamorado"», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, págs. 64-65.

76. *Floresta de lírica española*, Madrid, Gredos, 2 vols.; 2.ª ed. corregida y aumentada, 1963; 3.ª ed. aumentada, 1972.

77. «Cinco versillos que no son de Góngora», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, págs. 63-64.

1958

78. «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII, págs. 377-408.

1960

79. «Un "coloquio" de 1626 con aragonesismos», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, págs. 263-268.

1961

80. «Don Luis de Góngora, conceptista», en *ABC*, 27 de diciembre.

81. «La academia poética del Conde de Fuensalida», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, págs. 460-462.

1962

82. «Curiosidades en torno al Pilar», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

83. «Villancicos de Lope de Vega a Santa Teresa», en *Strenae. Estudios de Filología e Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, págs. 97-100.

1963

84. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original* (Edic., introducción, bibliografía y notas), Barcelona, Planeta, 2.ª edic. corregida, 1968.

1965

85. «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en el *Catálogo de la producción editorial barcelonesa 1963-64*, Barcelona, págs. 55-67.

86. «La transmisión textual del "Baile de los pobres" de Quevedo», en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, págs. 78-96.

87. «La "Epístola satírica y censoria" de Quevedo al Conde-Duque», en *Collected Studies in honour of Americo Castro's eightieth years*, Oxford, págs. 49-61.

1966

88. «II de las Tristes del siglo XX», en *Homenaje de poetas a Pierre Darmangeat*, París, págs. 31-32.

89. «¿Un nuevo poema de Pedro Laynez?», en *Homenaje de la Universidad de Utrecht*, La Haya, págs. 137-142.

90. «Valle-Inclán en la revista *España*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 199-200 (julio-agosto), págs. 521-529.

1967

91. «Más confidencias de Unamuno sobre el teatro. Cartas a Federico Oliver», en *Homenaje al profesor E. Alarcos García*, I, Valladolid, 1965-67, págs. 191-198.

92. «Fiestas en la Aljafería y entremeses», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

1968

93. «Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad primera*», en *Homage to John M. Hill*, Indiana University, págs. 113-122.

94. «Carta satírica describiendo El Escorial», en *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Señor D. José M.ª Lacarra y de Miguel*, Zaragoza, págs. 109-112.

95. «El romanista europeo más ilustre de este siglo», en *Revista Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, IV (La Coruña), págs. 25-30.

1969

96. «Versos nuevos de Fernández de Heredia», en *Suma de estudios en homenaje al ilustrísimo doctor Ángel Canellas López*, Universidad de Zaragoza, págs. 125-147.

97. DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor* (Edic., prólogo y notas), Madrid, Clásicos Castalia, 2.^a edic. corregida, 1971.

98. LOPE DE VEGA, *Obra poética*, I. Edic., prólogo y notas de las *Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe* y las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, Barcelona, Planeta.

99. «De un epistolario de Pereda», en *Homenaje a F. Sánchez-Escribano*, Madrid, págs. 309-318.

100. *Sobre el rigor poético en España (Discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona)*.

101. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, vol. I, Madrid, Castalia.

1970

102. JORGE GUILLÉN, *Cántico* [1936] (Edic. crítica, prólogo y notas), Barcelona, Labor.

103. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía amorosa* (Selección y notas), Salamanca, Anaya.

104. JORGE GUILLÉN, *Antología* (Selección y prólogo), Salamanca, Anaya.

105. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poemas satíricos y burlescos* (Edic. y prólogo), Barcelona, Ocnos.

106. *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos. Con los ensayos siguientes: «Corrientes poéticas en el siglo XVI»; «Imprenta y poesía en la Edad de Oro»; «Poemas menores de Gutierre de Cetina»; «Otros poemas inéditos de Gutierre de Cetina»; «“Discurso” en eco, de Baltasar del Alcázar»; «Sobre el erasmista Lázaro Bejarano»; «¿Un nuevo poema de Pedro Laynez?»; «Los antecedentes del poema del “Pastorcico”, de San Juan de la Cruz»; «Las obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera»; «Dos nuevos sonetos de Herrera»; «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera»; «Una vieja mención de Pedro de Urdemalas»; «Un nuevo soneto atribuido a Cervantes y un romance del Conde de Leinos»; «Garcilaso y Cervantes»; «La poesía lírica de Cervantes»; «El soneto “Lle-

vó tras sí los pámpanos octubre”»; «La Academia poética del Conde de Fuensalida»; «El viaje de Góngora a Navarra»; «Cinco versillos que no son de Góngora»; «Una nueva defensa e ilustración de la *Solledad primera*»; «Un “coloquio” de 1626 con aragonesismos»; «Nota al *Caballero de Olmedo*»; «Villancicos de Lope a Santa Teresa»; «Más sobre la muerte y entierro de Lope»; «La canción “Ufano, alegre, altivo, enamorado”»; «El autor de la canción “Ufano, alegre, altivo, enamorado”»; «Poemas juveniles de Paravicino»; «Poesías de Martín Miguel Navarro».

107. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, vol. II, Madrid, Castalia.

1971

108. «Lepanto en la literatura española», en *San Jorge*, Barcelona, págs. 81-91.

109. «Desafíos caballerescos en Zaragoza en 1581», en *Homenaje a José M.^a Hernández*, Barcelona, págs. 1-4.

110. «Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro», en *Coloquios de H.^a y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C.

111. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, vol. III, Madrid, Castalia.

1972

112. «Dos memoriales de libreros a Felipe IV», en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, págs. 95-104.

113. «Las Rimas de don Tomás Sivori, caballero genovés», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Fac. de Filosofía y Letras, págs. 47-64.

114. «El más viejo poema en loor de Zaragoza», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

115. LUPERCIO LEONARDO DE ARGENTOLA, *Rimas* (Edic., introducción y notas), Madrid, Espasa-Calpe.

116. «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos, págs. 173-179.

1973

117. «Centón zamorano», en *Homenaje a A. Zamora Vicente, Papeles de Son Armadans*, núm. CCIX-CCX (agosto-septiembre), págs. 317-324.

118. «La Academia filosófico-literaria de Zaragoza y Zorrilla», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

119. «Un soneto de Góngora», en *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, págs. 52-61.

1974

120. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poemas escogidos* (Edic., prólogo y notas), Madrid, Clásicos Castalia.

121. «La vida como discurso», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

122. BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas* (Edic., prólogo y notas), Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

1975

123. «Para una edición crítica del epistolario de Góngora. Un nuevo código», en *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a D. Alonso*, núms. 280-282 (octubre-diciembre), págs. 487-498.

124. «Garcilaso y Cervantes», en *En torno a Garcilaso* de E. L. Rivers, Barcelona, Ariel, págs. 369-379.

125. «Sobre el canto», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

126. «El Cancionero del Conde de Monteagudo», en *Homenaje a Don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, págs. 93-114.

127. FERNANDO DE HERRERA, *Obra poética*, Edición crítica, Madrid, Anejo XXXII del *Boletín de la Real Academia Española*, 2 vols.

1976

128. LOPE DE VEGA, *Rimas de Tomé de Burguillos* (Edic., introducción y notas), Barcelona, Hispánicos Planeta.

129. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía metafísica y amorosa* (Edic., introducción y notas), Barcelona, Hispánicos Planeta.

130. «Baltasar Gracián», en *Libro de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, págs. 221-227.

131. «Actualidad de fray Luis de León», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

132. *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña* (Introducción), Madrid, Joyas Bibliográficas.

1977

133. «Carta a Emilio Alarcos», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Universidad de Oviedo, págs. 9-19.

134. «Un poeta aragonés del s. XVI: Diego de Fuentes», en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.

135. *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel. Contiene los siguientes ensayos: «Sobre el rigor poético en España»; «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla»; «Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro»; «La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio»; «Don Luis de Góngora, conceptista»; «Sobre un célebre soneto de Quevedo»; «Dos memoriales de libreros a Felipe IV»; «El estilo de *El Criticón* de Gracián»; «El amor en la poesía de Pedro Salinas. Nota para un estudio»; «El tiempo en la poesía de Jorge Guillén»; «La poesía de Ildefonso M. Gil».

135 bis. BLECUA, José Manuel, «Bodas de Guzmán de Alfarache con la Picara Justina. Pliego suelto de 1605», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, V, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1977, págs. 299-305.

1978

136. «El Cancionero de Fajardo», en *Homenaje a A. Pérez Gómez*, I, Valencia, Castalia, págs. 116-144.

137. «El vejamen segundo de Anastasio Pantaleón de Ribera», en *The Two Hesperias. Literary Studies in Honor of Joseph G. Fucilla, on the occasion of his 80th birthday*, Madrid, págs. 55-67.

1979

138. «¿Más sonetos de Lope?», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (Universidad de Granada), págs. 191-207.

139. «Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en un Cancionero de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en *Miscellània Aramon i Serra*, Barcelona, págs. 87-105.

1980

140. «Un cancionerillo casi burlesco», en *Homenaje a Don Agapito Rey*, Depart-

ment of Spanish and Portuguese Indiana University (Bloomington, Indiana), págs. 219-245.

1981

141. LOPE DE VEGA, *Lírica* (Edic., introducción y notas), Madrid, Castalia.

142. *La vida como discurso (Temas aragoneses y otros estudios)*, Zaragoza, edic. de Heraldo de Aragón.

143. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original completa* (Edic., introducción y notas), Barcelona, Planeta.

144. FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra Poética*, IV. *Teatro y traducciones poéticas*, Madrid, Castalia.

145. «Cartas de Zorrilla de San Martín, S. Chocano, R. Palma y Rubén Darío a Núñez de Arce», *Homenaje a G. Torrente Ballester*, Salamanca.

1982

146. DON JUAN MANUEL, *Obras completas*, I. Edición crítica del *Libro del cauallero et del escudero*, *Libro de las armas*, *Libro infinido*, *Libro de los estados*, *Tractado de la Asunción de la Virgen Maria*, *Libro de la caza*. Madrid, Gredos.

147. *Poesía de la Edad de Oro. I Renacimiento*, Madrid, Castalia.

1983

DON JUAN MANUEL, *Obras Completas*, II, Edición crítica de *El Conde Lucanor*, *Crónica abreviada* (Vocabulario e Índice de nombres propios), Madrid, Gredos.

EN PRENSA

«Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», en *Homenaje a Julián Marías*.

«¿Más poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola?», en *Homenaje a Raimundo Lida*, NRFH, México.

«Un curioso ms. de la Biblioteca Nacional», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid.

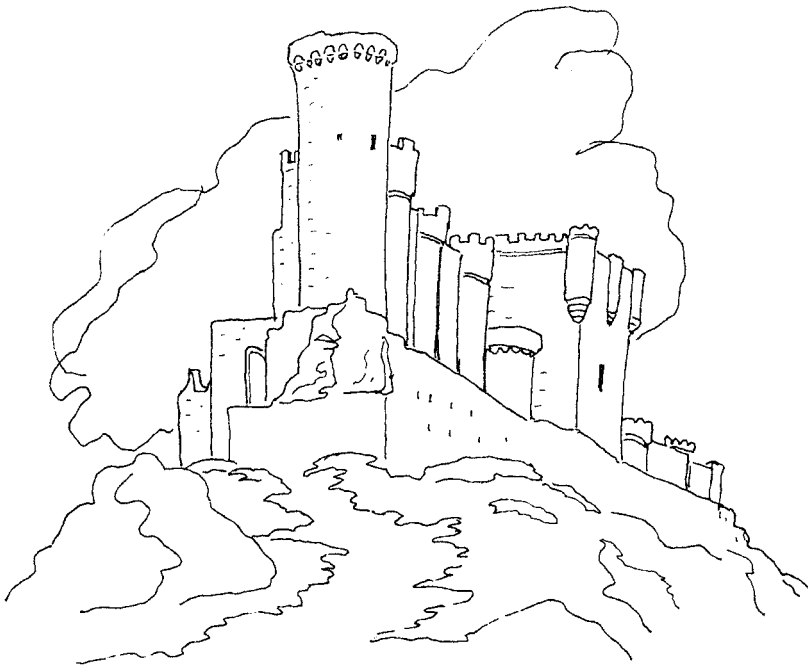
«Un interesante cancionero del siglo XVI: El manuscrito 3.902 de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid.

«El cancionero llamado *Jardín divino*», en *Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid.

«De nuevo sobre el cancionero de Gabriel de Peralta», en *Homenaje a A. Galmés de Fuentes*, Oviedo.

«La crítica literaria en *Hacia Cántico*», en *La Pluma*.





**Estudios sobre
literatura me-
dieval.-**

El lugar histórico-literario de Don Juan Manuel en la naciente prosa artística castellana

Luis ALCALDE CUEVAS *
César REAL RAMOS **

Nos proponemos en las páginas siguientes situar la obra de Don Juan Manuel en el curso de la historia literaria, de manera que puedan explicarse las elecciones a que el autor procede, de entre las posibilidades expresivas a su alcance, para la comunicación de una materia precisa a un público determinado. Se trata, por tanto, de contribuir a la reconstrucción del «horizonte de expectativas» de ese público lector, «lo que nos permite también reconstruir las preguntas a que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y comprender la obra» (1).

Nuestra intención se reduce tan sólo a la formación de una serie de hipótesis —en algunos casos no tan precisas como sería deseable— que expliquen desde una perspectiva histórico-literaria los procedimientos expresivos utilizados por nuestro autor en relación con los *no-procedimientos* con respecto a los cuales aquellos se cargan de sentido.

Don Juan Manuel utiliza como medio de expresión casi exclusivo —al menos en lo que se refiere a sus obras conservadas— la prosa en lengua vulgar. *Prosa* y *romance* son procedimientos ya utilizados conjuntamente con anterioridad, sobre todo por Alfonso X, con relación al cual suele explicarse el «mérito» de Don Juan Manuel en el proceso de creación de la prosa castellana. Y si para la historia de la lengua —que en muchos casos no es más que una his-

(*) Catedrático de lengua y literatura del I.B. «Ramos del Manzano» de Vitigudino (Salamanca).

(**) Profesor de literatura española de la Universidad de Salamanca.

(1) Jauss, H. R., «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en el vol. colectivo *La actual ciencia literaria alemana*, Anaya, Salamanca, 1971, págs. 37-114. La cita en pág. 83.

toria de la lengua literaria— la confrontación entre las realizaciones discursivas de ambos autores puede ser significativa en la evaluación de su progreso, para la historia literaria lo es más la correlación entre los procedimientos señalados y los no utilizados —es decir, *verso y latín*—, porque en las expectativas del posible lector de la época las funciones prosa/verso y romance/latín forman parte de su código interpretativo, lo mismo que del código expresivo del autor.

El transplante de la oposición verso/prosa de la literatura latina (no muy clara en ésta, por otra parte, durante la Edad Media, sobre todo por la existencia de sistemas intermedios) a la literatura vulgar, es un fenómeno relativamente tardío que puede fecharse para todas las lenguas romances en la segunda mitad del siglo XIII, hecho que sorprende si lo comparamos con las diferencias cronológicas que existen entre los distintos dominios con respecto a la aparición de una capacidad escrita y literaria (2). En el caso de la literatura castellana podría situarse en el momento en que, una vez producida la recepción de la obra alfonsí, un escritor como Don Juan Manuel se expresa, orgulloso de sí, en prosa; en contraste con actitudes anteriores en que el orgullo del poeta, surgido de una mayor autoconciencia de su quehacer, le hace despreciar el «desierto de la prosa» (3).

Una explicación histórico-literaria de la obra de Don Juan Manuel debería fundamentarse, antes que en la aplicación esquemática del concepto de literatura que pueda tener cualquier crítico posterior, en el acercamiento al de los lectores a que implícitamente parece dirigirse la obra.

En el momento de aparición de los textos, la delimitación entre escritura y literatura es del todo imprecisa, lo que podría interpretarse como reflejo de una cierta confusión que durante gran parte de la Edad Media existe entre ciencia y literatura. Si puede siempre considerarse el arte —en tanto que fuente de conocimiento— como realización cultural complementaria de la ciencia (4), nunca aquél se ha producido con fines tan conscientemente prácticos como en el período medieval.

La literatura —o al menos, cierta literatura— medieval pretende la transmisión de un saber particular, y el principio de verdad se convierte en un criterio de valoración fundamental de la obra, por encima del «deleite», que sólo es un medio de consecución de ese fin principal. Los «fermosos latines», el deleite de los ejemplos, lo dulce del precepto clásico, constituyen para Don Juan Manuel tan sólo el vehículo que conduce al lector hacia una verdad más o menos encubierta que justifica su propia actividad (5).

En este contexto de indiferenciación de la literatura frente a otros sistemas de comunicación escrita, la actitud de Don Juan Manuel, que acentúa la autonomía de la prosa romance y desarrolla su incipiente capacidad artística, se nos muestra, aunque cercana, diferente de la de su tío; en el sentido de que parece

(2) Vid. Stempel, W.-D., «Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII. Jahrhundert», en Jauss-Köhler (eds.), *G.R.L.M.A.*, vol. I (ed. por M. Delbouille), Carl Winter, Heidelberg, 1972, págs. 585-601. La referencia que citamos, en pág. 585.

(3) Cfr. Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1976. El Excurso XII (págs. 680-681) se dedica al tema «El orgullo del poeta».

(4) Cfr. Hauser, A.: *Sociología del arte*, Guadarrama, Barcelona, 1977 (2.ª ed.), I, pág. 16.

(5) Igualmente, en el *Libro de Buen Amor*: «So fea letra yaze saber de grand dotor», c. 18 (ed. de J. Cejador, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, 10.ª ed.).

presuponer conscientemente la aparición de un nuevo tipo de receptor: el lector de prosa romance literaria, laico, noble, de buen entendimiento..., tal como se le puede definir en el texto. Y es precisamente ese tipo determinado de lector implícito el que permite explicar la especificidad «artística» de su obra.

La obra de Alfonso X, por su carácter programático, científico y nacional (6) suponía una objetividad —y una indiferenciación en cuanto a sus receptores— que contrasta con la intención de su sobrino, quien se propone el adoctrinamiento de un sector concreto de la población. Por ello es necesario endulzar la medicina (7), pues se trata efectivamente de un remedio social (8); delimitar su lector mediante el oscurecimiento del lenguaje (9); y utilizar, actualizándolos, los procedimientos más aptos para su fin presentes ya en los diferentes géneros contemporáneos: el ejemplo, el proverbio o máxima sentenciosa (10), el encuadre ficcional de sus escritos, tan significativo en ocasiones, como en el *Libro del caullero et del escudero*: «Et si el comienzo del es uerdadero o non, yo non lo se» (11), en contraposición a su constante preocupación por asegurar la verdad de sus pasajes doctrinales recurriendo a su experiencia principalmente, al testimonio de los sabios de la antigüedad, o a la fidedignidad de quienes se lo contaron (*Libro de las Armas*), en un medio —la prosa romance— que por ser el de las traducciones del latín y del árabe, y el de los libros de historia o de ciencia, gozaba ya de esta estimación.

Que la obra de Don Juan Manuel se dirige a un público restringido se hace evidente, además, en la consideración de otros varios aspectos. Por una parte, es él mismo quien se ofrece como paradigma, lógicamente de los de su estado; el marco narrativo en que se desenvuelve su obra es siempre igualmente aristocrático y caballeresco; por fin, cuando el autor se dirige a su lector, sólo muy ocasionalmente no es éste un noble señor.

A pesar de la semejanza de intenciones explícitas con respecto al Arcipreste de Hita (12), es evidente que la obra de éste se dirige a un público más amplio y heterogéneo, y que no existe esa preocupación, constante en Don Juan Manuel, por «conservar y acrecentar el estado». Parece claro que nuestro escritor se dirige a sus iguales cuando, después de afirmar de acuerdo con el tópico de la falsa modestia que escribe para aquellos «que non fuessen muy letrados nin muy sabidores» se incluye entre ellos al añadir que hizo sus libros «para los le-

(6) Vid. Stempel, art. cit., pág. 588.

(7) Cfr. el Prólogo de *El Conde Lucanor*, ed. de J. M. Bleuca, Castalia, Madrid, 1969, págs. 52-53.

(8) Remedio social al resquebrajamiento del orden a que alude J. A. Maravall en «La sociedad estamental española y la obra de Don Juan Manuel» (1966), en *Estudios de historia del pensamiento español*, Cultura Hispánica, Madrid, 1967, págs. 453-472. La referencia en pág. 467.

(9) «Et por ende estas cosas en que los que lo non pudiesen entender podrian tomar alguna dubda por mengua de los sus entendimientos, estas tales cosas quiero las yo poner por letras tan escuras, que los que non fueren muy sotiles non las puedan entender. Et quando viniere alguno que aya entendimiento por lo leer, so cierto que avra entendimiento para lo entender et plazer le a por lo que fallara escripto, et aprouechar se a dello. Et el que lo non entendiere, non podra caer en dubda por lo que veyere, pues non lo puidere leer por escuridat de las letras»; *Libro de los estados*, ed. de J. M. Bleuca, *Obras Completas I*, Gredos, Madrid, 1981, pág. 429.

(10) Significativo uso frente a la escasez relativa del refrán, de carácter popular, tan abundante en Juan Ruiz.

(11) Ed. de las *O.C.* citada, pág. 41.

(12) «...entendimiento, voluntad é memoria. Las cuales digo, si buenas son, que traen al alma consollación é aluengan la vida al cuerpo é danle onrra con pro é buena fama» (ed. cit., pág. 6).

gos et non de muy grand saber, *comme lo él es*» (13). Por ello, no creemos que pueda hablarse de Don Juan Manuel como «instructor vulgar» (14), sino más bien como instructor de la aristocracia. En efecto, su obra, eminentemente didáctica y moral (en sentido fundamentalmente social), se propone el adoctrinamiento de la sociedad desde sus capas más altas, y en este sentido se insiste en la importancia del palacio como escuela (15), y transmite un saber que debe ser «guardado»: lo que no debe interpretarse como inmovilismo con respecto al saber, sino en el sentido de observado, obedecido, seguido y puesto en práctica: «Et otrosi tienen que vna de las cosas que lo mas acresçenta [el saber] es meter en scripto las cosas que fallan, por que el saber et las buenas obras puedan seer mas guardadas et leuadas adelante...» (16). Por fin, se preocupa Don Juan Manuel por defender el saber y la actividad literaria como dignos oficios del estado de los caballeros (17). Pero es muy pronto aún, lógicamente, a pesar de su conciencia artística, para que el autor pueda dar importancia a la fama por el estilo que, como queda dicho, sigue siendo tan sólo un medio (y no un fin en sí mismo) de una actividad eminentemente didáctica que, por tal, debe desdeñar todo aplauso.

Por otra parte, esta actividad constituye en sí misma un arte que se podía enseñar y aprender (18) y que, de hecho, parecía función exclusiva primero de los *clérigos* y después de los *letrados laicos*, cuyo nacimiento y evolución traza J. A. Maravall (19). Entre unos y otros, autores como Don Juan Manuel suponen el inicio de un proceso de desplazamiento del monopolio (20) cultural de los clérigos que es, sobre todo, un monopolio de los medios de expresión. Y es precisamente en relación con esos medios como podemos determinar la posición histórico-literaria que Don Juan Manuel ocupa con respecto a la literatura culta dominante, es decir, la del mester de clerecía.

El origen latino-eclesiástico de las obras del mester de clerecía, al menos durante todo el siglo XIII, es evidente, y los autores se sienten orgullosos de ello e incluyen en sus obras abundantes citas procedentes de esta cultura, en actitud que contrasta —y ha sido repetidas veces señalada— con la de nuestro autor.

Pero la función cultural de estos autores también es distinta. Se sienten depositarios de un saber adquirido a través de una enseñanza, y que debe ser transmitido por medio de un lenguaje *escrito* regulado por una normativa estricta que es también, a su vez, objeto principalísimo de enseñanza (21). Su

(13) Prólogo de *El Conde Lucanor*, ed. cit., pág. 49. El subrayado es nuestro.

(14) M. R. Lida, «Tres notas sobre Don Juan Manuel», en *Estudios de literatura española y comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1969, págs. 128 y 133.

(15) *Ibid.*, pág. 126.

(16) *Libro del cauallero et del escudero*, ed. cit., pág. 41.

(17) M. R. Lida, *op. cit.*, pág. 129.

(18) Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, pág. 660.

(19) J. A. Maravall, «Los "hombres de saber" o letrados y la formación de su conciencia estamental» (1953), en *Estudios...* cit., págs. 346-380.

(20) Habría que explicar si este «monopolio» cultural responde a una actitud exclusivista y cerrada de parte de la Iglesia o, simplemente, a una «división del trabajo» característica. Utilizamos el término sólo como constatación de una situación de hecho.

(21) «La autoridad de la cosa escrita se manifiesta por una preocupación constante por recurrir al texto [citas], que excluye casi enteramente la noción de originalidad. En esta perspectiva, la literatura es concebida como conocimiento; el escritor tiene más o menos conciencia de enseñar y, a la inversa, hasta el siglo XIII o XIV reina el gusto por introducir ornamentos estéticos hasta en las

transmisión a través del romance se explica por el deseo vulgarizador exigido por la función, propia de su estado, de dirección espiritual del pueblo. Desde la época de Carlomagno aparecen instrucciones en el sentido de utilizar el romance en los sermones (22).

Pero no es éste el interés que guía a los letrados laicos, desde Alfonso X al Canciller Ayala, a expresarse en castellano. Y no lo es porque falta en ellos esa intención divulgadora a que nos hemos referido. Otras son las razones que han guiado al Rey Sabio a hacerlo, entre las que destaca el servicio a un movimiento de autonomía lingüística nacional castellana (23), que en cierto modo continúa Don Juan Manuel, aunque con otros medios y miras.

El monopolio cultural a que nos hemos referido, que explica la generalización del término *clérigo* a todo "hombre de saber" o "letrado", entra en crisis precisamente cuando surgen los *letrados legos*, merced sobre todo a la actividad de ciertas instituciones (escuelas cortesanas, universidades) que en el período bajomedieval progresivamente van desvinculando algunas parcelas características de la cultura de la tutela eclesiástica. Se produce una superación del abismo cultural entre clérigos y laicos, característica de esta época (24); estos términos irán perdiendo progresivamente sus connotaciones respectivas de "letrados" e "iletrados"; y del monopolio de un estamento sobre otros pasamos al de una «élite» cultural sobre el resto de la sociedad. En efecto, mediado el siglo XIII, la oposición cultural entre clérigos y legos irá progresivamente siendo sustituida por la de letrados (sean o no clérigos) e iletrados (o «vulgo»), por la posibilidad de acceso a la instrucción de que sólo los primeros gozan.

Este proceso se inicia con la labor cultural emprendida por las instituciones cortesanas —fundamentalmente la de Alfonso X—, y el cambio es ya perceptible a finales del siglo XIV y principios del XV, cuando observamos la obra de un letrado laico —*Rimado de Palacio*— que utiliza la cuaderna vía, y la de un clérigo como Alfonso Martínez de Toledo que se expresa en prosa. Estas situaciones mixtas parecen explicar claramente el hecho de que el proceso que estudiamos no consiste en una oposición-sustitución de los laicos con respecto a los clérigos, sino en una oposición-superación dialéctica de dicha oposición.

Cuando empieza a surgir una literatura de carácter culto escrita por letrados legos, parecen éstos manifestar un deseo de diferenciación que podría servir de explicación a las distintas elecciones realizadas por los autores de entre los procedimientos expresivos a su alcance.

Este puede ser el sentido de la utilización exclusiva de la lengua romance —incluso en obras de clara intención no divulgadora— frente a la del latín

obras puramente didácticas» (P. Zumthor, «Rhétorique et poétique latines et romanes», en *G.R.L.M.A.* cit., I, págs. 57-91. Hemos traducido la cita, que se encuentra en pág. 58).

(22) Vid. D. W. Lomax, «Reforma de la Iglesia y literatura didáctica: sermones, ejemplos y sentencias», en F. Rico (dir.), *H.C.L.E.*, I, Crítica, Barcelona, 1980, págs. 182-186. M. Zink, *La prédication en langue romaine (X^e à XIII^e siècles)*, Champion, Paris, 1976.

(23) Stempel, art. cit., pág. 588.

(24) Cfr. H. Kuhn, «Esbozo de una teoría de la literatura medieval alemana», en *La actual ciencia literaria...*, ya cit., pág. 167. Nos parece que la obra de Don Juan Manuel nos ofrece muestras inequívocas de esta superación cuando en el Prólogo del *Libro de los Estados* indica que dedicará una parte de éste al estado de los *legos* y otra al de los *clérigos*. Evidentemente, no podemos aquí interpretar *lego* como "iletrado" (quizá sí en algún otro contexto), significado relativamente común derivado de una identificación previa entre «clérigo» y «letrado».

entre los letrados laicos (25) como Don Juan Manuel. Por supuesto, que esto no indica una tajante separación de ambos medios expresivos, sobre todo si tenemos en cuenta que se admite la posibilidad de traducción recíproca de una lengua a otra (26): lo que sucede es que romance y latín van equiparándose en cuanto a prestigio; y en esto consideramos fundamental la labor del letrado laico frente al clérigo. Precisamente esta posibilidad de traductibilidad recíproca confirma la autonomía de la prosa romance (27).

La segunda elección a que procede Don Juan Manuel (prosa frente a verso) puede explicarse desde esta misma perspectiva. En su caracterización de la prosa artística —no coincidente con el habla común— frente al verso, Yuri A. Lotman señala que «surgió sobre el fondo de un determinado sistema poético como su negación» (28). En efecto, «la historia demuestra que el discurso en verso [...] fue originariamente la única forma posible de discurso del *arte verbal*» (29), y explica más adelante: «Para convertirse en materia del arte, el lenguaje empieza por perder su semejanza con el lenguaje cotidiano. Y tan sólo el desarrollo ulterior del arte le hará volver a la prosa, pero no a la primitiva “falta de construcción”, sino únicamente a su imitación [...]. Esta sencillez secundaria se revela como artísticamente activa sobre el fondo de una gran cultura poética que está constantemente presente en la conciencia de los lectores» (30).

Así, frente a la utilización del verso en romance por parte del mester de clerecía, los nuevos letrados oponen la de la prosa, que de esta forma se explica, no como sistema más cercano al del discurso hablado, sino como *reacción al verso*. La literatura de intención más divulgadora y dirigida a un público más amplio y heterogéneo se escribe, pues, preferentemente en verso —y en este sentido debemos tener en cuenta no sólo las obras de clerecía, sino también las de juglaría—, mientras la nueva escritura de los letrados laicos como Don Juan Manuel, sobre todo la que se reduce desde el punto de vista intencional al *regimiento* de príncipes y nobles y, por tanto, a un público lector más restringido y homogéneo, utilizará como sistema preferente la *prosa artística*, por lo menos durante el período de formación de esta literatura, para después iniciarse nuevos procesos de «disimilación» con respecto al discurso no artístico, que explicarían el uso del verso en autores como el Canciller Ayala.

(25) Cuando hablamos de «letrado laico» no lo hacemos en el mismo sentido de «hombres de saber» utilizado por J. A. Maravall (1956), grupo social que «llegó a constituir, especialmente en la estructura social de la Baja Edad Media, una capa de carácter estamental». Desde un punto de vista literario, este grupo social va a manifestarse solo en el siglo xv, en los poetas cortesanos entre los que se aprecia ya un germen de profesionalización. De la misma forma que estos «hombres de saber» vienen a ocupar una de las funciones de la nobleza (la del *consilium*, que junto con el *auxilium* constituye un deber fundamental con respecto al señor superior) durante su desarrollo bajo-medieval, a partir del siglo xv esta «gente media entre grandes y pequeños» desde el punto de vista de su posición social (Maravall, Art. cit., pág. 379) sustituirá a clérigos y aristócratas en su monopolio de la literatura.

(26) «Et pues uos, que sodes clérigo et muy letrado, enviastes a mi la muy buena et muy conplida et muy sancta obra que vos fiziestes en el *Pater Noster*, por que lo trasladasse de latín en romance, envío vos yo, que so lego, que nunca aprendi nin ley ninguna sciencia, esta mi fabliella, por que si uos della pagardes, que la fagades transladar de romance en latin.» (*Libro del cauallero et del escudero*, prólogo al arzobispo de Toledo, ed. cit., pág. 40).

(27) Stempel, *op. cit.*, pág. 590.

(28) Y. A. Lotman, *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1978, pág. 131.

(29) *Ibid.*, págs. 123-124.

(30) *Ibid.*, pág. 127.

La adopción de la prosa artística por parte de Don Juan Manuel, pues, no supone un acercamiento al habla común: la materia expresada por una parte, y el lector ideal a que se dirige —con las características que hemos indicado—, por otra, parecen apuntar más bien al sistema de expresión de la ciencia, que tanto en las instituciones universitarias como en las cortesanas, es la prosa. La actividad de Alfonso X y su corte de letrados actuará para Don Juan Manuel como canon y como fuente, junto a las obras de otros autores (nuevos con respecto al canon tradicional del mester de clerecía) como R. Lull, cuya huella es patente en nuestro autor. Don Juan Manuel se siente orgulloso continuador de la obra de su tío en pasajes como el Prólogo del *Libro de la caza*, donde hace un elogio del rey por su *preocupación por el saber* (Don Alfonso «puso en el su talante de acrecentar el saber quanto pudo, et fizo por ello mucho [...] Et tanto cobdicio que los de los sus regnos fuessen muy sabidores, que fizo trasladar en *este lenguaje de Castiella* todas las sciencias...» (31); y declara su intención de completar la obra de su tío: «Et por que don Iohan, su sobrino, [...] se paga mucho de leer en los libros que falla que compuso el dicho rey, fizo escriuir algunas cosas que entendia que cunplia para el de los libros que fallo por el dicho rey abia compuesto, sennalada mente en las Cronicas de Espanna et en otro libro que fabla de lo que pertenesce al estado de caualleria...» (32).

Ya hemos indicado que durante toda la Edad Media los límites entre literatura y ciencia son imprecisos, y lo son más aún en el período de formación de la prosa romance, que coincide precisamente con la renovación científica que se produce en toda Europa en los siglos XII y XIII, y que supone el inicio de una laización de la enseñanza (33) y una reconsideración del canon de autores medieval que pasa de constituir una fuente literal y exclusiva del saber a objeto de especulaciones lógicas e interpretaciones basadas en la experiencia.

Frente a la cita clásica habitual en el mester de clerecía, Don Juan Manuel suele apelar a la propia experiencia, a la observación directa o al testimonio de los contemporáneos, actitud ciertamente novedosa de que han tratado diversos críticos. No podemos interpretar esta postura de Don Juan Manuel como distanciamiento de la cultura latina, sino como un nuevo modo de afirmación del saber expresado en romance (34). En muchos aspectos, la obra de Don Juan Manuel pretende continuar la obra de Alfonso X, pero quizá más que en ninguno en esa afirmación del prestigio de «este lenguaje de Castiella» al que se dota de un valor universal equiparable al que hasta entonces sólo poseía el latín. Refiriéndose a este período escribe Paul Zumthor (35): «Los autores buscaban transformar la función puramente informativa de sus dialectos vivos en una función más elevada, lo que les permitió, a través de la expresión de una cierta experiencia colectiva, conferir a ésta una especie de valor universal, y la capacitó para entrar en la tradición». Los límites de este trabajo no nos permiten analizar otros fenómenos paralelos que vendrían a justificar también nuestra explicación, como la ampliación del canon de autores antiguo y el progresivo descenso de los estudios de latín (36).

(31) Ed. cit. de las *O.C.*, pág. 519.

(32) *Ibid.*, págs. 520-521.

(33) Maravall (1953), art. cit., págs. 363-364.

(34) M. R. Lida muestra, frente a otros críticos como Diego Marín, que Don Juan Manuel es un gran conocedor de la lengua y cultura latinas (*op. cit.*, págs. 130-131). Don Juan Manuel, por otra parte, recomienda vivamente las lecturas latinas como base de la educación del joven noble.

(35) Traducimos la cita que se encuentra en *op. cit.* pág. 79.

(36) Cfr. sobre el «canon» medieval. Curtius, *op. cit.*, págs. 367-372.

La obra de Don Juan Manuel sintetiza un conjunto de materias transmitidas de muy diferentes orígenes sobre los que nuestros especialistas en fuentes han tratado ampliamente. Insistamos nuevamente en el hecho de que no se puede juzgar la literatura medieval desde presupuestos de originalidad. Pero hay que decir que desde un punto de vista histórico-literario, y a pesar de la comunidad de asuntos y de intenciones que hemos indicado, Don Juan Manuel no es solo un «continuador» de Alfonso X (37). La obra de Alfonso X, que como indica Stempel, tiene carácter de empresa programática, ha superado los primeros objetivos de la prosa utilitaria de carácter documental y jurídico para dar valor universal a la experiencia colectiva en una síntesis enciclopédica del saber histórico y científico, empresa a la que no es ajena la prosa científica de las obras árabes que manejó. Don Juan Manuel por su parte, cuyo saber expresado no es mucho más amplio que el recogido y transmitido por el estudio cortesano alfonsí, da a éste una sistematización orientada a la función edificante del grupo social a que pertenece, pero, lo que es más importante, una sistematización discursiva a través de una evidente utilización de la retórica.

La retórica tiene en el sistema de las artes liberales de la Edad Media un sentido mucho más amplio que el que tuvo en la antigüedad: «normativo y descriptivo a la vez, el sentido de *retórica* se refiere a *toda expresión no fortuita*, es decir (en el espíritu de esta época), funcionalizado en virtud de reglas conocidas e indubitables» (38).

Como disciplina propedéutica, la retórica proporciona al autor medieval conjuntos sistematizados de «topoi» (39), así como colecciones de *exempla* y de *sententiae* que muy pronto circularán aislados al servicio de todos los autores medievales, y del mismo modo, ofrece al escritor reglas de la *dispositio* del discurso y de utilización de los *colores rethorici* para la ornamentación del mismo.

No podemos emprender en este trabajo un análisis retórico de la obra de Don Juan Manuel (40), y nos limitaremos a señalar, para terminar, la función del sistema retórico en el momento histórico de su producción y su recepción.

El sistema retórico con relación a la lengua —sea ésta el latín o el romance— funciona como un sistema connotativo común a todas las obras literarias, y desde este punto de vista, el análisis retórico puede ser muy positivo para una descripción del texto que dé cuenta de la creación de sentido del mismo (41).

(37) Es frecuente que nuestros manuales reflejen una idea siempre progresiva, acumulativa y finalista de la historia que obliga a valorar a los autores por lo que añaden de nuevo con respecto a los que les preceden e influyen; y esto incluso en aquellos en los que explícitamente se indica la idea de que la originalidad no constituye un valor para el escritor medieval. Todo ello no supone que tengamos que interpretar la obra de Don Juan Manuel como una simple prolongación «orgánica» de la de Alfonso X.

(38) Zumthor, *op. cit.*, pág. 62. Se trata, por tanto, de un sistema que preexiste a toda realización escrita, literaria o no, aunque a partir del siglo IV se confunde con la noción misma de literatura para volver a cambiar en el espacio de los siglos X al XII: las artes liberales evolucionan hacia el estatuto de ciencias, y la gramática y la retórica se convierten en disciplinas propedéuticas, las *artes dictaminis* o *dictandi*; la retórica deja de tener un fin en sí misma, se subordina a una «materia», y se reduce al estatuto de técnica de estilo, desprovista de toda idea de conjunto sobre la función del arte (Cfr. Zumthor, *ibid.*, pág. 64).

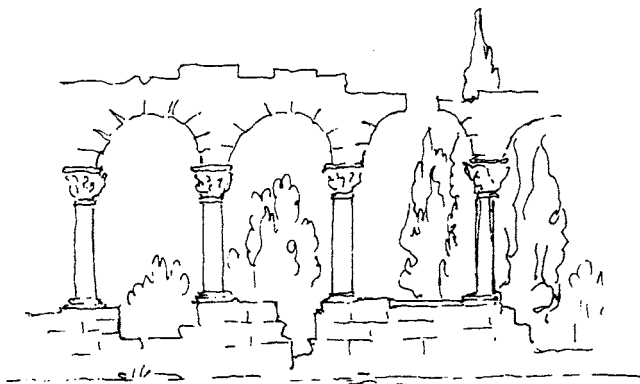
(39) Un extenso tratamiento de estos *topoi* nos ofrece la *op. cit.* de E. R. Curtius.

(40) Para el que disponemos de estudios generales como: Zumthor, *op. cit.*; Curtius, *op. cit.*; Barthes, *La antigua retórica*, E.B.A., Buenos Aires, 1982.

(41) La definición de la literatura como un sistema connotativo (en el sentido de Hjelmslev) es recogida por R. Barthes en «El análisis retórico» (Barthes y otros, *Literatura y sociedad*, Martínez

En su tipología de las relaciones extratextuales, Lotman distingue dos clases de estética que subyacen a los distintos sistemas artísticos: una *estética de la identidad* y una *estética de la oposición*. La primera de ellas, característica de los textos medievales, está formada por «los fenómenos artísticos cuyas estructuras están fijadas de antemano, y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra» (42).

Desde esta perspectiva podemos explicar históricamente la obra de Don Juan Manuel como perteneciente a una *estética de la identidad*, y considerar a la retórica como un sistema regulado que subyace a los procesos de producción y recepción de la misma. Esta hipótesis nos permite adoptar la función del lector de la época para la comprensión y clasificación de los textos (43) en su «realidad histórico-literaria»; y evitar la «traición» que supone la explicación desde presupuestos estéticos anacrónicos, lo que hemos tratado de realizar en este trabajo, que exige, sin duda, una verificación más profunda y detenida en este sentido.



Roca, Barcelona, 1969, págs. 34-39), y puede relacionarse con la definición de texto artístico como «sistema modelizador secundario» de Y. Lotman (*op. cit.*).

(42) Lotman, *op. cit.*, pág. 348.

(43) Jauss, *op. cit.*, pág. 71.

El diálogo en El Conde Lucanor

Fernando GÓMEZ REDONDO *

El análisis del diálogo en una obra medieval es una vía privilegiada que permite comprender cómo se crea la literariedad (o lo específico de lo literario) desde el cauce modelizador que supone el lenguaje (1). Hay que pensar que la Edad Media, como ningún período, debe aferrarse a la creación de unos conjuntos simbólicos en los que el hombre se reconozca y asegure su perdurabilidad como ser existente; la cultura medieval, en sí, es un espejismo: un constante desequilibrio entre la búsqueda y el afianzamiento de unos valores, sustituidos en cada momento y generación por signos nuevos y denotadores de una organización social inestable. La configuración del sistema modélico del lenguaje permite observar cómo se va creando una complejidad dispositiva de relaciones (léxicas, morfológicas, sintácticas) que muestra, en última instancia, la propia evolución mental de un individuo, cuya imagen del mundo está vinculada a su capacidad de integración en una visualización lingüística, siempre en continua renovación. Le era necesario al hombre de este período constituir puntos de referencia signícos que se vincularan a una idea de comunidad; en este sentido, es imposible determinar las verdaderas raíces culturales sobre las que se yergue la imagen de la Edad Media, aunque sí se puede llegar a precisar la significación que alguno de esos símbolos alcanza en el desarrollo interno de esta cultura.

(*) Catedrático de lengua y literatura del I.B. «Sotomayor» de Manzanares (Ciudad Real).

(1) Cualquier investigación de esta índole entra de lleno en una orientación semiótica, que parte de considerar la cultura como modelo de un mundo específico, organizado en distintos sistemas. Jorge Lozano, presentando la semiótica soviética, lo resume: «el lenguaje es comunicación y modelización, pero al mismo tiempo, no sólo todo sistema de comunicación puede realizar una función modelizadora sino que también todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo», ver «Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu», en *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, Madrid, 1979, págs. 9-37; cita en pág. 25.

La literatura, dentro de este panorama, es muestra clara del modo en que el artista siente la necesidad de reflejarse en esa investigación (y pérdida) de lo que él representa, es decir, en la creación de unas estructuras, no sólo soportes de su visión del mundo, sino principalmente sugeridoras de realidades a las que de otro modo no hubiera tenido acceso (2). El hombre entra en una vía de conocimiento autorreflexivo por medio de las obras literarias en dos direcciones: 1) es capaz de mantener una coherencia en cuanto a su visión lingüística, transmitirla y permitir que otros individuos enriquezcan así su conocimiento del universo (3), y 2) construye un sistema estético por el que asegura la transmisión de la obra creada, al mismo tiempo que ensambla las distintas fuentes que dieron origen a la misma, logrando así su conservación (4).

Hay que darse cuenta de que las primeras manifestaciones literarias (en lengua vernácula, por supuesto) surgen de un vacío debido al desconocimiento de las verdaderas posibilidades modelizadoras del lenguaje: el autor, cuando escribe, lo hace para conservar un saber —tradición temática en la que se inscribe— y para profundizar en sí mismo. Puede observar las disposiciones oracionales del árabe, o bien imitar el «cursus» latino, puede tomar prestados los elementos léxicos que crea necesarios e, incluso, explicarlos, pero sabe que el nuevo lenguaje en que crea no contiene, en sí, las estructuras diseñadoras de literariedad precisas para formar el conjunto de su obra: él las debe inventar, y levantar, para su utilización, la red de elementos formales que luego entren en una vía de reconocimiento genérico (5). Estos factores iniciales de organización literaria deben ser, esencialmente, de naturaleza lingüística: de ellos depende, por ejemplo, la diferenciación entre una “narratio” y una “descriptio”, al igual que la disposición interna del texto, la presentación de los personajes, su función, la creación de la intriga, la consideración de las distintas unidades espaciales y temporales, el empleo de los tópicos, en suma, lo que constituye el tejido de la obra.

Llegados a este punto, en la Edad Media, se puede hablar de “lenguaje literario” (6) en el momento en que los signos temáticos (de contenido y argumentales) hayan sido asumidos por los provenientes de la disposición textual

(2) Señala Francisco Abad que «la literatura, en efecto, es una totalidad organizada con una estructura como principio dominante. Tanto la historia de las letras como cada obra de arte verbal consisten en «todos» a los que preside un orden interno», ver «La literatura, signo lingüístico-formal», en *La Literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, págs. 313-329; cita en pág. 314.

(3) La preocupación que el “intelectual” medieval sentía por su posición ante la vida, la naturaleza y el ser queda reflejada, con suma perfección, en la obra de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Castalia, Madrid, 1970; así, encauza la obra alfonsina como punto de llegada de una tradición arábiga, asumida con ansias por ese deseo de conocer el mundo; dice de la *Segunda Partida*: «el mero empleo de la palabra «cosmos» sugiere ya que el orden y la compostura unifican la múltiple diversidad de las cosas», pág. 75.

(4) López Estrada plantea que «la literatura se convierte así en signo que alcanza condición de símbolo permanente, y aparece como información de primer orden, porque no es un fragmento conservado por el azar de la noticia histórica o del objeto arqueológico, sino una entidad acabada, en cuyas interpretaciones se revive la experiencia que la motivó», ver «Capítulo III. Periodicidad, historia y cultura en relación con la literatura medieval», en *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1979, págs. 84-116; cita en pág. 96.

(5) Según M.^a del Carmen Bobes Naves esto se produce en el momento en que el discurso literario se convierte en signo icónico: «La iconicidad de los signos literarios proviene de la inmanencia de este tipo de discurso, de su falta de valor referencial», ver «La literatura, signo de recepción crítica», en *La Literatura como signo*, ob. cit., págs. 291-312; cita en pág. 292.

(6) Aplico la conocida terminología que Fernando Lázaro Carreter establece en *Ensayos de poética*, Taurus, Madrid, 1979.

y sean entonces los signos estructurales lingüísticos los que articulen una comunicación en que la materia se considere como un factor formal más. Es decir, el plano de la lengua construye el del estilo, que permite reconocer una estructura de la que surge un contenido conceptual (7). Lo que importa considerar es el paso del nivel del lenguaje al del estilo: uno de los elementos provocadores de este cambio es, sin duda alguna, la introducción del diálogo como encauzador de articulaciones literarias.

Los autores medievales no se dan cuenta de las posibilidades organizativas que supone el empleo del diálogo; las artes poéticas de este período no hacen alusión a la presentación de la materia narrativa a través del estilo directo, sí, en cambio, hablan del modo de comenzar y terminar una obra, de las figuras retóricas (desde la perspectiva de la amplificación y la abreviación), del ornamento del estilo (8). Esto puede significar o bien que el autor se siente inmerso en una tradición cultural latina de la que toma parte esta forma, o bien que va descubriendo, de forma paulatina, su significado; se abren así dos vías, que aplicadas a los textos medievales españoles, se concretan en la siguiente dualidad funcional:

- I. Diálogo: forma lingüística de comunicación.
- II. Diálogo: fórmula de literariedad (9).

I. El diálogo como forma lingüística de comunicación

Buen número de rasgos estilísticos provienen de la potencialidad significativa de los tiempos verbales y de su explicitación por medio de las personas gramaticales: así, el que un texto sea o no narrativo depende de estos dos planos (10), y una de las señales más claras para potenciar el valor estético de un texto se encierra en la utilización del diálogo.

Los autores medievales deben integrar el sentido de la creación dialógica en la visión lingüística que del mundo tengan. El escritor que muestra ya la aceptación de esta forma de segmentación del discurso narrativo es Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis*; en esta obra, se contienen las posibilidades que luego, a lo largo del siglo XIII, se desarrollarán plenamente. El punto de origen de la realidad dialógica se entronca en la finalidad didáctica del texto: «el re-

(7) Distinto para cada tiempo cultural; a su luz hay que revisar la afirmación de si la Edad Media es un todo continuo, o bien habría que dividirla en claros segmentos cronológicos, autónomos entre sí.

(8) Ver «La doctrine», en *Les Arts poétiques du Moyen Âge*, ed. E. Faral, Gallimard, Paris, 1966, págs. 55-103.

(9) Debo indicar que al centrarse este estudio en don Juan Manuel, los textos antecedentes que se citan para encuadrar *El Conde Lucanor* deben referirse por necesidad a las colecciones de «exempla». Hubiera podido incluirse la prosa alfonsina, junto a manifestaciones de la épica o de mister de clerecía, pero ello hubiera desbordado los límites del trabajo.

(10) Recuerda Harald Weinrich que en la retórica griega existía ya una oposición entre lo mimético y lo no-mimético, plasmada en el enfrentamiento entre la poesía lírica y la épica. Él señala que hay que partir «de la comunicación dialógica como modelo fundamental del lenguaje. Este modelo está representado en la gramática por el paradigma de las personas gramaticales. La primera persona representa el papel del emisor, la segunda persona el del receptor. La tercera persona es una categoría aparte, designa al resto del mundo», ver «Les temps et les personnes», en *Poétique*, 39 (1979), págs. 338-352; cita en pág. 341 (traducción mía).

curso de presentar a dos personajes dialogando (...) supone una forma de escenificar ante el lector el aprendizaje» (11). Esto significa que P. Alfonso, autor latino, entra en una tradición del debate, en la que encuentra esta modalidad lingüística a la que dota, incluso, de cierta complejidad, como es el hecho de abrir una doble perspectiva dialógica en la narración: un personaje cuenta un relato en el que hay otro personaje que cuenta lo mismo; P. Alfonso es consciente de esta complicación y la articula con claridad, asegurando la diferenciación entre los dos planos, así marca el segundo:

«Preguntáronle sus consejeros: “¿De qué te ríes tanto?”. Y el rey: “De que veo ahora, con mis propios ojos, una fábula que leí en un libro”. Y ellos: “¿Cuál?”. El rey dice así: “Una vez...”» (Ex. IV, p. 53) (12).

De todos modos, hay que esperar al siglo XIII para encontrar desarrollada en lengua vernácula esta forma lingüística. Un análisis de *El libro de los Engaños* (13) manifiesta tres características: a) búsqueda de lo que significa el diálogo: así, no hay preparación previa del personaje en el momento de hablar; sólo existen las marcas indicadoras de los verbos «dicendi», necesarias para justificar la introducción de una persona, por lo que se pueden repetir varias veces a una misma intervención dialógica si el autor considera que puede perderse el sentido de que son palabras dichas por un personaje:

«*Estonçe dixo el rey: —Piadosa, bienaventurada, nunca quesiste nin quedeste de me conortar e me toller todo cuydado quando lo avia; mas, —estó dixo el rrey— yo...*» (p. 4, lín. 38-40).

Se ve que el autor necesita marcar y reiterar que son palabras del rey, así que en el momento en que se percibe una pausa en su intervención es preciso indicar que sigue hablando (¿vendrá esto exigido por cierta disposición oral en la construcción del texto?); b) evolución del procedimiento dialógico: puede encontrarse, por ejemplo, repetido varias veces el sintagma «E dixoles», creando de esa forma una organización interna de la estructura del relato:

«[A] *E dixoles: —Bien seades venidos.*

E estudo con ellos una gran pieça, alegrandose e solazandose, [B] *e dixoles: —Vos otros sabios, fagavos saber que Dios, cuyo nombre sea loado, me fizo merçed de un fijo que me dio con que me esforçase mi braço e con que aya alegría, e graçias sean dadas a el por siempre. [C] E dixoles: —Catad su estrella del mi fijo e vet que verna su fazienda» (p. 5, lín. 71-77).*

La anáfora ha dispuesto tres momentos por los que la narración ha discurrido; entre [A] y [B] se siente una distancia temporal marcada por el autor con la locución «una gran pieça»; lo importante es ver que la relación [B] y [C] denota que el autor no piensa en el diálogo como en una continuidad que muestre la interioridad del personaje e incorpora, a la vez, nuevas facetas lógi-

(11) Ver M.^a Jesús Lacarra, ed., Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, Guara, Zaragoza, 1980, pág. 26. Recuerda, a continuación, la editora que P. Alfonso conocía ya este método, con el que estructuró sus *Diálogos contra judíos*, en cuyo prólogo manifiesta el mismo propósito: «Redacté mi libro a modo de diálogo para hacerlo más accesible al entendimiento del lector».

(12) Para evitar abundancia de notas, las citas que se hagan de los textos medievales se indicarán a continuación del texto, remitiendo a la edición que se haya citado a pie de página.

(13) Uso la ed. de John E. Keller, University of North Carolina (Studies in the Romance Languages and Literatures, XX), Chapel Hill, 1959².

cas en su personalidad, por eso el autor interrumpe su intervención y el rasgo que muestra en la unidad [C] es distinto a los anteriores: en última instancia, esto permite comprender cómo se utiliza la técnica aditiva en la creación de caracteres; c) creación de la intriga sobre la perspectiva del diálogo, a través de interrelaciones muy directas —con repeticiones de términos— que fuerzan el hecho de que el diálogo emane de la disposición lógica del texto:

«E tornose Çendubete al niño e dixole: —Yo quiero *catar* tu estrella. —E *catola*, e vio quel niño seria *en gran cueyta* de muerte si fablase ante pasasen los siete días; e fue Çendubete *en gran cueyta* e dixo al moço: —Yo he muy gran pesar por el pleyto que con el rrey puse» (p. 9, lín. 196-200).

Las repeticiones han permitido hilvanar el sentido del texto, hasta llegar a la palabra clave que produce la intriga.

El *Barlaam e Josafat* (14) supone un avance nuevo en esta investigación formal que se realiza en el siglo XIII. El diálogo es parte fundamental del argumento, sin que haya claras caracterizaciones del personaje que va a hablar. Lo destacable es que recoge las intensificaciones argumentales en torno a los hechos que deben provocar la intriga o luego la necesidad de un desenlace. Al contar, en este caso, con dos versiones de la misma obra se puede comparar el distinto tratamiento que cada una encierra:

[Ms. P] «E bolvieronlo con el rrey por estas palabras deziendo: —Sepas, señor, que aquel de quien tu tanto fias [A] ha negado los tus dioses e es tornado a la ley de los cristianos; e ha olvidado el tu grand amor e piensa malas cosas contra ti, e alboroça toda la gente del tu rreyno. E si tu quieres provar que es asy, e que non dezimos mentira, llamalo a parte e dile que quieres [B] dexar tus dioses e la ley que mantovieron tus padres, e desenparar el rreyno, e tornarte cristiano, e tomar orden de monje hermitaño, e que te arrepientes que los perseguiste» (p. 27).

[Ms. G] «Los privados del rrey buscavan maneras por envidia commo le quitasen del amor e privança del rrey e dixeron: —Este omne que tu tanto amas piensa malas cosas contra ti, ca se trabaja por te quitar el señorío del rreyño, e para esto piensa de seguir la ley de Cristo e convertir algunos de tu rreyño; e quando se viene apoderado, echarte ha desonrradamente de tu señorío. E para que conoscas que nos non te mentimos, fabla a parte con el e dile que quieres ser cristiano» (p. 27).

El Ms. P, construido bajo el patrón de la “amplificatio”, presenta mejor la logicidad del discurso, ya que hay una mayor variedad de ideas, encadenadas a través de la repetición de «e + verbo»; la realidad se presenta de una forma más efectiva, al dividirse en dos planos: [A] descalifica al personaje y [B] urde la trama para que ello se posibilite; encabezando [A] y [B] existen unas introducciones que manifiestan cómo es el individuo del que se habla y cómo son los que intervienen.

El Ms. G, aun siendo posterior, no enfrenta los aspectos argumentales de forma tan declarada; desarrolla, sobre todo, el hecho de arrojar al rey del trono, como si quisiera privilegiar esa idea, a costa de reducir la intriga; de todos modos, no se logra por la concisión una mayor claridad, ya que se prescinde de la logicidad.

(14) Sigo la ed. de John E. Keller y Robert W. Linker, CSIC, Madrid, 1979 (Intr. por Olga T. Impey y John E. Keller).

El diálogo va entrando en un cauce de reconocimiento literario; así, cuando hay largas intervenciones, el autor, para destacar el punto álgido del desarrollo de las ideas, marca la caracterización de un personaje en torno a sus palabras:

[Ms. P] «E el rrey Arenas con su sotileza quiso rreprender los santos monges por las messmas palabras que ellos avyan fablado, e dixoles: —¿Vos non dexistes ante desto que vos yvades deste mi rreyno por el pregon que yo avya dado, e agora dezides que non temes muerte?...» (p. 33).

En este sentido, lo más importante es que el diálogo se constituye como punto de construcción argumental; así, dentro de la línea estructural de los hechos que se van presentando, se pueden encontrar capítulos en que se intensifique al personaje por una suma de frases breves y sintetizadoras de toda una serie de doctrinas sobre los temas de que se trata: por ejemplo, el capítulo en que Josafat descubre lo que es la muerte: «De commo el infante andando por la cibdat vyo un omne muy viejo e fizolo llamar e venir ante sy» (pp. 42-43).

El libro de los Buenos Proverbios (15), perteneciente a la literatura gnómica (16), marca un acercamiento más profundo hacia la disposición narrativa; así el autor crea juegos estilísticos mediante la combinación del estilo directo e indirecto:

[A] «E dixo Joaniçio: —Falle esto que traslaudo de libros antiguos escriptos en pargamino rosado con oro y con plata y en pargamino (...) [B] E dixo Joaniçio que los rromanos fata oy en dia fazien sus libros y sus psalmos escriptos con oro y con plata...» (p. 41).

[B] Reproduce los mismos términos que [A] como si fuera necesaria la explicación de lo que se contiene en el diálogo: a través de esto se busca que el relato surja desde la interioridad de un hombre sabio que asume su reproducción y su perspectiva.

Esta obra mantiene un punto de conexión con *El Conde Lucanor* al construirse sobre el entramado narrativo de unos "Exemplos"; de todos modos, las intervenciones dialógicas que en ellos se contienen no guardan relación entre sí, aunque marcan el punto de intensificación dramática por el que avanza el argumento. Así, por ejemplo, en «Capitulo de como mataron a Ancos y como demandaron su sangre las grullas que puso que fuesen su testimonio» (p. 43) existen puntos claves de intensidad narrativa:

[A] «Dixo Joaniçio: —Falle escripto...» (es la justificación de lo que se va a exponer).

[B] (los ladrones van a asesinar a Ancos, el Sabio) «Y el todavia teniendo los ojos a diestro y a siniestro por veer si vernie alguno quel acorriese y non vido ninguno venir, y tovo ojo contra el çielo y vio gruas que bolavan, y metioles bozes y dixo: —O gruas que bolades ya non e ayuda nin acorro de ninguna parte y vos quiero que seades testimonio y demandadores de la my sangre» (pp. 43-44).

(15) Ed. de Harlam Sturm, The University Press of Kentucky, Lexington, 1970.

(16) «La mayoría de las obras gnómicas derivan directa o indirectamente del árabe y los textos hispánicos de esta índole, en su mayor parte, guardan estrechas relaciones unos con otros...», ver Alan D. Deyermond, «Capítulo 4: La literatura en el despertar cultural del siglo XIII (II)», en *Historia de la Literatura Española. La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1979⁵, págs. 144-184; cita en pág. 181.

Se ha creado una ambientación especial: la angustia de la soledad descrita a través de las rápidas miradas del personaje que queda así determinado; el diálogo muestra el elemento central del relato —las grullas— a través de una súplica dramática, en la que hay una exclamación y una explicación de lo que ese factor representa.

[C] (el diálogo surge como respuesta natural de las palabras de Ancos) «Los ladrones que oyeron dezir estas palabras rysieronse del y dixieron: —Omne de tan mal seso, non a pecado de matar» (p. 49).

Estos ladrones se expresan como personaje colectivo: hay ironía en sus palabras, lo que supone una caracterización psicológica de los mismos.

[D] (los ladrones van a la ciudad de Ancos) «Y vieron gruas que bolavan en el ayre y pararon mientes aquellos ladrones, y risieronse y dixieron unos a otros: —Estos son los testimonios y los demandadores de Anchos el torpe» (p. 44).

Al acusarse a sí mismos resuelven el conflicto; se ha creado, en suma, el funcionamiento del relato, en virtud del cumplimiento de unas palabras que se tienen que desarrollar.

Se puede concluir viendo cómo el diálogo, que comenzó como forma lingüística, a medida que entra en el terreno de la ficción afianza su valor como cauce de posibles elementos de tensión y disposición estéticas. Los “exempla” se privilegian como espacios narrativos, capaces, por su entidad, de transformar el plano del lenguaje en tejido literario.

II. El diálogo como fórmula de literariedad

Don Juan Manuel parte del hecho de asegurar su condición de escritor desde un previo dominio del lenguaje (17). Él se sitúa en una posición desde la que manifiesta un pleno control del material lingüístico (18), marcando por ello una necesidad de conservar su obra en el mismo proceso de escritura en que la compuso, ya que lo contrario provocaría modificaciones de contenido:

«et por que yo he visto que en el trasladar acaeçe muchas vezes, lo vno por desentendimiento del scriuano, o por que las letras semejan vnas a otras, que en trasladando el libro porna vna razon por otra, en guisa que muda to-

(17) Señala Francisco Abad que «Don Juan Manuel se preocupa por construir una lengua estilísticamente valiosa por ella misma y apta para el raciocinio y la dialéctica», ver «Lugar de don Juan Manuel en la historia de la lengua», en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, págs. 9-15; cita en pág. 15.

(18) Hasta el punto de introducir en su obra, con entera libertad, elementos alegóricos que llegan a determinar distintos aspectos de su escritura: «el tono apologético del autor y su personajes, expresando el temor de no poder ser tan claros como exige el *topos*, la técnica de pregunta y respuesta, y la insistencia en dividir cuestiones complejas en entidades separadas y contestar cada parte una detrás de otra...», ver Kenneth R. Scholberg, «Figurative Language in Juan Manuel», en *Juan Manuel Studies*, ed. I. MacPherson, Tamesis, Londres, 1977, págs. 143-155; cita en pág. 143 (traducción mía).

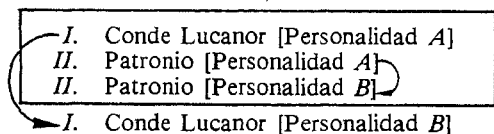
da la entencion et toda la setençia (...) fizi fazer este uolumen en que estan scriptos todos los libros que yo fasta aqui he fechos...» (*Prólogo general*) (19).

Basta esta cita para comprender cuál es el cuidado estilístico de este autor, que no necesita inventar un material lingüístico, sino disponerlo y estructurarlo por medio de procedimientos retóricos de donde surja una voluntad de estilo, manifestada en sus dos vías posibles en *El Conde Lucanor*: 1) la disposición clara y llana de la Primera Parte («fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender») y 2) la forma conceptual del resto del libro («don Jayme (...) me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro») (20). Por ello, el empleo del diálogo, que se había conformado lingüísticamente a lo largo del siglo XIII, adquiere aquí una total formulación estilística, proveniente del hecho de ser manejado por una conciencia de artista (21).

Conviene distinguir, por su función, dos modalidades dialógicas en *El Conde Lucanor*: o afectan a la estructuración general de la obra con indicación del valor de los personajes centrales, o modulan el desarrollo interno de cada uno de los cuentos sin entrar en la problemática de los caracteres iniciales.

1. Diálogos de diseño estructural

Se alude a las intervenciones del comienzo de cada Exemplo: su identidad marca los resortes narrativos de su funcionamiento, ya que se busca una perspectiva que implique un alejamiento entre dos seres, cada uno de los cuales posee una información determinada, un conocimiento que irá regulando con su participación; en realidad, se busca crear una intriga que parta del mismo hecho lingüístico y que contenga la exposición de la psicología de los caracteres moduladores del relato: el Conde Lucanor y Patronio. El diálogo permite crear un proceso dialéctico que se puede concretar en el siguiente esquema:



Lo que queda encuadrado es motivado por el diálogo, que propicia la adquisición de un nuevo estado en la caracterización de los personajes: es decir, el Conde Lucanor transmite un conflicto (I.A), acogido por Patronio, quien lo desarrolla “ejemplarmente” (II.A) y muestra la “enseñanza” del mismo (II.B) de la que se aprovecha el Conde (I.B, fuera del marco del relato, porque no

(19) Don Juan Manuel, *Obras completas, I*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1981, pág. 32, lín. 53-60. Ver, a este respecto, la nota que escribí, comentando el significado de esta edición, en el conjunto de la extensa producción crítica de José Manuel Blecua: «La obra de Don Juan Manuel y la obra de José Manuel Blecua», en *Dicenda (Cuadernos de la Filosofía Hispánica)*, 2 (1983) (en prensa).

(20) Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1971², pág. 263 las dos citas.

(21) Ermanno Caldera ha realizado el más completo estudio sobre el manejo estilístico que desarrolla Don Juan Manuel en su obra; en cuanto al diálogo marca: «se puede notar cómo el aspecto estructuralmente más interesante de esta consciencia del mensaje reside en la imposición dialógica de los escritos de don Juan...», ver «Retórica, narrativa e didáctica nel “Conde Lucanor”», en *Miscellanea di studi ispanici*, Universidad, Pisa, 1966-67, n.º 14, págs. 5-120; cita en pág. 67 (traducción mía).

afecta al caso). Cada uno de los personajes se ve obligado a actuar en este doble plano (*A-B*) para manifestar su conciencia dialógica, en la que el lector, en última instancia, debe dejarse sentir involucrado.

Don Juan Manuel ha comprendido que el mejor modo de crear sus caracteres es estructurarlos dialógicamente; el estilo directo le permite conseguir una representación perfecta de la vida, costumbres, problemas de una época, transmitidos a través de lo que el personaje supone en cuanto modelo; el proceso es doble: no sólo es canalizar una materia de contenido, sino alzar sobre ella una manera de pensar y constituir una visión del mundo. Si el autor narra y los personajes hablan se privilegia, como es lógico, su capacidad de perspectivizar lo que en cada argumento se desarrolle. De esta forma, la complejidad más significativa es acogida por los caracteres centrales:

A) Comportamiento dialógico del Conde Lucanor

En cada Exemplo, aparece inmerso en una distinta situación problemática, manifestada en una triple trayectoria: a) alguien o algo le incitan a actuar, b) él lo considera correcto, c) pero pide consejo a Patronio. Esta decisión es la que crea el diálogo, cuya función es corregir el plano *b*, de donde vendrá la riqueza psicológica del relato.

Esta presentación puede complicarse más o menos dependiendo de la importancia del problema expuesto. Don Juan Manuel busca con ello una variedad de perspectivas para agilizar la presentación de la materia del cuento; así, en el Exemplo V se elude la dificultad verdadera que mueve al Conde a consultar el caso a Patronio: lo único que importa es mantener el esquema de la existencia de unos apuros generales afectando al personaje:

«... [un “omne” que] me falagó quanto pudo, movióme un pleito, que en la primera vista, segund lo que yo puedo entender, que paresçe que es mi pro. Et contó el Conde a Patronio cuál era el pleito quel movía; et commo quier que paresçia el pleito aprovechoso, Patronio entendió el engaño...» (p. 78).

Al enunciar, en este caso (que se puede llamar cero), al diálogo, Don Juan Manuel consigue introducir de forma directa la personalidad de Patronio y plantear así la solución.

Pero lo normal es que el Conde Lucanor deje evidenciar un carácter formado por múltiples matices, tantos como cuestiones deba consultar a su consejero. Así, la intervención dialógica permite que el personaje se manifieste y actúe de acuerdo a una serie amplia de criterios, juicios y opiniones sobre sí mismo:

«—Patronio, bien entendedes que non so yo ya muy mançebo, et sabedes que passé muchos trabajos fasta aquí» (Ex. XVI, p. 112).

Esto puede llegar al extremo de presentarse a sí mismo como un personaje sometido a una vacilación:

«—Patronio, a mí dizen que unos mis vezinos, que son más poderosos que yo, se andan ayuntando et faziendo muchas maestrías et artes con que me puedan engañar et fazer mucho dampno; et yo non lo creo, nin me reçelo ende» (Ex. VI, p. 81).

Don Juan Manuel debió intuir que sólo gracias al diálogo podía expresar de una manera tan perfecta el interior del individuo, fondo moral sobre el que resaltan detalles personales, casi biográficos, envueltos en la maraña de las inquietudes sociales de la época. Lo importante es ver cómo el personaje conduce sus vivencias hasta la situación límite planteada, por ejemplo:

«Et yo agora estó en muy grand duda de este fecho: ca de una parte me temo mucho que (...) Et esto me faze estar en grand reçelo (...) De otra parte entiendo que si...» (Ex. IX, p. 88).

Es decir, Don Juan Manuel presenta unas perspectivas que dan realidad al asunto y que canalizan al personaje como una forma de vacilaciones, desde la que enjuiciar mejor el suceso.

Esto conduce a formular que el componente de la realidad social en la obra sólo se crea en virtud de la funcionalidad narrativa que el Conde Lucanor adquiere en sus intervenciones dialógicas, así:

«et bien fio, por la merçed de Dios, que si yo *fuesse*, que *fincaría* ende con grand onra e con grand pro» (Ex. XVIII, p. 116).

Es muy hábil el juego verbal sobre el que se crea la intriga: el subjuntivo con el condicional marca una irrealidad y duda de que la acción se desarrolle con normalidad. Por ello, el diálogo permite señalar, con el presente de indicativo, la resolución de la problemática moral propuesta:

«Et agora estó e[m]bargado, que lo non puedo fazer por esta ocasión que me contesció: que non estó bien sano» (pp. 116-117).

De esta forma, el Conde Lucanor ha modulado y diseñado con sus palabras la presentación de su propio interior, que, en alguna ocasión, puede precisar él mismo:

«Et aun creed que si yo quisiesse obrar por quella manera, que por aventura lo sabría fazer tan bien commo ellos, mas porque yo sé que la mentira es de mala manera, nunca me pagué della» (Ex. XXVI, p. 152).

El personaje ha llegado a una plena realización.

B) Comportamiento dialógico de Patronio

Es el más complejo, porque asume la función de comportarse y hablar con mesura y gravedad, para ello, al principio (Ex. I, II, V), se manifiesta rigidez esquemática en su carácter, de donde provienen unas intervenciones breves, limitadas a negar de plano lo que el conde piensa que es correcto. Pero don Juan Manuel se debe ir aficionando a la figura de este consejero, porque paulatinamente va ganando importancia y, con ello, su papel dialógico aumenta: así, en el Ex. III aparece ya un Patronio más rico en matices: se siente satisfecho por la pregunta y la enjuicia; se ha concebido, pues, un personaje que dialógicamente tiene la capacidad de determinar la validez de lo que antes se ha dicho:

«mas plázeme mucho porque dezides que queredes fazer emienda a Dios de los yerros que fiziestes, guardando vuestro estado et vuestra onra» (p. 69).

Por otra parte, muchas veces, la riqueza narrativa no está tanto en lo que se dice como en la posibilidad de intervención del mismo personaje: en el Ex. V, Patronio interrumpe la narración para ir señalando cómo debe entenderse aquello que va diciendo. Don Juan Manuel crea una complicación de perspectivas:

Patronio 1 —[habla cuervo]— Patronio 2 —[finaliza la narración]— Patronio 3.

El “Patronio-2” explica lo que significan las palabras del cuervo (¿lo hará porque éste se ha manifestado dialógicamente y necesita aclarar esas palabras que se sienten pertenecer a otro orden de la narración?).

A medida que avanza la obra, va adquiriendo una mayor concentración psicológica: así, se le ve actuar con corrección disimulada por la importancia de su cargo:

«—Señor conde —dixo Patronio—, commo quier que vos dezides bien et razón, pero plazirme ya...» (Ex. XVI, p. 112)

o bien, enjuiciar abiertamente la cuestión que le expone el Conde Lucanor, mostrando sus reparos ante lo que se le pide:

«Señor Conde —dixo Patronio—, esso que me vós dezides es muy fuerte cosa de vos lo dezir ciertamente, ca non se puede saber çiertamente ninguna cosa de lo que es de venir» (Ex. XXIV, p. 138)

esta prevención es justificada por el hecho de que luego se ampliará en una intervención más extensa y cargada de contenido.

De todos modos, lo más sugerente es encontrar a Patronio demostrando una capacidad discursiva tan perfecta que puede distinguir aquello que se le pregunta y escoger el sentido que quiere dar:

«—Señor Conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides non es una cosa, ante son dos, et muy revessadas la una de la otra. Et para que vós podades en esto obrar commo vos cumple, plazirme ya que sopiessedes dos cosas que acaesçieron...» (Ex. XLIII, p. 272).

Por ello, para concluir, Don Juan Manuel deja que sea Patronio quien —ya en la Segunda Parte— reflexione sobre el libro y su utilidad («Yo vos fablé fasta agora lo más declaradamente que yo pude», p. 264), al tiempo que ya antes había formulado, en su intervención más personal, su papel en la obra y lo que de él pensaba:

«Et por ende, vos digo que lo uno por esto, et lo al por el trabajo que he tomado en las otras respuestas que vos di, que vos non quiero más responder a otras preguntas que vós fagades, que en este enxiemplo et en otro que se sigue adelante deste vos quiero fazer fin a este libro» (Ex. L, p. 253).

2. Diálogos internos del relato

Son tres las posibilidades que genera don Juan Manuel:

A) Intervención de un solo personaje para concluir el relato: al introducirse un carácter en estilo directo, aparte de canalizar una visión psicológica sobre lo narrado, lo que se consigue es romper el modelo inicial del relato, incluyendo así más detalles de riqueza narrativa; un ejemplo de esta modalidad sería el cuento cuarto en el que el rico habla al Alma; es importante notar cómo Patronio busca marcar la intervención de este personaje de una manera teatral, a través de unas artes expresivas, casi dramáticas:

«et fizo traer ante sí todo su tesoro et todas sus joyas, et de que todo lo ovo ante sí, començó en manera de trebejo a fablar con su alma en esta guisa:

—Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí...» (p. 75).

Las palabras del genovés suponen otro punto de vista y así lo procura indicar don Juan Manuel creando paralelismos, tensiones rítmicas, buscando una intriga interna con la que presentar detalles que, acumulados, distancien el final, manifestando, en suma, una capacidad expresiva considerable (22).

B) Diálogo canalizado por Patronio: se requiere que éste se convierta en narrador que actúa de intermediario entre las dos intervenciones, así en el Ex. XIII, en donde habla una perdiz con otra, modera y marca las diferencias entre un diálogo y otro:

«Et una de las dos perdizes que estava biva en la red començó a dezir a las otras:

—¡Vet, amiga, lo que faze este omne! ¡Commo quiera que nos mata, sabet que a grant duelo de nós, et por ende está llorando! Et otra perdiz que estava y, más sabidora que ella, et que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondioli assí:

—Amiga...» (pp. 103-104).

Es curioso observar que se busca un paralelismo para que el lector o auditor perciba que se trata de una intervención dialógica; es el caso del Ex. XLII que funciona desde la perspectiva de la intención que van creando las palabras; la beguina malmete primero a la mujer:

«—Fija, mucho me pesa desto que agora oý: que vuestro marido que se paga más de otra muger que non de vós...» (p. 208)

(sigue una secuencia narrativa en la que la encizañadora habla con el marido y vuelve a la mujer.)

«—Fija, non sé qué desventura es ésta, que vuestro marido es muy despago de vós...» (p. 209).

(22) Otros Ejemplos que finalizan mediante la intervención de un personaje son el II, V, XIV, XVII (con una preparación casi teatral: «et él, por el grand mester que avia, començó a lavar las manos, et dixol...», pág. 115), XVIII, XX, XXXI, XXXII, XXXVII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII y XLVIII.

se puede decir que el argumento queda condensado por medio de estas palabras en estilo directo que distribuyen así las unidades internas del relato.

C) El cuento entero se vertebra sobre el diálogo; esto sucede en los Ejemplos de mayor extensión; es curioso que se encuentren en la segunda parte del libro: don Juan Manuel debió ir perfeccionando su técnica hasta convertirla en una posibilidad estructuradora argumental. Con mucho, el mejor cuento elaborado de esta forma es el XXXV, construido desde un constante fluir y cambiar de perspectivas. Hay que tener en cuenta que lo que don Juan Manuel busca es indicar las causas por las que la mujer brava varía de carácter. Las intervenciones siguen para ello un orden gradativo:

a) Creación de la intriga: el padre va a pedir a su amigo la mano de la mujer brava:

«Quando el omne bueno esto oyó aquel su amigo, dixole:

—Por Dios, amigo, si yo tal cosa fiziesse seervos ýa muy falso amigo...»

(se intensifica la intriga que aumenta con la duda y gravedad del caso que aquí se marca).

b) Grupo homogéneo de intervenciones del mancebo, canalizadas por una gradación, que va aumentando según la importancia de los animales:

1. «et vio un perro et díxol ya quanto bravamente:

—¡Perro, danos agua a las manos!» (el contraste se crea por la rareza del suceso).

2. «—¡Cómmo, don falso traydor!, ¿et non vistes lo que fiz al perro porque non quiso fazer lo quel mandé yo?» (es la interrogación la que sirve de refuerzo a lo que se señala).

3. «—¡Cómmo, don cavallo!, ¿cuydades que porque non he otro cavallo, que por esso vos dexaré, si non fizierdes lo que yo vos mandare?» (paralelismo con la unidad anterior y clímax señalado por el hecho de que la siguiente intervención se debe dirigir a la mujer).

4. «—Levantadvos et datme agua a las manos» (la brevedad es efectiva al reunirse en ella las otras intervenciones; se posibilita además la consecuencia explicativa siguiente).

5. «—¡A!, ¡cómmo gradesco a Dios porque fiziestes lo que vos mandé, ca de otra guisa, por el pesar que estos locos me fizieron, esso oviera fecho a vós que a ellos!» (la última intervención concluye el proceso ficticio creado por el mancebo, con una nota cómica).

6. «Con esta saña que ove esta noche, non pude bien dormir. Catad que non me despierte cras ninguno; tenedme bien adobado de comer».

Don Juan Manuel ha sabido hilvanar muy bien los hilos de la red en que ha quedado atrapada la mujer brava. Por esto, lo lógico es que sea ella quien muestre su transformación final:

c) (los parientes van a despertar al novio.)

«—¡Locos, traydores!, ¿qué fazedes? ¿Cómmo osades llegar a la puerta nin fablar! ¡Callad, sinon todos, también vós commo yo, todos somos muertos!» (pp. 189-192).

Lo importante es ver que el diálogo ha sido el medio por el que el cuento, como realidad narrativa, ha podido crearse (23).

Conclusión

Se ha seguido un proceso que partió de considerar lo que la creación de la lengua medieval supuso para el afianzamiento de una cultura (o culturas) con carácter propio. El hombre debía ir modelizando el conocimiento que de sí mismo tenía y la literatura ofrecía el cauce por el que marcar una reflexión estética del hecho lingüístico y, por lo tanto, del pensamiento humano. De este modo, el lenguaje literario es resultado de una constante profundización en el propio hombre, de ahí que el diálogo haya resultado una vía privilegiada de investigación: el escritor podía generar distintos planos y perspectivas en la presentación de la realidad, cuando ésta se convierte en ficción es el mismo diálogo el que se utiliza para estructurar la obra. Don Juan Manuel, dentro de la literatura ejemplar, es el autor que de modo más perfecto ha sabido entender las posibilidades narrativas del diálogo, tanto para la creación de los caracteres como para la disposición interna de la obra.



(23) Los otros Ejemplos en que se establece la misma función son el XXV, el XXVII, el XLV y el L; en ellos se conduce lo central del argumento a través de las intervenciones de los personajes; por ejemplo, en el segundo, cuatro veces habla Álvar Háneiz, engañando al sobrino, para que doña Vascañana ratificara sus palabras, y en una quinta ocasión vuelve a aparecer en estilo directo para explicar y finalizar el cuento.

Don Juan Manuel: un paralelismo más

Arturo M. RAMONEDA SALAS *

Si empleas a alguien en un cargo elevadísimo, ¿cómo podrás abatirlo? Señor, beneficio hecho a un malvado, es huella impresa en la arena.

Hitopadeza

El éxito del cuento XI de *El Conde Lucanor* («De lo que condesçió a un deán de Sanctiago con Don Yllán, el grand maestro de Toledo»), está atestiguado por la abundante bibliografía que se le ha dedicado (1) y por los encendidos elogios que con unanimidad se han vertido sobre la habilidad y maestría narrativas que Don Juan Manuel derrocha en él (2). También han sido suficientemente comentadas y analizadas las repercusiones que ha tenido en la tradición posterior, ya se trate de las recreaciones de Azorín (3), de Anderson Imbert (4) y de Borges (5), que vienen a demostrar, a pesar de su innegable calidad literaria, que es difícil, por no decir imposible, superar el original, de las versiones de Juan Ruiz de Alarcón en *La prueba de las promesas*, la mejor dramatiza-

(*) Catedrático de lengua y literatura españolas del I.B. «Eijo y Garay» de Madrid.

(1) Cfr. Daniel Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor. Una bibliografía*, Castalia, Madrid, 1972, págs. 382-393. Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1969, págs. 31 y 93.

(2) Véanse, entre otros: B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, Castalia, Madrid, 1969, págs. 210-212. María Rosa Lida, «Tres notas sobre Don Juan Manuel», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966, pág. 96. Pedro L. Barcia, *Análisis del Conde Lucanor*, Buenos Aires, 1968, págs. 49-61. John England, «“¿Et non el día del lodo?”: The Structure of the Short Story in *El Conde Lucanor*», en *Don Juan Manuel. Studies*, Tamesis Books, London, 1977, págs. 74-77.

(3) «Don Illán, el mágico», en *Los valores literarios (Obras completas, tomo II)*, Aguilar, Madrid, 1959, págs. 1044-1049.

(4) En *La sandía y otros cuentos*, Galerna, Buenos Aires, 1969, págs. 98-104. Recogido en *El leve Pedro*, Alianza, Madrid, 1976, págs. 110-114. En esta obra se encuentra también el resumen de un relato de Ambrose Bierce, «An occurrence at Owl Creek Bridge», en el que M. Baquero Goyanes encuentra notables coincidencias con el cuento de Don Juan Manuel («Perspectivismo en «El Conde Lucanor»», en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Universidad de Murcia, 1982, págs. 49-50).

(5) «El brujo postergado», en *Historia universal de la infamia* y en *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1940, págs. 139-141. Sobre las versiones de Borges y de A. Imbert pueden consultarse los trabajos de Thomas Montgomery, «Don Juan Manuel's tale of Don Illán and its revision by Jorge Luis Borges», *Hispania*, XLVII (1964), págs. 464-466, y de Rafael Falcón, «Don Illán y sus versiones modernas en el Cuento Hispanoamericano», *Ábside*, México, 1979, págs. 123-133.

ción de este cuento, y de José Francisco de Cañizares en *Don Juan de Espina en Milán*, o de las influencias que se han rastreado en *La piedra filosofal*, de Francisco A. Bances Candamo, y en *El desengaño en su sueño*, del duque de Rivas, aunque esta obra debe más a Calderón de la Barca que a Don Juan Manuel.

Es difícil precisar el aprovechamiento que nuestro autor hizo en este relato de la fuente en la que debió inspirarse, ya que, a pesar de los muchos paralelismos y antecedentes que se le han señalado, no ha podido determinarse con precisión. Como es sabido, Don Juan Manuel, que no rehúye ajustarse a otros tópicos medievales, como el de deleitar enseñando, se muestra poco inclinado, a diferencia de los clérigos de la época y de las corrientes estéticas del momento, a referirse directamente a los textos de los que se sirve (6). No creemos necesario insistir en que la libertad y la originalidad con que los trata, y su capacidad para convertir el relato más vulgar en una creación nueva y distinta, justifican sobradamente esta despreocupación y el orgullo de escritor que exhibe reiteradamente.

De los dos temas principales del cuento al que nos referimos, el de la prueba de la ingratitud, vicio al que San Bernardo ya había calificado de «pésimo» (7), y el de la ilusión mágica, o, más precisamente, del tiempo mágico (8), el primero de ellos aparece en conocidos relatos de Vicente de Beauvais, de Etienne de Bourbon, que sigue a Beauvais y que pudo ser mejor conocido por Don Juan Manuel, de Thomas Wright, que añade el tema del nepotismo, tan magistralmente desarrollado por nuestro autor, y en el *Abstemii Fabulae*. El tema de la ilusión mágica está presente en textos de la *Tabula Exemplorum*, de la *Scala Coeli* de Juan Gobi, del *Promptuarium praedicatorum* de Bromyard, y del *Promptuarium Exemplorum* de Hérolt, en el que aparecen además unos mensajeros y soldados, que se presentan para hacer emperador al discípulo engañado, muy parecidos a los nuncios que llegan a la cueva de don Illán procedentes de Santiago (9).

Otros paralelismos que se han señalado —los que se han establecido con el *fabliau* «Du Vilain asnier», con cuentos de los Grimm, o los que pueden encontrarse en los estudios de Puymaigre, Chauvin y Wolf— presentan puntos de coincidencia mucho más forzados con el cuento de Don Juan Manuel. Por este camino hasta podríamos añadir la curiosa narración que aparece en *La leyenda dorada* sobre las artes mágicas de Cipriano, con las que consigue en él y en su amigo Acladio transformaciones continuas con el único fin de seducir a la vir-

(6) Cfr. María Rosa Lida, *op. cit.*, págs. 111 y 117. José María Castro y Calvo, *El arte de gobernar en las obras de Don Juan Manuel*, Barcelona, 1945, pág. 54. Tracy Sturcken, *Don Juan Manuel*, Nueva York, 1974, pág. 69. R. Ayerbe-Chaux, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Porrúa, Madrid, 1975, págs. XIV-XV. Ian Macpherson, «Don Juan Manuel: The Literary Process», *Studies in Philology*, Enero de 1973, págs. 2-3.

(7) *Obras completas*, I, BAC, Madrid, 1953, pág. 985.

(8) D. Devoto, *op. cit.*, pág. 382. Sobre este último tema existe otra obra maestra en la literatura medieval, aunque en ella el tratamiento del tiempo sea diferente al que encontramos en el cuento de Don Juan Manuel: la Cantiga CIII de Alfonso X (Véase sobre ella: J. Filgueira Valverde, *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Compostela, 1936. La última alusión al tema de esta Cantiga se encuentra en el reciente libro de R. Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, I, Alianza, Madrid, 1982, pág. 73).

(9) Todos estos textos pueden leerse en el libro citado de Ayerbe-Chaux, págs. 239-243. Véase también: Don Juan Manuel, *El Libro de los Enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, ed. de

tuosa, y más tarde santa, Justina. La última de ellas termina con el castigo ejemplar del frustrado seductor, que se ve reducido a su primitivo estado: «...tan pronto como Justina vio al pajarraco, éste perdió su forma de ave y recuperó la de Acladio, el cual, al verse en su verdadero ser, comenzó a temblar de miedo y de angustia». Santiago de la VoráGINE concluye con palabras que podrían aplicarse a nuestro relato: «Las transformaciones a que acabamos de referirnos no eran reales, sino aparentes, pero los mencionados hechiceros, con la ayuda del diablo, conseguían dar a las mismas un aspecto sensible de autenticidad» (10).

No está de más recordar aquí la distancia que media entre todas estas desangeladas versiones de pocas líneas, dirigidas a proporcionar una lección de moral cristiana (contra la ingratitud en Hérolt y en la *Tabula Exemplorum*, contra la avaricia en Beauvais, contra la vanidad en el *Abstemii Fabulae*) y el extraordinario relato de Don Juan Manuel «con su ilusionismo sutil que engaña al deán (y al lector), con una narración sabiamente demorada para desplegar con infinitos toques menudos la ingratitud del discípulo y las reiteradas pruebas a que lo somete la paciencia del maestro, con la evocación miniaturista de la cámara del nigromante, de los cabildeos de una elección episcopal, de los parientes, humorísticamente singularizados, que el clérigo prefiere siempre a don Illán»(11). Virtudes a las que deben añadirse, entre otras muchas, su fina arquitectura psicológica, el acierto en la localización temporal del mismo (12), o la multitud de detalles con que el escritor lo adorna: el túnel que lleva a los personajes tan a lo profundo que parecía que pasaba el Tajo sobre ellos, la mención de las perdices asadas, uno de los platos típicos de la ciudad, etc.

Las relaciones en este cuento con la tradición oriental también han sido señalados con frecuencia. Menéndez Pelayo afirmó que figuraba en el libro árabe de *Las 40 mañanas y las 40 noches* (13). González Palencia encontró en los *Contes du Chaykh el Mohdy* una «versión bellísima» (14) que, para María Rosa Lida, no es más que un «tardío relato farragoso y melodramático, que se arrastra por trescientas inacabables páginas» (15). A. Steiger lo incluye entre los que revelan un «marcado gusto oriental», aunque se apresura a puntualizar que el mago de Toledo, «que por su fondo se asemeja a los de las *Mil y una noches*», es de «pura cepa castellana por su gracejo» (16). Sin embargo, no es

(10) *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1982, pág. 613.

(11) María Rosa Lida, *op. cit.*, pág. 110.

(12) Sobre la importancia de Toledo para magos y nigromantes de la época, véanse: D. Devoto, *op. cit.*, pág. 390 y R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, págs. 98, 103-104 y 243-246. A la bibliografía que citan estos dos autores puede añadirse el artículo de Edmundo González Blanco, «Los grandes teósofos españoles», *Sophia*, 1902, págs. 13-20.

(13) *Orígenes de la novela*, t. I, NBAE, pág. LXXXVII.

(14) *El Conde Lucanor*, ed. de A. González Palencia, Zaragoza, 1942, págs. 40-41.

(15) *Op. cit.*, pág. 96. Véase también sobre las relaciones entre el relato de Don Juan Manuel y estos *Contes du Chaykh El-Mohdy*; John England, *art. cit.*, pág. 77.

(16) «El Conde Lucanor», *Clavileño*, n.º 23, 1953, pág. 5. Santiago Gubern Garriga-Nogués, sin añadir ninguna precisión nueva, lo deriva también de *Las 40 mañanas y las 40 noches* (*Sobre los orígenes de El Conde Lucanor*, México, 1972, págs. 47-48, 100 y 103). A. M. Menchen, siguiendo a Gubern, llega a idénticas conclusiones (*El Conde Lucanor*, Editora Nacional, Madrid, 1978, pág. 109). R. Falcón, engañado por Knust (*ed. cit.*, pág. 333), asegura que el modelo que tuvo delante Don Juan Manuel fue el *Libro de los 40 visires* (*art. cit.*, pág. 126). Germán Orduna y Juan M. Lope Blanch, en sus ediciones de la obra (Buenos Aires, 1972, pág. 247, y México, 1972, pág. XVIII, respectivamente), se inclinan por la procedencia dominica del cuento.

tá tan clara la estirpe oriental de este cuento como la que se ha establecido para otros de la colección (17).

Nosotros aquí sólo queremos añadir un curioso paralelismo con un olvidado relato del *Hitopadeza*, libro que en su marco narrativo tiene muchas veces, como ocurre con el del *Panchatantra* o con el del *Calila* (18), un acentuado aire de familia con el del *Conde Lucanor* (19). Nos referimos al cuento que aparece en el libro IV sobre el ratón transformado en tigre, que sirve para ilustrar el tema general que puede leerse en el fragmento que hemos colocado de epígrafe en este artículo, y que constituye una de las novedades que el *Hitopadeza* introduce con respecto al *Panchatantra*. La historia, tan conocida, que aparece en esta última obra (20), y que recoge el *Calila* (21), sobre la rata transformada en muchacha y que, después de sus disparatadas, extravagantes y poéticas exigencias matrimoniales, es reducida, por voluntad propia, a su primitivo origen, pero tiene que ver en su desarrollo (22) con el cuento del *Hitopadeza* que reproducimos a continuación y en el que, como en el relato de Don Juan Manuel, aparecen las transformaciones mágicas de categoría ascendente (ratón-gato-perro-tigre), la ingratitud hacia el benefactor, el peligro que corre éste con el último cambio operado en su protegido, y el consiguiente castigo final:

Había en el bosque de Gautama un monje llamado Mahatapas, el cual vio cerca de su ermita un pequeño ratón que se le había caído del pico a un cuervo. Lleno de compasión el monje lo recogió y lo alimentó con granos de arroz.

Vio un día el monje, que un gato corría a matarle el ratón, y al momento, con el poder que había adquirido con sus austeridades, lo convirtió en un gato muy grande. Siendo gato, temía al perro; entonces lo transformó en perro. El miedo que el perro tiene al tigre, es grande, por lo que al punto lo hizo tigre. Mas, aunque este era tigre, el monje lo miraba del mismísimo modo, que cuando ratón. Desde entonces todos los hombres que por allí habitaban, al ver al tigre decían: Por el monje, ha venido este de ratón a tigre. El tigre oía esto y tal recuerdo le mortificaba, por lo que pensó: Mientras el monje viva, no se olvidará la historia que tan poca gracia me hace, de mi primitivo ser. Y meditando sobre esto, decidió matar al monje. Mas éste conoció su intención y: «*Vuelve al ser de ratón*», dijo, y al momento se transformó en ratón. Por esto he dicho yo: El villano que ha logrado un alto empleo, desea suplantar a su rey, como el ratón que habiendo llegado a ser tigre, quiso matar al monje (23).

(17) Cfr. D. Marin, «El elemento oriental en Don Juan Manuel: síntesis y reevaluación», en *Comparative Literature*, 7, 1955, págs. 1-14. Celia Wallhead Munuera, «Three Tales from *El Conde Lucanor* and their Arabic Counterparts», en *Juan Manuel Studies*, op. cit., págs. 101-107.

(18) Véanse: J. Gimeno Casaldueiro, *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Porrúa, Madrid, 1977, pág. 18. María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, 1979, págs. 47-97.

(19) Para comprobarlo basta echar una ojeada a las páginas 75, 77, 93-94, 117, etc., de la traducción de J. Alemany, Granada, 1895.

(20) *Panchatantra*, trad. de J. Alemany, Barcelona, 1974, págs. 251-254.

(21) *El libro de Calila e Digna*, ed. de J. E. Keller y R. White, Clásicos Hispánicos, CSIC, Madrid, 1967, págs. 226-228.

(22) También están lejos de él todos los relatos que tienen como tema transformaciones racionales. A las conocidas sobre el príncipe convertido en ratón y restituido a su primitivo estado por el beso de una princesa, puede añadirse la que M. Roso de Luna incluye en su artículo «Mitos populares españoles», *Sophia*, 1908, págs. 15-18.

(23) Trad. cit., págs. 221-222.

*Notas para un análisis estadístico del léxico del Laberinto de Fortuna **

Francisco RUIZ NOGUERA **

1. La aplicación de determinadas técnicas lógicas y matemáticas a los estudios del lenguaje han contribuido de forma decisiva a un rápido desarrollo de la lingüística moderna (1). Un claro ejemplo de ello tenemos en las relaciones que se establecen entre lingüística e informática, cuyas bases están en que «la cibernética en última instancia intenta reproducir sintéticamente la base física de la inteligencia humana y en ella se encuentran multitud de actividades de las que, en este momento, nos interesan a los lingüistas» (2). En fin, la importancia de la colaboración entre lingüística e informática es algo que hoy nadie pone en duda, sobre todo si se tiene en cuenta que los frutos son ya una realidad: ahí están los casos de la traducción automática, la glotocronología, los estudios sobre análisis automático del discurso (ADD) de Michel Pêcheux (3), los estudios sobre estadística lingüística (4) o las aplicaciones que de estos principios se hace a la moderna lexicografía para el despojo de los textos y la obtención de unas concordancias (5).

(*) El presente artículo es una muestra del trabajo que bajo la dirección del Dr. Alvar Ezquerro se está llevando a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Málaga.

(**) Profesor agregado del I.B. «Cánovas del Castillo» de Málaga.

(1) Vid. J. Roca Pons, *El lenguaje*, Teide, Barcelona, 1973, págs. 438-441.

(2) M. Alvar, «Informática y lingüística», *Revista Española de Lingüística*, 7, 1, 1977, pág. 193.

(3) M. Pêcheux, *Hacia el análisis automático del discurso*, Gredos, Madrid, 1978.

(4) Ch. Muller, *Estadística lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.

(5) M. Alinei, *Gli spogli elettronici delle opere di Dante in volgare*, Bolonia, 1975; M. Alvar Ezquerro, *Concordancias e índices léxicos de la «Vida de San Ildelfonso»*, Universidad de Málaga, 1980; R. y L. S. de Gorog, *Concordancias del «Arcipreste de Talavera»*, Gredos, Madrid, 1978; Kasten y Anderson, *Concordance to the «Celestina» (1499)*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1977; R. Pellen, «*Poema de Mio Cid*», *Dictionnaire lemmatisé des formes et références*, Paris, 1979; A. M. Pollin, *A concordance to the Plays and Poems of Federico Garcia Lorca*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1975.

2. El trabajo del que aquí se da muestra ha sido realizado teniendo en cuenta las pautas de colaboración entre las dos disciplinas aludidas.

El primer problema se planteó a la hora de elegir una de entre las distintas ediciones del texto. Se pensó en la edición de J. M. Blecua, e incluso se consultó con este investigador, que aconsejó se utilizara la edición que Foulché-Delbosc incluye en su *Cancionero castellano del siglo XV* (6), texto que presenta la ventaja, para nuestro estudio, de no modernizar la grafía; éste es, finalmente, el texto que hemos utilizado, a pesar de las más recientes ediciones de M. A. Pérez Priego, J. G. Cummins y L. Vasvari Fainberg (7).

El sistema de soporte utilizado para la introducción del material en el terminal UNIVAC UTS 700 del Centro de Cálculo de la Universidad de Málaga, ha sido el de perforación de fichas de doce líneas y ochenta columnas. En cada una de estas fichas figura un verso. Al frente del texto del verso correspondiente aparecen los siguientes elementos: por una parte una referencia a la obra en que se trabaja, en este caso JM LF (Juan de Mena *Laberinto de Fortuna*); a continuación un número que indica la estrofa a que pertenece el verso en cuestión, este número irá, lógicamente, del 1 al 297, total de estrofas de que consta el *Laberinto*; y finalmente una letra (A, B, C, D, E, F, G, H) que indicará la posición del verso dentro de su estrofa.

La preparación previa del material se hizo de acuerdo con las directrices seguidas por M. Alvar Ezquerro (8); es decir, puesto que el teclado de la máquina carece de algunos signos se establecieron las siguientes equivalencias: para la «ç» se empleó el signo @; para la «ñ» una «n» seguida de un guión (n-); las mayúsculas van precedidas de una cruz (+) (9); la tilde se marcó con un apóstrofo colocado detrás de la vocal correspondiente; la diéresis con el signo %, también pospuesto a la vocal.

La perforación del texto arrojó un total de 2.376 fichas, que una vez sometidas a proceso dieron un total de 14.921 palabras-texto —por palabra-texto entendemos las distintas apariciones que puede ofrecer un término o voz en razón de su realización en el habla— y 4.132 palabras distintas. En definitiva, un promedio de 3,61 apariciones por palabra.

Los datos que ofrece la máquina, tras el proceso a que han sido sometidas las fichas, carecen de elaboración; por ejemplo, si nos fijamos en las palabras-texto que tienen una frecuencia absoluta mayor que cien encontramos éstas: *de, que, la, e, los, el, en, non, por, a, con, las, su, más, del, se* (10); algunas de

(6) *Cancionero castellano del siglo XV*, I, Madrid, 1912, págs. 152-183; esta edición es reimpresión de la realizada por el propio Foulché-Delbosc en Mácon, 1904.

(7) Otras ediciones del *Laberinto de Fortuna*: ed. J. M. Blecua, Espasa Calpe, Madrid, 5.ª ed. 1973; ed. L. Vasvari Fainberg, Alhambra, Madrid, 1976; ed. M. A. Pérez Priego, Editora Nacional, Madrid, 1976; ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1979.

(8) M. Alvar Ezquerro, *Concordancias e índices léxicos*, op. cit., pág. 8.

(9) No se tiene aquí en cuenta las palabras que se escriben con mayúsculas en razón de su posición en el texto, sino sólo los nombres propios.

(10) En este punto las confluencias con otras obras medievales es bien clara; así Alvar Ezquerro en su artículo «Algunos rasgos léxicos de Berceo y su cotejo en otros poemas hagiográficos», *Anuario de Letras*, XVI, 1978, págs. 251-260, constata que las diez formas de mayor frecuencia en las obras de que se ocupa —*Vida de Santa María Egipcíaca, Vida de San Ildefonso, Libro de la Infancia y Muerte de Jesús y Martirio de San Lorenzo*— son prácticamente las mismas, por lo que concluye diciendo que «el abultado número de sus apariciones indica que se trata de unidades gramaticales más que léxicas, con un débil contenido semántico».

ellas no presentan problemas a la hora de ser caracterizadas gramaticalmente, operación que incluso puede hacerse prescindiendo del contexto en que la forma se halle; este es el caso de las preposiciones: *de, en, por, con*; los adverbios: *non, más* (que se introdujo como MA'S, quedando así eliminada la confluencia con la forma de la conjunción adversativa MAS); el artículo: *el* (por la misma razón que acaba de exponerse queda eliminada la posibilidad de confluencia de esta forma con la del pronombre personal, que se consignó como E'L); el posesivo: *su*; y la contracción de preposición y artículo *del* (que a la hora de proceder al siguiente paso de análisis —la lematización— será tratada como *de + el*). Todas las demás formas, de estas dieciséis en que hemos fijado nuestra atención, plantean problemas que deben ser resueltos teniendo en cuenta las referencias que las concordancias nos ofrecen sobre el contexto en que la palabra se halla; no sabemos, en principio, si las formas *la, los, las* corresponden al artículo determinado o al pronombre personal átono de tercera persona; las formas *a, e*, pueden corresponder a la preposición y la conjunción copulativa, respectivamente, o también a formas del verbo *haber*; la forma *que* presentará casos en que sea un pronombre relativo, pero en otras ocasiones estaremos ante una conjunción (sólo quedan eliminadas las formas interrogativas y exclamativas, consignadas como QUE'); finalmente, con respecto a *se*, ignoramos, en principio, si se trata de un pronombre personal, si tiene matiz reflexivo o recíproco, o si es una marca de impersonalidad o pasividad refleja. Pero estas operaciones entran, como ya se ha apuntado, dentro del siguiente proceso, la lematización, que aunque está contemplada en los fines de este trabajo, no corresponde a los límites que hemos establecido para el presente artículo.

3. Observaciones sobre el léxico

Al no incluirse en esta muestra el proceso de lematización, las observaciones que a continuación se hacen no tienen un carácter definitivo, mas no por ello dejan de tener un considerable valor indicativo.

Los trabajos de estadística lingüística son un buen punto de partida para llevar a cabo diversos tipos de estudios entre los que se halla el de la determinación de los campos semánticos de una obra determinada. Lo que sigue a continuación constituye un esbozo sobre este punto. Hemos fijado la atención en algunos de los núcleos temáticos que se observan en el *Laberinto*, y se han recogido los términos pertenecientes a cada uno de ellos, así como sus frecuencias de aparición; se verá que existe una relación directa entre el interés manifestado por el poeta ante un determinado tema y el número de vocablos que en relación con él aparecen.

3.1. Campo semántico de la «guerra»

Aunque el vocablo *guerra* (y otros formados a partir de él como *guerrero*) sólo aparece en diecisiete ocasiones, hay en el texto un total de 257 términos que pertenecen a este campo semántico, con lo que se convierte en el de más abundante aparición (su frecuencia relativa se eleva a 1,7219%). Debemos tener en cuenta que una de las pretensiones de Mena es la de mover a Juan II para que impulse la empresa de la Reconquista, por ello, al hacer referencia a los

distintos reyes de Castilla se detendrá en aquellos cuya dedicación a este menester pueda ser considerado como modelo. Junto a la lucha contra los árabes se hallan también presentes las contiendas internas en el reino castellano; es lógico, por tanto, que el campo semántico de «lo guerrero» esté ampliamente representado.

Los términos que consideramos aquí pueden agruparse en varios apartados:

- a) La acción propia de «guerrear», donde además de los ya señalados tenemos:

<i>Término</i>	<i>Frec. absoluta</i>	<i>Frec. relativa</i>
atacar	1	0,0067
aventura	1	0,0067
batalla (y variantes)	10	0,0670
combate (y variantes)	3	0,0201
fazaña	4	0,0268
fecho	39	0,2613
lucha	1	0,0067
pelea	3	0,0201
querella	2	0,0134

- b) Acciones que aparecen como consecuencia del combate:

conquistar (y variantes)	12	0,0804
ferir (y variantes)	19	0,1273
ganar (y variantes)	23	0,1541
triumfo	3	0,0201
vençer (y variantes)	15	0,1005
vitoria	6	0,0402

- c) Sobre las cualidades del buen guerrero:

brauo (y variantes)	7	0,0469
brío	1	0,0067
corage	2	0,0134
feroçe	6	0,0402
fuerça	18	0,1206
valor (y variantes)	13	0,0871
vigor	1	0,0067

- d) Sobre la fortaleza del combate:

sangre (y variantes)	10	0,0670
saña (y variantes)	10	0,0670

- e) Sobre los enemigos:

adversario	2	0,0134
enemigo	7	0,0469
moro (y variantes)	9	0,0603

- f) Sobre las armas:

armas	10	0,0670
arnés	2	0,0134

3.2. Campo semántico de la «realeza, los títulos nobiliarios, el tratamiento»

Los términos incluidos en este campo alcanzan una frecuencia absoluta de 180 ocurrencias, lo que supone una frecuencia relativa de 1,2060%.

De los apartados que observamos en este grupo merece especial atención el primero, ya que al estar dirigida la obra a Juan II de Castilla es lógico que el campo léxico de los vocablos que hacen alusión al monarca sea el que cuente con mayor número de términos:

a) Referencia directa al rey o a personas de la familia real:		
alteza	1	0,0067
emperador	2	0,0134
monarca (y variantes)	3	0,0201
príncipe	5	0,0335
rey (y variantes)	74	0,4958
soberano	1	0,0067
b) Atributos reales:		
cepro	3	0,0201
corona	8	0,0536
trono	2	0,0134
c) La nobleza:		
conde	14	0,0934
condestable	8	0,0536
duque	1	0,0067
noble (y variantes)	5	0,0335
d) Otros títulos y formas de tratamiento:		
adelantado	3	0,0201
cauallero	3	0,0201
don (y variantes)	15	0,1005
señor (y variantes)	31	0,2077

3.3. Muy relacionado con éste tenemos el que podíamos denominar *campo semántico de los términos que indican ejercicio de poder*. Téngase en cuenta que el *Laberinto* es una obra en la que Mena se muestra partidario de una España cuya fortaleza radique en su buen gobierno, por ello abundarán los términos que hagan referencia a la cuestión, bien para propiciar la alabanza, bien para ejercer la censura. La frecuencia absoluta que alcanzan los vocablos aquí considerados es de 122, la relativa de 0,8174%. Estableceremos los siguientes grupos:

a) Sobre el poder:		
auctoridad	1	0,0067
gouernar (y variantes)	6	0,0402
mandar (y variantes)	12	0,0804
ordenar (y variantes)	16	0,1072
poder (y variantes)	10	0,0670
regir	9	0,0603
tiranía (y variantes)	6	0,0402

b) Sobre formas de ordenación social:

estado	11	0,0737
naçión	1	0,0067
política	1	0,0067

Es curioso comprobar que, aun cuando el *Laberinto* es concebido como un poema nacional, el término *naçión* sólo aparezca en una ocasión.

c) Cualidades que debe tener el buen gobernante y fines que debe perseguir:

justiça (y variantes)	30	0,2010
onor (y variantes)	7	0,0469
prudencia	9	0,0603

d) Si hay gobernantes es lógico que haya gobernados, sin embargo es muy breve la referencia que se hace a ellos, téngase en cuenta que Mena declara que la pretensión del *Laberinto* está en «virtudes e viçios narrar de potentes», de ahí la escasez de términos en este apartado:

servidor (y variantes)	3	0,0201
------------------------	---	--------

3.4. Relacionado con el primer campo semántico de que nos ocupábamos —el de la «guerra»— está el de *la muerte y el dolor*, aunque a veces estos dos términos no aparezcan como consecuencia de una acción bélica, sino —sobre todo el segundo de ellos: *dolor*— como muestra ejemplar, cuando se hace referencia a aquellos personajes que por haber obrado mal se hallan en la parte baja de las ruedas que ve el poeta.

La frecuencia absoluta de estos términos es de 120 apariciones, relativa de 0,8040%:

a) El dolor:

aziago	1	0,0067
cruel	16	0,1072
dolor (y variantes)	11	0,0737
padeçer (y variantes)	8	0,0536
pena	1	0,0067
pesar	3	0,0201
plañir (y variantes)	3	0,0201
sufrir	12	0,0804

b) La muerte:

morir (y variantes)	65	0,4355
---------------------	----	--------

3.5. El del *bien y el mal* es otro de los campos semánticos cuyos términos tienen una más alta frecuencia, 204 absoluta y 1,3668%, no en vano el *Laberinto* tiene un considerable componente de obra moralizante. Dos grupos fundamentales estableceremos:

a) El bien:

bien (y variantes)	52	0,3484
bueno (y variantes)	37	0,2479
virtud (y variantes)	37	0,2479

b) El mal:

mal (y variantes)	45	0,3015
perfidia (y variantes)	3	0,0201
viçio (y variantes)	20	0,1340
vil (y variantes)	10	0,0670

Atendiendo al carácter ejemplar y al tono moral a que hemos aludido puede incluirse aquí la contraposición que se establece entre riqueza y pobreza (sobre todo en la copla 227, en que Amiclas se alza como modelo):

riqueza (y variantes)	19	0,1273
miseria	5	0,0335
pobreza	8	0,0537

En relación con ello podemos considerar las alusiones de tipo religioso que hallamos en el poema, cuya frecuencia absoluta de 53 y relativa de 0,3551% es notablemente inferior a la de los campos anteriores:

católico	2	0,0134
cielo	14	0,0938
diuino	12	0,0804
religión (y variantes)	2	0,0134
sacro (y variantes)	6	0,0402
santo	16	0,1072

Contrastando con ello encontramos 20 términos (frecuencia relativa 0,1340%) que aluden a la magia o a la predicción del futuro:

agüero	2	0,0134
astrólogo	1	0,0067
astronomía	1	0,0067
mago (y variantes)	7	0,0469
nigromantessa	1	0,0067
profetizar (y variantes)	8	0,0536

Entre los consejos que en el *Laberinto* se encuentran, relativos a cuestiones diversas, debemos destacar los que se refieren al amor, sentimiento censurado por Mena, a no ser que se trate del «linpio católico amor virtuoso» que se consigue «por el sacramento matrimonial». La frecuencia absoluta de estos términos es de 39 y la relativa de 0,2613%.

amor (y variantes)	28	0,1876
castidad (y variantes)	9	0,0603
matrimonial (y variantes)	2	0,0134

Digamos, en fin, que una de las finalidades del *Laberinto* está en exponer los hechos virtuosos para que la Fama se encargue de difundirlos. Los términos relativos a este campo no tienen, sin embargo, una frecuencia muy elevada; hay un total de 38 ocurrencias, lo que supone una frecuencia relativa de 0,2546%.

fama (y variantes)	21	0,1407
gloria (y variantes)	17	0,1139

El tratamiento de este tema no constituye, como se sabe, una innovación de Mena sino que está inserto en una tradición (11).

3.6. Los nombres propios

En la obra aparecen un total de 461 nombres propios, lo que supone una frecuencia relativa de 3,0887%. Estos nombres pueden agruparse según el siguiente esquema:

	Frec. absoluta	Frec. relativa	Porcentaje en relación con el número total de nombres propios
A. Referentes a España	153	1,0251	33,2
A.1. Personas	51	0,3417	11,05
A.1.1. Reyes	29	0,1943	6,3
A.1.2. Otros nobles y guerreros	22	0,1474	4,75
A.2. Lugares geográficos	102	0,6834	22,15
B. No referentes a España	308	2,0636	66,8
B.1. Personajes de la Antigüedad	49	0,3283	10,6
B.2. De la Mitología	126	0,8442	27,3
B.3. Lugares geográficos	117	0,7839	25,45
B.4. Relacionados con lo religioso	16	0,1072	3,45

Como vemos, a pesar del carácter nacional del *Laberinto*, las referencias a los nombres no relacionados de forma directa con España es superior al de aquellos que sí lo están. Es destacable el elevado número de términos mitológicos, que en la mayoría de los casos aparecen como modelos (para la imitación o para la censura). Con todo hay que aclarar que el nombre de lugar que tiene mayor frecuencia es el de *España*, con 12 ocurrencias, y a continuación el de *Castilla*, 6 ocurrencias; además, la mayoría de los nombres de los personajes de la nobleza española, así como de los lugares geográficos, tienen una relación directa con la Reconquista, lo que viene a reforzar la idea, ya expuesta, de la importancia que da el poeta a esta empresa guerrera.

Digamos, en fin, que la explicación a muchos de los términos utilizados por Mena tiene una estrecha relación con la idea que defiende M.^a Rosa Lida al considerar al autor como un poeta del prerrenacimiento español (12).

(11) Vid. M.^a Rosa Lida, *La idea de la fama en la Edad Media*, México, 1952.

(12) Vid. M.^a Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950. Para una explicación del léxico utilizado por Mena vid. F. Lázaro Carreter, «La poética de arte mayor castellano», *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976, págs. 75-111.

Estudios sobre Poesía
de la Edad de Oro



Las Octavas, de Luis de Centellas (Poesía y Alquimia en el Siglo de Oro)

Antonio CRUZ CASADO *

Cuando don Francisco de Quevedo recuerda a los autores de obras de alquimia, en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, está reflejando una situación real, no sólo de su época, sino también de los siglos que le precedieron. Dice Quevedo que para «ser autor de libro de Alquimia, haz lo que han hecho todos, que es fácil, escribiendo jerigonza: “Recibe el rubio y mátales, y resucítale en el negro. Item, tras el rubio toma a lo de abajo y súbelo, y baja lo de arriba, y júntalos, y tendrás lo de arriba”» (1). Alude don Francisco a la «jerigonza» de los textos y al estilo enrevesado y voluntariamente confuso que utilizan los alquimistas en sus escritos, todo ello acorde con el carácter misterioso e iniciático (2) de que se presenta rodeada la transmisión de estos saberes. Estos rasgos han sido la causa de que se mantenga en relativo olvido una serie de textos poéticos, de escasas cualidades líricas, pero que aportan un detalle más al complejo panorama de los Siglos de Oro.

En alguna ocasión, el conocimiento de este tipo de obras puede aclarar ciertos elementos poéticos o servir de referencia para otros. Tal es el caso de los sonetos quevedianos «¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente?» (3) y «Tras vos un alquimista va corriendo» (4), que presentan muy marcadas alusiones al arte alquímico. También en la prosa de nuestro autor aparecen, de vez en cuando, presentaciones satíricas de aquellos maestros del Arcana Artis, casi

(*) Catedrático de lengua y literatura del I.B. «Marqués de Comares» de Lucena (Córdoba).

(1) Francisco de Quevedo, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1981, pág. 125.

(2) Cf. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Alianza, Madrid, 1974; especialmente cap. 13, «Alquimia e iniciación»; págs. 125 y ss.

(3) Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1972, pág. 85, n.º 36.

(4) Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 365, n.º 109.

siempre con rasgos caricaturescos y degradatorios (5): «Un alquimista hecho piscas, que parecía se había distilado sus carnes y calcinado sus vestidos, estaba engarrado de un miserable, a la puerta de uno que vendía carbón» (6). Otros ingenios españoles, contemporáneos de Quevedo, dejan asomar también sus opiniones sobre esta materia y sus adeptos. Tal es el caso de Cervantes que, por boca de su perro hablador Berganza, nos presenta un alquimista, enfermo en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, en coloquio con un matemático acogido a la misma institución: «¿Ha hecho vuesa merced —dijo a esta sazón el matemático—, señor alquimista, la experiencia de sacar plata de otros metales?» «Yo —respondió el alquimista— no la he sacado hasta agora; pero realmente sé que se saca, y a mí no me faltan dos meses para acabar la piedra filosofal con que se puede hacer plata y oro de las mismas piedras» (7). La obra de Quevedo, en cuanto se refiere a la Alquimia, ha sido ya estudiada (8) y aparecen referencias a otros textos literarios en obras específicas sobre el tema (9), aunque citados someramente, sin analizar y olvidando algunos casos, como el ejemplo cervantino mencionado.

No es extraño que todavía aparezcan en las bibliotecas más insospechadas obras o fragmentos de otras de alquimia; una de estas obras es las *Octavas* de Luis de Centellas.

Los datos que poseemos sobre su autor son muy escasos, apenas algo más que el nombre. De origen valenciano, su apellido correcto, Centelles, aparece como tal en una carta dirigida al doctor Manresa, de Murcia, fechada en Valencia a 18 de septiembre de 1552. El asunto de la carta es, por supuesto, la alquimia y, aunque está escrita en castellano, presenta abundantes fragmentos en un latín poco correcto, sobre todo lo utiliza en los pasajes que no deben ser comunicados abiertamente a los profanos. Esta carta fue editada, junto con las *Octavas* (allí llamadas *Coplas*), por José Ramón de Luanco en Barcelona (1889) (10), en un volumen donde recoge los artículos publicados anteriormente en la revista *Crónica científica*. Excepto para Luanco y para García Font (11), que no añade gran cosa al primero, el nombre de Luis de Centellas parece desconocido para gran número de estudiosos, si añadimos a los dos mencionados a Amador de los Ríos, que identificó por primera vez al autor, a Cejador, que lo menciona como autor de *Cartas al Dr. Manresa sobre la ciencia oculta y piedra philosophal* (1552) y de *Coplas sobre la piedra filosofal* (12), y a Fer-

(5) Al loc. cit. en nota 1 añádase *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. Luisa López-Grigera, Castalia, Madrid, 1975, págs. 138-139; *Sueño del infierno*, en *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1972, págs. 130-131, y, especialmente, pág. 145 y ss., entre otras referencias.

(6) Francisco de Quevedo, *La hora de todos*, loc. cit.

(7) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*El casamiento engañoso y coloquio de los perros*), ed. Juan Alcina Franch, José Boch, Gerona, 1974, pág. 198.

(8) A. Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico*, Padova, 1967. No he podido consultarlo; tomo el dato de F. de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. Blecua, loc. cit., n. 10.

(9) Juan García Font, *Historia de la Alquimia en España*, Editora Nacional, Madrid, 1976, pág. 224 y ss.

(10) José Ramón de Luanco, *La Alquimia en España*, Barcelona, 1889. Utilizo una edición facsimilar reciente: Tres, catorce, diecisiete, Madrid, 1980.

(11) J. García Font, *op. cit.*, pág. 210 y ss.

(12) Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Gredos, Madrid, 1972, ed. facsimilar, tomo II, pág. 255; Cejador menciona estas obras como publicadas, tal vez se refiera a la edición de Luanco.

nando Sánchez Dragó, que le dedica algunas líneas en su *Gárgoris y Habidis* (13).

Una copia manuscrita del texto más conocido de Luis de Centellas se encuentra en el Archivo de la Catedral de Córdoba, formando volumen con algunos escritos latinos de Arnaldo de Vilanova, en un ejemplar catalogado como perteneciente al siglo XVII (14).

Se inicia el manuscrito con una nota localizada en el margen superior del texto: «Es copia del decantado o encantado *Libro del Tesoro* malate [malamente] atribuido al Rei D. Alonso el Sabio. Co.» Con el *Libro del Tesoro*, que en el Códice de Sevilla se atribuye al rey Alfonso, este texto tiene en común la forma métrica y la temática (15), e incluso el número de octavas es aproximado en ambos: 33 en esta versión de Centellas y 46 en la versión más larga del apócrifo alfonsí. Lo que quizá quisiera indicar el anónimo copista es que estas octavas se tomaron de un ejemplar del famoso libro, en el que también se incluirían otros textos alquímicos.

Lo que resulta indudable es su atribución a Centellas, atribución expresada ya en el título: «Jesus, Maria, y Josef / De Don Luis Zentellas / Octauas /».

La obra se incluye completa, y añadida con cinco octavas más que las usuales, aunque esporádicamente aparecen algunas lagunas textuales, quizá debidas al celo del copista que intentaría hacer más impenetrable todavía el sentido, ya de por sí oscuro, del texto. Al final del poema se nos advierte del carácter levemente fragmentario de la copia: «falta a esta obra quatro versos (2, 4, 29, 32), y tres dicçiones (15, 25, 26)».

En la transcripción siguiente se mantiene el texto tal como se conserva en el ms. citado, sin alterar la disposición de octavas ni los rasgos gráficos (aunque en esta etapa tan avanzada de la evolución del idioma, siglo XVII, las grafías no sean fonéticamente relevantes). Las omisiones se suplen entre [], con el ms. M (16), más completo y de la misma época y que también sirvió a Luanco para su edición.

- 1 Toma la dama, que naçe en el çielo
que es hija del sol sin duda ninguna,
y aquesta prepara en vaño de luna;
do labe su cara de su negro velo.
Despues, si pudieres, al sol, y al ielo
entre el mesmo vaño la ten a prision,
por donde, purgada de su imperfecçion,
Naçera un luçero acá en el suelo.

(13) Fernando Sánchez Dragó, *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Argos Vergara, Barcelona, 1982, vol. II, pág. 221.

(14) Ms. 162. *Incipit liber Costa ben Lucae de physicis ligaturis translatus a magistro Arnaldo de Villanova de greco in latinum*. Vid. Antonio García y García, Francisco Cantelar Rodríguez y Manuel Nieto Cumplido, *Catálogo de los manuscritos e incunables de la catedral de Córdoba*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Salamanca, 1976, págs. 303-304.

(15) Puede verse en Luanco, *op. cit.*, pág. 134 y ss., con los textos enfrentados del códice de Madrid y del de Sevilla.

(16) Ms. 2151 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XVII, titulado en el lomo del volumen *CHRISTO / PHORO / SUMMA*; todo él sobre temas alquímicos. Las «Coplas de don Luis de Centellas» ocupan los folios 147 r. a 150 v.

- 2 No entiendas, que es obra de algun animal,
ni menos de planta criada en la tierra.
Mas es una dama que sube hasta el çielo;
despues, de allà vaja por obra real.
Y para nosotros es tan natural;
que los nuestros cuerpos con ella curamos:
[y los imperfectos perfectos tornamos]
de todo secreto el mas prinçipal.
- 3 Y quando tu bieres la dama hermosa
asi preparada por nuestro artifiçio,
haz, que la pongan en otro exerçicio
adonde se bea tan maravillosa.
Juntala luego con la otra cosa
por el magisterio do se a de engendrar
el hijo mas noble, y mas principal;
que el Padre, y la Madre, aunque es muy preçiosa.
- 4 Y lo que deçimos, que se a de juntar,
para el matrimonio, que se a de haçer;
no quiero lo ignores, pues lo as de saver:
que es oro perfecto, y el mas singular.
No engaïen los sabios con dissimular
[que el sol y la luna a la obra conuiene]
Porque si el oro, y Plata conviene
la çierta experiencia te lo a de mostrar.
- 5 Entiende, operante, que as menester,
que aquestos dos juntos de quien e hablado
hembra, y varon los emos nombrado,
pues es matrimonio de hombre, y muger.
Ençierralos luego, sin mas detener,
no les estorbes la muerte secreta;
que causa la vida muy mas que perfecta.
Segun por las obras podras conoçer.
- 6 Y quando le ençierran los enamorados
en carçel de amor secreta, y obscura;
no se te olvide (y aquesto procura)
que pongas los pesos que estàn ia tasados.
Tres pesos al uno le fueron contados
de sabios que escriben la fylosofya.
Y así te lo digo en esta obra mia
que sigas los hombres experimentados.
- 7 Y ia, que tuvieses el fuerte metal
devajo del sello como as menester;
acuerdate, çierto, que lo as de poner
al fuego del biente del fuerte animal.
De alli con la pena, que es tan desigual
saldran a su tiempo los nuebos velados
sus carnes, y huesos tan descoiuntados;
que casi parezca, que es cosa mortal.
- 8 No quiero, que ierres tan presto la via,
pues claro te digo, que esta digestion
es causa de vida, y generacion
del hijo encubierto, que muerto iaçia.
El tiempo tampoco callar no queria,
que es numero çierto de dias quarenta
Y aunque mas fuesse, no ierres la quenta
pues mas que perfecta la obra seria.

- 9 Tendrás en memoria los grados de fuego
 adonde el infante se nutra, y crezca
 miralo mucho no muera, y perezca;
 porque es tierneçito, y perderse a luego.
 Es fuerte primero, y abrese al fuego
 do siempre a de estar, y permanecer,
 veraslo vestidos mudar, y su ser;
 Y si esto no vieres, del todo iras ciego.
- 10 Y porque no ierres esta operaçion,
 y sigas continuo camino derecho:
 mira, y entiende en aquello que as hecho
 si trae camino de dissoluçion.
 Porque esto as de ver en conclusion
 con otras señales de muchos primores
 que es variedad de tantos colores,
 de quantos mis versos te dan relaçion.
- 11 Pues vlanca te digo primero, que es ella
 cuando magnesia la llaman por nombre
 porque es tan grande su ser y renombre
 quan grande la hiço, quien pudo hace[lla].
 Y si esta vieres, no temas perdella;
 que negra se vuelbe despues su color,
 porque este es el medio de aqueste pri[mor]
 que negra se vuelba la vlanca donçella.
- 12 Despues, que vestida de tanta tristura
 hubieres la dama en tal perfeccion;
 tendras por mui çierto, que la soluçion
 del cuerpo, es ia hecho, de su hermosura.
 De aqui, te combiene con mucha mesura
 los medios pasar de color en color,
 por donde veamos perfecto el blancor
 que hace de blanco perfecta blancura.
- 13 Y mas por entero te quiero auisar,
 que puesto que el medio de aquestos estremos;
 la muerte, y la vida que tanto queremos
 es causa, en la forma que quiero contar:
 que es, cuando primero veras destilar
 el Alma, del cuerpo por destilaçion;
 a el cuerpo la vuelve por imbibicion
 si fuere pasada, sin mas te tardar.
- 14 Y de esta manera conserba el camino
 que es ia començado, porque as de saber,
 que no ai otra forma para dissolber
 la fuerça del fuerte animal serpentino.
 Del fuego ia dije; sea continuo;
 jamás la materia dejes enfriar,
 porque es un secreto el mas prinçipal
 dò muchos prudentes perdieron el tino.
- 15 Y otro secreto no quiero callar,
 que an encubierto los sabios que fueron,
 pues en lo mucho de lo que escribieron:
 lo menos de aquello quisieron mostrar.
 Pues claro lo quiero del todo nombrar
 que mires el paso de la imbibicion
 que viene despues de la [dissolution]
 por donde la obra no puedes errar.

- 16 Y un mismo camino te digo que es
a lo que vida, y tambien muerte llaman,
y aqueste es el paso do muchos se engañan
que vuelbe la obra del cabo a los pies.
Y tu si no atiendes a otro interes
sabras, que continuo as de reiterar
el Alma, y el cuerpo que se a de fixar
Asi como, pues, hiçiste otra vez.
- 17 Del fuego primero: te dije, que fuesse
mui blando al principio de su primaçion.
Lo mismo te digo que la imbibicion,
pues mucho erraria quien no lo entendiesse.
Ia, que despues, el cuerpo estubiesse
mui fijo en lo blanco de su perfeccion
seguro lo tienes del fuerte dragon
que no le entre en casa por mas que hiçiesse.
- 18 Despues, que al cuerpo ia ubieres cobrado,
su Alma perfecta por la imbibicion
tendra çierta forma de resurreccion
bien como la tiene el que es glorificado,
que goça ia los dones de que es doctado,
con agilidad, y mucha viueça
assi tendra esto con su subtileça
sobre aquello de que fue engendrado.
- 19 Si mas adelante quisieres pasar
al ultimo grado, y perfecto color;
augmentale el fuego sin mucho temor
que no ai otra forma, ni mas que enseñar.
De blanca, mui roja se te a de tornar
aquesta donçella de todos nombrada,
y asi se muestra la obra acabada
si sabes la suma de multiplicar.
- 20 Mas esto ocultaron los sabios que fueron
con mucha cautela en sus escrituras,
y lo que dijeron con tantas figuras,
que apenas las puertas abrir nos quisieron.
Mas los modernos que les suçedieron,
y entre ello Arnaldo, de todos nombrado,
camino nos deja, y tan alumbrado,
que a oscuras lo ven los que no estan çiegos.
- 21 Y porque la obra casi es acabada
con sed mui rabiosa del fuego pasado,
careçe de ingreso, porque le a faltado
el agua de vida que es ia deseada.
Toma una parte de esta obra nombrada
con tres de Mercurio que no es el vulgar,
y entonces le puedes a el fuego tornar
como al principio que fue començada.
- 22 Y asi con el grado del fuego nombrado
mui blanco al principio veras dissolber
la misma materia que lo a de embeber
lo rojo en lo negro mui pobre tornado.
Despues de embebido, en lo blanco tornado.
Despues en lo rojo, que es fin de la obra.
Y assi lo perdido con esto se cobra,
en mui breue tiempo verlo as acabado.

- 23 Y porque se cumpa del todo el camino
que es ia començado, y se a de acabar
no ierres la obra del multiplicar
pues es con Mercurio del vulgo mas fino.
La forma, y el peso tendras de continuo
descrito en tu pecho con mucho contento,
despues una parte con diez, no te miento
sera toda Lapis perfecto, y mui fino.
- 24 Y de este postrero que es multiplicado
debes otra vez tambien aumentar
un poco con çiento, del mesmo metal
bien como primero lo tienes nombrado.
Y todo sera medicina forçado
con que los cuerpos asi curaremos,
y al mismo Mercurio tambien seguiremos
de su imperfecçion mui bien acabado.
- 25 Y pues que tienes como es menester
la obra perfecta cumplida, acabada
con tanta tintura tambien aumentada
quanto mis versos te dan a entender.
[no ignores la forma para proçeder]
Sobre metales que se an de curar
pues sola una parte te puede vastar
que çiento, de aquellos que as de [guareçer].
- 26 No tengas trabajo, ni tengas pasion
sò lo que digo, y entiende si quieres
pues cada vez, que la obra sol bieres
y congelares en una union
diez pesos se ganan en la proieccion,
hasta llegar a un quento infinito.
Y tenlo secreto, que lo que io e escrito
de todos se encubre con mucha raçon.
- 27 Con esto, que es cabo, se muestra cumplida
la obra que e visto con mucha verdad;
por donde loores a la Trinidad
al Padre, y al Hijo retribuio debido,
y aquel que de ambos es proçedido.
Y un Dios, maldiga al que esto descubra;
si no es a aquellos, que mucho lo encubra,
pues a los tales no le es defendido.
- 28 No quiero, me culpes en lo que è hablado
pues çierto te digo, que e escrito verdad,
ni en estos mis versos ai contrariedad,
ni como los otros lo hablo doblado.
Procura entendello con mucho cuidado
el vaso, y materia en que se a de obrar,
y no lo sabiendo tu te as de engañar,
por do te veras del todo penado.
Materia
- 29 Son tres hermanas en una natura
las dos de ellas fijas, del sol ia perfectos
cuerpos se dicen lucentes, y netos,
vestidos de noble, y real vestidura
el otro, no fijo, de materia pura
de quien estos otros por linea deçienden.

- [de aquellos estraños secretos dependen
si el cuerpo y el alma hicieren mixtura]
[Preparación]
- 30 Despues que hiçieres el tal fundamento
para destruir la virtud furibunda
corrompe los cuerpos por putrefaçion,
y el anima pasa por tal labamiento.
Mas abre los ojos del entendimiento,
si haçerte quieres gentil platicante;
que en vaño se purga, y laba el infante;
porque alli cueçe su buen nutrimento.
Dissolutio
- 31 Por tal regimiento se diçen casados
el cuerpo, y el Alma que así preparaste
despues, que en su talamo los encerraste
que en sus proprias fuerças se son esforçados;
y en la primera materia tornados
abraça el esposo a su dulce esposada,
y queda de un hijo tan noble preñada;
que vençe la fuerça de los dos velados.
Ficxatio
- 32 En medio los fuegos de mucha templança
el niño reçibe entera firmeça,
tanto se haçe de mas fortaleça,
quanto los fuegos hiçieren tardança
reitera siempre la dissoluçion
[después de la setima congelacion]
veras una obra de mucha pujança.
Augmentatio
- 33 Quando ia vieres salir coronado
el Rey cristalino vestido de Albura
mezclale el vivo con mucha mesura
con mui poca parte de lo ia fijado.
Sea así todo el vaño tornado
porque se pueda en oleo tornar,
en mui poco tiempo veraslo fijar
con el magisterio, que aqui es acabado.

Laudetur Xtus.

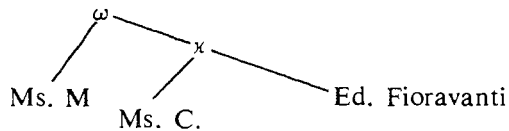
Las variantes entre ambos textos, C y M, son bastante numerosas, aunque no parecen afectar excesivamente al sentido de la obra. Las más destacadas son: octava 2, verso 4, «de alli nos la baxan esta obra real»; 4, 7, «porque en la luna y el sol contiene»; 6, 7, «y aquesto te digo por ser obra mia»; 7, 8, «con que los tornes a su principal»; 9, 7, «vereisle vestido y mudado su ser»; 11, 3, «que es tanto su ser valor y renombre»; 16, 8, «asi como hiçisteis la primera vez»; 17, 2, «la soluçion», (en lugar de «su primaçion»); 19, 3, «aumentale el fuego con mucho temor» (ms. C «sin mucho temor», lo que desde el punto de vista del experimento alquímico puede significar un gran error); distinta disposición de versos en la octava 20; 21, 1, «Y porque la piedra que assi es acauada» (piedra en lugar de obra); 24, 2, «se tiene otra vez de multiplicar»; 27, 7, «maldiga los tales que la obra descubren»; 28, 8, «y te hallarás del todo burlado».

Quizás el rasgo más original de nuestro texto resida en añadir a la versión
80 M cinco octavas más que parecen resumir el contenido de toda la operación y

que Luanco no adscribe a Centellas, aunque aparecen incluidas también en su estudio sobre la alquimia española (17). Se insertan también en el ms. M (18) y se han utilizado igualmente para completar algunas lagunas de nuestro texto. Las variantes más destacadas son: 2, 1, (corresponde a nuestra 30, 1) «Después que hiçieres el tal juntamiento»; 2, 3, (30, 3), «corrompe los cuerpos en agua pudibunda», entre otras menos importantes. Sobre estas cinco estrofas se ha realizado el único estudio de carácter clarificador y literario del que tenemos noticia (19).

Otro detalle, en el que se aparta el ms. C del ms. M, es la disposición u ordenación de las estrofas, elemento que aparentemente no altera el sentido del texto pero que podría dar lugar a errores en su aplicación concreta, puesto que se adelantarian unos experimentos a otros y el resultado sería distinto, conduciendo quizá al fracaso en una de las posibilidades de lectura. El texto del ms. C incluye las octavas 12, 13, 14, 15, 16 y 17 en lugar de las estrofas 6, 7, 8, 9, 10 y 11 del ms. M. En este sentido nuestra versión coincide con la que aparece al final del libro italiano *Della Fisica dell'eccelesente dottore e cavallero Leonardo Fioravanti Bolognese*, dedicado a Felipe II y en el que se introducen otros textos afines mezclando, en las octavas, términos italianos con los castellanos (20).

A la vista de estos textos podríamos establecer el siguiente estema provisional:



al que habría que añadir el texto de la edición de 1552, que cita Cejador, entre otros posibles ejemplares.

Desde el punto de vista literario y lingüístico es más correcto y completo el ms. M. por lo que quizá sea más cercano al original; en tanto que el ms. C presenta, además de algunas lagunas, una ordenación de estrofas diferente del M y coincidente con la edición italiana, por lo que pueden incluirse en una misma familia. Ignoramos cuál sea la ordenación de estrofas más correcta desde el punto de vista alquímico; lo que parece cierto es que nuestro texto se presenta voluntariamente oscurecido, no sólo a causa de una ordenación distinta, sino también por la eliminación de vocablos quizá importantes e, incluso, de versos enteros necesarios para el buen entendimiento del experimento.

En este texto aparece también un símbolo alquímico marginal, colocado a la altura del verso 24, 3; es el símbolo φ que corresponde al mercurio.

(17) J. R. de Luanco, *op. cit.* pág. 58 y ss. Mafey y Rua Figueroa si las atribuyen a Centellas.

(18) Ms. 2151, f. 34 r.-34 v., se incluyen tras la *Summa menor*, de Christophoro Parisiense y aparecen encabezadas por una invocación religiosa en latín: «Deo gratias et filio (...) Diuinae eius matri virgini; insflite domina mundi Maria».

(19) *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, otoño-invierno, 1980-1981; artículos junto con la edición de las cinco octavas, págs. 26-33.

(20) Referencia en Luanco, *op. cit.*, pág. 113.

Parece aventurado intentar una interpretación del texto, especialmente por un profano en esta materia. Pero, guiados por algunos textos más explícitos de Arnaldo de Vilanova, u otros atribuidos a este personaje (21), podemos intentarla.

Parece que «la dama que naçe en el çielo», 1, 1, es el mercurio, porque, como dice Vilanova, «primeramente has de tomar una libra de mercurio» (22); y el baño de luna en el que esa dama debe lavar su cara para eliminar el negro velo puede ser cierta cantidad «de sal muy pura y muy blanca»; aunque tampoco puede descartarse un compuesto algo más complicado hecho «con vinagre y sal común y con agraz de uvas agrias» (23). Después será preciso calentar y enfriar alternativamente («al sol y al ielo», 1, 5). Una vez purificado el mercurio se debe añadir otro elemento que funcionará quizá como el Padre, en tanto que la Madre (3, 8) será el mercurio purificado. El nuevo elemento depende de la intención final del alquimista: si quiere fabricar plata, se añadirá «una onza de plata fina de copela» (24); si se desea oro, «toma una onza de oro muy fino, el más fino que puedas tener» (25). El resto del proceso se reduce al nacimiento o fabricación de un compuesto nuevo, el Hijo, que es resultado de la unión placentera de los elementos citados, «la muerte secreta» (5, 6) realizada en presencia de fuego en un instrumento de rasgos animalizados que tal vez podamos identificar con un crisol: «lo as de poner / al fuego del biente del fuerte animal» (7, 3-4). El proceso dura cuarenta días (8, 6), en tanto que el color de la materia cambia del blanco, «vlanca te digo primero, que es ella» (11, 1), al negro, «negra se vuelbe despues su color» (11, 6), pasando posteriormente al blanco, «por donde veamos perfecto el blancor» (12, 7). El proceso se debe reiterar constantemente, con destilaciones que separan el alma del cuerpo (la piedra filosofal separada del resto del mineral) y nuevas imbibiciones rápidas del alma en el cuerpo (13, 6-8). Entretanto el fuego debe ser muy lento (17, 1-4) al principio, pero para pasar al último estadio es necesario aumentar el fuego: «Si mas adelante quisieres pasar / al ultimo grado, y perfecto color; / augmentale el fuego sin mucho temor» (19, 1-3), con lo que la materia, que en el paso anterior era blanca, se volverá roja, «De blanca, mui roja se te a de tornar» (19, 6).

Para terminar el proceso es preciso mezclar una parte de la materia resultante (obra o piedra filosofal) con tres de mercurio y vuelta al fuego (21, 7). Nuevos cambios de color: blanco, negro, blanco, rojo, «que es fin de la obra» (22, 6); y una parte de esa sustancia mezclada con diez de mercurio «será toda Lapis perfecto, y muy fino» (23, 8), frase en la que el Lapis puede ser una denominación del oro (aunque es más frecuente el término sol), ya que, según Cobarrubias, esta piedra «hállase en las minas del oro y plata y está salpicada de unas

(21) Sobre Arnaldo de Vilanova existen algunas obras accesibles: aparte de los capítulos correspondientes en Luanco y García Font, M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, BAC, Madrid, 1978, 3.^a ed., vol. I, págs. 479-512, y una selección reciente de textos, Arnau de Vilanova, *Escritos condenados por la Inquisición*, Editora Nacional, Madrid, 1976. Para el esclarecimiento de algunos términos de las *Octavas*, de Centellas, me baso en la *Obra Fénix*, tratado catalán atribuido a Vilanova, en Luanco, *op. cit.*, pág. 228 y ss. Utilizo la versión castellana del mismo.

(22) *Op. cit.*, pág. 232.

(23) *Idem.*

(24) *Idem.*

(25) *Op. cit.*, pág. 234.

gotas doradas» (26). La obra (piedra filosofal) se puede aumentar ahora con una proporción del uno por cien (24, 3), y es factible que se use también como medicina de cuerpos metálicos (24, 6), es decir, como purificador.

El poema termina con una invocación a la Trinidad y con una advertencia sobre la necesidad de guardar el secreto; de lo contrario «un Dios, maldiga al que esto descubra» (27, 7).

Las cinco últimas suponen un resumen recordatorio de los procesos llevados a cabo.

Sin pretender que el proceso que acabamos de describir sea correcto, desde el punto de vista alquímico, podemos afirmar que nos encontramos ante un texto sugerentemente oscuro que, utilizando una forma estrófica de marcado carácter tradicional, nos transmite un deseo lacerante de nuestro Siglo de Oro. Deseo que motivó el que ciertas mentes lúcidas se dedicasen, de una manera insistente, a investigar los cambios de la materia, mediante delicadísimos y laboriosos procesos, en tanto que otros hombres, más audaces y aventureros, marchaban a lejanos continentes en busca de las siete ciudades de Cipola, tal vez entrevistas en sueños, guiados por una quimera de enorme prestigio, la quimera del oro.



«Estas que...» y la caducidad

Rosa NAVARRO DURÁN *

Si en vez de estar leyendo la prótasis de una condicional, se hubiesen encontrado con *érase una vez*, sabrían perfectamente a qué atenerse, la fosilización determinaría el contenido tanto si éste respetaba la convención como si la transgredía. El lenguaje literario, creativo, presenta una tendencia a las fórmulas fijas igual que el lenguaje usual con el que nos comunicamos. La genialidad del escritor reside entonces en buscarles una nueva función. Que la dama sea más dura que una piedra es lugar común, pero que ésta se convierta en el sepulcro del entendimiento del poeta es posible gracias a Quevedo (1). Algunas de estas fórmulas vienen condicionadas por el asunto del texto. Del mismo modo que la estructura más externa, la versificación, obliga al poeta a adaptarle la materia poética, ésta puede, a veces, llevarle a escoger una estrofa determinada: así ocurre con los tercetos encadenados en las epístolas y elegías. Un soneto funeral conlleva las fórmulas del apóstrofe al caminante o del *sit tibi terra levis* heredadas de los epitafios latinos. Otras, en cambio, no nacen con una subordinación tan marcada al contenido, pero con el tiempo se le van uniendo. Es el caso de *estas/os ... que* como inicio de poema.

Dámaso Alonso a propósito del comienzo del *Polifemo* «Estas que me dictó rimas sonoras» señala sus antecedentes (2). Recoge las citas que Miguel Antonio Caro, en sus *Anotaciones a la Canción a las Ruinas de Itálica*, hace de Catulo y Propertio como posibles modelos de «*Estos*, Fabio, ¡ay, dolor!, *que ves ahora*». Y al aducido *Phaselus ille, quem uidetis, hospites* (1, 4) podemos añadir *Suffenus iste, Vare, quem probe nosti* (1, 22), porque ambos poemas de Catulo se inician con el demostrativo y el relativo. En los dos casos se subraya

(*) Catedrática de lengua y literatura españolas del I.B. «Jaime Balmes» de Barcelona.

(1) Vid. el soneto «En este incendio hermoso que, partido», n.º 462 en la edic. de José Manuel Blecuá de la *Obra poética* de Quevedo, Castalia, Madrid, 1969, I, pág. 651.

(2) «Estas que me dictó rimas sonoras...», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955; reimpresso en *Obras completas*, V, Gredos, Madrid, 1978, págs. 518-28.

una transformación, pero mientras la del mal poeta Sufeno se realiza sólo con leer sus versos: *Haec cum legas tu, bellus ille et urbanus / Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus uidetur; tantum abhorret ac mutat* (vv. 9-11) (3), la de la nave se ha consumado ya; desaparejada, consagrada a Cástor y Pólux, recuerda su glorioso pasado, primero bosque frondoso (*ubi iste post phaselus antea fuit / comata silua*, vv. 10-15), después la más veloz de las naves.

Pero indudablemente el texto esencial es la elegía 1 del lib. IV de Propercio que comienza: *Hoc quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est, / ante Phrygem Aenean collis et herba fuit* (4), imitada por Quevedo en la silva «Esta que miras grande Roma agora» (5). El valor deíctico del pronombre viene reforzado por el vocativo *hospes* y la antítesis entre el pasado y el presente es continua:

atque *ubi* Nauali stant sacra Palatia Phoebos,
Euandri profugae procubuere boues. [...]
Qua gradibus domus *ista* Remi se sustulit, olim
unus erat fratrum maxima regna focus.

(vv. 3-4, 9-10) (6)

El tiempo, pues, es decisivo en la transformación, pero no es ésta de signo negativo: ante el esplendor presente de Roma, Propercio evoca su pasado humilde.

Dámaso Alonso une a estos antecedentes clásicos otros italianos, más inmediatos, y cita cuatro comienzos de poemas de Benedetto Varchi que ilustran el hipérbaton característico del comienzo del *Polifemo* («*Queste, ch'io colsi dianzi da pungenti / rami, uve e spine...*» (7). Petrarca sin este cambio de orden, principia tres sonetos con semejante construcción: «*Questa* anima gentil *che* si diparte» (soneto XXIV), «*Questa* umil fera, un cor di tigre o d'orsa, / *che'n* vista umana o'n forma d'angel vene» (son. CXVII) y «*Questo* nostro caduco e fragil bene / *ch'è* vento ed ombra ed à nome beltate...» (son. CCCL), y significativamente, como veremos, la muerte está presente en el primero y en el último, pero no en el segundo.

Los ejemplos podrían multiplicarse porque, como dice Dámaso Alonso,

este conjunto de expresiones deícticas para arranque de poema es uno de los rasgos estilísticos del siglo xvii, pero es uno de los que proceden de los poetas manieristas del siglo xvi; no es específicamente barroco, pero el barroquismo lo acepta y lo propaga (8).

(3) «Pero apenas lo lees, aquel Sufeno tan elegante y educado te parecerá, en cambio, un ordeñador de cabras o un cavador, tan desmañado es y diferente de sí mismo»; traducción de Miguel Dolç en G. Valerio Catulo, *Poesías*, Alma Mater, Barcelona, 1963, pág. [20].

(4) «Todo esto que ves, forastero, donde está la grandiosa Roma, antes del frigio Eneas eran colinas y pastizales», traducen Antonio Tovar y María T. Belfiore en Propercio, *Elegías*, Alma Mater, Barcelona, 1963, pág. [186].

(5) *Obra poética*, I, pág. 262. Vid. «Estas que me dictó rimas sonoras...», pág. 521, de la nota 2.

(6) «Y donde se levantan en honor de Febo por la victoria naval los santuarios del Palatino, sesteaban las vacas fugitivas de Evandro [...] Donde ahora se levanta sobre las gradas esa casa de Remo, antaño un hogar único era gran imperio para los dos hermanos» (*ibid.*, pág. [187]).

(7) Art. cit., pág. 521.

(8) *Ibid.*, pág. 527.

Sin embargo, la presencia de este comienzo en los poemas barrocos lleva consigo casi siempre un mismo contenido: el paso del tiempo. El propio *Polifemo* es una excepción, pero el número de textos en los que se cumple tal hecho es muy significativo. Dámaso Alonso apuntaba su carácter «arqueológico» en Rodrigo Caro y Quevedo porque seguían su común modelo, Propercio. Lo curioso es que en el poeta latino, como he subrayado, el «después» es el glorioso y el «antes» evocado, el humilde. Y Luis Carrillo hará lo mismo en su soneto 27 «*Este cetro que ves, ¡oh pecho!, ardiente / por oro o majestad, de roble ha sido*» (9), aunque utilizando la antitesis como ejemplo del esfuerzo del anónimo pueblo que evoca. Rodrigo Caro le dará la vuelta, y las ruinas del hoy contrastarán con la belleza y esplendor del pasado y servirán de ejemplo: la fugacidad de todo se hace patente. Quevedo en «*Esta que miras grande Roma agora*» unirá ambas fases (10), primero evocará el pasado humilde anterior a su esplendor —sigue de cerca a Propercio— y luego el fin de éste: «*Donde antes hubo oráculos, hay fieras; / y, descansadas de los altos templos, / vuelven a ser riberas las riberas;*» (vv. 82-84), pero Roma sobrevive al imperio, «*reina del mundo y cielo, y del infierno*» (v. 170) por ser el centro de la cristiandad.

Si analizamos tal tipo de inicio en los poemas de Fernando de Herrera (1534-1597): «*Esta belleza, que del largo cielo*» (11), «*Este Lauro, que tiene'n su corteza*» (II, p. 69), «*Este dolor que nace'n mi i se cria*» (II, p. 371), «*Estos, qu'al ímpio Turco en cruda guerra*» (II, p. 386), no encontramos la presencia del tema de las ruinas o del paso del tiempo. Sí, en cambio, en otros que carecen del relativo, pero que comienzan con la deixis: «*Esta desnuda playa, esta llanura*» (I, p. 309), «*Esta rota i cansada pesadumbre*» (I, p. 410), «*Esta sola, desierta, ardiente arena*» (II, p. 347), sonetos escritos «a la pérdida de Castelnuovo», «a las ruinas de Sevilla la vieja», y a la derrota del rey don Sebastián, respectivamente.

En cambio, si hacemos lo mismo con los poemas de otro sevillano, Francisco de Rioja (1583-1659), nos encontramos con cinco sonetos que comienzan con el esquema analizado, y los cinco presentan ejemplos del paso del tiempo: «*Este que ves, oh huésped, vasto pino / útil sólo a la llama ya en el puerto, / selva frondosa un tiempo, en descubierto / cielo dio amiga sombra al peregrino*» (vv. 1-4, son. XIX) (12), que, como ya señalaba Dámaso Alonso (13), imita al citado poema de Catulo *Phaselus ille, quem uidetis, hospites*.

El soneto XXI, «*Este sediento campo, que abundoso*», recoge en los cuartetos el cambio de la naturaleza (campo y río Betis) en verano e invierno frente a la constancia del incendio amoroso que sufre el poeta. El soneto XXII «*Este ambicioso mar, que en leño alado*» desarrolla idea semejante al XXIX «*Este mar que de Atlante se apellida,*»; en ambos casos se evoca un esplendor sepultado por las aguas. En el primero, Salmedina:

(9) *Poesías completas*, edic. de Dámaso Alonso, Signo, Madrid, 1936, pág. 80.

(10) Dámaso Alonso y Stephen Reckert señalan también la posible influencia en este texto del soneto XXVI de Medrano, «*Estos de pan llevar campos ahora*» (*Vida y obra de Medrano*, CSIC, Madrid, 1958, II, pág. 150).

(11) *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, R.A.E., Madrid, 1975, I, pág. 169. Cito siempre por esta edición.

(12) *Versos*, edición de Gaetano Chiappini (Mesina-Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1975), pág. 298.

(13) Art. cit., pág. 527.

Borró desta ciudad la ilustre alteza,
por dilatarse, como ya borrara
el ancho imperio y el poder de Atlante.

(vv. 12-14) (14)

Y estos versos finales enlazan con el tema del otro soneto: la Atlántida sumergida. Su sentencia última podría resumir el contenido que se asocia al tipo de comienzo: «Que todo huye como viento airado» (15). «A las ruinas del anfiteatro de Itálica» le dedicará el quinto soneto mencionado: «*Estas* ya de la edad canas rüinas, / *que* aparecen...» (n.º XLI) y una nueva reflexión insiste sobre lo mismo: «¡Oh, a cuán mísero fin, tiempo, destinás / obras que nos parecen inmortales!» (vv. 5-6).

Con este inicio encontramos además sonetos a túmulos, a tumbas, por ejemplo: «*Este* funeral trono, *que* luciente», «*Esta que* admiras fábrica, esta prima» de Góngora, o incluso «*Este que* Babia al mundo de hoy ha ofrecido / poema» porque acaba «que sombras sella en túmulos de espuma» (16), o el epitafio de Quevedo «*Este que*, en negra tumba, rodeado» (17). A retratos que sobreviven al tiempo, pero no sus dueños: «*Este que* en traje le admiráis togado» del propio Góngora (18), o la serie de epigramas de Bellau Remi traducidos por Quevedo: «*Esta que* está debajo de cortina», «*Este que*, cejijunto y barbinegro», «*Este que* veis hinchado como cuero», «*Este que* veis leonado de cabeza» (19).

Emilio Orozco Díaz destaca la presencia del demostrativo en un grupo de poemas de Góngora que considera epigramas o epitafios y lo señala como muestra de que piden «ser contemplados en gran tamaño, grabados o escritos en la piedra, el mármol, el bronce o la madera, en forma de lauda, *tarjón*, cartela o basamento» (20). Así esta estructura, según él, se entiende en dicho contexto:

El recurso estilístico expresivo de la comunicación inmediata, comenzando con el demostrativo *este* en sus varias formas, habla claro de cómo se está dirigiendo directamente, como llamándolo, al visitante, al peregrino, al caminante, o simplemente a un espectador, para que se detenga, lea, contemple y considere lo que tiene ante sí (21).

Y si es cierto que la naturaleza deíctica del demostrativo puede tener en algunos textos esa finalidad, son muchos aquellos en que aparece (él sólo habla de la presencia de *éste*) a los que no cuadra tal interpretación. Por otra parte, su uso repetido puede alejarlo de esa finalidad inicial. La llamada suele ser para que el caminante observe la fugacidad de la vida, y tal contenido, en cambio, permanece.

(14) *Versos*, pág. 304.

(15) *Ibid.*, pág. 320.

(16) *Obras completas*, edic. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1972⁶, págs. 508 y 492.

(17) *Obra poética*, III, pág. 245.

(18) *Obras completas*, pág. 496.

(19) *Obra poética*, II, págs. 107, 105, 109, 106.

(20) «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983), pág. 500.

(21) *Ibid.*

En la tradición literaria, la rosa se ha consagrado como ejemplo de lo efímero de la belleza, víctima del tiempo, y de la propia existencia (22). Juan Pérez de Guzmán recopiló abundantes poemas en su *Cancionero de la Rosa* (23). Si buscamos en estos textos la estructura que nos interesa, el resultado es muy significativo. El soneto de López de Zárate, ya citado por Dámaso Alonso, inicia la serie: «*Esta, a quien ya se le atrevió el arado, / con púrpura fragante adornó el viento*» (24), y el tópico de la flor segada por el arado presenta su muerte desde el comienzo. En la advertencia final a la dama, recoge la moralización del tema: «¡Oh tú, cuánto más rosa y más triunfante, / teme: que las bellezas son colores, / y fácil de morir todo accidente».

Francisco de Medrano, «A Galatina» (D.^a Catalina de Aguilar), «*Esta que te consagro fresca rosa, / primicias, Galatina, del verano*», quiere que le hable así:

—«Esa faz, esa misma que envidiosa
vio la mañana y admiró el temprano
sol, con desprecio la verá, y ufano,
el Héspero ya mustia y mentirosa» (25).

Y semejante idea se destaca en el soneto de fray Jerónimo de San José «*Esta, que los purpúreos labios bella / hoy desplegó para reírse al alba / [...] ¡Cuán poco, oh rosa de la vida humana, / dura tu flor!, pues cuando nace muere*» (26).

Con otro tópico de los sonetos funerales comienza el de «Roselo a Nise» de D. Pedro de Castro y Anaya: «No pises, no; detén el pie de nieve; / no pises esta desmayada rosa,», y en el segundo cuarteto nos encontramos de nuevo con «*Esta que poseyó cetro tan breve / del prado en la república olorosa*» (27). Y se duplica formando una anáfora en el principio de un soneto de Juan de Montcayo y Gurrea, marqués de San Felices: «*Esta que al prado púrpura dilata; / esta que flor se mira y escarmiento*», el arado acabará otra vez con ella:

del corvo arado la opresión ingrata
postró lo natural a lo violento,
y en forma de su injusto rendimiento
hoy su tragedia misera retrata (28).

Y la segur destruirá la rosa en el soneto de Jerónimo de Cáncer y Velasco «*Esta mustia beldad, que enamorado / tuvo al abril su verde lozania*». En el terceto final resuena otra vez la advertencia:

¡Oh! ¡No se fie la belleza humana;
que es breve flor que cuando nace muere,
mucho más que por frágil, por hermosa! (29).

(22) Véase Blanca González de Escandón, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad de Barcelona, 1938.

(23) Madrid, Impr. de M. Tello, Colección de escritores castellanos, 1891.

(24) Págs. 224-25. En *Varias poesías*, Madrid, 1619, fol. 77v.

(25) *Ibid.*, pág. 232. En la edic. cit. de Dámaso Alonso y Stephen Reckert, pág. 127.

(26) *Cancionero de la Rosa*, pág. 243.

(27) *Ibid.*, pág. 261. *Auroras de Diana* (Madrid, 1637), fol. 74.

(28) *Ibid.*, pág. 296. *Rimas*, Zaragoza, 1652, pág. 46.

(29) *Ibid.*, pág. 300. *Obras varias* Madrid, 1651, pág. 105.

Como será recomendación a Lisi («Ejemplo, oh Lisi, a tu hermosura sea») en las octavas de Paulo González de Andrada: «*Esta que* envuelta en rojos esplendores / belleza, a quien dotó la primavera / el centro universal sobre las flores». El «viento airado» será el que la marchitará; y en la novena octava se repite de nuevo la construcción «*Esta, divina Lisis, que* cuidado / antes lisonja fue de humanos ojos» (30).

D. Luis Ulloa Pereira «Anima la confianza de Celia con el ejemplo de la rosa», y aunque el comienzo sea ligeramente distinto por la construcción sintáctica en la que se incluye, el esquema se repite:

De *ésta que* admiras rica de tributos,
que varias flores a su aliento ofrecen, [...]
la fragancia, el color, los atributos
que en púrpura soberbia resplandecen,
verás qué fugitivos desvanecen
si atiendes a su ser breves minutos (31).

Como lo hace en el popular soneto de Calderón:

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que... (32)

Y Don Agustín de Salazar y Torres cerrará la serie recopilada con otro bello soneto en el que la rosa es más que hermosa, breve:

Este ejemplo feliz de la hermosura
que en purpúreos ardores resplandece,
si a dar admiraciones amanece,
a no dar escarmientos se apresura; [...]
¡Sobrada eternidad es una hora
para ser en la muerte maravilla,
y no ser en la vida desengaño!

(vv. 1-4, 12-14) (33)

Ruinas, tumbas, rosas, son continuos ejemplos de ese pasar que resuena en nuestro Barroco, «el Barroco poético español es, todo él, una elegía» afirmó Luis Rosales (34) y para señalar esa sucesión, «presencia misma de la muerte», a veces las palabras se fijan: «*ésta que...*», deícticas por excelencia. No podían, pues, dejar de unirse al reloj, así en un soneto de Bocángel: «*Esse relox que* mano soberana / (dádiua siendo) le selló de indicio [...] *essa cadena que* en labor no vana / suspende al tiempo su volante oficio» (35). Y el propio Bocán-

(30) Pág. 318.

(31) Pág. 344. *Versos*, Madrid, 1659, fol. 5v.

(32) Pág. 221. *El príncipe constante*, acto II.

(33) Pág. 436. *Cítara de Apolo*, Madrid, 1694, I, pág. 53.

(34) *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Edic. Cultural Hispánica, Madrid, 1966), pág. 43.

(35) Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras*, edic. de R. Benítez Claros, CSIC, Madrid, 1946, I, pág. 409.

gel reincide en tal estructura en otro soneto dedicado «A un velón que era juntamente reloj, moralizando su forma», donde se funde en uno el reloj que marca el paso del tiempo y la vela que es ejemplo de esa fugacidad.

Esta biforme imagen de la vida,
reloj luciente o lumbre numerosa,
que la describe fácil como rosa
de un soplo, de un sosiego interrumpida.

Esta llama *que* al sol desvanecida,
más que llama, parece mariposa;
esta esfera fatal, *que*, rigurosa,
cada momento suyo es homicida,
es, Fabio, un vivo ejemplo; no te estorbes
al desengaño de su frágil suerte,
términos tiene el tiempo y la hermosura (36).

Un paso más dentro de esa ejemplificación del dejar de ser sería el tema del reloj formado con las cenizas de un amante (37); Rosales, al comentarlo, aporta un caso más de la estructura fosilizada: «*Esta, que* te señala de los años / las horas de que gozas en empeño, / muda ceniza [...] / un tiempo fue Lisardo» (38).

Ensartar más ejemplos nos conduciría siempre al mismo lugar. La estructura *Este (esta, estos, estas) ... que* como comienzo de poema, o de verso, es frecuente en el siglo XVII y viene casi siempre condicionada por un contenido que plasma el paso del tiempo, la fugacidad de vida y belleza, tan unidos al Barroco. Aunque Lupercio Leonardo de Argensola invierte la valoración y ve en el presente la resurrección y en el pasado la muerte, no es ésa la norma:

Esta cueva, *que* veis toda vestida
de yedra, que una vid cubre su puerta,
de levantados álamos cubierta,
con que la entrada al sol es defendida,
sepultura *fue un tiempo* aborrezida,
adonde estuvo mi esperanza muerta,
i agora es templo de mi gloria cierta
i firme amparo de mi dulce vida (39).

Si toda generalización es peligrosa, e indudablemente hay poemas que comienzan con dicho esquema y cuyo contenido no habla del paso irreversible del tiempo, hay que tener presente la existencia de esta fusión estructura-asunto en la poesía barroca, porque su presencia en un poema lo incluye en esa fosilización del lenguaje poético, y el hecho opuesto, el que la estructura correspondiente a otro tipo de contenido, puede suponer una desviación igualmente significativa.

(36) *Ibid.*, pág. 60.

(37) En los *Cristales de Helicon*, Madrid, 1650, de García de Salcedo Coronel, dice el epigrama al soneto «*Este* polvo, *que* en vidrio transparente / oy divide las horas otendido»: «A un reloj, que supone auerse hecho de las cenizas de un amante: Es traducción de un epigrama de Gerónimo Amalteo» (f. 4v.). Dato que debo a José Manuel Blecua.

(38) *Op. cit.*, pág. 49. Es un soneto de Don Luis Ulloa Pereira; en *Obras*, Madrid, 1674, pág. 21.

(39) *Rimas*, edic. de José Manuel Blecua, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1950, I, pág. 69-70.



Las «variantes» de lo tradicional en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope

Luisa COTONER CERDÓ *

Escribía Eugenio D'Ors que lo que no es tradición es plagio, Juan de Mairena afirmaba además que lo que no es tradición es pedantería. Hace años, a propósito de eso, le oí al maestro Blecua, en una de aquellas aulas luminosas y frías de la Universidad Central, que ambos estaban equivocados porque la historia de la literatura es la historia de la heterodoxia, de la transformación constante sobre la base de unos elementos dados, de las variantes que consiguen que un esquema formal o un motivo temático pervivan a través del tiempo.

Es evidente que cuando Lope escribe, a petición de doña Marta de Nevares, sus *Novelas a Marcia Leonarda*, tiene detrás de sí toda una tradición que le obliga a comenzar por disculparse de entrar en un «arte menor» que, sin embargo, va a permitirle poner en sus relatos «cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos» (1). Por otro lado, y amén de que podemos perseguir en ellas las teorías amorosas de los clásicos (aristotelismo, Ovidio, el neo-platonismo de Ficino, los Cancioneros...), el hilo conductor de las narraciones se apoya en lo que Rico llama «falsillas» literarias (2): a) expresión de una intención didáctica típica del género, y b) la adecuación formal a unos moldes narrativos. A partir de ahí Lope hace de su capa un sayo porque sabe superponerles la propia realidad —histórica, geográfica y sobre todo personal— a través de intrincados procesos de contaminación entre vida y literatura y, en segundo lugar, porque consigue un distanciamiento del material tradicional allegado mediante las ironías que desliza constantemente en los incisos dirigidos a doña Marta. Con eso llegamos a la conclusión de que la originalidad de Lope radica en que no utiliza las «falsillas» más que como estupendos disfraces de lo que en realidad le interesa contar: como siempre, su propia vida. Voy a tratar de explicarlo más pormenorizadamente.

(*) Catedrática de lengua y literatura españolas del I.B. Sant Joan Despí (Barcelona).

(1) Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, edición, prólogo y notas de Francisco Rico, Alianza Editorial, Madrid, 1965, pág. 74 (En adelante citaré por N.M.L.).

(2) N.M.L., prólogo, pág. 13.

En cuanto a lo que a la intención didáctica se refiere, en *Las fortunas de Diana*, Lope se limita a espolvorear algunas advertencias acerca de los peligros que el loco amor puede acarrear a las doncellas. Tampoco en *Guzmán el Bravo* la ejemplaridad pasa de cuatro indicaciones sobre «...el respeto que debe a la honra la amistad y el buen nacimiento a la obligación», o que la religión —la musulmana, por supuesto— no debe ser impuesta (3). Muy distinto es el caso de *La desdicha por la honra*. Aquí Lope plantea el espinosísimo problema de la limpieza de sangre y, a este respecto, si interesa destacar dos momentos claves para desentrañar la verdadera intención ejemplar. El primero, cuando Lope pone en boca del Virrey de Sicilia estas palabras: «En el nacer no merecen ni desmerecen los hombres, que no está en su mano; en las buenas costumbres, sí, que ser buenas o malas corre por su cuenta» (4) cuya primera afirmación nos remite a *El Lazarillo*, y a la vieja polémica clásica, recogida por Torquemada en *Coloquios satíricos*. El segundo, cuando Lope justifica el comportamiento del protagonista en función del desenlace. En efecto, no aprueba que Felisardo cubra las apariencias haciéndose turco, pero insiste en que «...ganará en nobleza y en cristianismo a los cristianos viejos, realizando grandes hazañas por la misma religión de la cual parece despedido» (5). Como trataremos de demostrar al hablar de los personajes y si aceptamos el sentido que para Marcel Bataillon tiene todo el relato de quitarse «el profundo resquemor de una herida de amor propio» (6), veremos que la ejemplaridad consiste en la literatización de una opinión de Lope en una situación personal que le afectó profundamente.

También en *La prudente venganza* plantea un «caso de honra», aunque de distinto signo. Trata aquí la serie de asesinatos en los que incurre un marido burlado, haciendo que las moralizaciones se despeguen del modelo usual del género porque entran en el ámbito de lo que le afecta personalmente. El problema se plantea desde unos presupuestos cuyas concomitancias con el matrimonio de doña Marta de Nevarés son evidentes: Laura, la protagonista, se ha casado por conveniencia con Marcelo, mucho mayor que ella y que comete el error de no tener en cuenta que «...el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña» (7). Lope, por tanto, se pronuncia en contra de los matrimonios desiguales y advierte de los males que pueden acarrear, y a pesar de que, a partir de ahí, siga el tópico literario del marido vengador, apostilla «...no es ejemplo que nadie debe imitar» (8). En definitiva lo que hace es acercar el ascua a su sardina, literatizar, sobre la «falsilla» de la intención didáctica del género, sus propias opiniones idealizándolas en *La desdicha por la honra*, ironizándolas en *La prudente venganza*.

En cuanto a lo que se refiere a la adecuación de las *Novelas a Marcia Leonarda* a los modelos narrativos vigentes, destacaré dos aspectos: el de la estructura narrativa y el de la configuración de los personajes.

(3) N.M.L., pág. 162.

(4) N.M.L., pág. 86.

(5) y (6) Bataillon, Marcel: «La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope» en *Varia lección de clásicos españoles*, Ed. Gredos, Madrid, 1964, págs. 401 y 394 respectivamente.

(7) N.M.L., pág. 128.

(8) N.M.L., pág. 141.

Es obvio que Lope utiliza para sus tramas los modelos literarios al uso. Por ejemplo, en *Las fortunas de Diana* combina la novela cortesana italianizante (escenario urbano, nombres de los protagonistas, miradas, papeles y fatalidades); lo que pudiéramos llamar un cuadro de novela pastoril en dos partes, clásica y rústica respectivamente, dentro del más puro convencionalismo literario; y sobre todo la narración bizantina: acción itinerante, mil peripecias entre las que se cuentan naufragios, riñas, encarcelamientos, prodigiosas casualidades, dádivas increíbles, estructura cerrada y final feliz.

La desdicha... y el *Guzmán el Bravo* entran en el ámbito de las historias de cautivos cervantinas, adornadas con el tópico de la magnificación del enemigo cuando éste es noble, pero sin perder de vista que la idea generatriz de *La desdicha...* es precisamente que la nobleza es algo que pertenece al individuo según sea su conducta y, por tanto, es independiente de su fe. En *Guzmán el Bravo* ratifica esa opinión cuando hace que el protagonista se salve de la muerte mediante la intervención de un príncipe infiel pero capaz de reconocer la nobleza de ánimo y condición en el enemigo.

La prudente venganza, ya he aludido a ello, es un «drama de honor», aunque adopte a menudo la forma de relato epistolar. Interesa subrayar que el empeño de Lope por referir el relato a un patrón dramático (contraste en el plano amoroso entre las parejas de amos y de criados; evocación de los principios reiterativos de «relación de comedia» (9); utilización del diálogo como sustitutivo de la descripción, etc.) parece responder al hecho de que Lope concibiera el tema de la venganza conyugal como eminentemente «teatral», es decir, a mi modesto entender, estructuralmente responde también a la ironía con la que Lope, a esas alturas de su vida, enfoca el asunto desde su propia experiencia personal.

Pero es quizás en la configuración de los personajes donde mejor se pueda rastrear la subversión de la tradición literaria operada por Lope, a base de vestir, con sus retazos, su propia vida.

Personajes que, como dice Rico, tanto en las descripciones físicas y morales, como en su lenguaje, sus distintas formas de comportamiento, «llegan elaborados “formulados” por la tradición» (10), pero en los que, sin embargo, no es difícil adivinar los disfraces utilizados por Lope para encubrir a tal o cual persona, esa o aquella situación. Vamos a verlo.

Celio, el protagonista de *Las fortunas de Diana*, es un mozo huérfano y pobre, aunque dotado de «grandes virtudes y gracias naturales» que hace gala de un pulido lenguaje cortesano, ronda la casa de su dama y le escribe papeles amorosos. Rasgos todos ellos que bien pueden identificarse tanto con la tradición literaria como con cualquier mozo sometido al patrón cortesano al uso, con el don Fernando de *La Dorotea*, por ejemplo (que es tanto como decir con el propio Lope), y son, en ese sentido, tópicos. Sin embargo, detalles tales como la amistad de Celio con Otavio o su matrimonio secreto con Diana inducen a suponer implicaciones más profundas con la vida de nuestro novelador.

En efecto, la amistad entre Celio y Otavio es muy similar a la que el propio Lope pudo tener con el duque de Sessa. Celio es compañero de jergas y gari-

(9) N.M.L., págs. 110 y 111.

(10) N.M.L., prólogo.

tos, confidente segurísimo y amigo fiel. Pero, además, Lope esboza en la novela una situación, a mi modo de ver muy significativa al respecto. Se trata del momento en el que Lisenda, la autoritaria madre de Otavio, le reprocha a su hijo que sea amigo de un mozo, Celio, de posición social muy inferior a la suya. Creo que es verosímil suponer que Lope se vio contrariado, en alguna ocasión, por una crítica parecida, por lo que aprovecha para ponderar las estupendas ventajas que reporta mantener una amistad con alguien tan extraordinario como Celio, aunque no sea noble.

Por otro lado, en el matrimonio secreto entre Celio y Diana, es fácil también constatar una serie de detalles que coinciden con el primer matrimonio de Lope. Por ejemplo, las relaciones matrimoniales entre Celio y Diana mucho antes de la boda oficial, la oposición de la familia de la novia, el proyecto de fuga, son trasunto de las vicisitudes que Lope afrontó para casarse con Isabel de Urbina (11). Pero, además, la caracterización de Diana es fruto de otra contaminación: Diana, culta, bella y con unos pies estimadísimos, está más preocupada por la posible publicidad de sus amores (12) que por el hecho de haber perdido su virginidad, temor fundado probablemente en el escándalo que provocaron en la Corte los amores de Lope con Elena Osorio, «leit motiv» asombrosamente persistente a lo largo de la obra de Lope como tendremos ocasión de comprobar.

En la configuración de Felisardo, protagonista de *La desdicha por la honra*, encontramos otra muestra de recreación literaria. Marcel Bataillon da, como bases temáticas de la novela, el libro de Octavio Sapiencia, *Nuevo tratado de Turquía*, y el caso real de don Diego Antonio Pacheco, hijo natural del quinto marqués de Villena, duque de Escalona y Virrey de Sicilia, don Juan Fernández Pacheco, afirmando además que: «...es casi seguro que la historia verdadera de don Diego Antonio Pacheco sea la única base de la historia de don Jerónimo de Urrea contada por Sapiencia» (13). Lope utiliza este material al que añade la sal del modelo cervantino de *La gran sultana*, asimismo señalado por el hispanista francés. Y a todo ello, otra serie de datos que coinciden con detalles de su propia vida, empezando por el nombre que no es más que una prolongación del de Félix, y siguiendo porque estudia en la universidad de Alcalá, va a la Corte a «servir en la casa de un grande», o la generosa descripción de su persona. Se puede argumentar que todos esos datos podían corresponder a muchos galanes de la época, sin embargo, lo que me hace pensar que Lope tiene la secreta esperanza de que le identifiquemos en parte, es el hecho de que aporte más y más detalles que coinciden con su conducta personal. Por ejemplo, que Felisardo componga versos a su dama, Silvia, pero se los dedique, a la primera ocasión, a la Sultana, justificándose ante sí mismo con la referencia a las vueltas «a lo divino» (14). O una nueva referencia a su matrimonio secreto; o el desafío entre Felisardo y Alejandro, su rival, a las puertas de casa de Silvia, escena que se repite en *La Dorotea*. Datos que confirman la idea de que Lope operaba constantemente sobre recuerdos. Pero hay más, si seguimos la convincente tesis de Bataillon, resulta que todo lo anterior no son más que acercamientos calculadísimos para literatizar lo que realmente le importa: un episodio

(11) Ver Castro, Américo, y Rennert, Hugo: *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969, pág. 61 y nota 11.

(12) N.M.L., pág. 35.

(13) Bataillon, *op. cit.*, pág. 384.

(14) N.M.L., pág. 94.

minúsculo de su vida, cuando alguien puso en duda su condición de cristiano viejo: «Sólo en 1627 pudo Lope “anteponerse el decorativo Frey” al recibir del Papa la cruz de San Juan. (...) Si no lo consiguió (antes), fue sin duda porque las pruebas de limpieza tropezaron con algún testimonio adverso a la hidalguía del linaje paterno» (15). Con la justificación de todo el comportamiento y progresiva idealización del protagonista (que culmina con su martirio), Lope hace valer sus propios argumentos tomando partido por «una actitud que bien pudo ser la de la alta nobleza española. Más segura de su nobleza que de su limpieza...» (16). Pese a que, según el testimonio de Montalván (17), Lope defendía su hidalguía como de «ejecutoria», no es inverosímil suponer que le gustara hacer alarde de tener la misma opinión, acerca del tema, que los grandes a quienes servía. Resumiendo podríamos decir que Felisardo es el aglutinante de unos hechos, independientes en apariencia, pero que a Lope le interesa reunir en su relato: el Edicto de expulsión promulgado en 1609; la peripecia argumental de Felisardo, apoyada en la historia de Sapiencia, enfocada como consecuencia directa de ese Edicto; la expresión de sus propios criterios sobre la limpieza de sangre e hidalguía, favorecidos por la estilización heroica de la que es objeto el protagonista.

Ya he aludido, al hablar de la «ejemplaridad», a la disparidad existente, en *La prudente venganza*, entre el desenlace «por fuerza trágico» y su verdadera opinión al respecto, no insistiré, por tanto, más en ello pese a que, como en el caso de *La desdicha...*, todo el asunto venga a demostrar que Lope se divertía hablando del tema con doña Marta.

Sí me interesa señalar, en cambio, que en esa narración Lope acumula más recuerdos personales que en cualquiera de las otras novelas (hecha la salvedad, por supuesto, de *La Dorotea* a la que haremos referencia). Los personajes son fieles al modelo literario impuesto pero, a la vez, son el soporte de complicados procedimientos mediante los cuales, Lope reelabora y disfraza personas y situaciones reales.

Comienza la narración con la acostumbrada descripción convencional de los protagonistas; «Lisardo, caballero mozo, bien nacido, bien proporcionado, bien entendido, bienquisto...» (18), que se enamora de Laura en misa, contempla en ella, le habla con los ojos y es víctima —como Calisto— de un «desatinado amor» con que la «adora». Que escribe versos a su dama, le hace llegar comprometidos papeles a base de generosas dádivas a los criados, o asume como deber ineludible comerse todo lo que Laura, a su vez, le envía... (19), rasgos tipificados sobre los que Lope ironiza. Laura es también, y como era de esperar, «...ilustre por su nacimiento, por su dote y por muchos que le dio la naturaleza, que con estudio particular parece que la hizo» (20), vive con sus padres en Sevilla, cuya evocación provoca en Lope multitud de recuerdos (harto debía de conocer sus huertas a raíz de sus escapadas con Micaela Luján). Laura es descrita en otra ocasión vistiendo el mismo atuendo con el que Lope sorprendió un día a doña Marta «tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa» (21). O se ve a sí mismo paseando la calle de su dama y acudiendo a

(15) Bataillon, *op. cit.*, pág. 392.

(16) *Ídem*, pág. 399.

(17) *Ídem*, nota 29, págs. 392-393.

(18), (19) y (20) N.M.L., pág. 108.

(21) N.M.L., pág. 109.

la cita en la reja de un pequeño jardín, etc., etc. Pero lo que importa destacar es que Lisardo tiene un amigo desde sus «tiernos años» llamado Otavio: «Este amaba desatinadamente una cortesana que vivía en la ciudad, tan libre y descompuesta, que por su bizarría y despejo público era conocida de todos». Esta dama de «codicia insaciable» que «cargaba de infinito peso» la cabeza del amigo de Lisardo se llama Dorotea, es decir, Elena Osorio, su primer amor, cuya evocación vuelve una y otra vez, casi sin querer, a la pluma de Lope: «Olvidada finalmente, Dorotea, (...) de las obligaciones que tenía a Otavio, puso los ojos en un perulero rico —así se llaman—, hombre de mediana edad y no mala persona, aseo y entendimiento. A pocos lances conoció Otavio la mudanza; y siguiéndola un día la vio entrar disfrazada en la casa del indiano referido, donde esperó desatinado a que tomase puerto en la calle de aquella embarcación tan atrevida y, asíndola del brazo, la dio, con poco temor del perulero y vergüenza de la vecindad, algunos bofetones» (22). A las voces acude Fineo, el indiano, con dos de sus criados y pone en fuga a Otavio. La cita es larga pero no deja lugar a dudas: Lope, disfrazado de Otavio, está relatando punto por punto uno de los tumultuosos escándalos de su relación con Elena. Evoca su vida real pero inventa el desenlace: Otavio y Lisardo se encuentran a las pocas noches con el perulero, se desafían y luchan hasta que este «...cayó muerto dejando a Otavio herido de una estocada, de que también murió de allí tres días» (23). Lisardo, entonces, tiene que marcharse apresuradamente. Si comparamos esta escena con la del desafío de La Dorotea nos encontramos con que el desenlace no consiste ya en la muerte de los adversarios amorosos (24); muerte que es absolutamente necesaria en *La prudente venganza*, para que el hilo del tema principal siga su curso y para que, muerto Otavio, Lope pueda adoptar el disfraz de Lisardo atribuyéndole a éste hechos que en *La Dorotea* asumirá también don Fernando. Lisardo huye, pero después querrá volver a España a «pretender un hábito en la corte» (ya sabemos que también lo pretendió Lope). Entre tanto, Laura ha tenido que casarse, a instancias de su familia, con un caballero «...no de tan gallarda persona, pero de más juicio, años y opinión constante, rico y lustroso de familia, y codiciado de muchos para yerno, porque traía escrita en la frente la quietud y en las palabras la modestia» (25). Esta descripción aúna dos aspectos (que, en cambio, se desdoblaron en *La Dorotea*), el dinero y la aristocracia de un mismo personaje real, amante de Elena Osorio, don Francisco Perrenot, sobrino del cardenal Granvela, según Rennert y Castro (26).

Por otro lado, resulta que Laura es también otra estilización de la propia Elena, cuya relación con el cortesano rico y entrado en años le fue impuesta por su familia. En principio se podría suponer que Laura escondiera a doña Marta de Nevares, pero si consideramos que la relación de Lisardo y Laura se rompe por la intervención del «hombre de negocios» y se reanuda más tarde a sus espaldas, el esquema coincide con el asunto de Elena, no con el de doña Marta. Además, si Laura fuera disfraz de doña Marta, Lope no incluiría ciertos reproches dirigidos evidentemente a Elena (27) porque Lope no se curó nunca del todo de aquel amor tan apasionado y tan literario que se resolvió en

(22) N.M.L., págs. 119-120.

(23) N.M.L., pág. 120.

(24) Lope de Vega: *La Dorotea*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1913, pág. 266.

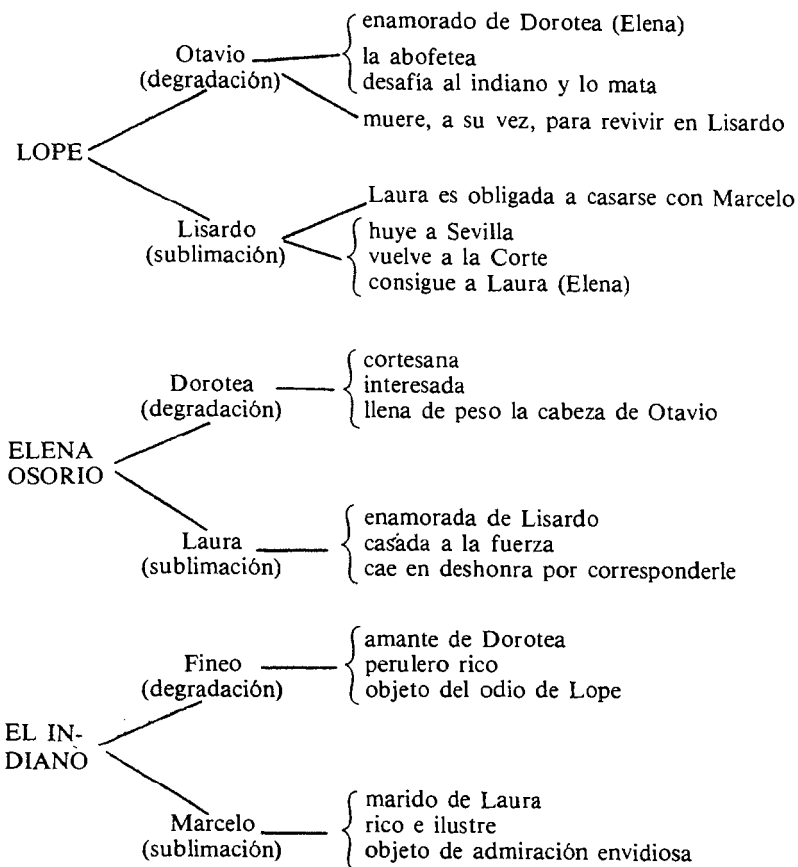
(25) N.M.L., pág. 121.

(26) Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 52 a 56.

(27) N.M.L., pág. 136.

algo tan prosaico como el proceso por libelos. Y el caso es que Lope afirma que «...aunque parece novela, debe ser historia» (28), historia de una herida que no cicatrizó nunca.

Un esquema facilitaría, quizás, la localización de las correspondencias, que a mi entender, existen:



En resumen, Lope adelanta en *La prudente venganza*, el tema del eterno triángulo —que, por otra parte, presidió gran parte de su vida— que plasmaría genialmente, unos años después, en *La Dorotea*. Pero, además, creo que imita también la fórmula de desdoblamiento utilizada por Garcilaso en la *Égloga I*, en la que, como es sabido, reparte entre las parejas, Salicio-Galatea, Nemoroso-Elisa, las dos situaciones sentimentales que más le afectaron en su vida: el matrimonio y la muerte de Isabel Freire, respectivamente. Aunque Lope intensifica el procedimiento mediante la técnica barroca de sublimar un aspecto de la cuestión mientras degrada el otro. La síntesis la conseguirá también con *La Dorotea*.

(28) N.M.L., pág. 136.

En el *Guzmán, el Bravo*, volvemos a encontrarnos con procesos de literatización mucho más simples y rudimentarios. La novela obedece, en definitiva, a la estilización —interesada, incluso, por parte de Lope— de las vivencias de otro. Quien la escribe busca indudablemente «lisonjear» la voluntad del Conde-Duque, como Lope le reprochó a Quevedo en alguna ocasión (29). De todas maneras, y como era previsible, Lope no resiste la tentación de incrustar aquí y allá leves alusiones o referencias más o menos veladas a su propia persona. Ejemplos de ello pueden ser: el nombre del protagonista, don Felis, su ingenio para alternar el estudio con la agitada vida nocturna, su vestido y el parecido físico que guarda con el don Fernando de *La Dorotea*, el hecho de que pretenda un hábito de Malta (30), intervenga en batallas navales o se case con una dama llamada Isabel (a quien tampoco, en principio, quieren dar por esposa). Quizás las cuchilladas que dan a don Felis algunos que «...se juntaron para matarle» (31) sean reminiscencia de aquel desagradable encuentro nocturno en el que alguien trató de asesinar a Lope (32). Y poco más se puede espigar en esta novela de sus vivencias personales, puesto que el objetivo que Lope persigue en ella es la literatización de las hazañas de un antepasado del Conde-Duque.

En definitiva podemos decir que, en la configuración de los personajes de las *Novelas a Marcia Leonarda*, intervienen sobre estereotipados rasgos formales, vivencias y recuerdos de Lope que los revitalizan y llenan de originalidad. Así el recuerdo de su primera mujer en *Las fortunas de Diana*, la herida de amor propio en *La desdicha por la honra*, sus amores con Elena Osorio en *La prudente venganza*, o el deseo de allegar algún favor del poderoso en *Guzmán, el Bravo*.

Otras numerosas menciones a circunstancias de su vida (los Grandes de quienes pretendía protección, referencias a alguna de sus obras, o a viajes y lugares que le gustaron particularmente, como dice Rico en el prólogo, hay «pocos libros más empapados de vida») quedan fuera de los aspectos que hemos analizado para tratar de mostrar que Lope sabe inyectar sabia nueva en esquemas tradicionales. Pero no quisiera acabar esta reseña sin hacer referencia, aunque sea escueta, al más heterodoxo de los procedimientos utilizados por Lope: la presencia constante de doña Marta de Nevares en todo ese juego. «No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla: porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí» (33), con estas palabras empiezan las narraciones y se cierran con una promesa: «Si a vuestra merced le parecieron pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*» (34). Entre estas dos frases se enhebran las cuatro novelas que Lope teje al hilo del diálogo con doña Marta. El capricho de ella y el deseo de él de galantearla, no sólo con la literatura, sino desde dentro de la literatura, engendran esas narraciones en las que, por otro lado, Marta de Nevares —cumpliendo el triple papel de musa, cómplice y juez de los relatos— se instala para cuchichear con su amigo acerca de las mo-

(29) Me refiero al comentario que hizo Lope cuando la aparición del *Chitón de las Tarabillas*.

(30) Lope consiguió el hábito de Malta en 1627. Las *Novelas...* fueron escritas antes de septiembre de 1623 (ver Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 283 y 271 respectivamente).

(31) N.M.L., pág. 176.

(32) Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 193.

(33) N.M.L., pág. 27.

(34) N.M.L., pág. 178.

das literarias o cortesanas, o de todo lo divino y lo humano para, en último término, pelar la pava con él.

Decíamos que la historia de la literatura es también una historia de heterodoxias; ya hemos visto cómo Lope es capaz de abordar un género, nuevo para él, y, aprovechando todos sus lugares comunes, conseguir, a base de superponer variantes tomadas de su propia vida, mantener la atención del lector moderno por unos tópicos y unos módulos literarios ya, en 1627, caducos.



Comentario de un soneto de Góngora

Andrés ROMARÍS PAIS *

Desde que Cascales en sus *Cartas filológicas* señaló la existencia de un Góngora «príncipe de la luz» y un Góngora «príncipe de las tinieblas» (distinción sostenida por otros contemporáneos del poeta, como Saavedra Fajardo) se diferenciaron dos épocas en la poesía del poeta cordobés.

Y ciertamente hay dos épocas en Góngora (1), pero la transición de una a otra no supone un cambio radical, y mucho menos una depreciación artística, sino que, como ha estudiado Dámaso Alonso, su segunda época es consecuencia de la acumulación e intensificación de determinados recursos estilísticos (intensificación favorecida por la mayor longitud de los poemas) ya presentes en las composiciones de su primera época (2). La composición que marca la transición entre ambos períodos de la poesía gongorina es la canción «A la toma de Larache». Su lectura —señala D. Alonso— le produce al lector la sensación de que está ya «ante algo nuevo, entre otras cosas, porque le resulta más difícil la comprensión» (3). El poema está escrito a raíz de los acontecimientos históricos, posiblemente a fines de 1610 o principios de 1611; aquí comienza la segunda etapa, la más fructífera en su poesía.

Letrillas, romances y sonetos son las composiciones más frecuentes en la producción de su primera época (aunque también ensayaría estas formas poéticas a partir de 1610) y las que dieron lugar al calificativo «príncipe de la luz». Pero centrémonos en los sonetos.

(*) Prof. agregado de lengua y literatura españolas del I.B. mixto *Carballiño* (Orense).

(1) Señala F. Lázaro Carreter que negar estas dos épocas implica «ofrecer una imagen inmóvil del arte gongorino». Véase el artículo «Situación de la "Fábula de Píramo y Tisbe"», recogido en el libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid, 1974, págs. 45-68, y fundamentalmente 58-62.

(2) Alonso, D.: *Góngora y el Polifemo*, T. I, Gredos, Madrid, 6.ª ed. 1974, págs. 98-106.

(3) *Op. cit.*, pág. 121. Al episodio histórico de la toma de Larache dedica Góngora otras composiciones; véase Romero Tobar, L.: «Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache», *Revista de Literatura*, Madrid, T. XL, n.º 79-80, Julio-Diciembre 1978, págs. 47-69.

Entre 1582 y 1586 Góngora escribe una serie de sonetos de temática amorosa, tras muchos de los cuales se puede entrever un inmediato modelo italiano (Torquato Tasso, Bernardo Tasso, Ariosto, Minturno, etc...) y siempre, como telón de fondo, la presencia de Petrarca que seguirá latiendo en sus sonetos incluso después de 1586, cuando ya el poeta se desvía del italianismo y de la temática amorosa.

Todos estos sonetos iniciales de imitación italianizante (llenos de tópicos y faltos de emoción) son ejercicios literarios en los que se fragua el futuro Góngora, pero señalemos que ya Joseph G. Fucilla matizó que el aprendizaje del poeta fue desde sus principios el «de un genio precoz, puesto que sus imitaciones, más que meras copias, son recreaciones artísticas. Su función fue la de proporcionar una serie de estímulos a una imaginación poderosa» (4).

A este período creativo (1582-1586) pertenece el soneto que vamos a comentar, del que, entre otras fuentes, ya en el siglo XVII, García de Salcedo Coronel señaló como probable un poema de Minturno (5). Este es el texto del poema:

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbras de oro
al claro Sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.

1. Métrica, sintaxis y léxico del soneto

La indivisibilidad fondo-forma es un presupuesto fundamental en la crítica literaria desde el formalismo ruso. El texto literario funciona como una totalidad y, así, sus componentes formales no son simple envoltura de unos componentes temáticos, sino que ellos mismos, desde el más mínimo hasta la estructura global del texto, actúan como significado comunicativo (6). Analizaremos, pues, los diversos niveles formales, niveles del sistema lingüístico que, someti-

(4) Fucilla, J. G.: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, pág. 252.

(5) Para las fuentes de este soneto véanse Alonso, D.: *op. cit.*, T. II, págs. 131-132; Fucilla, J. G.: *op. cit.*, pág. 253, y Ciplijauskaitė, B.: Introducción y notas a Luis de Góngora: *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 3.ª ed. 1978, pág. 118.

(6) Vid. Mukarovsky, J.: *Arte y semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, pág. 32 y ss.

silabos enfáticos los versos 11, 12 y 13, pero observemos que la presencia de otros acentos, señalados en el anterior esquema: (-) podría dar lugar a otro tipo rítmico de endecasílabos (sáfico con acentos en 4.^a, 6.^a y 10.^a para el verso 11, y sáfico con acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a para los versos 12 y 13), pero juzgamos más oportuno considerarlos enfáticos dado que los acentos extrarrítmicos en primera sílaba destacan vocablos fundamentales en el conjunto total del poema (9). En sucesivos niveles de análisis veremos cómo estas peculiaridades rítmicas son fundamentales para la eficacia estética del soneto.

1.2. Las categorías sintáctico-semánticas

El predominio o ausencia de determinadas categorías sintáctico-semánticas (sustantivos, adjetivos, verbos...) aportan determinados valores estilísticos al texto. Si cuantificamos las categorías presentes en el poema tenemos:

a) La categoría sustantivo es la predominante en el texto (junto con la categoría adjetivo), concentrándose fundamentalmente en los primeros once versos del soneto. Además casi todos estos sustantivos son concretos.

b) También la categoría adjetivo muestra una pertinencia de orden cuantitativo, pero señalemos que el adjetivo en función de adjunto al nombre se utiliza exclusivamente en los dos cuartetos y primer terceto, mientras que dos de los tres adjetivos que aparecen en el último terceto («humilde», «piadoso») funcionan como complementos predicativos. En cuanto a su significado, son casi todos ellos adjetivos calificativos cualitativos y generalmente, como veremos, epítetos.

c) La categoría verbal es la menos abundante. De diez formas que constatamos, la mayoría (un 70%) se concentra en los últimos cuatro versos.

¿Qué rasgos estilísticos se derivan de la anterior cuantificación?

a) La frecuencia de sustantivos (y semánticamente concretos) nos remite a un texto que centra su interés en lo sustancial, en lo concreto; tengamos presente que el objeto lo domina todo en la poesía de Góngora, en la que «habrá siempre muchas más cosas —ideas de cosas— que ideas abstractas» (10). Estamos, pues, ante un estilo nominal que genera en la mayor parte del poema (los dos cuartetos y el primer terceto) un dinamismo negativo (11), es decir, estatismo, ya sugerido por dos tipos rítmicos de endecasílabo, especialmente sáfico, utilizados en los diez primeros versos. Acentúa este estatismo el hecho de que varios de los sustantivos («cimiento», «muro», «puerta»...) no aportan, en definitiva, ningún contenido novedoso, sino sólo matizan metonímicamente elementos de una misma realidad: «templo».

b) Según Carlos Bousoño, el adjetivo (y fundamentalmente el explicativo) no aporta ninguna noción nueva, sino que únicamente matiza la del sustantivo al que califica; su dinamismo es, pues, negativo.

(9) «La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo según el vocablo a que se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado», Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 3.^a ed. 1972, pág. 199.

(10) Vid. Guillén, J.: «Lenguaje poético: Góngora», en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 2.^a ed. 1972, pág. 52.

(11) Para todas las cuestiones referentes al dinamismo expresivo véase Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, T. I, Gredos, Madrid, 5.^a ed. 1970, págs. 337-360.

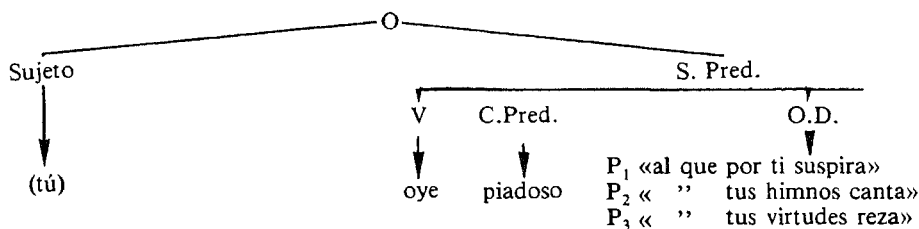
Es innegable el abundante uso del adjetivo en Góngora, intensificando un recurso expresivo que arranca de Garcilaso y se enriquece extraordinariamente con Herrera antes de llegar a nuestro poeta (12). Adjetivos epítetos abundan en el siguiente poema, puesto que, como señala J. M.^a Pozuelo Yvancos, frente a la ausencia del epíteto en Quevedo y otros conceptistas, «el epíteto es uno de los pilares sobre los que descansa el decorativismo, la profusa ornamentación y la calidad sensorial de la poesía gongorina» (13). Anotemos los siguientes en el presente texto: «*pura* honestidad», «templo *sagrado*», «*blanco* nácar», «alabastro *duro*», «coral *preciado*», «*claras* lumbreras», «*esmeralda fina*», «*claro* sol»..., epítetos que realzan cualificaciones de luminosidad, color, consistencia. No olvidemos los denominados por Sobejano «epítetos complementos de metáfora» que explicitan una cualidad del sustantivo metaforizado: «*bello* cimientto» (= piernas), «*gentil* muro» (= cuerpo), «*pequeña* puerta» (= boca), etc.

c) El verbo es por excelencia la categoría gramatical que aporta dinamismo positivo al discurso. Pero sólo el verbo principal, ya que los subordinados son generalmente elementos neutros en cuanto dinamismo expresivo, cuando no dotan incluso al texto de un dinamismo negativo. El verbo principal, «oye», realzado mediante un acento extrarrítmico es el elemento inicial del verso trece. Éste es precisamente el punto en el que se concentra el dinamismo expresivo del soneto.

1.3. La estructura sintáctica del soneto

Elías Rivers ha constatado que varios sonetos de Petrarca constan de una sola oración: «estos son, desde nuestro punto de vista sintáctico, los más radicalmente unificados. Tales sonetos siempre hacen que el lector esté como suspendido por todo el curso de su lectura, esperando que se cierre por fin el período; lo cual quiere decir, por supuesto, que en tales sonetos el verbo principal no suele aparecer antes del segundo terceto. La anáfora... a veces sirve en estos sonetos para subrayar los distintos miembros de una larga pluralidad, intensificando así la suspensión del lector, que va buscando ávidamente el desenlace sintáctico» (14).

En la introducción ya señalamos que estamos ante un soneto petrarquista de la primera etapa poética de Góngora; sirva, por lo tanto, la anterior cita de Elías L. Rivers para comprobar hasta qué punto se cumplen estas características en el presente soneto. Su estructura sintáctica es la siguiente:



(12) Vid. Sobejano, G.: *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid, 2.^a ed. 1970, págs. 260-306.

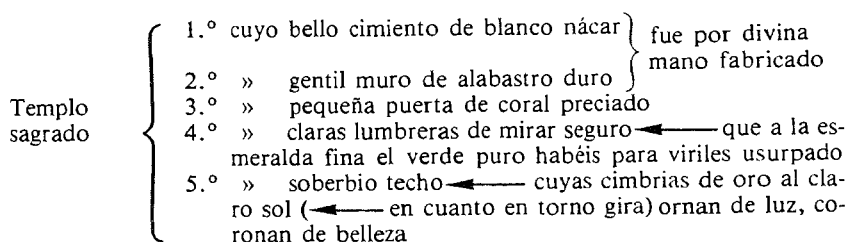
(13) Pozuelo Yvancos, J. M.^a: «El epíteto conceptista», *Revista de Literatura*, Madrid, T. XXXIX, n.º 77-78, Enero-Julio 1978, pág. 15.

(14) Rivers, E.: «Hacia la sintaxis del soneto», *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, T. III, Gredos, Madrid, 1967, pág. 228.

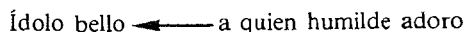
Como en Petrarca, el verbo principal aparece en el segundo terceto (donde además se condensa todo el predicado verbal), complementándose con un complejo objeto directo constituido por tres proposiciones. Asimismo el sujeto es un complejo sintagma nominal heterogéneo que ocupa la mayor parte del poema: dos cuartetos y un terceto. Veamos sus elementos.

Sobre el núcleo del SN sujeto (el sustituto personal «tú») se incrustan los alargamientos siguientes: a) dos sintagmas nominales en aposición: «templo sagrado» e «ídolo bello»; b) un alargamiento por determinación introducido por la preposición «de» con valor causal: «de pura honestidad».

Pero, a su vez, los dos sintagmas en aposición llevan otros alargamientos por complementación, asimismo muy complejos:



Y en la segunda aposición:



El introductor «cuyo» posee un valor relativo-posesivo y expresa una relación semejante a la del sintagma preposicional «del cual el...», por lo que lo podemos considerar como el introductor (elíptico en la estructura superficial) de todas las proposiciones que complementan al SN «templo sagrado».

Anotemos también que los alargamientos que recibe dicho SN introducen elementos que hacen referencia parcial («cimientto», «muro», «puerta»...) al núcleo «templo». Estos encuadres metonímicos cumplen una función semejante a la de la anáfora en los sonetos de Petrarca: mantener la suspensión del lector, al subrayar unos sustantivos semánticamente contiguos al elemento «templo».

Es significativo, por otro lado, el hecho de que las dos aposiciones abren y cierran respectivamente el complejo sujeto. La segunda aposición, «ídolo bello», sintetiza y concreta el contenido de la primera («templo sagrado»), en cuanto que posee, además del rasgo sémico (+religiosidad), un posible nuevo sema (+humano) que nos aproxima, como veremos, al tenor o elemento real de la configuración metafórica.

La complejidad sintáctica del sintagma sujeto da a los dos cuartetos y al primer terceto un movimiento de extrema lentitud; el dinamismo expresivo es, por lo tanto, negativo. El lector se demora en la delectación del contenido aportado por el sujeto, pero esta lentitud se rompe en el verso 12 y, sobre todo, en el 13 (ambos endecasílabos enfáticos), donde, como ya dijimos, aparece el verbo principal individualizado mediante un acento extrarrítmico.

Sintácticamente se pueden lograr otros matices expresivos que, aparte de enriquecer plásticamente la composición poética, pueden contribuir a enfatizar determinados componentes temáticos. Estudiemos estos recursos sintácticos que aparecen en el texto:

Versos bimembres: Dámaso Alonso en su libro *Estudios y ensayos gongorinos* dedica un apéndice a estudiar los versos bimembres en los sonetos de Góngora (15), y señala los siguientes en el que comentamos:

- v.3 «de blanco nácar y alabastro duro»
- v.11 «ornan de luz, coronan de belleza»
- v.12 «tus himnos canta, tus virtudes reza»

En otro artículo incluido en el mismo libro, «La simetría bilateral» (16), explica los orígenes y eficacia estética del artificio. En Petrarca está el origen del verso bimembre (sobre todo la tendencia a hacer bimembre el verso final, como en el presente soneto) ensayado luego por todos los poetas petrarquistas de nuestro Siglo de Oro incluido Góngora, quien aplicará tal recurso a sus versos, sobre todo en su primera época. El efecto estético que se deriva del hecho de dividir sintáctica y semánticamente el verso en dos unidades semejantes es una sensación de equilibrio, armonía y perfección. Anticipemos que esta expresividad está en consonancia con los contenidos del poema; es decir, que la bimembración no es más que una consecuencia expresiva de la estructura dual del contenido del poema (en este caso, como veremos, la dualidad «mujer» = «templo»).

Efectos expresivos semejantes a los conseguidos con la bimembración se logran mediante las construcciones paralelísticas, al darse en dos o más versos una misma distribución de sus miembros sintácticos (17). Un caso perfecto de paralelismo lo encontramos en los versos 5 y 6:

- v.5 «pequeña puerta de coral preciado»
- v.6. «claras lumbreras de mirar seguro»

versos en los que se repite la misma estructura sintáctica: Adj. + N + C. Det (prep. «de» + N + Adj.). Con este recurso se consigue una sensación de armonía y perfección arquitectónica que es esencial a todo el poema.

En los versos 2 y 3 está presente una correlación binaria, acorde con la estética binaria ya presente en los versos bimembres:

- v.2 «cuyo bello cimient y gentil muro
- v.3 de blanco nácar y alabastro duro»

Hay dos pluralidades formadas por los dos adjetivos con sus respectivos sustantivos por un lado, y por los complementos determinativos por otro. La

(15) Alonso, D.: «Versos bimembres en los sonetos de Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 2.^a ed., 1960, pág. 591.

(16) *Ibidem*, págs. 117-173.

(17) Vid. Alonso, D.: «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en Alonso, D./Bousoño, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 4.^a ed., 1970, págs. 45-74.

unidad de sentido se produce mediante la lectura de los elementos de una misma columna:

v.2	Adj. + N		Adj. + N
v.3	C. det.	/y/	C. det.

Al igual que la bimembración, la correlación es un recurso que nos llega de Italia; es un rasgo esencialmente petrarquista que Góngora asimila e intensifica, llegando a ser un recurso de extrema complejidad en su poesía (18).

Observemos, por último, los siguientes versos:

- v.1 «de *pura* honestidad templo *sagrado*»
- v.3 «de *blanco* nácar y alabastro *duro*»
- v.5 «*pequeña* puerta de coral *preciado*»
- v.6 «*claras* lumbreras de mirar *seguro*»
- v.9 «*soberbio* techo cuyas cimbras *de oro*»

En ellos se evidencia la tendencia a equilibrar los adjetivos (generalmente adjetivos de lengua, pero también de discurso: «de oro») en los extremos del verso, manteniendo los sustantivos en la parte central. El primer efecto expresivo que con ello se consigue es la tan reiterada sensación de equilibrio arquitectónico, de armonía y perfección. En segundo lugar se logra un halo de cromatismo (no olvidemos el carácter sensorial de la poesía gongorina), de valoraciones cualitativas rodeando a los objetos, a los sustantivos soporte de esas cualificaciones.

1.4. El sistema léxico

En el texto literario, y fundamentalmente en el poético, debemos analizar la selección léxica que lleva a cabo el poeta, pues la elección y especial interrelación de determinadas unidades léxicas «organiza una red temática o conjunto de redes temáticas que... servirán para la manifestación conceptual de la comunicación literaria» (19). En el soneto que comentamos adquieren pertinencia las unidades léxicas que hacen referencia a tres campos notionales:

- a) Elementos arquitectónicos: «templo», «cimiento», «muro», «puerta», «lumbreras», «techo», «cimbras».
- b) Elementos suntuosos: «nácar», «alabastro», «coral», «esmeralda», «viriles», «oro».
- c) Elementos, estados anímicos y acciones que connotan sumisión, adoración y religiosidad: «templo», «honestidad», «ídolo», «humilde», «adorar», «piadoso», «himnos», «virtudes», «rezar».

(18) Vid. Alonso, D.: «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en Alonso, D./Bousoño, C.: *op. cit.*, págs. 77-107.

(19) Lamiqüz, V.: *Sistema lingüístico y texto literario*, Universidad de Sevilla, 1978, págs. 56

La tonalidad de sentimiento subyacente de todos estos elementos es de perfección y excelsitud. Estamos, en consecuencia, ante un lenguaje específicamente poético, lenguaje sensorial que busca el halago de los sentidos. Cuando las unidades léxicas no denotan positividad por sí solas (tal es el caso de los elementos del primer campo nocional), se modifica positivamente su contenido neutro mediante complementos determinativos y adjetivos de lengua enaltecedores; por ejemplo: «*bello cimiento de blanco nácar*».

Notemos, para finalizar, que los elementos léxicos de los dos primeros campos nocionales se concentran exclusivamente en los primeros once versos, mientras que los elementos del tercer campo aparecen fundamentalmente en el último terceto.

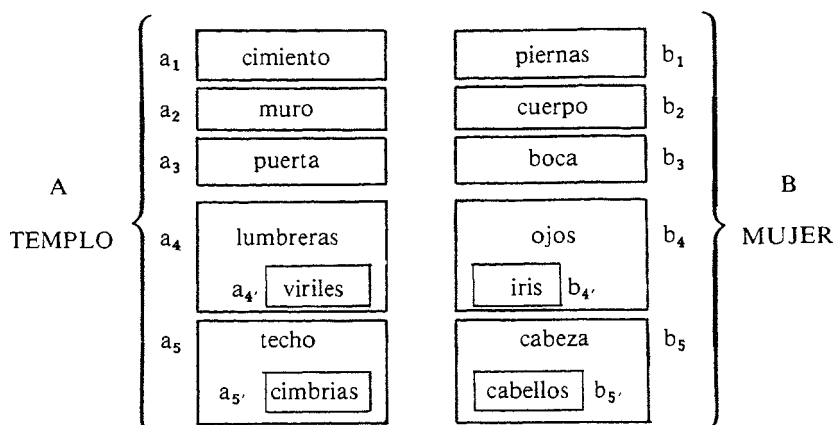
1.5. La configuración metafórica

El poeta ha seleccionado un léxico estéticamente positivo, y será con estas unidades léxicas con las que el poeta construye el armazón metafórico que encierra el significado poemático (No olvidemos que el lenguaje poético evita la manifestación directa de los contenidos; es, ante todo, lenguaje sugestivo). En lo que sigue analizaremos los significantes semánticos del poema.

La analogía base que articula metafóricamente todo el poema se presenta ya en el verso inicial: «De pura honestidad templo sagrado». En el apartado 1.3.1. analizamos el sintagma preposicional «de pura honestidad» como complemento determinativo del sustituto personal «tú», y el sintagma nominal «templo sagrado» como una aposición al sujeto. Ya tenemos la analogía clave del poema formulada mediante una aposición: «tú» = «templo sagrado». Estos dos elementos se oponen por sus rasgos sémicos inherentes: (+humano) — (—humano). Estamos, por tanto, ante una desviación semántica que se reitera en otras expresiones en las que, de la misma manera, se violan los rasgos contextuales (los que restringen el contexto en el que un determinado lexema puede aparecer) de determinados lexemas. Así sucede con: «gentil muro» (generalmente el adjetivo «gentil» posee como rasgo co-textual el sema (+humano); es decir, exige la presencia de un sustantivo con el rasgo inherente (+humano)). Otros ejemplos: «lumbreras (—animado) de *mirar* seguro» (+animado); también la expresión «claras lumbreras... que... habéis... usurpado» (observemos el hipérbaton: «habéis —para viriles— usurpado») donde el verbo exige un sujeto con el rasgo sémico (+humano), rasgo ausente en el sujeto «lumbreras».

Por otra parte, si tenemos en cuenta que es éste un soneto amoroso, podemos anticipar (en realidad, una primera lectura del texto ya nos induce a ello) que el sustituto personal sustituye al lexema «mujer», por lo que podemos concretizar la analogía base como «mujer» = «templo». Lógicamente, el planteamiento de cualquier analogía origina una desviación semántica que obliga a la decodificación, a la búsqueda del fundamento de la adecuación, para alcanzar en la comprensión el placer estético.

Pero sólo hemos visto el principio de la proyección analógica. Las siguientes imágenes serán dobles encuadres metonímicos (partes del templo — partes del cuerpo femenino) del conjunto metafórico inicial, como analizamos en el siguiente esquema:



La adecuación se desarrolla alegóricamente (20); hay una correspondencia exacta entre elementos parciales del plano real (B) y los elementos del plano imaginario (A). No olvidemos que los varios elementos parciales de la metáfora se corresponden en la estructura sintáctica con otros tantos alargamientos por complementación de la aposición «templo sagrado».

Cuando analizamos el léxico del poema establecimos tres campos semánticos. Ahora vemos que los lexemas del primer campo semántico (elementos arquitectónicos) actúan como vehículos metafóricos. Pero estos elementos arquitectónicos están embellecidos y ensalzados mediante adjetivos («bello», «gentil», «pequeña», «claras», «soberbio») y complementos determinativos, cuyos núcleos (a su vez ornamentados con adjetivos epítetos) son los elementos citados del segundo campo semántico: «de blanco nácar», «de alabastro duro», «de coral preciado», «de verde esmeralda», «de oro».

Los anteriores términos son los que fundamentan (aparte de una tenue semejanza de forma) la relación entre los varios elementos de la imagen. Los adjetivos y complementos determinativos expresan determinadas cualidades de los elementos parciales del vehículo de la imagen («templo sagrado»), que evocan y sugieren semejantes cualidades (pero intensificadas en virtud del ardid metafórico) en los respectivos elementos del plano real («mujer»). Así, por ejemplo, el poeta logra comunicarnos de una manera más bella e intensa (e indudablemente estética) los atributos de gentileza, blancura alabastrina, y perfecta armonía arquitectónica del cuerpo femenino mediante la imagen «gentil muro de alabastro duro»; o el bello rojo intenso de los labios mediante el complemento determinativo «de coral preciado».

Así pues, el poeta ha partido de una adecuación inicial «mujer» = «templo», que luego ha desarrollado alegóricamente. Ahora bien, recordemos que, en la estructura sintáctica del poema, sobre el sustituto personal «tú» incidía un segundo SN en aposición, «ídolo bello» (cuyo núcleo se destaca mediante un acento extrarrítmico), que también actúa como vehículo metafórico. Esta segunda aposición sintetiza todo el desarrollo metafórico precedente, al mismo tiempo que nos aproxima más al tenor de la adecuación metafórica: «mujer».

Fijémonos que el lexema «ídolo» (según el Diccionario de la Real Academia: «figura de una *falsa deidad* a la que da *adoración*; fig. *persona* o cosa excesivamente amada») presenta como rasgos sémicos inherentes los semas (+ escultórico/arquitectónico) y (+ sagrado), y en su acepción figurada el rasgo (+ humano). Por lo tanto, mientras que los lexemas «templo» y «mujer» divergen en todos sus semas, el lexema «ídolo» actúa como enlace entre ambos, como clave en el arco metafórico, en cuanto presenta rasgos distintivos convergentes con ambos lexemas. Así «ídolo» coincide con «templo» en los semas (+ arquitectónico/escultórico) y (+ sagrado) («templo» = lugar destinado al culto; «ídolo» = objeto de veneración), y con «mujer» en el rasgo sémico (+ humano).

Es imprescindible percatarse de que inconscientemente hay una transferencia de significado (como sucede en todo recurso analógico) entre estos tres elementos relacionados sintácticamente. De esta manera se nos sugiere el tenor «mujer» participe de la perfección escultórica y arquitectónica propia de los vehículos metafóricos, pero sobre todo se nos insinúa como un ser sagrado objeto de veneración, lo cual implica una actitud de culto, sumisión y veneración ante la mujer amada por parte del yo poético.

La abundancia del recurso metafórico es evidente en el poema; esta intensificación es una característica de la poesía gongorina. Como ya señaló Dámaso Alonso, el arte de Góngora se basa en la técnica de la elusión, en el afán perentorio de «sustituir constantemente el complejo noción-palabra, correspondiente a un término de la realidad circundante, por otro metafórico» (21). Semejante es la apreciación de Jorge Guillén a lo largo de todo el ensayo citado: para Góngora queda prohibido el lenguaje directo, y así su poesía «es un lenguaje construido como un objeto enigmático»; de ahí que las «imágenes y metáforas, como si fuesen el propio lenguaje de la poesía, no son ornatos sino la materia poemática, su “mármol”» (22).

A pesar de su red metafórica, el soneto comentado es sólo un tímido esbozo de lo que va a ser la compleja técnica elusiva y alusiva de Góngora a partir de 1610. Góngora escribe sus primeros sonetos dentro de la inevitable tradición petrarquista, y muchas de sus imágenes son producto de esa influencia, por lo que se han socializado, codificado, y, en consecuencia, se han de-semiotizado y perdido eficacia estética (23): así, por ejemplo, el comparar a la «mujer» con un «templo» y la sucesiva equiparación metafórica de las respectivas partes. El juego metafórico propuesto en este poema es excesivamente fácil de decodificar; por ello no comprendemos el excesivo aprecio que muestra Dámaso Alonso por el poema, y juzgamos más acertada la observación de B. Ciplijauskaitė, para quien no deja de ser un soneto muy petrarquista y convencional como otros de su primera época (24).

(21) Alonso, D.: «Alusión y elusión en la poesía gongorina», en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 92-93.

(22) *Op. cit.*, págs. 31-71 (Y, concretamente, pág. 52).

(23) Sobre este aspecto véase Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 203-205, y Reis, C.: *Comentario de textos (Metodología y diccionario de términos literarios)*, Almar, S. A., Salamanca, 1979, pág. 70.

(24) Alonso, D.: *Góngora y el Polifemo*, T. II, pág. 132, y Ciplijauskaite, B.: *op. cit.*, pág. 118.

2. El tema

El establecimiento del tema puede ser labor difícil, dado que en el texto poético, y en virtud del proceso de semiotización a que es sometido el sistema lingüístico, los componentes temáticos se ocultan y pierden frecuentemente vigencia ante los variados recursos poéticos que nos predisponen a la valoración formal del texto antes que a la valoración temática (25), tal como sucede en la segunda época del poeta.

Sin embargo, nos hallamos ante un poema de su primera época en el que fácilmente podemos establecer el tema: / invocación sumisa del yo poético a la amada para que le corresponda en amor /. Este eje temático da entrada a un subtema: / exaltación divinizada de la belleza de la amada /.

Tras estos temas subyace la concepción del amor como culto, como vasallaje espiritual, motivo poético que arranca de la lírica provenzal y que llegará de nuevo a nuestra literatura latiendo en los versos de Petrarca y sus seguidores (26). Este culto, esta gineolatría del yo poético, aparece en el poema no sólo a través de las connotaciones religiosas de las adecuaciones metafóricas («mujer» = «templo» / «ídolo»), sino también por las expresiones («oye piadoso», «humilde adoro», «al que tus himnos canta», «al que tus virtudes reza»...) que, como ya vimos en el apartado 1.4., constituían el tercer campo semántico.

Los componentes temáticos están distribuidos equilibrada y armoniosamente. Los elementos metafóricos que describen la figura femenina adoptan una estructura analizante-sintetizante: planteamiento de la adecuación inicial «templo» = «mujer», desarrollo metafórico de sus respectivos elementos parciales, y metáfora-síntesis: «ídolo» = «mujer». También hay una equilibrada distribución de los elementos parciales de la descripción metafórica a lo largo de las tres primeras estrofas: primer cuarteto (elementos A, a₁, a₂); segundo cuarteto (elementos a₃, a₄, a₄); primer terceto (elementos a₅, a₅).

La equilibrada y armoniosa perfección constructiva de esta parte del poema (armonía y equilibrio también sugerido por el moderado compás del endecasílabo sáfico) se corresponde con la armónica perfección del tema expuesto: la descripción de figura femenina; además, el dinamismo negativo predominante en estas tres estrofas nos invita a detenernos en la delectación de lo expuesto. Observemos asimismo que esta descripción se intensifica gradualmente, no sólo por la distribución de los elementos parciales, sino también a causa del endecasílabo enfático («ornan de luz, coronan de belleza») que marca la culminación del movimiento rítmico en la descripción (recalquemos ese simbólico acento rítmico que enfatiza el lexema «coronan») y nos sugiere un éxtasis en la exaltación de la belleza femenina (aunque, paradójicamente, el equilibrio y armonía todavía están presentes en el verso en virtud de su estructura bímembre).

Ahora bien; es evidente que el que hemos considerado tema secundario del poema abarca las tres primeras estrofas, mientras que el tema principal se concentra en el último terceto. En otras palabras, si nos atenemos al espacio tex-

(25) Vid. Reis, C.: *op. cit.*, págs. 110-111 y 120 y ss.

(26) Sobre el amor cortés, véase Lapesa, R.: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 2.ª ed. 1968, págs. 19-24.

tual se le otorga mayor protagonismo al que hemos considerado subtema. Tal vez esté aquí presente (aunque no de una manera muy relevante) un recurso manierista ya estudiado por Emilio Orozco en varios sonetos de Góngora (y que también aparece en la pintura de la época), y que consiste «en relegar al fondo o final la figura o motivo fundamental objeto de la obra; resultando, así, que, cuantitativamente, por el espacio o lugar que ocupa en el cuadro o en el poema, el asunto objeto del mismo queda desviado del eje o al final, y, además, representa la menor parte en proporción con el subtema o elementos secundarios» (27). Manierismo y barroco están presentes en Góngora, y, precisamente, los esquemas manieristas en la estructuración temática son esenciales en la etapa petrarquista de Góngora, puesto que «es en el petrarquismo, donde cristalizan casi todas las estructuras manieristas en la poesía italiana» (28). Aunque no de una manera tan clara como en los sonetos analizados por E. Orozco (donde generalmente el tema de la naturaleza es el secundario), también aquí el tema central se desplaza a la última estrofa; el resto del poema queda para un amplio desarrollo del tema secundario. El efecto conseguido con este desplazamiento ya lo señalamos al comentar el esquema sintáctico del soneto; el poema crece en tensión, y, consecuentemente, la atención del lector queda suspendida (temática y sintácticamente) hasta el verso 12 que marca el inicio desbordante de las súplicas y quejas del yo poético, y el comienzo del dinamismo expresivo positivo. El verso 12 (endecasílabo enfático) es la culminación de la intensificación climática que se mantiene en el verso 13, donde aparece el verbo principal de la oración, para remansarse de nuevo el poema con el verso final, un endecasílabo sáfico con perfecta estructura bimembre: «tus himnos canta, y tus virtudes reza».

3. El proceso de enunciación

Veamos, por último, el proceso de enunciación que modela la estructura global del texto. Para ello tenemos que diferenciar, como hace Walter D. Mignolo, dos situaciones distintas en la enunciación: a) situación discursiva, en la que se sitúa el emisor ficticio (E') de la materia enunciada, el «yo poético»; b) situación contextual, la que corresponde al autor, al emisor real (E) del proceso de enunciación (29).

Si analizamos en el presente soneto la situación discursiva, observamos que el yo poético, el emisor ficticio (E') de la materia poética, funciona en la estructura global del soneto como objeto directo, mientras que el receptor en la situación discursiva (R'), el objeto de las súplicas del yo poético (es decir, la amada), actúa como sujeto gramatical.

El núcleo verbal en modo imperativo (modo que da lugar a la anterior situación sintáctica de los actantes) junto con el complemento predicativo («oye piadoso») nos revela la modalidad de predicación, la relación actancial existente entre el actante sujeto (el yo poético) y el actante objeto (la amada): queja,

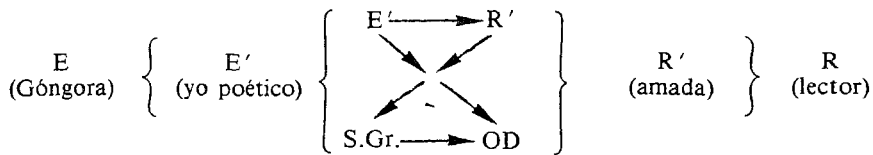
(27) Orozco, E.: «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía. Introducción y comentarios a unos sonetos de Góngora», en AA.VV.: *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, pág. 114.

(28) *Ibidem*, pág. 106.

(29) *Op. cit.*, pág. 144-150.

sumisión, apelación a la correspondencia en el amor. Tal relación actancial nos muestra la actitud lírica que configura la materia poemática: el apóstrofe o invocación lírica.

Ahora bien, si consideramos la situación discursiva dentro de la situación contextual, tenemos que considerar a los agentes del proceso absoluto de enunciación; esto es, al emisor real o autor (E) y a todo posible receptor (R) del texto poético, con lo cual podríamos esquematizar como sigue todo el proceso de enunciación:



Sin embargo, ¿los sentimientos del emisor ficticio (E') son atribuibles a Góngora, emisor real (E) de la enunciación? Ante esta interrogante es imprescindible señalar que la identificación del «yo» del enunciado con el «yo» de la enunciación es sólo una forma más de semiotización muy frecuente en el género lírico. Como hace constar Carlos Bousoño, «la persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es substantivamente, no el autor, sino un «personaje», una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia» (30). Pensemos que en poetas como Garcilaso o Lope de Vega, por ejemplo, cuyos poemas son frecuentemente expresión de sus sentimientos o experiencias anímicas, la comunicación artística exige la semiotización, no sólo de sus vivencias, sino de ellos mismos en cuanto personajes poéticos; así, el emisor real (E) Garcilaso será en la *Égloga* 1.^a el emisor ficticio (E') Nemoroso, y con las cualificaciones de pastor, respondiendo a una convención poética de su siglo; incluso más: un segundo emisor ficticio, Salicio, también es una proyección literaria del propio poeta. De la misma manera Isabel Freyre se simbolizaría como Elisa en la situación discursiva. Por lo tanto, recalquemos que, aunque el autor refleje sus propios sentimientos a través del emisor ficticio del enunciado poético, éste nunca será el autor, sino sólo su símbolo.

Pero volvamos a nuestra inicial pregunta: ¿qué sucede en este soneto? ¿El «yo poético» expresa simbólicamente sentimientos propios del «yo real» Góngora? Definitivamente no. Como señala Jorge Guillén, en la poesía de Góngora no hay «ninguna introspección; ningún eco de las pasiones propias». Góngora, en este aspecto, «no sigue a los petrarquizantes españoles que, a imitación de Garcilaso, se paran a contemplar su estado, su intimidad» (31). Para el poeta cordobés este soneto es sólo un ejercicio estético más.

(30) Sobre estos aspectos véanse Bousoño, C.: *op. cit.*, T. I, págs. 27-30, pero fundamentalmente *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977, págs. 168-172. Asimismo Murkowsky, J.: *op. cit.*, pág. 53, y Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 148 y ss. y 229 y ss.

(31) Art. cit., pág. 55.

4. Final

Digamos, para terminar, que el procedimiento de análisis de un texto literario puede ser variado. En el presente análisis hemos tenido presente la perspectiva del receptor, y, así, «lo primero que éste encuentra son las señales acústicas o gráficas que reconstruye, primero, en estructuras proposicionales y organiza luego en bloques semánticos para reestructurar, finalmente, el plan o esquema general: momento de “comprensión” del mensaje» (32). Éstas han sido nuestras sucesivas fases de análisis. Pero, cualquiera que sea el método, hay que considerar el texto literario como entidad multiestratificada, en la que la interacción de todos sus componentes formales tiene un valor fundamental para lograr una mayor eficacia comunicativa y, sobre todo, estética.



(32) Vid. Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 49-53 y 286-302.

Góngora y Quevedo: de las manzanas de Tántalo a la fugitiva fuente de oro

V. BELTRÁN *

I

En la obra de los grandes poetas, especialmente de los más prolíficos, el consenso de la crítica acaba por destacar aquellas composiciones que elevan la imaginaria de su tiempo al ámbito intemporal del arte. Quevedo, por la especial concentración expresiva de su lírica y por lo perenne de sus preocupaciones metafísicas, ha sido especialmente afortunado en este aspecto. El soneto que nos ocupa (*En crespas tempestad del oro undoso*) ha sido comentado no menos de cuatro veces (1), y poco queda que no esté ya magistralmente explicado. En las páginas que siguen nos ocuparemos de algunos aspectos de su construcción, de unas cuantas anomalías respecto al mundo poético de Quevedo y de su posible deuda con un soneto gongorino.

En su obra amorosa encontramos una auténtica fijación por el cabello, comparado con el oro en la más estricta tradición petrarquista (2). Algunos

(*) Inspector de bachillerato.

(1) Véase A. Parker, «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1952, págs. 345-360; A. Terry, «Quevedo and the metaphysical conceit», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXV (1958) 211-222, y M. Molho, «Sobre un soneto de Quevedo: "En crespas tempestad del oro undoso". Ensayo de análisis intertextual», en *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, ed. Crítica, Barcelona, 1977, págs. 168-216. Los tres han sido recogidos en el excelente *Francisco de Quevedo* de El escritor y la crítica, ed. Gonzalo Sobejano, Taurus, Madrid, 1978, con una completísima bibliografía que incluye la de J. O. Crosby, *Guía bibliográfica para el estudio de Quevedo*, Grant and Cutler, London, 1976. Resultan también útiles los apéndices, bibliografía y notas de este autor a F. de Quevedo, *Poesía varia*, ed. Cátedra, Madrid, 1981, aunque falta la referencia al comentario que de nuestro soneto hizo J. M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1978, págs. 148 y ss. No he podido ver el trabajo de J. M. Sobre, «Quevedo's "Afectos varios"», *The Explicator*, XXXIV n.º 8, Virginia, Richmond, abril de 1976, citado por Crosby.

(2) N.º 338, 339, 409, 445 y 508. Cito por la edición de J. M. Blecua, F. de Quevedo, *Obras completas*, vol. I, *Poesías originales*, col. Clásicos Planeta, 3.ª edición, Barcelona, 1971. *En crespas tempestad del oro undoso* ocupa el n.º 449 tanto en esta edición como en la crítica de Editorial Castalia, *Obra poética*, 4 vols., Madrid 1969-1981. La numeración de la poesía original coincide en ambas ediciones.

poemas coinciden con el que estudiamos en ciertos procedimientos expresivos: su vinculación al corazón (3), la comparación con el fuego, la llama y el fénix (4), la alusión a Midas (5) y el uso reiterado de vocablos cultistas: *proceloso* (6) y *crespo* (7). Sin embargo en la lírica de Quevedo abundan mucho más las referencias al corazón, calificado de *sensible* y *animado* (n.º 322), *secreto* (n.º 381), *vivo* y *enamorado* (n.º 394), *alimento* del amor que lo consume (n.º 416) y por él *lastimado* (421); en otros casos se le considera *siempre encendido* (n.º 479), *que arde admirado* / (...) *de no verme en centellas repartido* (n.º 444 y también en los n.ºs 467 y 490).

En estas notas se observa cómo la imaginaria petrarquista del amor, sensual y brillante, cede su lugar a un corazón descarnalizado. «El amor corporal era para Quevedo un engaño de los sentidos y una aproximación a la muerte» (8), y sus vinculaciones sensibles son sustituidas por extrañas y sugestivas imágenes; si la tradición exigía asociar el amor a la esplendorosa belleza femenina, Quevedo lo relega a los lugares más recónditos o insensibles del amante:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida (9).

Los editores modernos de Quevedo han alumbrado algunas composiciones, generalmente juveniles, de marcado erotismo, a veces muy cercanas a la peculiar obra lírica de John Donne (n.º 413). Sin embargo, en la colección publicada por González de Salas como *Canta sola a Lisi* y en los poemas que aparecieron en la edición de Aldrete, la sensualidad aparece pocas veces, relegada al sueño o a la insatisfacción, y raramente cuaja en descripciones sensoriales como el comienzo del soneto que nos ocupa (10):

En crespas tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso.

El resto está formado por una sucesión de referencias mitológicas que van perfilando su sentido:

Leandro, en mar de fuego proceloso,
su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro, en senda de oro mal segura,
arde sus alas por morir glorioso.

(3) *Ligommi il core il biondo crin* (n.º 326) y *nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslaza generoso*. También en el n.º 508.

(4) *Hoguera de oro crespo* (n.º 305). También los n.ºs 313 y 376).

(5) *Rizas en ondas ricas del rey Midas*, n.º 501; también n.º 443.

(6) *Ondeas el oro en hebras proceloso*, n.º 349.

(7) *Crespas hebras, sin ley desenlazadas*, n.º 443, y *bochornos de oro crespo*, n.º 500.

(8) Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 9. Se refiere el autor a los n.ºs 337, 365, 512, 413 y 440.

(9) N.º 485. Recuérdense los conocidos tercetos: *Venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido...* (n.º 472).

(10) Véase también *Rozas en ondas ricas del rey Midas*, n.º 501.

Con pretensión de fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Obsérvense las anomalías en la construcción de este soneto. Generalmente esta composición expone una anécdota en los cuartetos y la interpreta en los tercetos. El soneto mitológico clásico suele disponer en la primera parte el mito y lo aplica luego al caso particular del poeta; sin embargo, Quevedo sentía poca estima por este tipo de composición, escasamente representada en su extensa producción sonetística (11); la poesía mitológica estaba demasiado ligada a aquella concepción renacentista del arte, idealista y sensual, que Quevedo rechazaba, de ahí su facilidad para la parodia (n.ºs 536 y 537).

La inclusión en un soneto de múltiples referencias mitológicas es un recurso que tampoco abunda en la obra de Quevedo (12), aunque la sustitución de las descripciones amplias por meras alusiones al mito sea una de las notas que caracterizan el paso del Renacimiento al Barroco. Aún menos frecuentes resultan los sonetos cuyo sentido quede expresado mediante una referencia mitológica en el último terceto (13), por lo que esta estructura resulta tan anómala como la explosión sensorial del primer cuarteto. Ambos recursos son, sin embargo, mucho más frecuentes en la obra de don Luis de Góngora, de menores dimensiones; entre los 167 sonetos del manuscrito Chacón (14), al menos dieciséis son de referencia múltiple (15) y veintiséis terminan por una alusión mitológica (16). Este soneto enlaza así con una tradición poética escasamente afín al mundo de Quevedo.

La construcción del poema, por su artificio y por su dificultad, es de las más raras en su tiempo. El poeta compara primero su corazón con Leandro y con Ícaro, poniéndolo «en analogía con los mitos del castigo por ambición» (17); pero la correspondencia (*paridad* en la terminología de Gracián (18)) no es exacta: Leandro murió ahogado e Ícaro abrasado y Quevedo siente el amor como algo eterno (*polvo serán, mas polvo enamorado*, n.º 472). De ahí surge la referencia al fénix, que renace por el fuego; la relación tampoco es exacta en este caso: un amor como el fénix sería gozoso y triunfante y Quevedo, que con frecuencia sueña en un «amor constante más allá de la muerte», tiene una vivencia sentimental de signo trágico (*la confusión inunda*

(11) N.º 294, 311, 346, 355, 452, 464 y 481.

(12) N.º 299, 302, 310, 320, 352, 450, 453, 466 y 536.

(13) N.º 286, 299, 305, 312, 326, 453, 477, 536.

(14) Cito por la edición de B. Ciplijauskaitė, *Sonetos completos*, Clásicos Castalia n.º 1, 4.ª edición, Madrid, 1981.

(15) Ed. cit. n.º 6, 32, 46, 47, 64, 69, 77, 79, 87, 121, 125, 130, 138, 139, 140 y 155.

(16) *Ibidem* n.º 1, 12, 14, 16, 18, 25, 35, 38, 41, 46, 52, 56, 57, 61, 66, 75, 81, 83, 95, 97, 102, 130, 134, 135, 143 y 155.

(17) Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 149.

(18) *Agudeza y arte de ingenio*, colección Clásicos Castalia n.º 14 y 15, Madrid, 1969, vol. I, pág. 152.

l'alma mía; / mi corazón es reino del espanto (19)). De ahí las reservas del primer terceto: *encendidas sus esperanzas, / que difuntas lloro...*

A la busca de una relación adecuada, y siempre proyectando el cabello en agua, fuego y oro (20), compara su corazón a Midas *en el tesoro, / el castigo y la hambre*; obsérvese que aumentan los vínculos y que el soneto avanza tanteando hacia la punición continuada por un deseo insatisfecho. Pero Midas fue perdonado por Dioniso, de ahí la progresión hacia el eterno castigo de Tántalo, esta vez *en fugitiva fuente de oro*. El castigo del poeta se identifica con el máximo grado posible: la perpetua insatisfacción a la vista del objeto. Quevedo logra así uno de estos finales rotundos, acabados, tan característicos de su arte (21).

En cuanto a la comparación inexacta que venimos observando, fue catalogada por Gracián entre la nómina de los conceptos con el título de *Careo condicional, fingido y ayudado*: «Acontece algunas veces no estar ajustadas del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara, y entonces, o la acaba de formar el discurso o la expreme condicionalmente» (22). Este soneto es superior en muchos aspectos a los abundantes ejemplos de la *Agudeza y Arte de Ingenio*; los «términos» de comparación bastarían a muchos poetas sin que se observara la falta de correspondencia entre el mito y el caso, y Quevedo multiplica los mitos, cada vez más ajustados, hasta substituirlos por el de Tántalo, que expresa implícitamente el sentido del soneto y lo inadecuado de Leandro, Ícaro, Fénix y Midas. Casos semejantes se encuentran en el mismo Quevedo (n.º 297, 312 y, especialmente, el n.º 407) pero los ejemplos más acabados son dos sonetos de Góngora: *Con diferencia tal, con gracia tanta y La dulce boca que a gustar convida* (23).

II

Curiosamente el mayor parecido del soneto que comentamos no se establece con ninguno de los múltiples poemas eróticos al cabello (24), sino con el último de Góngora, imitado de Torcuato Tasso (25), a la boca de una dama:

(19) N.º 485. Según E. Navarro de Kelly, Quevedo concibe el amor como «una fuerza arrolladora que se apropia del pensamiento del hombre y lo tiraniza, convirtiéndolo en un esclavo» (*op. cit.*, pág. 68).

(20) Para estos aspectos véase A. Parker, *op. cit.*, ed. G. Sobejano, pág. 50 y M. Molho, *ibidem*, págs. 347-349.

(21) Navarro de Kelly, *op. cit.*, pág. 132, J. O. Crosby, «Quevedo, la antología griega y Horacio», ed. G. Sobejano págs. 274, y *En torno a la poesía de Quevedo*, Ed. Castalia, Madrid, 1969, pág. 34.

(22) *Op. cit.*, vol. I, pág. 163.

(23) *Op. cit.*, n.º 69 y 70.

(24) L. Rosales, *El sentido del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1966, págs. 176-187. El único que ofrece cierta proximidad al primer cuarteto de Quevedo es *En ondas de los mares no surcados*, del Conde de Villamediana (ed. J. M. Rozas, Clásicos Castalia, n.º 8, Madrid, 1969, n.º 57). Además de las *ondas* del primer verso (*undoso* en Quevedo), tenemos el primer terceto (*con naufragio feliz va navegando / mi corazón, cuyo peligro adoro*), muy próximo a los tres primeros versos de Quevedo. Pero es muy poco para apuntar una dependencia. Véase para estos aspectos el análisis de M. Molho, *op. cit.*, pág. 344 y ss.

(25) Ed. cit., n.º 70. De este bellissimo soneto se han ocupado G. C. Rossi: «Rileggiendo un sonetto del Góngora (E uno del Tasso)», *Revista de Filología Española* XLIV (1961) 425-433; N. Gross: «Invention in an imitated sonnet by Góngora», *Modern Language Notes* LXXVII (1962) 182-186; y A. Doddis Miranda: «Notas a un soneto de Góngora», *Anales de la Universidad de Chile* XXIX, n.º 124, págs. 54-63.

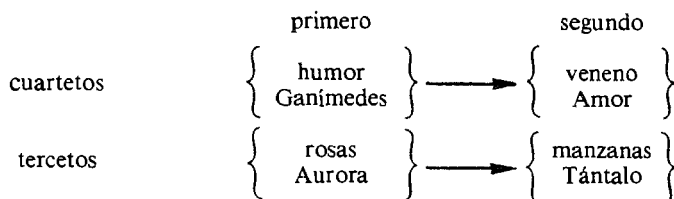
La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado,
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno.

Aparece entre un conjunto de sonetos del desengaño amoroso que el manuscrito Chacón data en 1584 y 1585 (26); esta crisis debió afectar gravemente al autor cuyo primer soneto amoroso después de este período corresponde a 1594 (27). El *careo condicional fingido y ayudado* consiste en esta composición en una sucesión de correspondencia entre la belleza de la dama y Ganimedes, *el garzón de Ida* y copero de Júpiter (primer cuarteto), el veneno y las flechas del Amor (segundo cuarteto), las rosas de la Aurora (primer terceto) y las manzanas que Tántalo no podía alcanzar (segundo terceto); su mecánica parte de la negación de una correspondencia para afirmar la contraria:



El último verso resume el sentido de la composición recogiendo los dos mitos negativos: Tántalo y Amor.

El soneto de Quevedo guarda visible relación con este de Góngora. Ambos son dedicados a un exponente de la belleza femenina (el cabello, la boca), descrito en el primer cuarteto y causante del amor; ambos sonetos denuncian el desengaño de la sensualidad y el Amor, transcurren mediante un «careo» con figuras mitológicas y terminan con la referencia a Tántalo y con un último verso que resume los aspectos más significativos de la imaginaria desarrollada. Sabemos que Góngora siguió muy de cerca un soneto de Tasso fechado hacia 1576 y que éste fue compuesto en 1584, cuando Quevedo contaba unos cuatro años pero ¿cabe imaginar a Quevedo imitando a Góngora o hemos de suponer otras razones para el parecido?

(26) Ed. cit., n.º 70, 71, 72, 74 y 76, 77, 78 respectivamente.

(27) *Ibidem*, n.º 79 y ss.

La teoría de la imitación poética viene rodando desde Aristóteles; en la forma que aquí nos interesa tuvo especial auge después de los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero, particularmente en el período que estudiamos. El Pinciano planteaba el problema distinguiendo dos tipos de imitación en arte: de la naturaleza y de otro artista; Ugo, uno de los interlocutores, exige la superación del modelo, en cuyo caso «no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de serlo» (28). Igual exigencia encontramos en el humanista Luis Vives (29) pero los tratadistas ponían en general sus mayores esperanzas en estos procedimientos; en una fecha tan temprana como la de 1531, afirmaba Alexio Venegas que «no se ha de coger tanto de reglas: como de la lición de buenos autores» (30). Sebastián Fox Murcillo insistía en que «todo lo que no se hace a ejemplo de otra cosa, resulta las más veces imperfecto y manco. ¿Y qué maravilla, si el mismo Dios, al crear el mundo, imitó su propia idea, según dice Platón? Y la naturaleza conserva siempre en cada ser el vestigio y la imagen del soberano artífice» (31). Luis Carrillo y Sotomayor demostró una confianza ciega en este principio: «si los grecolatinos alcanzaron el fin último de los Poetas, que es la fama: luego todos los que siguieren sus pisadas de la suerte que ellos, tendran y igual fama con ellos. Forçosa consequencia será pues, que la Poesia usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena» (32); sus consideraciones resultan moderadas al lado del Brocense, que no tenía «por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos» (33). No todos los preceptistas fueron incondicionales de la imitación si bien sus reservas resultan a menudo obvias (34); su más caracterizado detractor fue el sevillano Herrera, «claramente adverso a la imitación servil de los modelos grecolatinos y toscanos» (35). Pero las excepciones de este tipo resultan raras.

La imitación de autores fue pues un procedimiento habitual y admitido en la creación literaria, por paradójico que hoy nos parezca, «El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el Humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto, que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio

(28) *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, C.S.I.C., Madrid, 1953, 3 vols., vol. I, pág. 198.

(29) «Lo que al principio es imitación, debe ir adelantando, hasta llegar a ser certamen, en que se trate, no ya de igualar, sino de vencer al modelo», cit. por M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4.ª edición, C.S.I.C., Madrid, 1974, vol. I, pág. 631.

(30) *Tractado de Orthographia*, Toledo, 1531, cap. V. Citado por E. C. Riley, «Don Quixote and the imitation of models», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXI (1954) 7-26, especialmente págs. 7-11.

(31) *De imitatione seu de informandi styli ratione*, Amberes, 1554, según Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 640.

(32) *Libro de la erudición poética* (1611), edición de M. Cardenal Iracheta, C.S.I.C., Madrid, 1946, págs. 24-25.

(33) Prólogo a la segunda edición de las obras de Garcilaso, citado por E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Anaya, Salamanca, 1970, pág. 162 y nota.

(34) Decía Carballo que «lo bueno de otro poeta es lo que ha de seguir el imitador, y no hacer como la mona» (*El cisne de Apolo*, cito según Riley, *op. cit.*, pág. 9).

(35) A. Vilanova, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Barcelona, 1953, págs. 567-694, especialmente pág. 589, trabajo esencial para estos aspectos. En lo que concierne a Herrera, véase M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 548-549 y A. Terry, «The continuity of Renaissance criticism: poetic theory in Spain between 1535 and 1650», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXI (1954), 27-36, especialmente págs. 30 y ss (Herrera y el Brocense).

concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo» (35 bis). En expresión de Dámaso Alonso, en aquellos tiempos la imitación «se practicaba, se confesaba y se defendía teóricamente» (36). Aunque en principio era y fue durante siglos un método didáctico, en la época que nos ocupa fue practicada habitualmente por los escritores de mayor prestigio, especialmente por los que hoy denominamos manieristas: «sus teorizantes no admiten la imitación directa de la realidad, sino a través de la imitación de los antiguos poetas y artistas» (37).

Los rasgos de manierismo abundan en los dos sonetos que comentamos. Ambos supeditan la exorbitada sensualidad de su arranque a un planteamiento de férrea estructura lógica que hace asumir al lector la experiencia del poeta a través de las alusiones mitológicas; ambos someten sus materiales temáticos y estilísticos a rígidos esquemas compositivos previamente prefijados, mucho más rigurosos que el clásico patrón del soneto. Por fin ambos distorsionan la jerarquía de sus materiales colocando en el primer cuarteto el motivo central, el amoroso, y reservando el lugar privilegiado del soneto, el último terceto, a materiales mitológicos que no son sino un elemento expresivo, al revés de la forma canónica en el Renacimiento (38). En la obra de Góngora, el más importante de nuestros poetas manieristas (39), no puede sorprendernos la persistencia de estos caracteres, especialmente nítidos en los sonetos de hacia 1582-1584, pero no es normal encontrarlos en Quevedo.

Tampoco es fácil encontrar en su obra una acumulación de vocabulario cultista como la del soneto que comentamos. *Undoso*, *pretensión* y *fénix* aparecen entre los términos que la crítica viene considerando específicamente gongorinos (40) y *crespo*, *fugitivo* y *generoso* son criticados por el propio Quevedo en sus sátiras anticulteranas (41), de ahí la anomalía de su inclusión en un mismo soneto. No nos encontramos ante vocablos ajenos a la tradición literaria común a ambos autores; quizá el más prestigioso sea *crespo*, usado desde Petrarca en la descripción del cabello femenino (42). Pero sólo dos de estos seis términos aparecen asociados en otro soneto: *undoso* y *crespo* (n.º 500), quizá porque los prestigiosos precedentes del último enmascaraban la indudable filiación cultista de todos ellos.

Al fino oído de Quevedo no pudo pasarle desapercibida tal proliferación de cultismos; más bien nos inclinamos a considerar que puedan responder al deseo consciente de imitar el lenguaje de Góngora en un soneto que lo sigue tan de

(35 bis) F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), 79-119, pág. 117.

(36) «Lope despojado por Marino», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 110-143 y 165-168, especialmente pág. 125 y ss.

(37) E. Orozco, *op. cit.*, pág. 161.

(38) *Ibidem*, págs. 43-44, 161-166 y 187 principalmente.

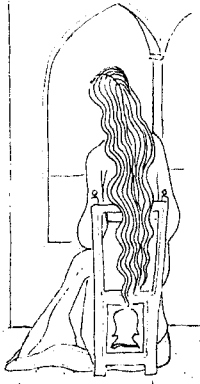
(39) Además del estudio de E. Orozco citado (págs. 177 y ss.) véase el excelente de E. Hatzfeld, «Los estilos generacionales de la época barroca: Manierismo, Barroco, Barroquismo», en *Estudios sobre el Barroco*, 2.ª edición, Gredos, Madrid, 1966, págs. 52-73, especialmente págs. 61-62.

(40) Véase la «Lista A» de Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, Apéndices.

(41) *Ibidem*, «Lista C».

(42) *Dico le chiome bionde, e'l crespo laccio, / che sí soavemente lega et stringe / l'alma y Aura che quelle chiome bionde et crespe*. Cito por el *Canzionere*, ed. y texto de G. Contini y notas de D. Ponchirolí, NUE n.º 41, Einaudi Editore, Torino, 1974, n.º CXCVII y CCXXVII respectivamente.

cerca. Estamos probablemente ante uno de los muchos ejemplos de imitación literaria de nuestra Edad de Oro, aunque la manifiesta enemistad personal y poética entre ambos autores induzca a la desconfianza. Sin embargo el recurso a la sensualidad, la inclinación manierista y la importancia de la mitología nos inducen a creerla una obra juvenil, seguramente anterior a la estancia de la Corte en Valladolid (43) y al nacimiento de su enemistad. En cualquier caso este soneto, sea o no imitado, es impensable después de la divulgación del *Polifemo* y las *Soledades* (1613), que recondujeron la sátira antigongorina sobre las peculiaridades de su sintaxis y, especialmente, de su vocabulario.



Vejamen humorístico del Manzanares en el Parnaso de Quevedo

(Apostillas a un romance burlesco)

Alberto SÁNCHEZ *

Talía, musa jocoseria

Los lectores y estudiosos de Quevedo tienen contraída una deuda impagable con el profesor José Manuel Blecua por su excelente edición crítica de todas las poesías del genial satírico, antes tan revueltas y disturbadas (1).

Bajo el patrocinio barroco de Talía, la musa sexta del *Parnaso Español* (1648), la dama de bastón y de la mascarilla cómica (como si dijéramos del flagelo satírico y de la broma festiva) se agavillaron un conjunto de poesías que el autor había considerado *burlescas*. Es decir, «descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y de veras».

Claro que Góngora había calificado de *bucólica* a la musa Talía en la primera octava de su *Fábula de Polifemo*, lo que desazonó un tanto a sus apasionados escoliastas; pero es cierto que lo más frecuente había sido la atribución de la comedia a Talía, como lo refleja un poema de Juan de la Cueva, menos que mediano, prosaicamente encaminado a dilucidar los *Inventores de las cosas* (1607).

Las sacras Musas fueron inventoras:
de las historias fue la bella Clío;
a Melpómene aplican las tragedias;
las cómicas acciones a Talía;
Euterpe hizo resonar la flauta, etc.

(*) Catedrático del I.B. «Cervantes» de Madrid.

(1) Vid. Francisco de Quevedo, *Obra Poética. Edición de José Manuel Blecua*, Ed. Castalia, Madrid, 4 vols., 1969, 1970, 1971 y 1981.

Al amparo de la Talía quevedesca figura un buen conjunto de sonetos, como el dirigido al mosquito de trompetilla, y el popularísimo que comienza «Érase un hombre a una nariz pegado» para terminar en diversas afirmaciones hiperbólicas, con variantes acreditadas (2); o el que degrada festivamente la fábula mitológica de Apolo y Dafne: «Bermejazo platero de las cumbres / a cuya luz se espulga la canalla»...

Pero abundan mucho más los romances, de más fácil andadura, preferidos por Quevedo para beneficiarse de su docilidad de adaptación a toda clase de diabluras estilísticas. En todas estas composiciones predomina la intención lúdica y una gran audacia lingüística al servicio del «puro deleite intelectual» (3).

Es muy conocido su romance de la *Boda de negros*, donde el humor se oscurece entre negruras obsesivas, casi alucinantes y superrealistas; o la graciosa enumeración de frutas y hortalizas en *Boda y acompañamiento del campo*, que nos recuerda el verde escuadrón de las huestes de D.^a Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*.

Entre estos romances no falta el motivo barroco de la desmitificación de los grandes héroes históricos o legendarios; baste aducir el de la *Pavura de los Condes de Carrión*, con la feroz caricatura del Cid, durmiendo la siesta «boquiabierto y cabizbajo / roncando como una vaca». O la fábula mítica de Hero y Leandro, degradados «en paños menores» y «pasados por agua», con chistes que se repitieron hasta la saciedad (4).

Del mismo tenor es el romance del *Testamento de Don Quijote* del que me he esforzado por demostrar que se trata de una burlona interpretación del *Quijote* cervantino de 1605 y no del de 1615, como algunos críticos han defendido (5). Por su parte, Ramón Díaz-Solís intenta aproximar este romance al *Quijote* apócrifo de Avellaneda (6); pero no creo que la composición de Quevedo pueda relacionarse con el falso hidalgo manchego, salvo en la deformación caricaturesca del personaje (por supuesto, mejor considerado en el romance que en el libro de Avellaneda).

Para mí, el tono del *Testamento* quevedesco sigue y amplifica la línea esbozada en los cómicos epitafios de los «académicos de Argamasilla», con los que termina Cervantes su tomo primero. Como dice muy bien Blecua, la expresión de Quevedo «siempre es amplificadora, no sugeridora como la de Góngora».

Tampoco se ha insistido lo suficiente en que la actitud de Sancho Panza en el romance, aconsejando a su señor el olvido de las quimeras caballerescas y la asistencia religiosa en los últimos instantes, es radicalmente opuesta a la del Sancho auténtico ante el lecho de muerte del hidalgo Quijano, a quien preten-

(2) Hace tiempo dediqué a este soneto un comentario escolar. Cfr. Alberto Sánchez, «Explicación de un soneto de Quevedo para alumnos de Bachillerato», *Revista de Educación*, XV, n.º 45, Madrid, 1956, págs. 4 y 5.

(3) Vid. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura Española, III, Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Edics. Cénlit, Tafalla (Navarra), 1980, pág. 722.

(4) Vid. Quevedo, *Poesía varia*, edición de James O. Crosby. Ed. Cátedra, Madrid, 1981, págs. 476-486.

(5) Vid. Alberto Sánchez, «Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico», *El Ingenioso Hidalgo*, n.º 57, año XX, 1981, págs. 5-38.

(6) Cfr. Ramón Díaz-Solís, *Avellaneda en su Quijote*, Edics. Tercer Mundo, Bogotá (Colombia), 1978, págs. 324-332.

día animar en sus decaídas ilusiones poéticas. De ahí que Unamuno considerase a Sancho como el heredero del espíritu de Don Quijote (7).

Don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, en su edición pionera de las *Obras* de Quevedo, en la Biblioteca de Autores Españoles, afirmaba que el discutido romance habría sido compuesto durante la breve estancia del gran poeta satírico en Argamasilla de Alba el año 1608 (8), lo cual reforzaría mi opinión, basada en razones puramente estilísticas. Pero se trata de una conjetura, sin suficiente base documental, aunque haya sido admitida por Pedro Padilla Amat en un opúsculo de nuestros días (9).

Otros muchos romances brotaron de la pluma caústica y zumbona de Quevedo, pero en esta ocasión me atrae el análisis del que reunió en íntima compenetración dos temas de cierta resonancia en las letras de la época: el vejamen o diatriba jocosa del río Manzanares y la sátira festiva de varias *figuras* o figurillas de la Corte, que se bañarían en el desmedrado caudal.

Para facilitar la relectura del poema y la localización de nuestro comentario, transcribiremos el romance numerando las 25 cuartetas en que aparece dividido, según práctica frecuente en el romancero artístico del Siglo de Oro. Por supuesto, seguiremos el texto fijado magistralmente por Bleuca (10).

Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan

- 1 «Manzanares, Manzanares,
arroyo aprendiz de río,
platicante de Jarama,
buena pesca de maridos;
- 2 »tú que gozas, tú que ves,
en verano y en estío,
las viejas en cueros muertos,
las mozas en cueros vivos;

(7) «Es Sancho, es tu fiel Sancho, es Sancho el bueno, el que enloqueció cuando tú curabas de tu locura en tu lecho de muerte, es Sancho el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres». (Vid. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Espasa-Calpe, Madrid, cito por la 6.^a edición, 1938, págs. 334-335).

(8) Son muy pintorescas las circunstancias en que se compuso el romance, de creer a Fernández-Guerra en su *Vida de Quevedo*, incluida en el tomo I de sus *Obras* en la BAE. Parece que después de una enfermedad, Quevedo pasó el verano de 1608 en su señorío manchego de la Torre de Juan Abad. «A su vuelta a Castilla, se le encojó la mula y tuvo que pernoctar en Argamasilla de Alba, en la casa del párroco. Visitáronle los caciques y ricachos, e instándole juntamente con el huésped a que improvisase algunas coplas, rompió el rasgo, haciendo en un romance el *Testamento de Don Quijote*; ¡tanta era ya la popularidad de *El ingenioso hidalgo de La Mancha!*» (Vid. D. Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras I*, colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, BAE, tomo 23, pág. XLIV, Rivadeneira, Madrid, 1852. Hay nueva edición en Madrid, Atlas, 1946, exactamente reproducida de la 1.^a).

(9) Cfr. Pedro Padilla Amat, *Cervantes en Argamasilla de Alba (Monografía histórica de su término y vinculación con las órdenes militares de Santiago y San Juan)*, Gráficas Arca, Madrid, 1981.

(10) Vid. Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleuca, Ed. Planeta, Barcelona, 1981, págs. 879-882.

- 3 »ansí derretidas canas
de las chollas de los riscos
remozándose los puertos,
den a tu flaqueza pistos,
- 4 »pues conoces mi secreto,
que me digas, como amigo,
qué género de sirenas
corta tus lazos de vidrio.»
- 5 Muy hético de corriente,
muy angosto y muy roído
con dos charcos por muletas,
en pie se levantó y dijo:
- 6 «Tiéneme del sol la llama
tan chupado y tan sorbido,
que se me mueren de sed
las ranas y los mosquitos.
- 7 »Yo soy el río avariento
que, en estos infiernos frito,
una gota de agua sola
para remojarne pido.
- 8 »Estos, pues, andrajos de agua
que en las arenas mendigo,
a poder de candelillas,
con trabajo los orino.
- 9 »Hácenme de sus pecados
confesor, y en este sitio
las pantorrillas malparen;
cuerpos se acusan postizos.
- 10 »Entre mentiras de corcho
y embelecocos de vestidos,
la mujer casi se queda
a las orillas en lío.
- 11 »¿Qué cosa es ver una dueña,
un pésame dominico,
responso en caramanchones,
medio nieve y medio cisco,
- 12 »desnudarse de un entierro
la cecina de este siglo,
y bañar de ánima en pena
un chisme con dominguillos?
- 13 »Enjuagaduras de culpas
y caspa de los delitos
son mis corrientes y arenas:
yo lo sé, aunque no lo digo.

Vejamen humorístico del Manzanares...

- 14 »Para muchas soy colada,
y para muchos, rastillo;
vienen cornejas vestidas,
y nadan después erizos.
- 15 »Mujeres que cada día
ponen con sumo artificio
su cara, como su olla,
con su grasa y su tocino.
- 16 »Mancebito azul de cuello
y mulato de entresijos,
único de camisón,
lavadero de sí mismo.
- 17 »No todas nadan en carnes
las señoras que publico:
que en pescados abadejos
han nadado más de cinco.
- 18 »Por saber muchas verdades,
con muchas estoy malquisto:
de las lindas, si las callo;
de las feas, si las digo.
- 19 »Ya fuera muerto de asco,
si no diera a mis martirios
Filis, de ayuda de costa,
tanto cielo cristalino.
- 20 »Río de las perlas soy,
si con sus dientes me río,
y Guadalquivir y Tajo,
por lo fértil y lo rico.
- 21 »Soy el Mar de las Sirenas,
si canta dulces hechizos,
y cuando se ve en mis aguas,
soy la fuente de Narciso.
- 22 »A méritos y esperanzas
soy el Lete, y las olvido;
y en peligros y milagros
hace que parezca Nilo.
- 23 »A rayos, con su mirar,
al sol mesmo desafío,
y a las esferas y cielos,
y planetas y zafiros.
- 24 »Flor a flor y rosa a rosa,
si abril se precia de lindo,
de sus mejillas le espera
cuerpo a cuerpo el Paraíso.
- 25 »Las desventuras que paso
son estas que he referido,
y éste el hartazgo de gloria
con que sólo me desquito.»

El río Manzanares como tópico burlón

Son varios los autores modernos, entre los que destacaremos a Ramón Gómez de la Serna y don José Deleito y Piñuela, distinguidos en la selección de una copiosa antología de las bromas inspiradas por el Manzanares a los poetas, novelistas y dramaturgos del Siglo de Oro (11).

Incluso el bondadoso Cervantes, en su novela de *La gitanilla*, hubo de sumarse al tema, con delicada atenuación, al ponderar las gracias de la protagonista:

Entre pobres aduares,
¿cómo nació tal belleza?
O ¿cómo crió tal pieza
el humilde Manzanares?
Por esto será famoso
al par del Tajo dorado
y por Preciosapreciado
más que el Ganges caudaloso.

De Lope de Vega cabría espigar un abundante florilegio dispar, entre bromas y veras, más crecido en la línea zumbona que en la alabanza desmedida, sin faltar ésta, desde las *Rimas humanas* hasta *La Dorotea*.

Que si en las primeras composiciones pudo cantar con hipérbole desmesurada:

De hoy más las crespas sienes de olorosa
verbena y mirto coronarte puedes,
juncoso Manzanares, pues excedes
del Tajo la corriente caudalosa...

Todavía insistió en la comedia de *Los melindres de Belisa*, donde no vacila en llamarle *ilustre río*, e incluso añade:

pues besando cristal resultas oro,
en que eres ya, dorado Manzanares,
del Tajo enojo, emulación de Henares.

En cambio, un soneto contrasta la magnitud del puente de Segovia frente a la insignificancia del río que le aguanta y amargamente se queja:

Quítenme aquesta puente, que me mata,
señores regidores de la Villa,
miren que me ha quebrado una costilla,
que, aunque me viene grande, me maltrata.

Y en el acto 2.º de *La Dorotea*, recopila por su cuenta un breve ejemplario de los detractores del río.

(11) Cfr. «El seco Manzanares», cap. XL1 del *Elucidario de Madrid*, por Ramón Gómez de la Serna (CIAP, Renacimiento, Madrid, 1931) y el cap. XIV de *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)* por José Deleito y Piñuela, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

CELIA.—...¿Pensabas que era el Betis como nuestro Manzanares, río con mal de piedra, todo arenas, por quien dijo don Luis de Góngora, aquel famoso cordobés, que un jumento le orinó el invierno, y otro se le bebió el verano?

DOR.—Manzanares no se precia de profundo; que es como ingenio cortésano: oropel y ruido de orillas sí, y de seguridades...

CEL.—Sí; pero ¿cómo puedes negar la culpa que tiene en que siendo los veranos tan humilde, se deja entrar de mil géneros de hombres y mujeres, hecho un valle de Josafat? Lastimosa libertad de la Corte, no poco murmurada de los que saben cuánto importa en las mujeres la honestidad y en los hombres el recatarla de tantos ojos. Liñán de Riaza, ingenio ilustre, habló en los paños que lava, cuando dijo que era Manzanares

Rico de plantas de pies
y de agua menguado y pobre.

Pero más satírico el otro poeta que dijo por el mismo:
que no son álamos todos
los que en el agua se ven (12).

En *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara pueden leerse una sarta de chistes barrocos, entre los que aduciremos el presente texto del tranco VIII: «se llama río, porque se ríe de los que van a bañarse en él, no teniendo agua; que solamente tiene regada la arena, y pasa el verano de noche, como río navarrisco, siendo el más merendado y cenado de cuantos ríos hay en el mundo. El de más caudal es, dijo don Cleofás, pues lleva más hombres, mujeres y coches que pescados los dos mares».

Muy citado es también el romance de Tirso de Molina, incluido en el tercero de los *Cigarrales de Toledo*. Se ríe del Manzanares, al que considera «caduco y viejo», despeado y enfermo de gota, al que se pronostica una muerte de «mal de orina». Con mucha más gracia se le compara con las instituciones docentes de mayor prestigio en la época: «Como Alcalá y Salamanca / tenéis (y no sois Colegio) / vacaciones en verano / y curso sólo el invierno». O con el lastimoso pedigüño de prebendas oficiales: «¿Cómo, decid, Manzanares, / tan poco medrado os vemos, / pretendiente en esta Corte / y en Palacio lisonjero?» (13).

Quizá el autor que más se ensañó contra el popular río madrileño fuese Góngora, enconado rival de Quevedo pero igualmente exagerado en la expresión desrealizadora, si bien por otros rumbos.

Forzoso es recordar en primer término el soneto aludido por Lope de Vega en *La Dorotea*, como acabamos de ver. Es el que comienza:

Duélete de esa puente, Manzanares;
mira que dice por ahí la gente
que no eres río para media puente,
y que ella es puente para muchos mares...

El chocarrero endecasílabo final —«Bebíome un asno ayer, y hoy me ha meado»— lo cita Lope de memoria y resulta pintorescamente trabucado: «un jumento le orinó el invierno y otro se le bebió el verano».

(12) Vid. Lope de Vega, *La Dorotea*, Edición de Edwin S. Morby, Ed. Castalia, Madrid, 1958, págs. 139-141.

(13) Vid. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, edición transcrita y revisada por Víctor Said Armesto, Renacimiento, Madrid, s.f., págs. 240-243.

También escribió Góngora un romance que comienza con la misma reduplicación que el de Quevedo, para seguir luego por otros derroteros asimismo descalificadores: «Manzanares, Manzanares, / vos que en todo el acuatismo / Duque sois de los arroyos / y Vizconde de los ríos»... (14). De análoga iniciación, quedó un tanto en la penumbra si se le compara con la popularidad del de Quevedo, comentado en estas páginas.

Creo que el ingenio mordaz de Quevedo ha superado a todos los ingenios de aquel tiempo en la invectiva cómica del Manzanares, tanto por la riqueza de sus buidos matices, como por alcanzar el límite extremo en la desrealización evanescente.

No sólo en el romance a que nos referimos, sino en otras composiciones se burla nuestro gran satírico del río madrileño, bien mediante menciones episódicas y ridiculizadoras, bien situándolo de nuevo en primer término.

Así, la letrilla *Después que me vi en Madrid / yo os diré lo que vi* (quizá escrita hacia 1604, como quería Astrana Marín, por la coincidencia del traslado de la Corte a Valladolid) termina con una maliciosa alusión:

No hay quien sus males soporte,
pues por no le ver su río,
huyendo corre con brío
y es arroyo baladí.
*Yo os diré lo que vi
después que me vi en Madrid* (15)

En sus últimos años y en ocasión tan poco propicia a la chanza y la broma como la que le deparó su prisión en San Marcos de León, reincide con regodeo amplificatorio en el tema del romance que venimos examinando. El poeta se refugiaba en la poesía como consuelo de su mísero estado.

Es otro romance, de 188 versos frente a los cien redondos del primero. Podemos observar, de entrada, el paralelismo de los títulos:

1.º *Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan*: «Manzanares, Manzanares».

2.º *Describe el río Manzanares cuando concurren en el verano a bañarse en él*: «Llorando está Manzanares...» (16).

Asimismo conciertan en las asonancias vocálicas en *-i-o* de la rima de los versos pares:

Llorando está Manzanres,
al instante que lo digo,
por los ojos de su puente,
pocas hebras hilo a hilo,

(14) Vid. Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Ed. Aguilar, Madrid, 1956, pág. 220. El soneto indicado aparece en la pág. 460.

(15) Vid. Quevedo, *Poesía original completa*. Ed. Blecau..., pág. 730.

(16) *Op. cit.*, pág. 1051-1056.

Vejamen humorístico del Manzanares...

cuando por ojos de agujas
pudiera enhebrar lo mismo,
como arroyo vergonzante,
vocablo sin ejercicio.

Más agua trae en un jarro
cualquier cuartillo de vino
de la taberna, que lleva
con todo su armandijo...

Esta coincidencia de las vocales en la rima lleva consigo la repetición de algunos vocablos y motivos en los dos romances, aunque el primero tenga predominante acento satírico y el segundo se explaye más en descripciones de los bañistas y de las meriendas junto al río en el atardecer estival.

Los interminables juegos de palabras o de frases hechas llenan de recovecos y equívocos la significación de las cuartetas. Nuestro río se mueve poco, por falta de *gotas*, mientras que a los reumáticos les pasa lo mismo, precisamente por la *gota*. La ausencia de *gota* inmoviliza al Manzanares y lo estanca, igual que la presencia de la *gota* retiene a los enfermos y les estorba el movimiento: «al revés de los gotosos, / ya no se mueve estantío; / pues de no gota es el mal / de que le vemos tullido».

Descubre a continuación: «No alcanza a la sed el agua, / en su madre, a los estíos; / que, facistol de chicharras, / es la solfa de lo frito». *No dar una sed de agua* es una expresión familiar que se emplea para ponderar la mezquindad de quien no da ni agua ni siquiera la sed de ella. Quevedo, en el *Cuento de cuentos*, «donde se leen juntas las *vulgaridades rústicas* que aún duran en nuestra habla», menciona esta locución con desdén: «¿Qué será *no dar a uno una sed de agua*, que tan frecuente se oye en las quejas de los amigos y de los criados? Y *hacer bailar el agua delante*, ¿es a propósito?» (17). *Bailar el agua delante* es el octosílabo n.º 161 de este mismo romance.

Con respecto a la cuarteta últimamente señalada, es notable advertir la unión de la disemia de *madre*, aquí en su sentido de cauce seco, junto al facistol de la cigarra y su canto monótono, evocador del calurosísimo estío madrileño. Todo enlazado en la magia de un círculo verbal, sobremanera grávido.

El humor negro llegará a su máxima expresión subestimadora de la corriente del Manzanares en la cuarteta que dice:

Con azadones y espuertas,
son gabachos y coritos
sepultureros del agua
en telarañas de vidrio.

(17) Véase el *Cuento de cuentos* en Quevedo, *Prosa festiva*, edición, prólogo y notas de Alberto Sánchez, Edics. Castilla, Madrid, 1949, págs. 320 y 542. Muy recomendable es la reciente edición de Pablo Jauralde Pou: Quevedo, *Obras festivas* (Madrid, Castalia, 1981); el *Cuento de cuentos*, págs. 147-169.

Personificación del Manzanares

Volviendo al romance de nuestro comentario, podemos considerarlo dividido en dos partes muy desiguales: la que comprende las cinco primeras cuartetas y la que se extiende a las veinte restantes,

En la primera, el poeta se dirige al río en son de amigo que incita a la confianza. También pudiera ser el propio Madrid quien habla y alega no tener secretos con el río familiar.

Se abre la primera cuarteta con la indicada reduplicación —«Manzanares, Manzanares»—, figura muy corriente en el estilo del romancero viejo: «Gerineldo, Gerineldo, / paje del rey más querido», «Abenámar, Abenámar, / moro de la morería», «Fonte frida, Fonte frida / Fonte frida y con amor», «Río verde, río verde, / tinto vas en sangre viva»...

Por cierto, que el último también lo parodió Quevedo en otro romance burlesco: «Viejo verde, viejo verde, / más negro vas que la tinta». Ni debemos olvidar el romance de Quevedo en que se burla del destino, pues comienza con el mismo recurso: «Fortunilla, Fortunilla, / cotorrerica de fama, / pues con todos los nacidos / te echas y te levantas»... (18).

Lo de «platicante de Jarama, / buena pesca de maridos» (1cd), aparte de reconocer que el Manzanares, «arroyo aprendiz de río» (1b), es afluente o tributario del Jarama muy cerca de la Corte, encierra la maligna asociación de los maridos a los toros, apacentados en sus orillas. Los toros del Jarama son referencia común en la literatura del Siglo de Oro.

Don Quijote exclama en una ocasión: «Para mí no hay toros que valgan, aunque sean de los más bravos que cría Jarama en sus riberas» (2.^a, LVIII). Y Góngora, en el romance aducido antes: «Solicitud diligente, / alcanzándoos a vos mismo / los abrazos de Jarama / Minotauro cristalino... / Y sepa luego de vos / todo cuerno masculino / que de sus agitaciones / está ya acabado el circo».

En cuanto al verso «en verano y en estío» (2b) no se trata de una pareja de sinónimos, como ocurriría en el lenguaje de hoy, puesto que se refiere a dos estaciones distintas, aunque inmediatas: la primavera o *verano* (del latín *ver, veris*) y el *estío* (hoy corrientemente verano). Una vez más debemos acudir al magisterio del *Quijote* para aclarar la cuestión: «Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo excusado; antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua» (2.^a, LII).

En el Diccionario de Corominas se nos explica la historia del vocablo *verano*, introducido muy tempranamente en nuestra lengua: es «abreviación del latín vulgar *veranum tempus*, “tiempo primaveral”, derivado de *ver, veris*, “primavera”. Hasta el Siglo de Oro se distinguió entre *verano*, que entonces designaba el fin de la *primavera* y principio del *verano*; *estío*, aplicado al resto de

esa estación, y *primavera* que significaba solamente el comienzo de la estación conocida ahora con este nombre» (19).

«Las viejas en cueros muertos / las mozas en cueros vivos» (2cd), aparte de la punzante antítesis, implica un juego disémico, puesto que la expresión «en cueros» (desnudas) vale también por la *piel* de las personas: lozana y tersa en las jóvenes, macilenta y arrugada en las viejas.

La cuarteta n.º 3 con audacias tropológicas frecuentes en Quevedo, nos lleva a considerar las «derretidas canas» (3a) o nieves de los elevados riscos del Guadarrama (chollas en la jerga vulgar, repetida por el autor en prosa y verso) para «dar pistos» (3d) o alimentar la flaqueza del río.

Por último, en la copla n.º 4, la pregunta «qué género de sirenas / corta tus lazos de vidrio» (cd) inquiera por la calidad de las personas que en el río se bañan, mediante nueva disemia de la palabra *sirena* (según el mito de la tradición helénica o la más profana adecuación a las cortesanas de turno). «Tus lazos de vidrio» (4d) degeneran en «telarañas de vidrio» al pasar al romance posterior, que comienza *Llorando está Manzanares*; como en «charquillos», los «dos charcos» de la cuarteta siguiente (5c). La desgastada metáfora (agua = cristal) se empaña en vidrieras turbias. Por si fuera poco, «hético» (muy flaco y tuberculoso), angosto y roído son los tres calificativos anuladores que recibe el sufrido Manzanares en la única estrofa de narración impersonal (5ab).

Y llegamos a la prosopopeya del río, puesto en pie dificultosamente, para darnos su discurso: «en pie se levantó y dijo» (5d). Verso que nos trae a la memoria el comienzo de la *Profecía del Tajo*, de fray Luis de León:

...el río sacó fuera
el pecho y le habló de esta manera

Quevedo, tan descuidado en la publicación de sus propios versos, tuvo gran interés por llevar a la imprenta los de fray Luis de León y Francisco de la Torre (1631), como antídoto frente al cultismo gongorino en boga creciente.

Río fantasmal y bañistas quiméricos

En las veinte cuartetos que integran el parlamento del río Manzanares, las primeras y las últimas contienen la confesión, insistentemente vejatoria, de los pecados y faltas que le caracterizan. Las restantes estrofas presentan un peyorativo desfile de ilusos bañistas, reducidos a mujeres más o menos equívocas y jóvenes afeminados.

En fuga descendente de una realidad ínfima, se desfleca en rápido muestrario de caricaturas expresionistas. El río se convierte en pretexto para enhebrar imágenes grotescas y sus bañistas se convierten en muñecos o «dominguillos» (12d), blanco evanescente de una sátira diluida en juego de comicidad intelectual.

(19) Cfr. Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (Gredos, Madrid, 3.ª ed. muy revisada y mejorada, 1976, págs. 602); y *Entretencimientos gramaticales*, por don Rafael Pérez Barreiro (1862-1932), catedrático en el Instituto de La Coruña (La Coruña, Tip. *El Ideal Gallego*, 1935, págs. 97-100).

tual. Mundo lúdico de quimera y fantasía, cimentado en un prodigioso dominio verbal.

En la cuarteta 6 se lamenta el río de que el sol le haya sorbido el agua hasta el punto de que se mueren sedientas las ranas y los mosquitos. Quizá se inspira en la fábula esópica de Fedro, *Ranae ad solem*, con su querrela ante Júpiter y contra el sol, desecador de lagunas y pantanos.

En la 7, el «río avariento», *frito* en los «infiernos» del estío madrileño, puede enlazar sin dificultad con el «facistol de las chicharras» que es la «solfa de lo frito» en el romance último (*Llorando está Manzanares*). En la 8, los «andrajos de agua» (a), mendigados a la arena (b), los *orina* con dificultad (d), con la ayuda de *candelillas* (c); es decir, los instrumentos utilizados por los cirujanos «para abrir la vía al que tiene mal de orina», según el *Tesoro* de Covarrubias, citado aquí por Blecua.

Las seis cuartetas que siguen se ensañan zumbonamente, entre burlas y veras, con las ropas y atuendos de las bañistas. Los «postizos» (9d) para disimular imperfecciones corporales, como las «mentiras de corcho» (10a) para dar una esbeltez fingida (mentirosa) a las usuarias; y los «embelecocos de vestidos» (10b), por la aparatosidad de guardainfantes y polleras, con sus laberintos de alambre, ballenas, verdugados y enaguas (20): la mujer quedará reducida a un verdadero lio de ropa (10d) cuando se desnude en las orillas del río.

Las cuartetas 11 y 12, en forma de interrogación retórica, disparan una nueva andanada quevedesca dirigida a las *dueñas*, verdadera obsesión de nuestro poeta. Las imágenes en este caso van asociadas con la idea de la muerte. Como advierte Crosby, a Quevedo le gustaba relacionar la vejez extrema de estas dueñas con imágenes conceptuales de la muerte, y compara el «pésame dominico» (11b) de este lugar con el «lechuzo de requiem» en el romance de las *Advertencias de una dueña a un galán pobre*: «Una picaza de estrado / entre mujer y serpiente»... (21).

La cuarteta 11 está cimentada sobre un fuerte contraste de blanco y negro, fundado en el hábito de los dominicos, que ayudarían a bien morir; y podríamos ilustrarla con otra del mismo Quevedo en el romance titulado *Desmiente a un viejo por la barba*:

Sobre *blanco*, *capa negra*
es mocedad *domínica*:
hoy *tinta* y ayer *papel*
barba será escribanía.

¿Qué cosa es ver a una dueña,
un *pésame dominico*
responso en caramanchones,
medio *nieve* y medio *cisco*... (22).

(20) Vid. José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.

(21) Vid. Quevedo, *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Edics. Cátedra, Madrid, 1981, págs. 428 y 420-423).

(22) Vid. Quevedo, *Poesía original...*, Ed. Blecua..., págs. 798-799 y 880.

Pero aún hay más: esta dueña es *pésame* (11a), *responso* (11b), *cecina* (12b) *ánima en pena* (12c) y *chisme* con dominguillos (12d), verdadera letanía macabra para terminar con nueva alusión a las redundancias del ropero femenino. Dos sonetos de Quevedo completarán estas visiones de humor tétrico; dirigido el primero a una *Vieja verde, compuesta y afeitada*, es decir, exageradamente maquillada, dice así en el segundo cuarteto:

Tú juntas, en tu frente y tu cogote,
moño y *mortaja* sobre seso orate;
pues, siendo ya viviente disparate,
untas la *calavera* en almodrote.

Y el segundo, destinado también *A una vieja*, termina con un terceto graciosamente aniquilador.

Tumba os está mejor que estrado y sala;
cecina sois en hábito de arpia,
y toda gala en vos es martingala.

Volviendo a nuestro romance, la metátesis de *caramanchones* (11c) por *camaranchones* puede ser una insistencia en la cara manchada, o sucia y oscura de la dueña de marras.

Las coplas 13, 14 y 15 se refieren principalmente a las faenas de limpiar la ropa (enjuagaduras, colada, rastrillo), a la vez en los dos sentidos, directo y traslaticio; y a los afeites y cosmética más burdos de la época. «Vienen cornejas vestidas / y nadan después erizos» (14cd) alude otra vez a las artificiosas y encubridoras prendas del vestido femenino. Nos recuerda la venerable tradición de esta imagen en nuestra literatura, pues ya decía el Arcipreste de Hita:

*...fermosa, e non de suyo, fuese para la igreja;
algunas fazen esto que fizo la corneja* (23)

El mismo Quevedo en su soneto bastante sucio, «Pinta el *Aquí fue Troya* de la belleza», se refiere también al «aliño, imitado a la corneja». De la misma composición, el endecasílabo «la piel, que está en un tris de ser pelleja» está en la línea de los «cueros muertos» de nuestro romance (2c).

En la copla 16 se canta al único varón «de camisión» (c) entre los bañistas del Manzanares, si bien afeminado: «mancebito» (a) y «mulato de entresijo» (b). El «cuello azul» (a) que luce, emparentado con el «Yo, cuello azul pecador» de otro romance, sugiere a Blecua la fecha de 1623 para las dos composiciones, ya que el 22 de marzo de ese año se publicó una famosa *Pragmática* de ordenación suntuaria, en la que se reprimía el lujo, se prohibía el oro en los vestidos y llevar cuellos escarolados, que habían de ser sustituidos por valonas llanas (24).

En las cuartetos restantes el río vuelve a hablar de sí mismo y se consuela un tanto de las estantiguas que lo invaden durante la estación calurosa, gracias

(23) Vid. *Libro de Buen Amor*, copla 286, edición y versión de Pablo Jauralde Pou, Edics. Tarraco, Tarragona, 1981, pág. 142.

(24) Vid. Quevedo, *Poesía original...*, Ed. Blecua..., págs. 881 y 882.

a la presencia de una Filis agraciada (19c), símbolo de la idealización femenil en la poesía clásica: «cielo cristalino» (19d) comparable a los «cielos de Clarinda» del romance «Llorando está Manzanares». Clarinda, la clara y virtuosa mujer, frente al esperpento de dueñas viejas y sirenas ucrónicas.

Apenas comenzaba a clarear el ambiente, surge la autocorrección y la broma, a costa del tópico manido «dientes de perlas»: «Río de las perlas soy / si con sus dientes me río...» (20ab). Que nos lleva al divertido comienzo de otro romance quevedesco, *Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas*:

¡Qué preciosos son los dientes
y qué cuitadas las muelas,
que nunca en ellas gastaron
los amantes una perla! (25)

Al mismo blanco apuntaba la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, incorporada al texto del *Buscón*, tras de su aparición independiente.

La contraposición mitológica de la cuarteta 21 entre el Mar de las Sirenas y la fuente de Narciso (en plano inferior, de las daifas y los lindos) nos lleva a la de los ríos Lete y Nilo, en la 22, que vienen a representar dos símbolos enfrentados de la villa y corte. A esta luz, el Manzanares, como cualquier pretendiente, experimentará un «olvido de méritos y esperanzas» (22ab) y vivirá entre «peligros y milagros» (22cd).

Termina el poema con una morigerada apoteosis, el «hartazgo de gloria» (25c) del río, más bien equívoca, tras de sus confesadas «desventuras» (25a).

En medio queda una curiosa copla (24, la penúltima), en que la extremada afición de Quevedo por la lengua popular, viva y espontánea, le lleva a rehacer en deleitosa complacencia tres frases gemelas del tipo de «mano a mano», «dedo a dedo», «boca a boca», «paso a paso», etc.

*Flor a flor y rosa a rosa,
si abril se precia de lindo,
de sus mejillas le espera
cuerpo a cuerpo el Paraíso.*

Estas parejas dobladas, apacibles y bien avenidas, nos llevan a considerar, por contraste, el dualismo conceptista y antitético, fundamental en el estilo de Quevedo, tanto en prosa como en verso (26).

En el romance analizado podríamos cifrar esta dicotomía excluyente en el término *dominico*, por su referencia a la oposición blanco y negro, luz y sombra, «cueros muertos» y «cueros vivos», nieve y cisco, cornejas y erizos, el Leteo y el Nilo, el mísero Manzanares y el opulento Guadalquivir.

(25) *Op. cit.*, pág. 874.

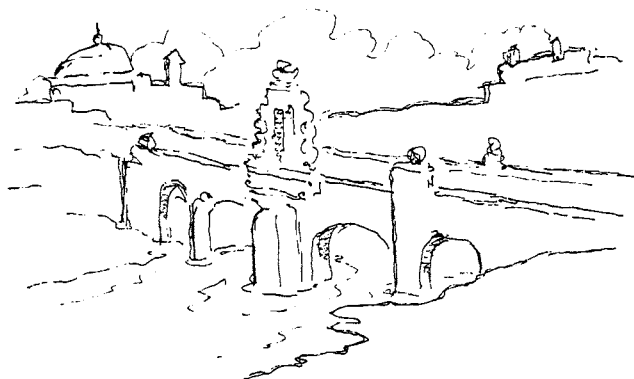
(25) Sobre el estilo de Quevedo pueden leerse estimaciones muy apreciables en Francisco de Quevedo, edición de Gonzalo Sobejano, Taurus, Madrid, 1978 y en Francisco Rico, *Historia y crítica de la Literatura Española*, tomo III, preparado por Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, Ed. Crítica, Barcelona, 1983. Asimismo presentan agudas sugerencias los libros sobre Quevedo de Ramón de Garciasol, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, Col. Austral n.º 1608, y de Manuel Durán, EDAF, Madrid, 1978, Col. Escritores de todos los tiempos, 2.

Vejamen humorístico del Manzanares...

Muy al fondo, quedan otras antítesis del mejor Quevedo: la cuna y la sepultura, el pañal y la mortaja, el hielo abrasador y el fuego helado, «Fue sueño ayer, mañana será tierra», «Fuego a quien tanto mar ha respetado», «Si cuna y no sepulcro pareciere», «Mejor vida es morir que vivir muerto»...

Este es Quevedo, íntimamente desgarrado en dilemas y contradicciones: escritor serio y grotesco, político reaccionario y empapado de modernidad, neoestoico y gozador, intelectual y popularista, eximio escritor que exalta las armas sobre las letras; en fin, lector de Montaigne, pero traductor de San Francisco de Sales.

Que no en balde le pudo llamar René Bouvier *homme du diable, homme de Dieu*.



Acercamiento a una visión del tiempo en un soneto de Francisco de Quevedo

Montserrat ESCARTÍN GUAL*

Los muchos estudios realizados sobre el que fue gran poeta barroco, no impiden nuevos intentos de aproximación por la inmensa capacidad quevedesca de variación, de recreación de tópicos o de enfoque original de motivos poéticos estereotipados, bien sacados de la tradición literaria, bien inventados por el propio autor.

Nos hallamos ante uno de esos casos al analizar el poema: «Amante desesperado del premio y obstinado en amar», en el que el tratamiento del tiempo no es el habitual en Quevedo.

Si ordinariamente la fugacidad de la existencia genera desasosiego y una pesadumbre típicamente barrocas, en el soneto que estudiaremos, el deseo de acelerar el discurrir vital será el núcleo temático que estructurará el poema formal y conceptualmente. Para valorarlo en su totalidad y captar ese planteamiento, nos acercaremos a él desde una perspectiva crítica basada en la estilística.

He aquí el texto:

Amante desesperado del premio y obstinado en amar

- 1 «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños
y en mí se escandalizan los perdidos.
- 5 Mis ojos no se dan por entendidos;
y por descaminar mis desengaños,
me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.

(*) Catedrático de lengua y literatura españolas del I.B. de Viladecans (Barcelona).

10 Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Cuantos plazos la muerte me va dando,
prolijidades son, que va creciendo,
porque no acabe de morir penando.»

(Fco. de Quevedo)

J. M. Blecua, *Poemas escogidos*,
Castalia, Madrid, 1979, pág. 179-180.

El presente texto se sintetiza perfectamente en el título «Amante desesperado del premio y obstinado en amar», que da perfecta cuenta del tema del mismo.

La idea que nos apunta Quevedo —leitmotiv de gran parte de sus composiciones amorosas— es la voluntad de seguir amando, pese al fracaso de sus demandas, incluso más allá de la muerte.

Esta relación «amor y muerte», ya tratada de diversos modos a lo largo de la tradición literaria (1), es recuperada por Quevedo con toda una carga de originalidad dentro de los límites de un patrón heredado.

En nuestro poema, la muerte no es vista con desdén, ni viene por sus pasos a llevarse al amador, ni tampoco éste la solicita abiertamente. La muerte, que es dueña de la vida y sufrimiento del poeta, aparece actuando de forma contraria a la que en ella es habitual; se muestra compadecida del sufrimiento del yo poemático y va alargando el momento de señalar su final:

«¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!» v.1-2

para conseguir que, antes de la hora fatídica, el corazón del amante se haya desengañado de su ideal y pueda aún vivir sin duelo:

«Cuantos plazos la muerte me va dando,
prolijidades son, que va creciendo,
porque no acabe de morir penando.» v.12-13-14

La muerte personificada se acerca muy lentamente y sin llevar amenazadoramente sus símbolos tradicionales, aludida indirectamente por el yo poemático y sin ser descrita, en una actitud amable y compadecida.

(1) El amor cortés, nacido en la lírica provenzal de los trovadores medievales, creó toda una serie de conceptos para la poesía amorosa posterior, que recoge Quevedo. Para aquella mentalidad, la muerte era el único fin posible de la existencia del galán y de la pasión amorosa. Ella era deseada porque implicaba el fin del sufrir amando y, a la vez, era temida porque significaba el acabar ese deleite del enamorado. Otro concepto forjado por dicha teoría amorosa era la denominación de «cárcel de amor» para la pasión amorosa que sentía el enamorado, ya que éste perdía en manos de la dama todo su libre albedrío. A partir de estas ideas surgieron multitud de variantes: la muerte como hecho preferible al vivir en la cárcel de amores, el miedo a la muerte por ser el fin de ese amar sufriendo, la preferencia de estar cautivo en dicha prisión de amor a gozar la libertad monótona de los no enamorados, etc... (Remitimos al lector a nuestro apartado de tópicos).

Esta idea de lentitud, que implica una percepción dolorosa del moroso discurrir temporal, es un planteamiento no muy frecuente en Quevedo (2) y, sin embargo, pieza clave en nuestro poema, pues con él lo inicia, destacándolo con la primacía del lugar, la presencia de la admiración y la intensidad aportada por los dos endecasílabos enfáticos que se suceden. La insistencia cuantitativa en la idea se incrementa por la unión de la bimembración conceptual y fonética, pues la cesura que sigue al sexto acento —rasgo del endecasílabo enfático— coincide con la pausa sintáctica que separa la nueva repetición semántica (3):

«¡Qué perezosos pies, qué entretenidos / pasos» v.1

1 6 10

La lentitud, de que se muestra quejoso el yo del poema, explica gran cantidad de recursos y construcciones. En primer lugar, está relacionada con el tema de la constancia en el amar, ajena al discurrir temporal. A partir de este motivo argumental, se estructura todo el poema en dos partes.

En la primera, se introduce el tema en los cuartetos: el amador sufre las penas de amor y los desdenes; sin embargo, su constancia es el motivo de admiración. La muerte retrasa el momento de dar fin a sus cuitas dilatando el tiempo; y, paradójicamente, ese tiempo en lugar de ser una carga para el amante es un motivo de esperanza ya que le posibilita realizar su sueño en el futuro.

Véase cómo se exponen estas ideas mediante recursos poéticos.

La unidad de los cuartetos se asegura mediante la enumeración de fenómenos inmateriales personificados, que actúan sobre el «yo» alargando su vida. Dichas fuerzas son cuatro, repartidas en dos parejas, una para cada estrofa.

En el primer cuarteto, los sujetos personificados son: «la muerte» y «los engaños».

- 1) *La muerte* lleva «perezosos pies» y «entretenidos pasos» por «mis daños».
- 2) *Los engaños* me alargan el camino.

En el segundo cuarteto, elementos del propio yo, también personificados, reaccionan ante la acción que aquéllos ejercen sobre ellos:

- (2) Normalmente nuestro poeta se queja de la rapidez del discurrir vital en versos del tipo:

«Ya no es ayer, mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.
Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.»

Quevedo, *Poemas escogidos*,
(Madrid, 1972), pág. 53.

Se encuentran con mayor facilidad expresiones sobre la alegría que produce la llegada de la muerte (véanse poemas 8 y 38 de la citada edición); el deseo explícito de ésta (poemas 87, 53 y 110); la actitud de valentía ante la muerte (poemas 53 y 202); la visión negativa de la muerte (poemas 33, 49, 89 y 98); y, por último, la idea antagónica a la recogida en nuestro poema: la queja por el paso rápido del tiempo (poemas 2, 4, 5, 11, 28 y 50).

(3) Para los tipos de endecasílabo, véase Rudolf Baher, *Manual de versificación española*, (Madrid, 1973), pág. 136 a 156.

- 3) «*Mis ojos* no se dan por entendidos»
 4) *Los años* «me disimulan la verdad».

En los cuatro casos se trata de elementos ajenos a la consciente voluntad del «yo», la cual aparecerá con voz propia en el primer terceto, estrofa donde se hallará el núcleo significativo. Es pues una relación de causa a efecto el hilo que une esas dos primeras estrofas. Las construcciones análogas o paralelas refuerzan esa conexión; por ejemplo, la presencia de sustantivos en las últimas posiciones de los versos, destacados por la rima, señalando esos hechos consumados por el tiempo:

daños v.2	desengaños v.6
engaños v.3	años v.7
perdidos v.4	sentidos v.8

Por otro lado, la disposición de las ideas en los versos parece corresponderse de un cuarteto a otro por su análoga posición en ambas estrofas:

1.^{er} cuarteto

2.^o cuarteto

v.1 «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos	► v.5	Mis ojos no se dan por entendidos;
v.2 pasos lleva la muerte por mis daños!	► v.6	y por descaminar mis desengaños,
v.3 El camino me alargan los engaños	► v.7	me disimulan la verdad los años
v.4 y en mí se escandalizan los perdidos.	► v.8	y les guardan el sueño a los sentidos.

En los primeros versos, la morosidad de la muerte (1.^a estr.) no parece importar al yo poemático (2.^a estr.); en los segundos versos, ante el dolor del amador (1.^a estr.), surge la idea de ignorar los agravios (2.^a estr.); en los tercetos, factores ajenos a su voluntad le alargan la vida y esperanzas (1.^a estr.), ocultándole los sinsabores del amor (2.^a estr.); en los cuartos, frente a la actitud asombrada de otros amadores (1.^a estr.), el «yo» sigue guardando sus esperanzas y sueños (2.^a estr.).

Se da también una situación más o menos paralela de los verbos al principio de los versos:

«pasos <i>lleva</i> la muerte... v.2
El camino me <i>alargan</i> los engaños... v.3
y en mí <i>se escandalizan</i> ... v.4
Mis ojos no <i>se dan</i> por entendidos... v.5
y por <i>descaminar</i> mis desengaños... v.6
me <i>disimulan</i> la verdad... v.7
y les <i>guardan</i> el sueño... v.8

porque lo que interesa destacar son las acciones que diversos sujetos (los años, los engaños, la muerte) ejercen sobre el yo. Esta técnica se repite en la segunda mitad del poema; pero trocando las posiciones. En los tercetos, los verbos se disponen cerca del final del verso, acompañando a los gerundios que los cierran, para intensificar esa acción durativa, expuesta a nivel temático, en la idea de la perseverancia en el amor aún después de morir:

Acercamiento a una visión del tiempo...

- ...vine en naciendo v.9
...iré al sepulcro amando, v.10
...estaré ardiendo. v.11
...me va dando, v.12
...va creciendo, v.13
...acabe de morir penando. v.14

Para exponer cómo el tiempo no influye sobre el amante, es interesante constatar cómo las expresiones del primer cuarteto, relativas al modo de dilatarse el tiempo, se recuperan e intensifican en el segundo.

La vida del yo poemático se ve alargada por las falsas esperanzas, y aún cuando las evidencias y desengaños parecían acortársela, el tiempo de nuevo le promete posibles y futuras quimeras:

- v.3 «El camino me alargan los engaños» —1.º cuarteto
v.6 «y por descaminar mis desengaños
v.7 me disimulan la verdad los años»

Las dos derivaciones, «camino / descaminar» y «engaños / desengaños», están haciendo alusión al tradicional tópico de la vida como camino, en este caso el vivir penando por amor del yo. Por otro lado, se reivindica, en los dos casos, la presencia del tiempo:

«El camino me alargan los engaños» v.3

Las vanas esperanzas mantienen la ilusión y la vida del amante, o bien, recordando el código del amor cortés, el sufrimiento que padece el galán es la razón que da máximo sentido a su vida y que alarga y ordena con tiempo propio.

En las dos expresiones analizadas, la situación final a la que se llega es idéntica: para el personaje la vida se alarga y con ella su firme propósito de amar, pese a la demora de la muerte que no le libera del dolor, a los engaños, a las evidencias, al tiempo que le ofrece nuevas ilusiones. Esta idea del amor eterno culminará en el primer terceto del soneto, coincidiendo con el clímax temático del mismo:

«y siempre en el sepulcro estaré ardiendo» v.11

verso que se destaca no sólo por su rotunda afirmación, sino también por romper la estructura paralelística de la estrofa y los sucesivos encadenamientos que la constituían:

«del vientre a la prisión vine en naciendo v.9
a b c d e f
de la prisión iré al sepulcro amando, v.10
a b e c d f

Los motivos vistos señalan que nos hallamos ante la estrofa capital y, por ello, merecedora de un mayor detenimiento. Frente a los verbos anteriores de los cuartetos, en presente atemporal, observamos ahora un aspecto puntual y la fuerza volitiva de dos futuros que insisten en esa firmeza decisoria del amante:

«vine, iré, estaré»

Englobados en tres versos firmemente aseverativos que, de por sí, ya se destacan al formar tres claras esticomitias (4), el resultado para el lector es la sensación de tres afirmaciones irrefutables. Afirmaciones que cobran más valor al ser emitidas por el sujeto del poema, que hasta el momento se había mostrado como conciencia pasiva.

La estrofa se destaca también por el uso de sinécdoques (vientre, prisión, sepulcro), técnica habitual en el conceptismo y en Quevedo, quien consigue lexicizar dichas expresiones para aludir al nacer, al amar y al morir (5).

Dicho recurso aparece con insistencia en el texto —como mínimo una vez por verso, salvo el terceto final—, indicando el agrado que por él siente Quevedo y ayudando a delimitar la progresión ascendente del soneto hacia su clímax, en el primer terceto, y el descenso remansado de la estrofa final. Sin duda la constante presencia de la sinécdoque en cada uno de los primeros 11 versos marca un límite claro en el «crescendo» del mismo. Veámoslo:

v.1	«pies»... por muerte	}	1. ^{er} cuarteto
v.2	«mis daños»... por el YO		
v.3	«los engaños»... por «falsas esperanzas»		
v.4	«los perdidos»... por amantes		
v.5	«mis ojos»... por el YO	}	2. ^o cuarteto
v.6	«los años»... por el tiempo		
v.7	«mis desengaños»... por el YO		
v.8	«sentidos».. por el YO		
v.9	«vientre» «prisión»... por nacer y vivir amando	}	1. ^{er} terceto
v.10	«prisión» «sepulcro»... por amor y muerte		
v.11	«sepulcro»... por muerte		

Este uso abundante se explica por el afán de resaltar sólo aspectos parciales de una totalidad, que subrayan dos semas claves en nuestro soneto, a saber: el amor y el tiempo. Los ejemplos anteriores pueden reducirse a ellos:

—La idea de la demora de la muerte (v.1)	implica TIEMPO
—El sufrimiento del YO (v.2-5-7-8)	implica AMOR
—El discurrir del tiempo, las falsas esperanzas (v.3-4-6)	implica TIEMPO
—La victoria del amor sobre la muerte (v.9-10-11)	implica AMOR

(4) La citada disposición de los versos es habitual en el proceder de Quevedo, usualmente en la misma estrofa que estamos analizando —primer terceto—, para plantear claramente la tesis que se tercie antes del cierre total del soneto. Recuérdese su más famoso poema amoroso y obsérvese que utiliza idéntica técnica en el primer terceto:

«Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido.»

(Quevedo, op. cit., pág. 178)

(5) Hay múltiples ejemplos en su obra poética:

«Contento voy a guardar,
con mis cenizas ardientes,
en el sepulcro la llama
que reina en mi pecho siempre.» (Ibidem, pág. 60)

Acercamiento a una visión del tiempo...

En este primer terceto se desarrollan dos tópicos tradicionales, cuya explicación nos ayudará a entender mejor su contenido. En primer lugar, la referencia a la prisión que supone el cuerpo para el alma (6), y a su vez el sentimiento del enamorado como prisionero de la cárcel de amor (7). Ambos tópicos se remozan en el protagonista: éste se halla en un estado de condena perpetua, condena a vivir penando y a seguir amando tras morir.

Esta idea de condena ineludible y eterna viene subrayada por la abundancia de gerundios, ya citada, en esta estrofa y en la siguiente.

Otro tópico se suma a los dos vistos y es el que crea Quevedo a lo largo de algunos de sus mejores poemas amorosos: el del amor vencedor de la muerte (8).

Dentro del código personal de nuestro autor, hay otra idea muy recurrente en su visión senequista del mundo. Se trata de su valoración de la vida como simple paso del nacer al morir, o, como el propio Quevedo dice, «de la cuna a la sepultura» (9), expresada en dicho terceto a través de ese encadenamiento de palabras:

viente-prisión-sepulcro

reproducción de la rapidez del sucederse las tres etapas de la vida del hombre:

el nacer, el amar y el morir.

Otro tópico, dentro del corpus ideológico de nuestro poeta, es la concepción del amante como entidad «ardiente» y, a partir de ahí, toda la casuística originada en la teoría del amor cortés, de la llama, el fuego, etc... Con dicha idea se cierra este primer terceto:

«y siempre en el sepulcro *estaré ardiendo*» v.11

Otros conceptos derivados del amor cortés aparecen también diluidos en estos tres versos. En primer lugar, la posición del amador se limita a «merecer» las gracias de la dama, nunca a solicitar abiertamente un premio a su constancia, porque aquél se da por satisfecho con el placer que obtiene de su mera devoción amorosa (10).

(6) Ejemplo de ello son las propias palabras de Quevedo:

«mi espíritu reposa,
dentro en mi propio cuerpo sepultado» (Ibidem, pág. 61)

o en los versos:

«Nace esclava del cuerpo el alma mía» (Ibidem, pág. 68)

(7) y (8) Tópicos ya señalados por J. M. Blecua al apuntar «en este soneto, el primer verso contiene el tópico del preso de amores más el del alma aprisionada en el cuerpo» (Ibidem, pág. 27 y 28).

(9) Una muestra de dicha idea:

«Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierra cuna
a la tumba enlutada;» (Ibidem, pág. 66)

(10) Para una aproximación a la poesía amorosa trovadoresca, véase Martín de Riquer, *Los trovadores*, publicado en Planeta; la antología de Carlos Alvar, *Poesía de trovadores, trouvères y* **149**

Podría hablarse muy por extenso de las teorías trovadorescas del amor; pero concluiremos esta breve cala en ellas con la referencia a dos motivos detectables a lo largo de todo el poema; a saber, el galán, o el Yo, anhela la muerte:

«¡qué entretenidos / pasos lleva la muerte por mis daños!» v.1-2

a la vez que desea seguir amando

«y siempre en el sepulcro estaré ardiendo» v.11

La aparente paradoja es habitual en este tipo de poesía amorosa; lo mismo que la visión de la dama como un ser cruel y superior al galán.

Llegamos al fin del poema, y la nota de la lentitud sigue haciéndose presente, bien por la continuidad de los gerundios (va dando, creciendo, penando), bien por los semas de los sustantivos utilizados:

v.12 «Cuantos *plazos* la muerte me va dando... o «demoras»

v.13 *prolijidades* son... «...o “alargamientos”» (11)

En este punto, cabe volver la vista atrás y constatar que tanto la idiosincrasia de los sustantivos, como la de los adjetivos y verbos, está subrayando esa idea de durabilidad y tiempo:

SUSTANTIVOS: pies, pasos, camino, desengaños, años, sepulcro, plazos, muerte, prolijidades.

ADJETIVOS: perezosos, entretenidos (12).

VERBOS: lleva, alargan, descaminar, vine, iré, estaré, dando, creciendo, penando (Indican todos movimiento).

Idea y valor que refuerza el adverbio «y *siempre* en el sepulcro estaré ardiendo», v.11 sito en la estrofa clave.

Finalmente, otro tópico asociado a la noción de temporalidad viene a cerrar

minnesinger, en Alianza Tres; y el corpus cancioneril de lírica castellana, repleto de dichos conceptos del amor cortés, *El Cancionero General*, reunido por Hernando del Castillo, cuyo facsímil se halla editado por la BAE, (Madrid, 1958).

(11) «Prolijidades» viene definido en Corominas como: «largo, profundo, fluyente», anti-guamente tomó la acepción de «lento». Corominas, *Diccionario etimológico*, (Madrid, 1976), pág. 477.

(12) Cabe destacar la casi inexistencia de adjetivos en el soneto, rasgo ya señalado por J. M. Pozuelo como constante estilística del autor: «Quevedo impone una enorme restricción de elementos decorativos o adjetivales», en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, (Murcia, 1979), pág. 244.

Según este autor, la causa que lleva a Quevedo a omitir epítetos es el ideal conceptista del lacerismo. Frente a la escasez adjetival prefiere usar «vocablos plenos», es decir, verbos y sustantivos que aporten más de un significado. Como apunta Pozuelo Yvancos, cuando aparece el adjetivo en Quevedo éste no es decorativo: o aporta un significado nuevo a la alusión, o hace referencia a un tópico. En nuestro caso se trata de la insistencia en la idea de lentitud, tan consustancial al tema del soneto; repárese en su comienzo:

«Qué *perezosos* pies, qué *entretenidos* pasos...?»

Acercamiento a una visión del tiempo...

este soneto. Sobreentendido en todo el poema y explícito en la última estrofa, aparece el motivo de la vida «como un ir muriendo cada día»: (13).

v.14 «porque no acabe de morir penando»

ya que la vida ha sido un continuo morir, por la infelicidad amorosa, la muerte es vista simplemente como el fin de una ya larga agonía.

A lo largo de nuestro análisis, hemos podido ir viendo unas ideas claves destacadas ora por su coincidencia con figuras retóricas, ora por su inclusión en tópicos literarios tradicionales. Sin embargo, la disposición y estructura del soneto, junto a la utilización de unos campos léxicos concretos y ciertas fórmulas simétricas termina por destacar cuatro conceptos: la muerte, el tiempo, el caminar, el dolor del amor.

Estas cuatro ideas se disponen en el soneto ordenadamente. Se inicia el poema con la referencia a la demora de la muerte; después se expone la situación del yo poemático, mediante el tópico de la vida como camino, del cuerpo como cárcel para el alma y del amor como cautiverio para el amante. Finalizando el soneto con una nueva alusión a la muerte, en la cual se nos apunta la inutilidad de su dilación.

El poema con este simétrico inicio y fin deviene circular, habiendo dedicado su exposición central a dar las razones que sustenten las sentencias que lo inauguran y concluyen. En esquema podría resumirse así:

↓ MUERTE
vida como camino
cuerpo como cárcel
amor como cautiverio
↓ MUERTE

Alrededor de esos cuatro conceptos aludidos, se forman:

- 1) Los correspondientes campos léxicos
- 2) Un mismo patrón en su disposición formado por:
 - a) La referencia implícita a un tópico o su alteración.
 - b) Una progresión en la acción descrita.
 - c) Un retroceso respecto de la iniciativa anterior.
 - d) La enunciación de una síntesis conclusiva.

Veamos este esquema aplicado a cada uno de los cuatro conceptos antes mencionados.

(13) Dicha idea se expone con mayor claridad en otras composiciones de Quevedo:

«Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida.» (Quevedo, op. cit., pág. 60).

«Temo la muerte, que mi miedo afea,
amo la vida, con saber es muerte.» (Ibidem, pág. 78)

Otis H. Green lo apunta claramente: «(Quevedo) acaso sea el escritor que sintió más honda y fuertemente la convicción de que nuestra vida es una muerte viviente». Véase *España y la tradición occidental*, (Madrid, 1969), pág. 46.

Idea de la MUERTE:

1) Su campo léxico está formado por las voces: «muerte» y «morir».

2) a) El poeta rompe el tópico clásico de la muerte que llama al hombre contra su voluntad, en nuestro caso, el yo poemático la desea y ésta, paradójicamente, se demora.

b) Se progresa paulatinamente hacia la muerte definitiva:

«qué entretenidos / pasos lleva la muerte» v.1-2
 iré al sepulcro amando» v.10
 y siempre en el sepulcro estaré...» v.11

c) Se da un retroceso respecto de la acción anterior, ya que opuesta a la voluntad del yo de ir en busca de la muerte, ésta se demora inútilmente:

«Cuantos plazos la muerte me va dando,
 prolijidades son que va creciendo,
 porque no acabe de morir penando» v.12-13-14

d) Si en el primer verso se nos planteaba una realidad de hecho: la demora de la muerte, al final, se concluye que dicha acción es inútil, ya que la anula la constancia amorosa. Si la muerte se entretiene para dar ocasión al galán de dejar de amar antes de morir definitivamente, ya que el vivir amando es una muerte continua, el galán renuncia explícitamente al favor que se le ofrece.

Idea del TIEMPO:

1) Su campo léxico lo integran las voces: «años», «plazos», «prolijidades»; los adjetivos: «perezosos», «entretenidos»; los verbos: «alargan»; los gerundios finales; y el adverbio «siempre».

2) a) En el texto se invierte el tópico de la fugacidad temporal, planteándose el tema de la lentitud en el paso del tiempo.

b) Mientras la muerte avanza con su acción de morosidad:

«¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
 pasos lleva la muerte...» v.1-2
 El camino me alargan... v.3

c) El poeta contrarresta su acción:

«Mis ojos no se dan por entendidos» v.5
 me disimulan la verdad los años v.7
 y les guardan el sueño a los sentidos» v.8

d) La permanencia en su idea, la actitud de no cejar en el empeño de amar es la idea que se desprende de la lectura:

«...a la prisión vine en naciendo
 ...iré al sepulcro amando
 siempre en el sepulcro estaré ardiendo»

La inexistencia del tiempo se consigue gracias al aspecto durativo de los gerundios.

Idea del CAMINAR:

1) Su campo léxico está integrado por: los sustantivos: «pies», «pasos», «camino»; los verbos: «descaminar», «vine», «iré», «estaré».

2) a) Partimos en todo el texto de la consideración de la vida del hombre como un camino, cuyo inicio es el nacer y la llegada al destino, el morir.

b) Se progresa en la acción exponiendo cómo la muerte alarga la vida, o el camino, al yo poemático:

«Qué perezosos *pies*, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños
El camino me *alargan*...» v.1-2-3

c) Mientras que la actitud del amante, al ignorarlo, inicia su retroceso:

por *descaminar* mis desengaños,
me disimulan la verdad los años» v.6-7

d) En el primer terceto se realiza la síntesis de esta idea: la vida del yo, su camino, ha estado regida por un ideal amoroso que permanece y se mantendrá inalterable por encima del tiempo y la muerte:

Partida... «vientre»
trayecto... cárcel de amor
llegada... «sepulcro»

Dicha idea se precisa aún más en los verbos: «vine», «iré», «estaré».

4) Idea del DOLOR del amor:

1) Su campo léxico está formado por los sustantivos: «daños», «engaños», «los perdidos», «desengaños», «verdad», «prisión»; los gerundios: «ardiendo» y «penando».

2) a) Partimos del tópico de la vida como prisión al estar el hombre enamorado.

b) Se progresa en la acción por la obstinada voluntad del amante en seguir amando, pese a los fracasos: y así: «los engaños» v.3 suavizan sus «daños» v.2.

c) El retroceso en la acción se produce cuando el yo pretende ignorar la evidencia de su mala fortuna:

«por *descaminar* mis *desengaños*
me disimulan la verdad los años» v.6-7

d) El yo resume lo que ha sido su vida: puro dolor producido por su amor hacia la dama:

«Del vientre a la *prisión* vine en naciendo,
de la *prisión* iré al *sepulcro* amando,
y siempre en el sepulcro estaré *ardiendo*» v.12-13-14

Su vida ha estado marcada por el sufrimiento desde siempre: primero su espíritu ha sido encarcelado en su cuerpo; después en la cárcel del amor; su vida como amante ha sido un vivir muriendo; y, por fin, su futuro es penar por toda la eternidad, incluso más allá de la muerte.

Dejando el aspecto semántico para adentrarnos más en el fonético, vemos cómo el soneto analizado no recurre deliberadamente a los sonidos para construir artificios literarios, debido a que la importancia del mismo radica en su fondo ideológico y, consecuentemente, en toda una serie de figuras retóricas de ámbito conceptual.

Sin embargo, sí es perceptible en el ritmo de los versos un cierto predominio de endecasílabos heroicos, principalmente, y sáficos, en menor grado. El primer tipo, es decir, el que presenta acentos en la 2.^a y 6.^a sílabas, inicia el verso sin brusquedades, fenómeno que se ajusta perfectamente al tono casi narrativo del soneto. Por otro lado, ambos tipos confieren a la lectura del verso un tono equilibrado y pausado, muy acorde con la temática en torno a la lentitud del paso del tiempo, únicamente rota en casos aislados para dar más énfasis al verso, como las ya comentadas quejas con las que se inicia el poema, sustentadas por dos endecasílabos enfáticos.

Para acabar nuestro comentario, baste precisar que la estructura del soneto se ajusta a la disposición habitual y clásica de dicha estrofa, distribuyendo el tema en dos partes, que coinciden con la diferenciación de los cuartetos por un lado, y los tercetos, por otro; y ciñéndose a la normativa poética respecto a la forma estrófica escogida. Aparece una rima abrazada ABBA, en los cuartetos, y encadenada en los tercetos CDC DCD, esquema difundidísimo en el siglo XVII —por no decir el que más— a partir del modelo marcado por Garcilaso de la Vega.

Es este un soneto amoroso basado en toda la casuística del amor cortés, remozando expresiones o construyendo otras sobre tópicos lexicalizados. En sus dos partes, dos ideas se han ido enlazando continuamente: el amor constante vencedor del tiempo, e inclusive del trance de la muerte; en definitiva, amor y eternidad fundidos.

Este poema, además de inscribirse perfectamente en la línea estilística de su autor por tópicos, recursos como esticomitias, sinécdoques, y temática, es también barroco por su preocupación metafísica ante el tiempo. Ello y no un alarde de figuras retóricas, ni referencias mitológicas, ni intrincados juegos conceptuosos o culteranos, permiten situar este soneto en su momento histórico, así como el mero hecho de presentar la estrofa más utilizada durante los siglos de oro. Sin embargo, pese a esas claves que lo contextualizan muy claramente, la modernidad de su lenguaje y la universalidad del problema del tiempo permiten a dicha composición salvar con suma facilidad la barrera de tres siglos.

Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo

Joan ESTRUCH TOBELLA *

Introducción

Francisco Manuel de Melo (1608-1666), considerado por Menéndez Pelayo «el hombre de más ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, a excepción de Quevedo» (1), todavía sigue siendo un autor mal conocido y peor estudiado (2). Ello, más que a falta de mérito, debe ser atribuido al hecho de ser un escritor con una biografía y una obra repartidas entre España y Portugal, dos naciones enfrentadas en tiempo de Melo y que después se han ignorado mutuamente durante largo tiempo. Así, mientras en Portugal sólo se estudia su obra portuguesa, en España únicamente es recordado por su obra maestra, la *Guerra de Cataluña*. Dentro de la marginación general que la obra de Melo ha sufrido en nuestro país es especialmente lamentable la que afecta a la producción poética, escrita mayoritariamente en castellano. Sin poder entrar aquí en más detalles, baste decir que Melo es un estimable poeta barroco, que utiliza un amplio abanico de técnicas y temáticas poéticas, siendo también variadas las influencias que recibe. Entre ellas destaca la de Góngora, especialmente en sus poemas largos *Itade* y *Lágrimas de Dido*.

El poema que hoy publicamos, *Silva fúnebre primera en la muerte de D. Manuel de Meneses*, debió ser escrito hacia 1628, año de la muerte del personaje al que está dirigido. Se trata, pues, de uno de los primeros poemas conocidos de Melo, que en ese mismo año publicó un librito, *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la Señora Doña Inés de Castro*, en el que glosa los

(*) Profesor del I.B. «Joanot Martorell de Esplugues» (Barcelona).

(1) *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Santander, 1940, pág. 273.

(2) Como dato significativo del poco interés prestado a Melo por nuestros estudiosos, digamos que en la mayoría de los manuales de Literatura Española todavía se sigue diciendo que nació en 1611, a pesar de que ya en 1912 Jacinto Octavio Picón, en su edición de *Guerra de Cataluña*, adelantara los datos conseguidos por Edgar Prestage, que descubrió y publicó la partida de nacimiento de nuestro autor en su *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço biográfico*, Coimbra, 1914. En ella se demuestra que Melo nació en 1608.

últimos momentos de la célebre dama portuguesa. Resulta significativo que Melo utilizara exclusivamente el castellano en sus primeros intentos poéticos. Conviene tener en cuenta que el castellano, por lo menos desde el siglo xv, gozaba de amplio prestigio e influencia en los ambientes cultos portugueses (3) y que, por otra parte, la madre de nuestro autor era castellana.

Las circunstancias que motivaron la elegía en la muerte de Meneses nos son bien conocidas gracias al mismo Melo. En 1626, a los 18 años, nuestro escritor se embarcó en la armada portuguesa comandada por D. Manuel de Meneses, personaje destacado tanto por su capacidad militar —fue varias veces capitán general de la flota de la India— como por su afición a las letras, especialmente a la Historia, lo que le valió el cargo de cronista mayor de Portugal. La desgraciada suerte que corrió esta flota nos es relatada con detalle por Melo en su *Epanáfora trágica* (4). Los navíos mandados por Meneses estuvieron varias semanas buscando infructuosamente unos barcos procedentes de la India para darles escolta hasta Lisboa. Cerca de las costas gallegas una terrible tempestad arrastró la flota por el golfo de Vizcaya hasta el litoral francés, donde naufragaron casi todas las embarcaciones, entre ellas la capitana, donde se encontraba Melo. Durante este trágico naufragio se produjo una hermosa anécdota: mientras el barco, atacado por la tempestad, parecía a punto de hundirse, Meneses, con gran sosiego, pasó la noche discutiendo con Melo acerca de las figuras retóricas contenidas en un soneto de Lope de Vega.

Tras el naufragio, que supuso una importante pérdida para el poderío naval portugués, Meneses se dirigió a Madrid, seguramente acompañado por Melo. Una vez en la corte española, Felipe IV se negó a darle audiencia, expresándole así su desagrado. El veterano militar, afectado por el desdén, partió hacia Portugal, donde falleció a los pocos meses.

La profunda admiración que Melo sintió por Meneses no sólo se expresa en la elegía que hoy publicamos, sino también en la *Epanáfora trágica*, cuyo final constituye un encendido panegírico de «hum dos Varoës que melhor juntáraõ neste tempo a profissaõ de Letras e Armas» (5), ideal de vida perfectamente aplicable a la biografía de Melo.

Desde el punto de vista estilístico, la *Silva fúnebre primera en la muerte de D. Manuel de Meneses* se inscribe claramente dentro de la escuela gongorina. Los primeros versos indican ya una voluntad de imitación respecto a las *Soleidades* de Góngora. Por otra parte, el abundante uso de cultismos de origen latino, de difíciles referencias mitológicas, de hipérbaton violento, de metáforas audaces, etc., acentúa la dependencia del poema cumbre de la poesía gongorina. Es también destacable el empleo de diálogos entre coros. Este interés por lo teatral cristalizará más adelante en otros poemas dialogados, como *La imposible*, o la *Escena de los montes de la Luna*, incluidos en las *Obras métricas* (Lyon, 1665), y sobre todo en *O fidalgo aprendiz*, la obra teatral portuguesa más importante del siglo xvii.

Para concluir esta breve presentación, digamos que la *Silva fúnebre* aparece

(3) Cfr. Sousa Viterbo: *A Literatura hespanhola em Portugal*, Lisboa, 1915, y D. García Peces: *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los escritores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890.

(4) *Epanáforas de vária história portuguesa*, Lisboa, 1660. Reproducción facsímil, Lisboa, 1977.

(5) *Ibidem*, pág. 269.

como un poema primerizo, vacilante, muy cercano al modelo gongorino. Posiblemente, la conciencia de esas limitaciones hizo que Melo desistiera de continuar el poema, que no incluiría en sus *Obras métricas*, recopilación casi completa de sus poesías. Sin embargo, la *Silva* no carece de momentos y de imágenes de alta calidad poética. En cualquier caso, es testimonio del periodo de aprendizaje de un notable poeta barroco, injustamente marginado de nuestra historia literaria, así como de la fuerza de irradiación del gongorismo, que en poco tiempo llegó a influir decisivamente en el conjunto de la poesía peninsular y europea.

Nuestra edición

Publicamos el poema siguiendo el código n.º 7644 de la Biblioteca Nacional de Lisboa. La *Silva fúnebre* se encuentra dentro de un cuaderno autógrafo de Melo en el que figuran diversos materiales literarios, entre ellos una comedia castellana incompleta e inédita, *De burlas hace amor veras*, estudiada por A. Corrêa de A. Oliveira (6). El poema no aparece en la relación de inéditos de Melo compilada por el erudito Barbosa Machado (7), ni en la de Innocencio Francisco da Silva (8). La primera referencia se la debemos a Edgar Prestage, máxima autoridad en lo que se refiere a la biografía de Melo. En 1909 Prestage hizo una detallada descripción del cuaderno citado, y realizó una transcripción —no exenta de errores (9)— del enunciado y el resumen argumental de la *Silva*. En 1914, en su decisivo estudio de la biografía de Melo, volvió a referirse al poema en el apéndice bibliográfico (10). Sin embargo, el poema ha permanecido inédito hasta hoy.

Para la edición del poema —que no pretendemos definitiva— hemos seguido el criterio habitual en cuanto a modernización de la grafía del siglo XVII: adaptación a la normativa actual, respetando la fonética de la época. Respetamos también la fonética del autor, contaminada de lusitanismos. Respecto a la división estrófica, dado que se trata de un poema indiviso, hemos seguido un criterio ecléctico que oscila entre la separación sintáctica de los fragmentos y la unificación de determinados pasajes temáticamente homogéneos. El uso de la puntuación también oscila entre el respeto a la puntuación del original y la adaptación a las necesidades de una lectura moderna. El manuscrito presenta pasajes de difícil lectura e interpretación; algunas palabras aparecen ilegibles o tachadas por el autor, que dejó sin ultimar determinadas correcciones, seguramente con la intención de volver sobre ellas más adelante. Indicamos este tipo de dificultades mediante un signo de interrogación. Finalmente, por lo que se refiere a las notas, nos hemos limitado a comentar ciertos pasajes de difícil interpretación y a señalar algunos problemas textuales.

(6) Cfr. «Uma comédia inédita de D. Francisco Manuel de Melo», *Ocidente*, Febrero, IV, 1939, págs. 206-221, y «Don Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII», en *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, I, Lisboa, 1947, págs. 172-219.

(7) *Bibliotheca Lusitana histórica, crítica e cronológica*, Lisboa, 1747. Reproducción facsímil, Coimbra, 1966, págs. 182-188.

(8) *Diccionario bibliográfico português*, II, Lisboa, 1859, págs. 437-446.

(9) «Don Francisco Manuel de Mello. Obras autographas inéditas», *Archivo Histórico Português*, VII, 1909. Algunos de los errores más notables son: *pierda por fuerza, a la villa por de la orilla*, etc.

(10) *Ob. cit.*, p. 605.

*SILVA FÚNEBRE PRIMERA EN LA MUERTE DE DON
MANUEL DE MENESES*

Capitán general de la Armada Real de Portugal, general que fue de las naos de la India Oriental, coatro veces gentilhombre de la boca de su Mjd., cronista mayor y cosmógrafo mayor deste Reino, comendador de las encomiendas de San Martín de Frexedas y de San Salvador de las Vergeas de Arouca en la Orden de Cristo.

Argumento de la silva

Por haber sido siempre D. Manuel de Meneses soldado y caudillo en la mar, se finge como un pescador derrotado por fuerza de tempestad. Desde la boca del Duero vino a entrar en el Tajo de noche y, conducido de la voz de otro pescador que se oía cerca de la orilla, se llegó a ella el peregrino y, preguntando la causa de su canto, después de haber referido su historia, le satisfizo el pescador del Tajo representándole su dolor, habiendo hecho primero una breve descripción de la famosa patria de aquel héroe por quien lloraba. Y en este punto pareció un espectáculo fúnebre que era el entierro del muerto, pintado rústicamente por seguir la metáfora marina y porque D. Manuel de Meneses, de quien se canta, fue enterrado en la iglesia de la Madre de Dios desta ciudad (1), que es en alegoría entendida en la peña que fue el sepulcro que se describe. Confuso, el forastero pescador pregunta quién sea el difunto cuerpo y en la segunda silva (2) se le satisface dándosele noticia de su sangre, vida, muerte y exselencias.

Silva fúnebre primera

Era del año la estación ardiente
cuando ya de Latona el hijo claro
del animal que Alcides hace eterno,
latón que cada piel manchaba de oro
5 al vicino occidente
los coadrúpedos coatro encaminando,
con pasos bien que intrépidos dudosos
los círculos quemaba luminosos
y el día sepultaba esclarecido
10 en las aguas entonces de su olvido
presagio a la ruina
que amante llora, oráculo adivina.

No de Vesta los hijos
al cielo rebelados
15 teme el cielo que a hombros levantados
agora la amenacen más prolijos
gigantes de cristal que el Noto fiero
en las aguas de Doris inconstantes
con soplos arrogantes
20 engendró crudo, si animó severo.

(1) Lisboa.

(2) La segunda silva no aparece en el código n.º 7644 de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Lo más probable es que Melo no llegara a escribirla.

(1-4) Evidente imitación del comienzo de las *Soledades* de Góngora. Se refiere a Julio, cuando el sol, Apolo, hijo de Latona, entra en la constelación de Cáncer o Cangrejo. El cangrejo fue convertido en constelación por Hera por haberse enfrentado a Alcides-Hércules.

(5-12) El atardecer, cuando Apolo conduce su carro hacia occidente.

(13-15) Alude a la rebelión de los gigantes, hijos de Gea, ocasionalmente asimilada a Vesta.

- Súbiteo horror a bárbara osadía
de aquel que a breve leño
fiado, al mar también su vida fía;
Damón, aquel que de su barca isleño
25 absoluto, sin términos, sin leyes
más que le impone el húmido océano.
Conoce, mas en vano,
el sacro nombre de los altos reyes;
tal, expuesto a la furia arrebatada
30 de la mar alterada,
de la tormenta fiera,
del caudaloso Duero en la ribera
con lágrimas el Duero acrescentando
lagrimoso el garzón estaba, cuando,
35 viendo así combatida
la miserable, la caduca haya
a la vicina playa se encamina
y, aunque tiene la playa tan vicina,
menos la mar recela que la playa.
- 40 Confuso así del agua, así del viento,
y deslumbrado de los rayos ciento
que al mar Júpiter llueve,
a quien el viento y el mar espanto debe,
sobre confuso, ciego
45 y sobre ciego, peregrino y solo
sin admitir su ruego,
a su pesar errante,
al arbitrio del ímpetu (?), solo,
descubre temeroso y naufragante
50 cuantas excelsas peñas
el Iris coronó, calzó Nereo
en vano a su deseo
con lagrimosas señas
cuenta móvile arena
55 estampó ninfa, si escuchó sirena
del socorro que espera soberano
a su cuidado, a su camino en vano.
- Mas ya del soplo bárbaro impelido,
como del raudo flujo arrebatado,
60 cuando no fuera de uno conducido
pudo bien ser del otro trasladado
a otro mar dulce no, mas sosegado.
Poco le dio lugar la noche oscura
a creer su ventura,
65 mas aún del bien dudoso,
del daño temeroso,
—flojos los remos y la vela suelta,
el timón inconstante—
perseveró la destinada vuelta
70 por espumas vagando vacilante
hasta que una voz dulce de un Orfeo

(48) *Ímpetu*: Lectura dudosa.

(51) *Nereo*: Dios del mar.

pescador, de las aguas ciudadano,
 fue en ecos esparcida a (?)
 término a su deseo,
 75 rémora a su sentido;
 éste lo solicita, aquél lo admira,
 uno lo sigue y otro lo suspira.

Ya, pues, dichosamente conducido
 del fanal sonoro,
 80 del eco luminoso,
 Damón, más alentado,
 busca la admiración y busca el puerto;
 ya del temor despierto,
 rige el remo ligero
 85 ya curioso más que marinero;
 y la vista perdida,
 entre golfos de sombras naufragante,
 para ser a su dueño semejante,
 la que pudo ser peña conocida
 90 aun mal del navegante
 venera dulce hallándola habitada
 de silvestre sirena
 o de alguna del agua Filomena,
 que milagro tan grande prometía
 95 la que escucha suave melodía.

Pero diversamente
 Damón hacia la orilla se llegaba,
 cuando la voz faltó que lo llamaba;
 fueron los pasos últimos sedientos
 100 testigos de los últimos acentos
 más que nunca suaves,
 más que nunca sinceros,
 jocundos por postreros
 y por trágicos graves.
 105 Faltó la voz, inmuticióse el viento
 paró la barca, y sosegóse el agua
 y donde menos con furor desagua
 el ciego peregrino atento sale
 al eco más que a su camino atento.

110 Pisando, pues, la orilla
 a la pobre barquilla
 que de su vida breve causa ha sido,
 cortés y agradecido,
 redujo como pudo
 115 a la húmida arena
 do con frágil cordel, con fuerte nudo
 fijó al robusto trozo de una entena
 —cierto testigo ya, cierto presagio
 en reliquias de algún gran escarmiento,
 120 en indicios de algún triste naufragio,
 padrón a donde trágica la fama
 escribe ejemplo, desengaño aclama—

(73) Palabra tachada e ilegible.

(93) *Filomena*: Hija de Pandión, rey de Atenas, transformada en ruiseñor.

Paró Damón, mas no calló la peña
que entre la inculta y no peinada greña
125 al viento, al mar parece que escondía
el armónico oriente,
el dueño de la métrica armonía,
que, aunque voces no siente,
del paso divertido
130 contra el motor que inora de los pasos,
en acentos escasos,
por suspender amargas confusiones
en el viento introdujo estas razones:
«Oh tres, oh cuatro veces fortunado,
135 oh, bien aventurado,
tú, cualquiera que seas
que de las furias del tridente airado
que de los soplos del infausto aliento
tan libre, tan esento,
140 estas playas paseas,
este escollo visitas,
al fin este escarmiento solicitas.»

No fue menos cortés, no menos grato
Damón en la respuesta,
145 cortésmente dispuesta
sin la luz del retórico aparato
que al huésped solitario
atento como debe
dio de sus males con discurso vario
150 noticia larga, más relación breve
que cuando fin le pone
al que le escucha tal elogio impone:
«Menos, pues, a la barca, al norte, menos
les debo que a tus voces,
155 donde con pies veloces
(corro atraído) ya de miedo ajenos
al Pólux no, no al Cástor,
luces vestidos ni calzados llamas,
fatal socorro debo.
160 Tú solo ni inorancia al puerto llamas,
tu piedad sólo pruebo.
Aquí los leños de las ondas rotos
consagraré, magnánimos trofeos
que cuando lenguas no de mis deseos,
165 voces serán al menos de mis votos.
Todo a ti destinado,
a ti todo ofrecido,
rústico morador de aquestas rocas.
Si dese campo undoso,
170 cultor bien atrevido,
las leves cabras y las graves focas
apresar de los senos más oscuros,
apresar de los riscos más valientes,
sí no estuvieren de tu gusto ausentes,

(157) El fuego de Santelmo, considerado por los marinos señal de buen tiempo, se atribuía a gemelos Cástor y Pólux, hijos de Júpiter y Leda.

- 175 mal de mis manos estarán seguros;
pero si puede tanto
de larga voluntad poco rasguño,
que yo la causa sepa de tu canto.
De nuevo me consagro,
180 dedícame de nuevo
a hacer tu nombre universal milagro
por cuanto argenta el alba y dora Febo.»
- No pudo rehusarse
el músico sincero
185 del huésped comedido aunque extranjero.
Así, para sentarse
en breve parte de troncada peña
cortés le hizo no porfiada seña
que siendo por Damón obedecido
190 puertas al alma dio por el oído.
«Encubre —dice— de la noche oscura
la fúnebre cortina
hacia la parte donde el sol se pone
el alta población a quien procura
195 el cielo, a quien se opone
para honor de la esfera cristalina,
cuyos siempre dorados capiteles—
—desmintiendo y alabando los pinceles—
ostentan más luciente monarquía
200 en las exequias del difunto día.
Desta, pues, de la sombra aún venerada
y por sombras temida
autor fue preeminente
aquel ilustre griego
205 como astuto valiente,
el ítaco famoso
que, peregrino por el reino undoso,
no ya por las estampas repetidas
de otro marino monstruo,
210 mas por sendas ni aún antes presumidas
—su báculo el bajel, su capa el cielo—
aun a pesar del mágico desvelo
vino para su abono
a abrir con nueva gloria
215 cimiento en la memoria
y en Ulisea trono
en el primer cimiento;
así llamó la población famosa
—primero que ofendida victoriosa
220 de cuantas el invidia torpe incita
y después a sus plantas precipita—
porque impere a la tierra y el mar asombre
con el arma soberbia de su nombre.
Prestóle el Tajo la luciente orilla
225 que descuidado moras

(204) Ulises.

162 (216) Ulisea era el nombre legendario de Lisboa, que se creía fundada por Ulises, Cfr. F. M. de Melo, *Cartas familiares*, Lisboa, 1981, pág. 436.

y inculta le ofreció margen sagrada
porque era destinada
a tanta maravilla,
no de antes ocupada,
230 que él para venerar acelerado
desde Cuenca en las sierras desatado,
peregrino de diversos señoríos,
hiriendo arroyos y usurpando ríos,
limando peñas y esmaltando prados
235 y como a faldas de su pompa llega
o le ofrece o le entiega
tributo de oro en tazas de cristales
de cristales pulidos no labrados,
aún más que los deseos disatados.
240 Aquí, pues, morador, aquí nacido,
o demonio cruel o amiga estrella,
Fileno el nombre, pescador el trato,
—Oh siempre venerable patria bella,
si tanto te he ofendido
245 en alabanzas que tan mal desato,
pues sola eres de ti la semejanza,
tú sola de ti seas la alabanza—.
Al fin, en pobre barca
Fileno discurría
250 con pobres redes y familia pobre,
cual eselso monarca
de bienes hidrópico, sediento,
pobre sí, mas contento,
huyendo de mí mismo en mi vía
255 aquí reconocía
entre todos del húmido exersisio
siempre en todo primero
señor, caudillo, padre y compañero
Eurilo». Aquí sonaba estripitoso
260 rumor que por los valles discurriendo,
repetido del eco presuroso,
caminaba creciendo.
El pescador Fileno, que miraba
la causa del asombro que escuchaba,
265 multiplicando enojos
dio silencio a la voz, voz a los ojos;
pero Damón, a quien suspenso deja,
parece trasladaba
los comunes sentidos a la oreja,
270 que a las voces y pasos aplicaba,
de cuya confusión, de cuyo espanto
el triste origen visto
abrió entonces los párpados al llanto.
Dentro un funesto bosque que formaban
275 negros cipreses y caducos robres,
tan desnudos, tan pobres
que bien para esconderse se abrazaban,

(241) *o demonio*: Lectura dudosa.

(259) Quizá se refiera a Eurialo, héroe troyano cuya amistad con Niso es proverbial en la *Eneida*.

- tropa salió de luces desmayadas
 que de llorosas voces igualadas
 280 no mal por las acciones aparentes
 pudieron ser juzgadas
 testigos de dolores eminentes,
 si todos no elocuentes
 por bien conformes modos
 285 todos con lenguas porque hablasen todos.
 Ya más cerca, distintos,
 hacia la peña el paso encaminando
 los que en ella se estaban escuchando
 —todo Damón embriague a la armonía,
 290 todo Fileno al sentimiento embriague—
 oyeron que disía:
 1.^{er} Coro
 «Descansa, oh varón fuerte,
 espíritu dichoso que aún apenas
 dejaste las cadenas
 295 desatadas por manos de la muerte
 cuando el trono más lucido y más puro
 gozar triunfante lograrás seguro.»
 2.^o Coro
 «Lloremos, oh famoso
 árbitro de la Ley, de la Ventura,
 300 de nuestra desventura
 el principio, no ya tu fin dichoso,
 pues causa desigual, pues tu partida
 llorosa muerte, si cantada vida.»
 1.^{er} Coro
 «Clarísimo es indicio
 305 que en alto asiento del Imperio eterno
 gozarás ya (?) contento
 sacro lugar y sacrosanto auspicio,
 pues sin oír las lágrimas en tanto
 no vuelves a la voz del triste llanto.»
 2.^o Coro
 310 «Si la vista aplicamos
 al tránsito fatal y a la partida
 acusamos tu vida
 de las querellas que en tu muerte damos,
 mas si es tu falta memorada en tanto
 315 mucha pérdida acusa, poco llanto.»
 1.^{er} Coro
 «No fuerza humana pudo
 entre bárbaras guerras formidable
 ofender contrastable
 la menor parte de tu fuerte escudo
 320 siendo ya en la una y otra guerra
 terror del mar, asombro de la tierra.»
 2.^o Coro
 «El mar nunca alterado
 rompiendo fuerte ni bramando grave

(305) Encima de cada palabra de este verso hay unos números —1, 5, 6, 7, 2, 3, 4— que sirven para recomponer el orden sintáctico normal.

(306) Palabra tachada e ilegible.

- 325 en odio de tu nave
parece contra el cielo rebelado
(?) a la cadena de tu escudo
tu constancia ofender, tu vida pudo.»
- 1.^{er} Coro
«Enseñar quiso el cielo
que para de la vida despojarte
330 fuera bien poca parte
común coalquiera universal desvelo,
si para desatarte el vital lazo
no basta menos que su propio brazo.»
- 2.^o Coro
«Fue claro documento,
335 lección del mismo cielo fue leída
que pues ejemplo en vida
fuiste, en la muerte fueras escarmiento,
pues aun la vida que al ejemplo advierte
es sujeta al imperio de la muerte.»
- 340 Fue el fin de su camino el de su canto
—pero no de su llanto el del camino—
término fue de entrambos
la misma peña donde
Fileno su armonía antes esconde.
- 345 Era la causa del piadoso llanto,
de la pompa modesta,
tumba igualmente grave que funesta
de la rústica rama revestida
de tristes algas y de negras yedras
350 que como a duras piedras
una del otra asida
tejen túnica triste
al túmulo que dellas se reviste
que de sus ancianos en los hombros
355 débilmente erigido
produce más espantos al sentido
que han producido asombros
en los que al mundo vieron los rodeos (?)
pirámides egipcios Ptholomeos.
- 360 Circundaban al túmulo severo
número dilatado
de garzones llorosos
que el color de sus pechos dolorosos
en el hábito llevan trasladado,
365 cada cual tristemente lambicando
en fe de sus enojos,
el alma distilada por los ojos;
éstos con sus troncos encendidos
hurtaban luz difusa
370 al sol, bien que confusa,
y la materia al ave, susurrante,
afrenta de los sáficos desvelos

(326) Faltan dos palabras: la primera está tachada e ilegible, la segunda es de difícil lectura.

(358) Lectura dudosa.

- que en virtud de los cielos
casas fabrica si levanta muros
375 del bárbaro cultor no bien seguros
pero bien permitidos.
- Siguiendo, pues, venían
divididos en coros
los autores canoros
380 de las voces dulcísimas que oían,
hermosas ninfas, sabinas valientes
que en discorde zampona
y destemplada lira
más los presume quien su canto admira
385 Ariones del mar, musas del cielo.
La que engañada infante es ave agora
en las trásicas selvas donde mora
nunca con más terneza o melodía
saludó el rojo dispuntar del día.
390 De pardo sendal ellas
vistosa y tristemente se adornaban,
de flores se tocaban
también tristes, mas aunque tristes, bellas.
Su número igualaban
395 los músicos mancebos
no las imitando sólo
en la parda librea
que de la misma manera que la noche oscura
cuando a la mar se precipita Apolo
400 viste por muerte de sus rayos bellos
por muerte de su sol se visten ellos.
- Llegados ya a la falda de la peña
entonces hizo seña
Fileno que bajasen
405 de su dolor entanto más dispierto
y luego el carro fúnebre del muerto
cedió tierra a la tierra; mas Fileno,
ministro principal del aparato,
levantó de la peña breve parte
410 por do el cóncavo seno
oculto se penetra, y fácilmente;
por aquí, pues, llorosos y diligentes
con poca luz y menos compañía,
el túmulo pasado,
415 al sepulcro inorado
con lágrimas saudosas conducía.
Triste silencio entanto
el bosque, la campaña, el mar, el viento
cada cual ostentaba;
420 mudo los imitaba
el siempre doloroso ayuntamiento,
que nunca los dolores
cuando son más callados son menores.

(385) Arión era un poeta de Lesbos que tocaba maravillosamente la cítara.
(386) Alude a Filomena, transformada en rruiseñor.

- 425 Espacio fue no mucho
el que fue de la peña al mar; Fileno
de donde ya salido,
el mármol fue a la puerta
aún entonces abierta
otra vez conducido.
- 430 Dámón todo miraba
y todo atentamente discurría
y viendo despedir la compañía
de quien su admiración se originaba
al lloroso Fileno así decía:
- 435 «Pueden tanto tus lágrimas, Fileno,
nascidas de un afecto tierno y puro
que bien en cada cual veo seguro
la voz, la copia de tu triste seno
y tal efecto han hecho
- 440 en los umbrales de mi libre pecho,
hasta ahora severo,
que sin saber por quién siento que muero
y pues te son las lágrimas lisonjas
aunque lisonjas, no merecimiento,
- 445 dime pues tu tormento y mi tormento.
La misma voz aquella
que a tan poco fue tan dulce medio
para sacarme del contrario abismo,
pues ya menos piedad no asiste en ella
- 450 aplica por remedio
para que vuelva a mí desde mí mismo
y si tu pecho lagrimoso nuevo
prometo de rendirte
a nueva obligación tributo nuevo.
- 455 «Ay quién pudiera, ay quién, ay quién disir
—Fileno se volvió—, caro mancebo,
la triste historia de su llanto triste
sin ofender de nuevo la memoria
con la pasada historia
- 460 que en vano la memoria la resiste
dictada nuevamente.
Bien fuera menester, bien, en Fileno
la voz de hierro, de diamante el seno;
bien fuera menester, bien justo fuera
- 465 otra voz, otro acento
que vivaz exprimiera
la causa eterna y grave
de mi tormento, ya de tu tormento
que en los confusos límites del pecho
- 470 aun mal apenas cabe.
Bien fuera menester, bien, en Fileno
la voz de hierro, de diamante el seno
mas o falte la voz o el pecho falte
de poca fuerza si de mayor mucha
- 475 escucha, pues, escucha

antes que el sol iluminando montes
y dorando horizontes
del Tajo entrambos márgenes esmalte,
que la pena llorada
más queda en la memoria eternizada.»

Estudios sobre

poesía contemporánea

«Canción china en Europa» de Federico García Lorca

(Notas para un comentario)

Cassia PÉREZ CASAS*

Canción china en Europa

A mi ahijada Isabel Clara

La señorita
del abanico
va por el puente
del fresco río.

Los caballeros
con sus levitas
miran el puente
sin barandillas.

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de idioma blanco.

Los grillos cantan
por el Oeste.

(*) Catedrático de lengua y literatura españolas del I.B. «Lluís de Requesens» de Molins de Rei (Barcelona).

(La señorita
va por lo verde.)

Los grillos cantan
bajo las flores.

(Los caballeros
van por el Norte.)

(de *Canciones* (1921-24))

1. El título

Quizás no deba verse el título y lo por él señalado más que como un residuo o huella fósil de los estímulos sensoriales (visuales, auditivos) que despertaron el duende de la inspiración del poeta. Porque en el choque entre el impulso externo desencadenante y la respuesta de las pulsiones internas lorquianas, los «materiales» de aquél se verán reducidos a «materiales de derribo».

¿Por qué «CHINA»? Ni el abanico ni el puente, aun sin barandillas, son detalles suficientes como para sugerir por impresión una estampa oriental. Evidentemente el adjetivo del título actúa como indicador que nos sitúa en la dirección correcta. ¿Correcta?

Por la puerta del título, ordenamos el paisaje (el escenario: un jardín supuestamente chino) y las figuras (señorita oriental, caballeros occidentales) para asistir a la *presentación* de una tragedia en un cuadro, una estampa.

Y, ahora sí, esta composición evoca, alude, señala como referencia, la ópera de Puccini *Madame Butterfly* (1904). Sólo que la bella Mariposa no era china, sino japonesa. ¡Ah, bueno! ¿Y a qué iba a andarse con chinitas un Lorca para el que la romanidad de los andaluces es una evidencia poética? Al fin y al cabo, está por ver si la señorita tiene algo de oriental con sus *volantes*... ¿Andaluza, tal vez? ¡Y de Lorca, por más señas!

Pero eso fue por «adopción». El poeta la encontró japonesa. Conocida es la atracción de los pintores finiseculares por las artes pictóricas niponas. Bástenos recordar la estampa y el «kakemono» que tenía Manet en su estudio, reproducidos en su «Retrato de E. Zola» (1868) o el «Retrato del «Père» Tanguy» (1887) de Van Gogh, sobre un fondo de pinturas japonesas.

Y, además, está la amistad de Lorca con un (desconocido por mí) Miguel Pizarro, gran aficionado, por lo visto o leído, a este arte. Véase la dedicatoria de «Andaluzas» (en *Canciones*):

«A MIGUEL PIZARRO
(En la irregularidad simétrica del Japón)»,

o el poema titulado precisamente «Miguel Pizarro», del que resaltamos los siguientes versos:

«Canción china en Europa»...

«El Japón es un barco
...
(Revés de este biombo)
...
(Crisantemos blancos)
...
(Cerezos en los campos)
...
(Ai-ko desnuda y temblando).»

En el mismo *Canciones*, y del poema «(Narciso)»:

«Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y *mariposas*
japonizan en los míos.»

Y, por la misma época (1921), en *Suite de los espejos* y de «Sinto» (= Shin-to («el camino de los dioses»). Sintoísmo, religión nacional japonesa):

«Campanillas de oro.
Pagoda dragón.
Tilín, tilín,
sobre los arrozales.
...
A lo lejos,
garzas de color rosa
y el volcán marchito.»

Sabemos también por Eutimio Martín (su edición de *PNY* y *Tierra y Luna*) que la primera redacción del poema «Nocturno de Battery Place» (*PNY*) incluía el verso:

«Esperaban la muerte del niño en el velero chino»

corregido finalmente en la versión definitiva por:

«Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés».

Y el verso hacía referencia ¡a un hecho histórico!, como podrá comprobar el curioso lector que leyere la pág. 175 de la citada edición.

Parece, pues, razonable sospechar que también para Lorca, en principio, la señorita del abanico iba a ser japonesa; pero, tal vez, se le atravesó el título:

«Canción japonesa en Europa»

eneasílabo, renqueante, cacofónico, y lo cambió por un heptasílabo marchoso:

«Canción china en Europa»

Y, de paso, borraba algunas huellas, porque la gentil Butterfly era sólo un pretexto. Y, no obstante, ¿«Canción china en Europa», o «Canción europea en 173

China»? Señalaremos hasta qué punto «la China é vicina» y cómo guarda Europa las distancias.

2. Localización y naturaleza

El poema se inserta en la suite «canciones para niños» y está dedicado «A mi ahijada Isabel Clara». Sin embargo, estos detalles deben ser matizados y «contextuados». Y no hay mejor contexto que la conferencia de Lorca sobre «Las nanas infantiles» como expresión y liberación del desasosiego, el vencimiento o esa «rara angustia misteriosa» del adulto:

«A la nana, nana, nana,
a la nanita de aquél
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber...»

(...) Pero la melodía da en este caso un tono que hace dramático en extremo a «aquél» y a su caballo; y al hecho insólito de no darle agua, una «rara angustia misteriosa».

(O.C. Aguilar. Pág. 1052. Tomo I)

3. Iconografía

En la serie de dibujos recogidos por Aguilar en las OC, se incluye con el n.º 32 el titulado «La mujer del abanico». Hela aquí en toda su ambivalencia trágica (sexo y muerte), con sus tres cabezas, como las primitivas diosas tríadas lunares de las religiones matriarcales. (Cf. Robert Graves, *Los mitos griegos*. Losada.)

Hela, pues, aquí trascendiendo la imagen y trascendiendo la estampa japonesa para enraizarse en el universo poético lorquiano, venero del inconsciente colectivo:

4. La forma

El poema se compone de 6 coplillas de versos pentasilábicos. Las dos últimas estrofas se presentan divididas en dos mitades, (la segunda mitad entre paréntesis). Trataremos de explicar luego la significación posible de este rasgo estilístico.

5. Estructura interna

Dejando de lado el ritmo y la disposición tipográfica elegidos en función del «auditorio» y la forma «canción», observamos que las estrofas son susceptibles de reconversión en pareados decasílabos:

«La señorita del abanico
va por el puente del fresco río»

- (b) caracterización indumentaria de distintas culturas: oriente/occidente
- (c. d) actividad/quasi pasividad

NOTAS

1) Contexto a *punte*. (De claras connotaciones, por otra parte.)

«a aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente»
(de «Ciudad sin sueño».—PNY)

«y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes»
(de «Oda a W.W.».—PNY)

2) Los caballeros.

¿Por qué no «el caballero? En *Madame Butterfly* se trata de un marino norteamericano, Pinkerton. Claro que ya hemos visto que Lorca no tiene por qué ceñirse —y es una hipótesis— al libreto de Giacosa e Illica. Y pone China donde es Japón, Europa por América del Norte y caballeros por caballero. También pudiera tratarse de una imagen visual que impresionara a Lorca. Un dibujo de almanaque... ¡a saber! O una mezcla de todo ello;

pero:

el singular de caballeros crea sinalefa en A) 2):

«mira el puente»

y problema en B) 2):

«con alta rubia», demasiado virtualizador,
«con una rubia», demasiado chabacano, etc.

Y, sobre todo, «caballero» individualiza; el plural potencia el drama, generalizándolo.

3) ¿La aproximación?

Así he caracterizado más arriba este acto o «instante». Es sin duda el planteamiento del drama y la presentación ante el espectador, y entre ellos, de los personajes. Pero de lo que sí cabe dudar es del acercamiento, de una tendencia-cordial-hacia... No sabemos por ahora de la señorita, pero los caballeros se nos antojan un tanto desinteresados, distraídos: ¿miran a la señorita que va por el puente o miran el puente por el que va la señorita? (y hasta reparan en detalles: sin barandillas).

((¿O va la señorita por el puente porque los caballeros lo están mirando? Que tras el abanico oculta la señorita aviesas intenciones...

—¡San Antonio bendito!

—(¡Dame un marido!))

- B) 1) La señorita del abanico y los volantes busca marido.
2) Los caballeros están casados con altas rubias de idioma blanco.

Paralelismo:

Los cuatro MI, estructurados en paralelo, de A) quedan en B) reducidos a dos de estructura más compleja y disposición, en apariencia, cruzada. En 1) pertenece al SN y en 2) al SPred. No obstante, al ser éste de verbo copulativo, se da una cierta permeabilidad: «caballeros-casados-con...».

Si nos atenemos a la semántica, observamos que, como en A) b), los MI actúan como caracterizadores de los personajes:

1) «del abanico y los volantes»: Hembra «chinojaponesandaluzalorquina».

2) «con altas rubias de idioma blanco»: machos blancos del Norte.

Esquemmatizando:

- 1) PERSONAJE-CARACTERIZACIÓN-ACCIÓN
2) PERSONAJES-ACCIÓN-CARACTERIZACIÓN
(ESTADO)

La expresión de ambas «acciones» se incluye en el mismo campo semántico: «estado civil».

Contrastes:

señorita/caballeros
oriental exótica/occidentales puros
actividad/pasividad (estado)
soltería/matrimonio

NOTAS

1) Volantes.

De la mano del abanico llegaron los volantes y hete aquí ya a Carmen, nacida Butterfly. La señorita, siempre activa, se acerca abierta a cualquier extraño proceso de identificación subconsciente. Mientras los caballeros se cierran en su otredad de raza superior. Para un andaluz bajito, moreno de verde luna, de tez aceitunada, el nipón y el Japón son más familiares que la Europa de arios y sajones. Esta canción china que llega a Occidente, ¿no será una canción andaluza perdida por Europa?

2) Estado civil.

Lo realmente novedoso de este segundo «instante» es la declaración del estado civil de los protagonistas. Y la manera de explicitarla:

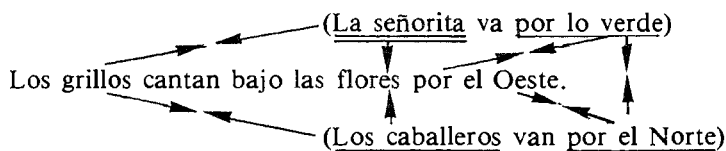
—morosamente, dejándolo para el final (caracterización interpuesta) en el caso de la señorita;

—bruscamente, en rápida respuesta que atropella caracterizaciones y ritmos (un rotundo acento en la segunda sílaba; están) en el de los caballeros.

El drama ha llegado a su crisis, pero el desenlace, por sabido, carece de clímax. He aquí un reto al poeta-dramaturgo.

- C) 1) Los grillos cantan por el Oeste. (La señorita va por lo verde.)
 2) Los grillos cantan bajo las flores. (Los caballeros van por el Norte.)

o, mejor:



Paralelismo a tres bandas: Sujeto - verbo - CC lugar.

Contrastes ya sabidos, y supuestos contrastes entre «verde» y «Norte» y entre «Oeste» y cada uno de los anteriores. Habrá que demostrarlos y matizarlos.

NOTAS

- 1) Contexto a grillos (con todas las connotaciones de insecto y el agravante de nocturnidad).

Sabemos del compromiso de esa «noche de Santiago» en la que se «encendieron los grillos», como para olvidar los hábitos nocturnos del animalito. Pero el canto del grillo o el insecto en sí tienen para Lorca matizadas connotaciones negativas (tristeza, monotonía, desazón, misterio).

De Noche (Suite para piano y voz emocionada), 1921

Aquel camino
sin gente.
Aquel camino.

Aquel grillo
sin hogar.
Aquel grillo.

Y esta esquila
que se duerme.
Esta esquila...

(Rasgos)

Y de *Libro de poemas* (1921) entresacamos los siguientes ejemplos:

«...
Y tengo la amargura solitaria
de no saber mi fin ni mi destino.

...
Mi corazón durmióse en la tristeza
del crepúsculo.
...
los gusanos dijeron sus delirios:
...
Sabemos...
del canto monocorde de los grillos,»
(Ritmo de otoño, 1920)

«¡Cigarra!
...
vieja amiga de las ranas
y de los oscuros grillos,»
(Cigarra, 1918)

«Lo negro, acribillado
por el canto del grillo,
tiene ese fuego fatuo,
muerto,
del sonido.
...
Los esqueletos de mil mariposas
duermen en mi recinto.
Hay una juventud de brisas locas
sobre el río.»
(Hora de estrellas, 1920)

En «Rasgos», «Ritmo de otoño» y «Hora de estrellas» observamos el contexto negativo, deprimente, de la palabra. No así en «¡Cigarra!», pero se les adjetiva de *oscuros*. He copiado, además, el fragmento final de «Hora de estrellas» que alude a mariposas «japonizadoras» (cf. supra («Narciso»)) y en ese contexto, y por contraste al grillo, la juventud, la brisa, el río. Y si ahora volvemos sobre «Los grillos cantan bajo las flores» quizás nos sea permitido extrapolar: «lo oscuro latente bajo apariencias de vida».

- 2) Contexto de verde. (Connotaciones inmediatas: primavera, vida, juventud, eros.)

La Gananciosa canta en *Rinconete y Cortadillo*:

«Por un morenito de color verde,
¿cuál es la fogosa que no se pierde?

y JRJ, en *Pastorales*:

«La luna verde de enero
es buena para vosotras
campanas...»

¿Y habrá que recordar ahora a Antoñito el Camborio, «moreno de verde luna», o el «verde que te quiero verde» del «Romance sonámbulo»? ¿el «te quiero verde» del que llega sangrando?

Volvemos a ver este contraste mucho más explícito en la «Balada de un día de julio» de *Libro de poemas*:

«—¿Dónde vas, niña...
...
—Voy a las margaritas
del prado verde.
...
—Adiós...
...
tú vas para el amor
y yo a la muerte.
...
Mi corazón desangra
como una fuente.»

O en «(Las gentes iban)» de *Canciones*:

«Las gentes iban
y el otoño venía.

Las gentes
iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba,
corría la fuente.
¡Salta,
corazón caliente!

Las gentes
iban a lo verde.

El otoño venía
amarillo de estrellas,
pájaros macilentos
y ondas concéntricas.
Sobre el pecho almidonado,
la cabeza.
¡Párate,
corazón de cera!

Las gentes iban
y el otoño venía.»

Así, pues, la señorita «oriental» va al eros, a los impulsos vitales, en contraste con las oscuras fuerzas de la melancolía, del Oeste, del ocaso, del «thanatos».

3) Contexto a Norte y otros puntos cardinales.

180 En uno de los *Sonetos del amor oscuro* escribe Lorca:

«Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo...»

y en la *Suite del agua* (1921):

NORTE

«Las estrellas frías
sobre los caminos.

...

En el golpe
del hacha
valles y bosques tienen
un temblor de cisterna.
¡En el golpe
del hacha!»

SUR

«...»

El Sur
es eso:
una flecha de oro
sin blanco, sobre el viento.»

ESTE

«Escala de aroma
que baja
al Sur,
(por grados conjuntos).»

OESTE

«Escala de luna
que asciende
al Norte
(cromática).»

a) *Incursión a la Rosa de los Vientos*

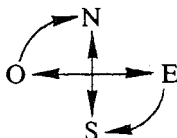
Estos cuatro poemillas, escritos por los tiempos de la canción que nos ocupa, nos dan una interesante idea de unas «correspondencias» lorquianas que establecen las coordenadas de su personal angustia.

Estudiaremos también en este caso los paralelismos y contrastes que el propio Lorca establece:

Norte-Oeste / Sur-Este

La corriente de simpatías y oposiciones pudiera tener una explicación lógica inmediata. Para cualquier poeta occidental y europeo «Norte» se asocia con frío y «Sur» con clima templado, tropical. Y de ahí, «Norte» con noche, con «thanatos» —norte y ocaso universales— y «Sur» con esplendor del mediodía, luz, vida, eros.

Y dado que por el Este *nace* el símbolo cósmico de la vida y *muere* por el Oeste, las relaciones binarias se establecen solas. Y en Lorca se crean dos polos opuestos:



La escala del Oeste asciende y la del Este desciende, como es obvio.

Escala ascendente (cromática) desde la oscuridad y el ópalo letales hasta un Norte «sin reflejo».

La escala del Este es de aroma. A nadie le sugiere la palabra connotación alguna negativa.

El Norte es un frío y un temblor, el escalofrío de un golpe de hacha.

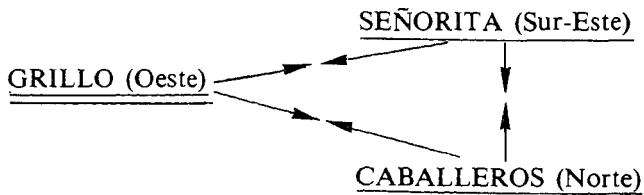
El Sur es una vibración, un impulso, una flecha «de oro».

Y todo, una frustración, porque la amorosa flecha dorada no tiene blanco posible. Porque todo Sur tiene su Norte.

Séanos ahora permitido identificar «lo verde» con el aromático SE. Al fin y al cabo la señorita, oriental, del sol naciente, (del abanico) y andaluza, de la tierra del sol, (y los volantes) es flecha enamorada sobre el puente (busca marido). Y sin blanco, aunque con varios a su alcance, inalcanzables.

b) Incursión a la ambigüedad

Volvemos a C), esquematizándolo y completando:



Primera lectura: el texto

- «Los caballeros van por el Norte»: vuelven a sus tierras. Son nórdicos, y hasta, quizás, norteamericanos.
- «La señorita va por lo verde»: se queda en su jardín japonés.
- «Los grillos cantan por el Oeste»: es decir, en el ocaso (del día sugerido, del amor no iniciado).

Segunda lectura: el contexto

por el Oeste / por el Sur-Este / por el Norte

Cada cosa por su lado. Heterogeneidad. Desarmonía.

«Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pró e la contra de tus bienandezas, me parecen un laberinto de errores...»

(Llanto de Pleberio. A XXI. *La Celestina*)

«y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada»

(FGL.—PNY: «Oda a Walt Whitman»)

Tercera lectura: el juego de las identificaciones

Hemos ironizado con la posibilidad de que la señorita del abanico fuera de Lorca. ¿Y por qué no «Lorca», en persona o en psique? ¿No era G. Flaubert, Madame Bovary? ¿Y no hay mucho de Lorca, mucho Lorca, en las constantes protagonistas femeninas de sus dramas y tragedias?

La «señorita» serían las fuerzas del EGO, del eros lorquiano, de su vitalidad, del impulso de su flecha sin blanco. En oposición, obviamente, a la masculinidad («los caballeros») y en lucha con un ELLO o «fatum»: lo oscuro latente («los grillos»).

El poeta podría simultáneamente identificarse con esa oscura latencia que le hace a la vez incompatible con «señorita» y «caballeros». (Aunque hay una escala de sombra que puede llevar, desde la noche y por la luna, a un «norte —(“caballeros”)— sin reflejo»).

Y hay un Lorca-«caballeros», para el que la señorita es un «problema chino». Un Lorca circunspecto y reprimido, enlevitado en su SUPEREGO, frío y sin reflejo. Que no puede cruzar el puente hacia la feminidad ni aceptar las oscuras latencias que palpitan bajo su vida.

Y un Lorca-autor que simpatiza con la señorita por lo que tiene de vital, espontáneo, primario (identificación proyectiva) y descubre correspondencias entre lo oculto y, no la masculinidad, sino la actitud de los caballeros, varados, envarados, embarazosos.

Todas estas «lecturas» e identificaciones son igualmente arbitrarias, posibles y no excluyentes. Simultáneas. Estratificadas. La ambigüedad es esencia poética y, en la mente del poeta, todas las sugerencias y posibilidades se realizan, como en el film de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, pero desde siempre y de una vez por todas.

c) *Incursión entre paréntesis*

Si lo dicho hasta aquí logra algunos visos de verosimilitud, permítasenos ahora proponer una interpretación a un recurso estilístico que aparece en C) y que nos llama poderosamente la atención: los paréntesis.

Hemos apuntado la construcción dramática del poema. El dramaturgo-poeta llega a su tercer acto. Desenlace. Los protagonistas se distancian, se alejan. La señorita hace mutis por lo verde y los caballeros por el Norte. Y el autor añadiría una acotación vagamente poética y melancólica entre paréntesis: (cantan unos grillos).

Pero el poeta-dramaturgo invierte los términos y los paréntesis. Los personajes ya están «usados» porque ya han vivido «su» drama. Pasan a ser «una-manifestación-de». Porque el drama planteado por Lorca no tiene solución, sino repetición interminable. ¿China, japonesa, andaluza, una y trina...?, ¿uno, varios, europeos, americanos...?, ¿Lorca...? El juego de las combinaciones es infinito. Anécdotas. Actualizaciones momentáneas de una categoría: «las fuerzas oscuras». Manifestaciones-de ... —y eso justifica la inversión genial de las acotaciones— ... «el canto del grillo».

«Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas
comprendí que me habían asesinado»

(de «Fábula y rueda de los tres amigos».—PNY)

José Bergamín y «Poeta en Nueva York»

Gonzalo PENALVA CANDELA*

Cuando han transcurrido más de cuarenta años de la primera edición de *Poeta en Nueva York*, nos encontramos —a pesar del esfuerzo de algunos críticos— ante un callejón sin salida, respecto a la valoración de las ediciones casi simultáneas de Humphries para la Norton y de Bergamín para Séneca, y, consecuentemente, respecto a la última voluntad del poeta granadino sobre su importante obra. Pensamos —y con ello adelantamos ya parte de nuestras conclusiones finales— que, hoy por hoy, es imposible presentar una teoría válida y consistente sobre esta obra poética. Solo la aparición del manuscrito, o de algún documento relevante —y no consideramos así los presentados por E. Martín en su reciente edición crítica— podrían aportar luz suficiente al cada vez más complejo tema.

El objetivo de estas líneas es analizar el problema desde un punto de vista externo al texto, ciñéndome, de modo especial, al papel que Bergamín desempeñó en la obtención y conservación del texto lorquiano, así como en las ediciones de Séneca y la Norton, al tiempo que ofreceré unas conclusiones sobre el tema, ciertamente provisionales. Tendremos en cuenta, lógicamente, los estudios publicados por E. Martín, D. Eisenberg y M. García-Posada (1).

1. El texto lorquiano

La teoría que defendía el profesor E. Martín en su tesis doctoral (2), es la de que Lorca sólo entregó a Bergamín una lista de títulos, de tal manera que éste hizo una total reconstrucción de la obra. Esta hipótesis, ante la evidencia

(*) Profesor del Centro Nacional de Formación Profesional de Algemesí (Valencia).

(1) Daniel Eisenberg, *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*, Ariel, Barcelona, 1976. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York-Tierra y Luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona, 1981. Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1982. En adelante, al referirnos a estos textos, señalaremos únicamente la página.

(2) «Contribution à l'étude du cycle poétique new-yorkais: "Poeta en Nueva York", "Tierra y Luna", Poitiers, 1974.

de los hechos, la modifica sustancialmente en la edición de *Poeta* que hemos reseñado, diciendo: «No estábamos muy seguros entonces de que Bergamín no hubiera reconstruido “a posteriori” *Poeta en Nueva York* (...) Hoy esta posición nos parece totalmente inaceptable y más bien nos inclinamos a pensar que la editorial Séneca, con Bergamín al frente, concluyó un trabajo de perfeccionamiento que, de todas formas, éste último hubiera realizado con el propio Lorca si las circunstancias lo hubieran permitido» (pág. 90, n. 65).

Es sabido que Lorca ya en 1930 habla de *Poeta*, y que, al menos, desde agosto de 1935 está preparando su publicación (Eisenberg, pág. 30); además, en la entrevista que se publica el 16 de julio de 1936, Lorca dice que el libro «ya está puesto a máquina y creo que dentro de unos días lo entregaré. Llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas» (3). Por otra parte, en la entrevista que aparece en la edición de Martín —y a la que después haremos referencia—, Bergamín dice que había hablado con Federico sobre las características de la edición: formato, tipo de letra, etc., para añadir más adelante: «Es el único valor que tenía: que *es el texto en ese momento autorizado por Federico para llevarlo a la imprenta*» (el subrayado es mío) (Martín, págs. 28-29).

Como Martín no puede rechazar la existencia del original, basa toda su argumentación en demostrar que el texto entregado por Lorca a Bergamín es inadmisiblemente inconcluso; que de ningún modo estaba destinado a la impresión; que sólo era «un envoltorio de documentos relacionados con el proyectado libro» (4); conseguido —según él— esto, no hay razón alguna para respetar la edición de Séneca y, por tanto, puede defender su tesis: la edición de Séneca de *Poeta en Nueva York* contiene, además, el libro lorquiano *Tierra y Luna*.

Daniel Eisenberg opina lo contrario cuando afirma que «Lorca dio un manuscrito de *Poeta* más o menos terminado a Bergamín, quien a su vez lo prestó a Humphries», rechazando expresamente la teoría de Martín (Eisenberg, págs. 171 y 179).

El libro de García-Posada, interesante en otros aspectos, refleja en este caso evidentes contradicciones; pues tan pronto afirma —después de exponer la tesis de Martín y Eisenberg— que «el famoso “manuscrito” era un manojito de papeles» (pág. 29), como poco después dice que «el grado de provisionalidad no es fácil de precisar en términos exactos. El libro se encontraba ya a las puertas de la publicación...» (pág. 55, n. 27 bis); aunque, ciertamente, está mucho más cerca de la tesis de Martín que de la de Eisenberg.

Para nosotros, los acontecimientos de julio de 1936 aconsejaron al poeta, entre el 14 y el 16, llevar precipitadamente a Bergamín, con quien ya había hablado del tema, el plan del libro, los poemas que lo componían y los dibujos y fotografías —tal como lo tenía pensado en aquel momento—, esperando, en una posterior entrevista, concretar algunos detalles. Como no encontrase a Bergamín en la redacción de «Cruz y Raya», le deja una nota: «Querido Pepe: he estado a verte y creo que volveré mañana. Abrazos de Federico». Era, según

(3) A. Otero Seco, «Sobre la última “entrevista” de García Lorca», *La Torre*, Puerto Rico, n.º 48, 1974, pág. 56.

(4) Martín, pág. 55. A pesar de que en la misma página recoge la carta de la secretaria de Bergamín, quien afirma que el texto fue entregado por Lorca para su publicación inmediata.

el destinatario, el 16 de julio de 1936 (5).

El testimonio de Guillermo de Torre nos confirma, de modo terminante, el hecho de la entrega del original lorquiano a Bergamín, cuando dice: «Lorca, de acuerdo con sus normas, venía reelaborando y depurando *«Poeta en Nueva York»*, sin resolverse a hacerlo editar, hasta que —también en vísperas de la guerra—, entregó una copia del original a cierto amigo de Madrid, con cuya cooperación en este trance todos los demás amigos del poeta hubiéramos creído lógico contar... Sin embargo, un extraño concepto de la amistad por parte del depositario aludido nos impide insertar aquí *Poeta en Nueva York* completo, habiendo de limitarnos a incluir los trozos del mismo ya aparecidos en revistas» (6).

Admitido el hecho de que Lorca entregó a Bergamín el texto, intentamos seguirle el rastro. El manuscrito sale de España, según explica el propio escritor, a través de su secretaria Pilar Sáenz de García Ascot, quien lo lleva a París, junto con los papeles y cartas que el director de «Cruz y Raya» tenía en su despacho (7).

Este hecho ha sido, a mi modo de ver, poco tenido en cuenta por los críticos, y podría explicar algunas cosas. Y quizá una fundamental: Lorca entrega a Bergamín el ms., según queda dicho anteriormente; pero la recogida —posiblemente precipitada— de los documentos de la redacción de «Cruz y Raya», así como su traslado a París en plena guerra civil, pudieron trastocar el plan realizado por Lorca —no olvidemos que no había índice—; esto explicaría que Bergamín considerase el ms. como entregado por el poeta para ser publicado y, al mismo tiempo, justificaría el posible error de ubicación de algunos poemas; por lo que la intervención de Bergamín se circunscribió, fundamentalmente, a *ordenar*, pero no a *reelaborar* el texto lorquiano.

Bergamín, cuando sale exiliado a Méjico —lo hace vía Nueva York en mayo de 1939—, lleva con él el texto que utiliza en su edición de Séneca y del que envía a la Norton una copia.

¿Dónde está ahora el original? Veamos las distintas respuestas. La postura de Eisenberg es la de que Bergamín todavía tiene el original, «pero no quiere colaborar con la familia en la edición crítica de las obras de Federico» (pág. 92). Después, ante el testimonio de Pilar Sáenz, admite la posibilidad del olvido en Méjico.

Martín piensa que el escritor madrileño no quiere que aparezca el original, porque de lo contrario se demostraría «la abusiva intervención» (pág. 48) de Bergamín en la reconstrucción del texto. Para aclarar el tema consigue, después de vanos intentos, una entrevista con el director de Séneca, de la que se desprende, con toda evidencia, que por parte de éste no hay el más mínimo deseo de prestarle colaboración. Bergamín me ha confiado en más de una ocasión —y así lo expongo ampliamente en mi Tesis Doctoral sobre el autor de *La claridad desierta*— su rechazo por todo lo erudito, lo académico, y su gusto por

(5) El texto, que Bergamín guarda en un cuadro, lo publica en la edición facsímil de *El Aviso*, Nendeln-Liechtenstein, V.D. Auvermann, 1974, s.p. Para M. Anclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Seuil, París, 1968, pág. 431, la nota es del 14 ó 15 de julio.

(6) Losada, Buenos Aires, vol. VI, 1938, págs. 11-12.

(7) «Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto», entrevista publicada en *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, n.º 242, 17, diciembre, 1977, pág. 61.

jugar al despiste y a la confusión con quienes así se manifiestan. Esto ocurre, a mi modo de ver, en la entrevista (Martín, págs. 27-43): junto a datos exactos, Bergamín duda de casi todo; reconoce errores imposibles en él; admite olvidos imperdonables —dada la portentosa memoria que me ha demostrado en nuestras entrevistas—; quita valor al ms., cuando siempre lo ha considerado como una reliquia; rechaza cualquier participación en la confección del libro cuando sabemos, por múltiples ejemplos, de su directa intervención, hasta en los más mínimos detalles, en las publicaciones realizadas bajo su responsabilidad... Pienso que juega con el interlocutor al despiste, porque no le interesan esos aspectos «eruditos». Y así se lo dice: «Es todo eso tan absolutamente ininteresante que me parece ridículo. Se lo plantean los profesores y eruditos para justificar una serie de trabajos absolutamente inútiles (...) Todo esto no me interesa nada. Y ésa es mi respuesta a toda esa investigación» (pág. 35).

Bergamín siempre ha dicho que no posee el original: después de habérselo dado a su cuñado Eduardo Ugarte, amigo íntimo de Lorca, le ha perdido la pista (8). Nuestra opinión, pues sabemos de su veneración por estos documentos, es la de que Bergamín posee el original; o, al menos, sabe quien lo tiene. ¿Por qué no lo saca a la luz? Como no tenemos respuesta válida y no nos parecen suficientes las aportadas por otros críticos, confiamos en que algún día, nos aclare el cada vez más enrarecido tema (9).

Una última precisión respecto al momento de la publicación del texto lorquiano: si Bergamín posee el texto desde julio de 1936, ¿por qué no lo publica antes? En primer lugar, porque desde 1936 a 1939 no tiene posibilidad alguna de hacerlo. Recuértese que, a pesar de la cantidad de material que tenía preparado para imprimir —incluso alguna obra en prensa— Bergamín no publica ninguna obra durante la guerra civil, ni como editor ni como escritor (10). En segundo lugar, porque el director de «Cruz y Raya» conocía perfectamente las leyes vigentes sobre la propiedad intelectual y sabía que, muerto Lorca, no tenía ningún derecho legal para publicar la obra. Por eso, aunque diga que tiene «pleno derecho», espera la publicación de la edición americana para sacar la suya casi simultáneamente: «Entretanto la disputa de los intereses particulares, no siempre respetables, cesa de enturbiar mezquinamente el hombre del glorioso poeta, nosotros adelantamos hoy esta publicación con pleno derecho, puesto que responde al deber que personalmente contrajimos con Federico García Lorca» (11). Es evidente que este deber contraído en vida del poeta no le autorizaba, legalmente, a su publicación póstuma. Por eso pensamos que no actuó correctamente ante la Norton —llevado, sin duda, por el gran interés que tenía en publicar él la obra lorquiana— cuando se arrogó unos derechos que no tenía (12).

(8) *Ibidem*, pág. 62.

(9) Bergamín es un conversador amable y sorprendente y, cuando quiere, como buen conocedor del «arte de birlibirloque», cambia el tercio. En ocasiones, habla no de lo que tú quieres escuchar sino de lo que él quiere decir. Cuando este tema ha sido planteado siempre ha mantenido la misma postura.

(10) Es un argumento tan válido, al menos, como el señalado por García-Posada (pág. 28) y que le lleva a dudar de la posibilidad de publicación del ms. tal como Lorca lo entregó.

(11) Véase la nota introductoria de la edición de Séneca, escrita, sin duda, por Bergamín.

(12) En la carta de Bergamín a Norton del 29 de agosto de 1939; apud Eisenberg, *o. c.*,

2. Las ediciones de Norton y Séneca

1.^a: La de W.W. Norton C.: *The Poet in New York and other poems of F.G.L.* The Spanish Text with an English translation by Rolfe Humphries, New York, Norton, 1940. La edición lleva fecha oficial del 24 de mayo.

2.^a: La de la editorial Séneca: *Poeta en Nueva York por Federico García Lorca*, con cuatro dibujos originales. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín. La fecha del colofón es del 15 de junio.

Reseñadas ambas ediciones, añadamos algunas ideas que justifiquen las conclusiones a que hemos llegado.

Parece evidente que Humphries utiliza para la edición del texto lorquiano el que Bergamín llevó a Nueva York en agosto de 1939 (13). Este hecho le hace suponer a Eisenberg que dicho texto era el original, y en esto basa gran parte de la argumentación del libro. Sin embargo, quiero plantear una serie de interrogantes que debilitan y, a mi modo de ver, destruyen esta teoría. Si admitimos lo que Bergamín declara: que conserva el original como una reliquia (14), ¿cómo iba a desprenderse de él? Recordando la reciente experiencia en España, donde perdió tantos originales, ¿se iba a arriesgar a entregar el ms. sin tener una copia? Y de tener que preparar esta copia, ¿sería lógico que se quedase con ella y dejase en Nueva York el original? De no existir dicha copia, ¿cómo prepara Bergamín su propia edición?, pues en la correspondencia mantenida con Norton y Humphries, en ningún momento les pide que le sea devuelto el texto dejado. Si todos estos interrogantes no fuesen suficientes, tenemos las declaraciones de Bergamín: «Nosotros le enviamos la copia del original que estaba alguno escrito a mano, a máquina, hasta con recortes de poemas ya publicados»(15). Y lo mismo afirma en la entrevista con E. Martín (págs. 30-31).

Por este motivo, no comparto la conclusión de Eisenberg y otros de considerar la edición de Humphries como el texto base (16). Además, los argumentos sobre puntuación (págs. 127-130) que aporta el citado crítico, así como la idea de la «lectio difficilior» (pág. 128), en modo alguno pueden presentarse como concluyentes.

García-Posada habla de «compartir el rango de edición “princeps”» (pág. 17), aunque, al mismo tiempo, defiende la idea de que Humphries sigue más escrupulosamente el ms. lorquiano que Bergamín. Quiero recordar aquí que el propio García-Posada defiende la teoría de que el traductor americano trabaja sobre la copia que le suministra el director de Séneca. Pero además, en el caso concreto de las dedicatorias, a las ideas expresadas por el crítico (pág. 27), cabría oponer otro razonamiento igualmente probable: Lorca le co-

(13) Cf. Eisenberg, *o. c.* nota 103. O bien la envía por correo en septiembre.

(14) En la nota introductoria de la editorial Séneca se dice: «El original que conservamos como una reliquia (...) lo dejó Federico García Lorca en manos de su amigo José Bergamín para las Ediciones del Arbol».

(15) «Estoy vivo...», art. c. pág. 62. Esta misma idea la sostiene García-Posada (pág. 26).

(16) Eisenberg, *o. c.*, pág. 128. Pero mucho menos comparto la afirmación de Martín de que de *Poeta* «se hicieron, bajo la responsabilidad de Bergamín, dos ediciones que difieren entre sí sustancialmente», («Lorca, los puntos sobre las íes», *Quimera*, Barcelona, n.º 17, marzo, 1982, pág. 17); ya que, aunque sea Bergamín quien facilite a la Norton la copia del texto, ¿cómo puede ser considerado responsable de la edición norteamericana?

municó a Bergamín su deseo de suprimir las dedicatorias, lo que hace éste y no Humphries, quien las toma de la copia o de las revistas, con lo que «la nueva prueba de la intervención del responsable de la edición de Séneca, que tampoco en esto fue fiel a la voluntad del poeta» (pág. 27), puede no ser tal prueba. Tampoco me parece un razonamiento convincente el aducido por García-Posada sobre «la superior envergadura de la casa Norton en relación con Séneca» (pág. 52). Pero en lo que disiento de forma rotunda del crítico lorquiano es en el calificativo de «lector más descuidado» (pág. 52) que aplica a Bergamín. Creo que la consideración ética que Bergamín ha merecido en su labor de editor es muy positiva: en las numerosas ediciones realizadas tanto en España como en Méjico, nunca han existido problemas relevantes; antes al contrario, su dedicación e interés, hasta en los más mínimos detalles, han sido constantes fácilmente demostrables. He insistido en este punto, no sólo por rechazar la afirmación de García-Posada, sino, sobre todo, porque este aspecto nunca es tenido en cuenta cuando se comparan las dos ediciones de *Poeta*.

E. Martín, en su intento de descalificar el ms. aportado por Bergamín y, en consecuencia, las ediciones de Séneca y Norton, que le permita defender su teoría sobre *Tierra y Luna*, se basa, fundamentalmente, en estos criterios:

a) Las diferencias entre ambas ediciones justifican la falta de un original coherente y terminado. A esto preguntamos nosotros, ¿por qué iba Lorca a entregar a Bergamín un proyecto de libro inconexo e inacabado, cuando días antes dice que «está terminado desde hace mucho tiempo», como reconoce el mismo Martín (pág. 82) y —lo que éste calla— «creo que dentro de unos días lo entregaré»? (v. n. 3) ¿No sería más lógico pensar —como he señalado antes— en problemas derivados del traslado y la conservación del ms.?

b) La inclusión de «Amantes asesinados por una perdiz» en la Norton y no en Séneca. Al alambicado razonamiento del profesor E. Martín replicamos nosotros con otro tan posible, al menos, como aquél: en el ms. está el título, pero Séneca no lo publica porque le resulta imposible conseguir el poema en aquel momento.

c) La ausencia de muchos títulos (precisamente los de *Tierra y Luna*) de la conferencia-recital de Lorca sobre *Poeta*; lo que supondría que Lorca tenía intención de incluirlos en un libro distinto. Sobre esta idea quisiera hacer dos precisiones: primera, como en reciente artículo ha demostrado María Clementa Millán, la Conferencia no se puede considerar elemento decisivo para obtener de ella la configuración de *Poeta*: «La presencia de este auditorio tan poco propicio indudablemente condiciona el contenido de la Conferencia, la explicación y selección de poemas...» (17). Podemos hacer, además, una segunda precisión: la fecha. Estas conferencias están fechadas, tanto por Eisenberg como por Martín, entre 1931-1933. Conociendo los constantes retoques que Lorca hacía a sus libros, ¿no podía haber habido un cambio de ideas desde esta fecha hasta julio de 1936? Es éste un hecho tan evidente que incluso García-Posada —cercano a la tesis de Martín— admite con toda claridad, como luego señalaremos.

(17) María Clementa Millán, «Hacia un esclarecimiento de los poemas americanos de Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York* y otros poemas)», *Ínsula*, Madrid, n.º 431, octubre, 1982, pág. 14.

3. La injustificada teoría de «Tierra y Luna»

Está claro que Martín necesita descalificar la labor bergaminiana para poder ofrecer su teoría de los dos libros distintos: *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*. Este punto es, para nosotros, inadmisibile: si Lorca y Bergamín habían hablado del plan del libro, del tipo de letra, etc., (aunque quedasen detalles por aclarar), ¿cómo iba el poeta a entregarle dos libros de poemas sin indicárselo muy claramente? Y si lo hizo, ¿por qué Bergamín lo publica como uno solo? (18).

E. Martín descubre —y es la única prueba objetiva que aporta— en ¡el reverso de un borrador! de «El niño Stanton», la lista de poemas de *Tierra y Luna*, que fecha entre marzo y octubre de 1933; pero está demostrado que Lorca publica después tres poemas de dicha lista en *Divan del Tamarit*, e incluso el poema «Tierra y Luna» aparece suelto en 1935 (lo que no señala Martín, pero sí Eisenberg (19), quien, además, fecha la mencionada lista en 1930). Si añadimos el hecho de que once de estos poemas están publicados en *Poeta*, ¿no parece más lógico pensar en un cambio de criterio por parte de Lorca? Si parece claro que el poeta pensó en dos libros distintos en algún momento, también resulta evidente que fue cambiando de opinión, al menos en cuanto al contenido de *Tierra y Luna*. El valor, por tanto, de la citada lista, debe quedar reducido al hecho de reflejar un proyecto de libro realizado por Lorca hacia 1933; que luego desechó en cuanto a su estructura, aunque siguiera conservando la idea de su ejecución.

Una cosa nos parece clara: E. Martín ha actuado precipitadamente al dividir *Poeta en Nueva York* en dos libros sin presentar argumentos suficientemente convincentes —aunque en otros aspectos, su edición aporta datos de interés—, y hacemos esta afirmación a pesar de que Piero Menarini, en reciente artículo sale en defensa de Martín diciendo que «la modestia y coherencia científica exigen la bipartición de este conjunto poético en dos libros» (20).

De modo análogo pienso que podemos rechazar esta misma teoría defendida por García-Posada, quien se basa en los datos de Martín y, en este aspecto, no aporta nuevos razonamientos. Antes al contrario: habla de la «desintegración de *Tierra y Luna* (pág. 36), de que «es cierto que Lorca era capaz de hablar de un libro con un sólo poema» (pág. 37), y como únicamente le queda el hecho de que Lorca, en sus últimas declaraciones, sigue hablando de *Tierra y Luna*, concluye diciendo que el poeta, a última hora, ha decidido modificar el plan establecido en el verano del 35, aunque «*el alcance de esa modificación es hoy desconocido*» (el subrayado es mío). Por eso nos asombra el hecho de su propia deducción: «Ante una estructura inconclusa y, sobre todo, con muy serios indicios de manipulación, la única solución absolutamente segura, desde un punto de vista filológico, es la partición del conjunto hasta ahora conocido como *Poeta en Nueva York* en dos poemarios cuya existencia está absolutamente probada» (pág. 37). Después invita a que se aduzcan pruebas en contra. ¿No sería más lógico, pensamos nosotros, que por parte del eminente crítico se

(18) En esta misma línea se expresa María Clementa Millán en el artículo antes reseñado, pág. 15.

(19) Eisenberg, o. c., pág. 204.

(20) Piero Menarini, «Las sorpresas de editar a García Lorca», *El País*, 21, marzo, 1982, supl. Libros, pág. 4.

presentasen pruebas más concluyentes, antes de llegar a rechazar lo comúnmente admitido por todos?

Por todo ello, asumimos plenamente las conclusiones de María Clementa Millán en el artículo citado: «No es fácil admitir la división de estos poemas americanos en libros distintos, teniendo en cuenta, en primer lugar, que los puntos de apoyo fundamentales con que contamos para esta distinción, conferencia y lista de poemas, son insuficientes como razones exclusivas para esta diferenciación. Y, en segundo lugar, que un estudio interno de los poemas pone en tela de juicio esta división, ya que, a nuestro parecer, no existen diferencias suficientemente importantes entre las creaciones que compondrían ambos poemarios para poder ratificarla» (21). Seguimos pensando, por tanto, que la posibilidad de una edición crítica de *Poeta* ha de quedar supeditada a la aparición del ms. utilizado por Bergamín, o de algún otro documento suficientemente esclarecedor.

4. Conclusiones provisionales

Estamos ya en condiciones de presentar algunas conclusiones, ciertamente provisionales, que se deducen de lo hasta aquí expuesto, haciendo notar que se ha llegado a ellas a través de un estudio meramente externo del texto:

1.^a Lorca entrega a Bergamín, entre el 14 y el 16 de julio de 1936 el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, consistente en el plan del libro, poemas mecanografiados, a mano, datos de dónde se debían tomar otros, así como dibujos, fotografías y postales.

2.^a La guerra impide a Bergamín su publicación. Por no tenerlo a mano ni a punto, no lo entrega a Guillermo de Torre; ni anuncia que lo tiene —con motivo del homenaje de 1937 (22)— para evitar presiones, ya que quiere publicarlo él.

3.^a El ms. es trasladado a París por la secretaria de Bergamín en «Cruz y Raya», y éste, al exiliarse, lo lleva consigo a Méjico. Las dificultades de estos traslados pueden haber influido en la ordenación de los poemas.

4.^a Entre agosto y septiembre de 1939, Bergamín hace llegar a la Norton en Nueva York una copia del original, sobre la que trabaja Humphries para la edición bilingüe.

5.^a Bergamín, por problemas de derecho de autor, espera que salga la edición norteamericana para publicar la suya tres semanas después.

6.^a Las diferencias entre las dos ediciones pueden estar motivadas:

- por las prisas con que se hace la copia
- por la imposibilidad de encontrar, dadas las circunstancias de exilio, algún poema
- por la preferencia de Humphries para tomar algún poema de otra fuente

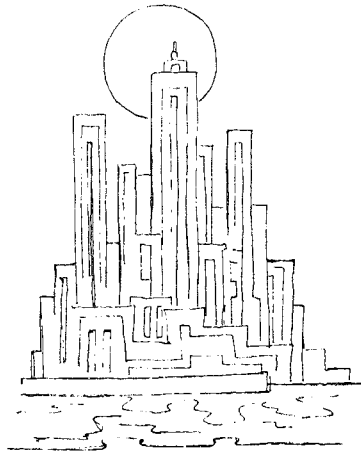
(21) María Clementa Millán, art. c. pág. 16.

(22) *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, Ediciones Españolas, Valencia-Barcelona, 1937. Bergamín colabora con su emocionado artículo titulado «¿Su muerte?», págs. 25-26.

—por las conversaciones mantenidas entre Lorca y Bergamín sobre la realización de la edición que, lógicamente, no constan en el manuscrito.

7.^a Con los datos actuales, no hay razones de peso que justifiquen la postura de Martín, García-Posada y algún otro crítico para desdoblar el texto lorquiano en dos obras.

8.^a La edición de *Poeta en Nueva York* que publica Bergamín, debe considerarse como el último planteamiento que Lorca hizo de su obra y, mientras no aparezcan otras fuentes documentales de suficiente importancia, ha de ser tenida como la edición príncipe.



El tiempo en la poesía de Luis Cernuda

José Luis ARAGÓN SÁNCHEZ*

1. Introducción

El tiempo y el paso del tiempo constituyen uno de los temas básicos de la obra poética de Luis Cernuda. Él mismo reconoció en varias ocasiones que se trataba de una auténtica obsesión vital. Así en el ensayo autobiográfico *Historial de un libro* escribió:

«El tiempo ha sido a partir de cierta fecha en la vida una de mis preocupaciones constantes.» (1)

Esta obsesión fue creciendo con el paso de los años, y su importancia se vio reflejada en la poesía, tal como parece confirmarlo un estudio léxico al que posteriormente haremos referencia. En la prosa de *Ocnos*, Cernuda deja caer la idea fundamental:

«Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza (No sé si expreso esto bien). Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujón de la muerte.» (2)

Así pues, pasada una primera época feliz, el hombre se enfrenta con el paso irremediable del tiempo, que se ve como una potencia demoníaca, como una entidad destructiva cuyo fluir concluye en la muerte y la desintegración. Me

(*) Catedrático de lengua y literatura españolas. I.B. «Fray Andrés». Puertollano (Ciudad Real).

(1) Incluido en *Poesía y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pág. 277.

(2) Luis Cernuda: *Ocnos*, seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*. Prólogo de Jaime Gil de Biedma, Taurus, Madrid, 1977, pág. 14.

propongo a continuación ver cómo la poesía de Cernuda recoge el tema del tiempo y la temporalidad en un cierto número de composiciones, para tratarlo en una doble vertiente:

—Como un motivo poético más, a modo de «topos» literario.

—Haciendo de la poesía en sí misma un arma que evite la total destrucción a que el hombre se ve abocado: El poeta salva del tiempo al hombre.

2. Un tiempo sin tiempo

En el primer libro de Cernuda, *Perfil del aire*, refundido posteriormente en la sección «Primeros poemas» de *La realidad y el deseo*, aparece un tratamiento peculiar del tema del tiempo distinto del que domina en el resto de su obra. No significa esto que esté ausente el tratamiento habitual que veremos posteriormente, sino que en esta obra inicial aparece un modelo peculiar que luego desaparecerá: El poeta por un particular estado de ánimo —bien se produzca éste por causas autónomas o por el contacto con la Naturaleza— pierde el sentido del paso del tiempo. Veamos, por ejemplo, la versión inicial del poema III de *Perfil del aire*:

El divorcio indolente.
Ya la quietud se brinda.
Mullendo está la sombra
la blancura inaudita.

Si los sentidos nuevos
al presente se abren,
temprano es para el gozo
que no amanece nadie.

Y las músicas van
a endulzar el antaño.
¿Qué mano detendría
el sonido acordado?

La almohada no abre
los espacios risueños,
pero da la certeza
de que existen más lejos.

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
Los sentidos se duermen
aguardando sus bodas (3).

(3) Cito siempre los poemas de Cernuda por la siguiente edición: *Poesía completa*, edic. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barral editores, Barcelona, 1977. *Perfil del aire* al ser refundido sufrió muchas variantes. Este poema en concreto es casi enteramente nuevo. Reproduzco el texto de la 1.ª edición, tal como aparece en la sección de variantes de la edición citada, pág. 880. En adelante, todas las referencias a poemas de Cernuda se refieren a esta edición, de la que solamente se indica la página.

Puede verse cómo el sentimiento de la temporalidad queda anulado. Lo que se anula no es el transcurso del tiempo, sino la percepción de la propia temporalidad. En un mundo en que no se sienten los sucesos aunque estos ocurran, la temporalidad se disocia de su percepción como historia, es decir, como sucesión de acontecimientos. De esta manera, y dado que el tiempo existe sólo por relación a los sucesos que en él ocurren, el poeta pierde ese sentido de lo temporal angustioso, aislado en su propio ensueño como ocurre en este caso, o bien fundido en un acorde único con la Naturaleza, como ocurre en otros poemas. Un buen ejemplo es el poema V del mismo libro en el que de manera insólita en la obra de Cernuda, el sentimiento de unicidad con lo natural le lleva a una aceptación plena y gozosa de su propio existir, un poco a la manera de Guillén. Me parece sintomático que fueran precisamente éstos los poemas más alterados cuando su autor los refundió para incluirlos en *La realidad y el deseo*: Sus planteamientos son muy distintos a todo lo que su autor escribió posteriormente.

3. Detener el curso de la vida

El estudio cuantitativo del léxico de Cernuda parece confirmar lo que cualquier lector siente instintivamente: El tiempo es un tema importante en su poesía. Contra lo que parece deducirse de las frecuencias indicadas por Bellón (4), el tiempo no es necesariamente menos importante en unos libros que en otros: su importancia es constante en toda la obra de Cernuda. Veamos, pues, el funcionamiento dialéctico del tiempo en esa poesía.

El niño es feliz. Vive en un estado de consciencia paradisiaco, donde no se siente el latir del tiempo. Pero en algún momento ese paraíso se pierde y el hombre cae en la rueda del tiempo, en el absurdo de un existir para destruirse. Ese descubrimiento es personal, no aprendido, y aunque irreplicable no es por ello menos seguro. El hombre, sin embargo, no se resigna a su suerte, y aspira a la eternidad en un mundo en el que las cosas se corrompen, decaen y mueren. Debe por lo tanto establecer una lucha desigual con el tiempo. Tal es el planteamiento inicial del problema en Cernuda.

(4) J. Bellón Cazabán: *La poesía de Luis Cernuda. Estudio cuantitativo del léxico de La realidad y el deseo. (Resumen de tesis doctoral)*. Universidad de Granada, 1973. Resumiendo sus resultados, las apariciones y frecuencias, de las que solamente se detallan las superiores al 20/00, serían:

Sección	Apariciones	Frecuencias
I. Primeras poesías	6	4,04 ⁰ /00
II. Égloga, elegía, oda	1	
III. Un río, un amor	4	
IV. Los placeres prohibidos	4	
V. Donde habite el olvido	5	2,34
VI. Como quien espera el alba	35	3,61
VII. Las nubes	16	
VIII. Evocaciones	2	
IX. Vivir sin estar viviendo	36	4,61
X. Con las horas contadas	26	4,88
XI. Desolación de la Quimera	35	3,85
TOTAL	170	2,89 ⁰ /00

Luis Cernuda parece haber tenido una especial sensibilidad para captar el fluir del tiempo. Sin duda, pesa en ello la soledad que fue constante en su vida, y que se refleja en el hastío del que se lamenta a menudo, y que contribuye a hacer más sensible y amarga la constatación de ese discurrir, pero la base hondamente sensitiva de esa captación es indudable:

Tu existir es de donde
percibe el pensamiento
por la arena de mares
amigos,
la eternidad en el tiempo.

(«País», pág. 429)

Y por supuesto, esa percepción no es agradable, sino por el contrario, terrible. De hecho perjudica con su angustia el goce de vivir, que se transforma en un constante miedo. Así ocurre por ejemplo en el poema «Égloga» (pág. 68) donde un presente que ha sido dichoso e intemporal gracias al acorde de poeta y paisaje, es destrozado por la llegada de la noche. La noche en sí misma es también dolorosa, y el tiempo acosa por doquiera. Como en el célebre soneto de Quevedo, todas las cosas avisan de la muerte y el final del tiempo:

Dime, hermosura,
Por qué tu luz se mustia.

Dime, deseo,
Por qué te olvida el cuerpo.

Dime, alma,
Por qué tu luz se apaga.

Alma, deseo, hermosura,
Son galas de las bodas
Eternas con la muerte,
Incolora, incorpórea, silenciosa.

(«Mutabilidad», pág. 306)

Toda la poesía de Cernuda se encamina por lo tanto a detener el tiempo. Así lo declaró el poeta en el texto introductorio *Palabras antes de una lectura* (1935).

«Mas no sólo lucha el poeta con su ambiente social, sino que asiste a otra lucha igualmente dramática, quizá más dramática aún, pero las fuerzas con quienes en este caso lucha son invisibles. *El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe*. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno que a veces merecería ser eterno.»

E insiste más adelante:

«...la poesía fija la belleza efímera. Gracias a ella, lo natural y lo sobrehumano se unen en bodas espirituales (...) El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo que presente» (5).

Para tan ardua tarea, que resulta por otra parte ser vital para Cernuda, el poeta no dispone de más arma que la palabra. Observa, sin embargo, que ciertos elementos, o más bien, ciertas entidades, poseen la capacidad de detener de alguna manera la delicuescencia del espectáculo vital y de la propia personalidad. Porque el tiempo —no lo olvidemos— no es en Cernuda una pura elucubración mental, sino un profundo problema vital: lo que entra en juego es su propia vida y su propio afán de eternidad, al que ha aludido en multitud de ocasiones, tanto en prosa como en verso. A este respecto me parece fuertemente revelador un fragmento de *Ocnos*, que en las primeras ediciones aparecía como coda y explicación de todo el libro, y que, sin embargo, fue más tarde suprimido: «Escrito sobre el agua». Es una confesión de esa voluntad de persistencia del yo, y de los medios disponibles:

«Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. (...) Pero terminó la niñez y caí en el mundo. Las gentes morían en torno mío y las casas se arruinaban. Como entonces me poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu, ¿qué me importaba lo demás? Mas apenas me acercaba a estrechar un cuerpo contra el mío, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de mis brazos dejándolos vacíos.»

(*Ocnos*, pág. 93)

Este texto nos servirá también para acercarnos a la primera forma de lucha contra el tiempo de que dispone Cernuda: el amor.

4. Amor y tiempo

El amor aparece como una de las fuerzas capaces de dominar al tiempo, aunque esto —como acabamos de ver— no pase de ser una ilusión que pronto se desvanece, pero que se repite en muy diversos momentos de la poesía del sevillano. El amor, o más bien, el deseo, como solía escribir Cernuda para evitar confusiones con el amor cristiano, es una fuerza aparentemente con poder ilimitado, que encubre a la perfección la transitoriedad de las cosas. El hombre enamorado es incapaz de ver cómo a su alrededor todo muere: vive en un estado de éxtasis en su sentido etimológico de «salir de sí mismo», y sale fuera del espacio y del tiempo (6). De ahí que el hombre desee amar, porque la fuerza del amor le permite escapar de la angustia constante para vivir en un cierto estado de eternidad, que puede incluso llegar a provocar la envidia de Dios:

«Los cuatro elementos primarios
Dan forma a mi existir:
Un cuerpo sometido al tiempo,
Siempre ansioso de tí.

(6) Vid. Philip Silver: *Luis Cernuda. El poeta en su leyenda*, traducción de Salustiano Masó, Eds. Alfaguara, Madrid, 1972, pág. 111.

Porque el tiempo de amor nos vale
 Toda una eternidad.
 Donde el hombre no va solo
 y Dios celoso está.»

(«Divinidad celosa», pág. 457)

De hecho, vitalmente, el amor debe verse de otra manera, relacionándose probablemente con la soledad y el hastío: Para el solitario Luis Cernuda, constantemente marginado, el amor supone la ocasión de cerrar la soledad y llenar horas de hastío, cubriendo con una presencia humana su constante alejamiento que hace aún más angustiada la conciencia de la temporalidad. Creo que es así como debe entenderse el poema «Pasatiempo» (pág. 451) perteneciente a la sección «Con las horas contadas», quizá la más angustiada a este respecto de *La realidad y el deseo*.

Pero esto no debe ocultarnos la inmensa fuerza que al sentimiento amoroso atribuye Cernuda: No ya el amor, sino simplemente el recuerdo del amor pasado es capaz de dejar vacío el presente, de romper la sucesión del tiempo para rehacer aquellos momentos de amor:

«Mira los árboles, como en estío,
 Por la escarcha brotados
 Con hojas otra vez, hojas heladas,
 Espectro de las idas. Así mismo a la mente
 Aquella imagen del amor, antes amiga,
 Regresa extraña ahora.

Todo cuanto fue entonces
 Tibieza, movimiento,
 Restituido así bajo esta escarcha,
 Suspende el tiempo, y deja
 Lo presente vacío,
 Lo pasado visible sin encanto.

(«La escarcha», pág. 352)

Hay aún una última posibilidad: El amor vence el tiempo del amante. El deseo es una fuerza demoníaca de tal naturaleza que le es posible revitalizar a quien ama, porque como Troilo dice a Crésida «el poder es ilimitado, y el acto es esclavo del límite.» No se trata del amor-éxtasis que antes veíamos, sino del hecho de que el amor saca al hombre del marasmo de la vejez, y le dota de una nueva vida, sin que nunca sea verdaderamente tarde para el amor. La aceptación de ese amor tardío que al parecer llenó de serenidad los últimos años de la vida de Cernuda es precisamente el tema de varios de los últimos poemas de su recopilación *La realidad y el deseo*.

5. Belleza y tiempo

Si el amor es la primera arma contra el tiempo, la belleza es la segunda posibilidad de que se dispone:

«Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna. (“Como dal fuoco il caldo, esser diviso-Non puól bel dall’eterno”) y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ello y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado.»

(*Ocnos*, pág. 37)

Esta es en efecto una de las posibilidades más ansiadas en la poesía de Cernuda. La belleza, por sí, es capaz de detener el curso del tiempo. Uno de los más bellos ejemplos es el poema «Violetas» (pág. 270). Como muy acertadamente ha hecho notar Derek Harris, la visión de estas flores frescas, húmedas de rocío, graciosas en su forma, supone una posibilidad de detener el paso del tiempo, o al menos, de eliminar la angustia que provoca, a través de su contemplación y de la memoria (7).

Pero más interesante es todavía el poema «La fuente». Creo ver en él una marcada influencia de la poesía de Garcilaso, donde el agua adquiere un valor consolador. Tal vez sea una la influencia del Antonio Machado de *Soledades*. Aquí la fuente habla por boca del poeta, y explica en qué consiste su esencia: Su surtidor es imagen de la eternidad: la fuente muere y renace continuamente, lo que la aproxima a la eternidad. Como dice Cernuda, «el hechizo del agua retiene los instantes». La fuente, forma en perpetua huida y en constante reconstrucción melodiosa, sirve de consoladora a la angustia del hombre que mira en ella simultáneamente el tiempo y el correr del tiempo.

Un sentido distinto tiene uno de los más bellos poemas escritos por Cernuda: «El águila» (pág. 279), hermosa reconstrucción de un mito clásico, el rapto de Ganimedes por Júpiter transformado en águila. Los dioses poseen un tiempo eterno; mirado desde él, el combate de los héroes con el tiempo no pasa de ser una diversión de los habitantes del Olimpo. Sin embargo, la belleza de Ganimedes aparece un día en todo su perfecto esplendor:

«...Tu edad estaba
Florida de esa gala que los hombres
Ostentan sólo un día, en los umbrales
De juventud. A la luz ya te abrías,
Como a lluvia de abril la violeta
Blanca, con embeleso solitario.»

Y tal es la belleza humana que los dioses deciden salvarla a través del mítico rapto. La hermosura proyecta sobre nuestra tierra la eternidad; Cernuda parece dudar de si ello se debe a que la belleza terrena es el reflejo o encarnación de una forma preexistente y eterna de por sí, una especie de reflejo del mundo de las ideas de Platón:

«Tú no debes morir. En la hermosura
La eternidad trasluce sobre el mundo
Tal rescate imposible de la muerte.

...

(7) Derek Harris: Luis Cernuda. *A Study of the Poetry*, Tamesis Books Limited, London, 1973, pág. 100.

... ¿Es la hermosura
Forma carnal de una celeste idea,
Hecha para morir?

La belleza no es suficiente refugio contra la catástrofe de la temporalidad. Cualquiera que sea su origen, especialmente la belleza humana y la belleza de la Naturaleza poseen una capacidad de regeneración. Plantas y hombres mueren, y su belleza con ellos: La belleza es inmortal porque vuelve a resurgir, renovándose y permaneciendo así aparentemente inmutable. Pero bajo ese resurgimiento subyace una muerte «personal». La inmutabilidad de lo bello es sólo aparente. Lo bello muere y sólo la belleza permanece renovada mientras muerte y tiempo acechan a cada cosa en sí:

«Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar de nuevo un cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años, que este ser no había nacido aún cuando el primero llevaba ya encendida la antorcha inextinguible que de mano en mano se pasan las generaciones, un impotente dolor nos asalta, comprendiendo tras la persistencia de la hermosura la mutabilidad de los cuerpos.»

(*Ocnos*, pág. 45)

Cabe aún hacer una observación que será útil para el siguiente apartado. Es idea repetida en Cernuda que la belleza creada por el hombre sobrevive a ese hombre. De tal manera la música de Mozart, por ejemplo, llena de emoción a los hombres muchos años después de la muerte del salzburgués. El arte presta de esta forma una posibilidad de enlace temporal con el futuro a quien lo crea, y permite guardar una esperanza de inmortalidad.

6. Poesía y tiempo.

La poesía como salvación personal

El poeta es un artista que trabaja con su propio sentimiento, lo doma y lo condensa en palabras que poseen belleza. De tal manera la materialidad de la palabra puede subsistir, y con ella los pensamientos y los sentimientos del poeta, proyectados gracias a la persistencia del lenguaje escrito hacia nuevas personalidades que pueden comprenderla. Cernuda repite en «Noche del hombre y su demonio» que el ser humano necesita apostar su vida en algo; el poeta lo hace en su esfuerzo creador para que su voz se escuche cuando él ya no esté. Así el poeta se sobrevive en los libros, que pasan a ser su esperanza de inmortalidad. De este modo medita Cernuda ante los anaqueles de una biblioteca:

«Ahí está la inmortalidad para después, en la cual se han resuelto horas amargas que fueron vida, y la soledad de entonces es idéntica a la de ahora: nada y nadie. Mas un libro debe ser cosa viva, y su lectura revelación maravillada tras de la cual quien leyó ya no es el mismo, o lo es más de como antes lo era.»

(*Ocnos*, pág. 67)

tancia capital. El hecho tiene capitales consecuencias —en las que no tengo tiempo de detenerme—, en la poesía de Cernuda. Baste indicar que su preocupación se dirige no a una poesía expresiva o artificiosa, sino a la creación de formas capaces de superar la mutabilidad del tiempo para transmitir al futuro, frescas y afanosas, las sensaciones que el poeta percibió, sintió y elaboró un día.

Esta perdurabilidad del lenguaje que aparentemente podía haber resuelto el problema temporal y la angustia de vivir en el tiempo es también inútil. Cernuda lo reconoce en dos poemas, en la primera versión de «Nocturno Yanqui», y en «Limbo», ambos de 1953. Para este último parte de la sensación que sintió cuando en una casa rica oyó a un millonario comentar que había comprado la primera edición de un poeta raro. Cernuda siente cómo la obra demoniaca que es la poesía, el esfuerzo trágico del poeta que consagra su vida a la marginada creación de la belleza, acaba también por quedar integrado dentro del «mundo de los mercaderes», cumpliendo una mera función de ornato, de prestigio social, sin que el valor comunicativo que el poeta se empeñó en incorporar a su obra sea apreciado. La poesía es para Cernuda una labor sagrada, y verla considerada sólo por esos valores de rareza o prestigio social supone una profanación que destruye y envilece su esfuerzo, haciéndolo inútil para la alta misión a que se destinaba. Antes que eso, piensa Cernuda en un efectista final frecuente en los poemas de esa época, es preferible la aniquilación total y definitiva:

«Así, pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda
De nadie, en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace,
Para que años después, siglos
Después, obtenga al fin el displicente
Favor de un grande en este mundo.
Su vida ya puede excusarse,
Porque ha muerto del todo;
Su trabajo ahora cuenta,
Domesticado para el mundo de ellos,
Como otro objeto vano,
Otro ornamento inútil;
Y tú, cobarde, mudo
Te despediste ahí, como el que asiente,
Más allá de la muerte, a la injusticia.

Mejor la destrucción, el fuego.» (pág. 433)

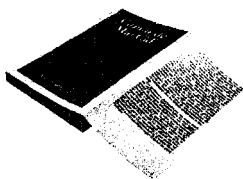
En resumidas cuentas, ninguna solución es del todo útil: Parece imposible para el hombre evitar el paso del tiempo. Ni amor, ni belleza, ni poesía consiguen evitar la destrucción, y a la postre el hombre permanece entregado a la angustia de ver morir las cosas a su alrededor y saber que un día él también morirá, y saber que mientras tanto debe seguir en el absurdo de la existencia:

«Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de qué y para quién?) absurdo de mi existencia.»

Índice

	Pág.
Prologuillo a un homenaje y a una colección.....	5
Tabula gratulatoria.....	6
BLECUA	9
<i>José Manuel Blecua, una lección sencilla</i> (Entrevista).....	11
<i>Blecua, antólogo</i> , por José Sánchez Reboredo	19
<i>Bibliografía de José Manuel Blecua</i> , por Rosa Navarro Durán	25
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA MEDIEVAL:.....	33
<i>El lugar histórico-literario de don Juan Manuel en la naciente prosa artística castellana</i> , por Luis Alcalde Cuevas y César Real Ramos ..	35
<i>El diálogo en «El Conde Lucanor»</i> , por Fernando Gómez Redondo....	45
<i>Don Juan Manuel: un paralelismo más</i> , por Arturo M. Ramoneda Salas	59
<i>Notas para un análisis estadístico del léxico del «Laberinto de Fortuna»</i> , por Francisco Ruiz Noguera	63
ESTUDIOS SOBRE POESÍA DE LA EDAD DE ORO	71
<i>Las «Octavas» de Luis de Centellas (Poesía y Alquimia en el Siglo de Oro)</i> , por Antonio Cruz Casado	73
<i>«Estas que...» y la caducidad</i> , por Rosa Navarro Durán	85
<i>Las «variantes» de lo tradicional en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope</i> , por Luisa Cotoner Cerdó	93
<i>Comentario de un soneto de Góngora</i> , por Andrés Romarís Pais.....	103
<i>Góngora y Quevedo: de las manzanas de Tántalo a la «fugitiva fuente de oro»</i> , por V. Beltrán	119
<i>Vejamen humorístico del Manzanares en el «Parnaso» de Quevedo</i> , por Alberto Sánchez.....	127
<i>Acercamiento a una visión del tiempo en un soneto de Francisco de Quevedo</i> , por Montserrat Escartín Gual	143
<i>Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo</i> , por Joan Estruch Tobella	155
ESTUDIOS SOBRE POESÍA CONTEMPORÁNEA	169
<i>«Canción china en Europa» de Federico García Lorca (Notas para un comentario)</i> , por Cassià Pérez Casas.....	171
<i>José Bergamín y «Poeta en Nueva York»</i> , por Gonzalo Penalva Candela	185
<i>El tiempo en la poesía de Luis Cernuda</i> , por José Luis Aragón Sánchez	195

Clásicos Universales



SGEL

Los títulos
fundamentales de la
literatura universal,
hispánica y
extranjera.

Una excelente presentación
gráfica y un acabado
consistente y duradero.



TÍTULOS PUBLICADOS

1. Homero, **Ilíada**. Edición de Javier López Facal, Investigador científico del C.S.I.C.
2. **Cantar de Mio Cid**. Edición de Enrique Ruil, profesor de la U.N.E.D.
3. Homero, **Odisea**. Edición de Luis Alberto de Cuenca, Investigador científico del C.S.I.C.
4. José Hernández, **Martín Fierro**. Edición de Eduardo Camacho Guizado, profesor y director de Middlebury College en España.
5. Voltaire, **Cándido y otros cuentos**. Edición de Fátima Gutiérrez y María Dolores Picazo, profesoras de la Universidad Complutense.
6. Francisco de Quevedo, **Antología poética**. Edición de José María Balcells, catedrático de Instituto.
7. Stendhal, **Rojo y Negro**. Edición de Francisco Javier Hernández, catedrático de la Universidad de Valladolid.
8. **Teatro español del siglo XVI**. Edición de Alfredo Hermenegildo, profesor de la Universidad de Montreal.
9. W. Shakespeare, **Macbeth/El Rey Lear**. Edición de M. A. Conejero (catedrático de la Universidad de Valencia) y el Instituto Shakespeare de dicha Universidad.
10. Lope de Vega, **Fuenteovejuna/El castigo sin venganza**. Edición de Manuel Fernández Nieto, profesor de la Universidad Complutense.
11. G. Flaubert, **Madame Bovary**. Edición de Javier del Prado, profesor de la Universidad Complutense.
12. Luis de Góngora, **Antología poética**. Edición de Ana Suárez Miramón, catedrática de Instituto.
13. **Tragedias griegas I**. Edición de Francisco Rodríguez Adrados, catedrático de la Universidad Complutense.
14. Francisco de Quevedo, **Historia de la vida del Buscón**. Edición de Fernando Lázaro Carreter. Introducción y notas de Antonio Rey Hazas.

Las mejores traducciones y
versiones rigurosamente
anotadas y prologadas.

Un precio que busca complacer
a sus destinatarios fundamentales:
estudiantes y profesores.

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA, S. A.
Marqués de Valdeiglesias, 5 - Teléfs. 232 23 92-232 22 73 - MADRID-4



Monumentos históricos de la música española.

Colección discográfica realizada con el asesoramiento del Instituto Español de Musicología del C.S.I.S., con el propósito de ofrecer al público, a través de una documentación sonora, auténtica y rigurosa, los valores esenciales de la música española de pasados siglos.

1. Música en la Corte de los Reyes Católicos.
 2. Música para viola de gamba de Diego Ortiz.
 3. Música orgánica española de los siglos XVI y XVII.
 4. Música en la Corte de Carlos V.
 5. Canciones y villancicos de Juan Vázquez.
 6. Música instrumental de los siglos XVI y XVII.
 7. Música para tecla de los siglos XVI y XVII.
 8. Música instrumental del siglo XVIII.
 9. Canto mozárabe.
 10. Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (siglo XVIII).
 11. El cancionero musical de la colombina.
 12. Música para violín del siglo XVIII: Seis sonatas de José Herrando.
 13. Música en la Corte de Jaime I (1209-1276).
 14. Organistas españoles del siglo XVII. Pablo Bruna.
 15. Las cuatro ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo, siglo XVIII.
 16. Maestros de capilla de la Catedral de Oviedo, siglo XVIII.
 17. Cantatas barrocas españolas del siglo XVIII.
 18. Maestros de capilla de la Catedral de León (siglo XVIII).
 - 19/20. Polifonía religiosa española del siglo XVI: Francisco Guerrero.
 21. Maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII y XVIII).
 - 22/23. Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.
 - 24/27. Obra musical completa de Juan del Enzina.
 28. Música en la obra de Cervantes.
- Precio de cada ejemplar: 1.000 Ptas.
 N.º 19/20 a 1.600 Ptas.
 N.º 22/23 a 6.000 Ptas.
 N.º 24/27 a 3.000 Ptas.

También se encuentra editada en cassettes, siendo su precio de 600 Ptas., el sencillo y 1.000 Ptas., el doble.

EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n. Teléfono: 449 67 22. Paseo del Prado, 28

COU santillana

LENGUA ESPAÑOLA



LENGUA ESPAÑOLA
Dirigido por Emilio Alarcos
Llorach (Académico de la Lengua,
Catedrático de la Universidad
de Oviedo)



SOLUCIONARIO
Complementario para el profesor.
El texto del profesor Alarcos
está produciendo
un gran impacto en la forma
de enseñar el lenguaje
en el Curso
de Orientación Universitaria.

santillana. Libros que hacen Escuela

Elfo, 32. Teléfono 403 40 00. Madrid-27

CANCIONES POPULARES E INFANTILES ESPAÑOLAS



Ya está a la venta

Este volumen, segundo de la colección FONOTECA EDUCATIVA, comprende cuatro "cassettes" sonoras que recogen, en cerca de cuatro horas de grabación, más de un centenar de CANCIONES POPULARES E INFANTILES ESPAÑOLAS, de diversa procedencia (canciones de autor; creadas por niños; de origen folklórico y popular).

Las canciones están interpretadas por niños, de tres a catorce años, acompañados de guitarra y otros instrumentos (castañuelas, crócalos, flauta dulce...).

Se incluye un libro de 252 páginas que comprende la partitura de cada canción, su texto y las actividades complementarias, con destino a Preescolar y los distintos ciclos de E.G.B.

Realizó la selección y dirigió la grabación: Montserrat Sanuy Simón.

Precio: 2.000 Ptas.

EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34. Madrid-14. Teléfono: 222 76 24.
- Paseo del Prado, 28. Madrid-14. Teléfono: 467 11 54. Ext. 207.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n. Madrid-3. Teléfono: 449 67 22.



Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia