



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

GARCILASO DE LA VEGA Y LA GENERACIÓN DEL 27:
LUIS CERNUDA, MANUEL ALTOLAGUIRRE Y PEDRO SALINAS

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Juan Pablo Muñoz Covarrubias

ASESOR: James Valender

México, D. F., mayo de 2008

Para mi mamá, que me leía *El Quijote*.

Para mi papá, que me pregunta por Borges.

Para mis amigos, nunca sin ellos.

En memoria de mi abuela (1916-2006).

AGRADECIMIENTOS

Según creo recordar, durante el verano del 2002 recibí la noticia: había sido aceptado para cursar estudios de literatura española en El Colegio de México. Cuando pongo el punto final a esta tesis, no sin sentir un gran alivio, un enorme alivio, a decir verdad, pienso en algunas de las cosas que viví desde entonces y hasta el día de hoy, especialmente en lo que he aprendido. Me sería imposible enumerar cada una de las peripecias de mi época de estudiante en El Colegio, tanto académicas como personales, porque el olvido (bien lo sé) puede ser implacable, a menos de que uno se llame Funes y sea personaje de Borges. Sin embargo, sin ninguna dificultad puedo recordar las personas que me acompañaron durante este largo camino. Para la generosidad, siempre hay memoria. Y más vale que así sea, pues ninguna idea es tan disparatada como suponer que trabajamos solos.

Por principio de cuentas, necesito apuntar aquí el nombre del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Cuando fui admitido, Luis Fernando Lara encabezaba el Centro y Martha Elena Venier coordinaba el programa de doctorado. Más adelante, fueron remplazados por Aurelio González Pérez y por María Águeda Méndez. A ellos, y a todas las personas que trabajan en el Centro, gracias por su ayuda y por estar al tanto de nosotros. Durante los cursos, y a lo largo de los tres años en que me dediqué a la investigación y redacción de este trabajo, conté con una beca proporcionada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Esto me permitió dedicarme de tiempo completo a mis estudios.

No hubo clase, durante este período de mi vida, en que no haya aprendido algo. Es evidente que ciertos cursos me enriquecieron más que otros. Es mi impresión que mis maestros lograron despertar en cada uno de nosotros, sus alumnos, una inquietud. Durante

este período, y gracias a la guía de mis profesores, me reencontré con algunos viejos amigos --nada es más encantador que descubrir *algo* desconocido en una obra que creías conocer bien-- y pude, al mismo tiempo, inaugurar una amistad intensa con libros y poemas que desconocía. Tuve la enorme fortuna de convivir con muchos compañeros de estudios que se convirtieron, gracias al paso del tiempo, y por tantas cosas compartidas, en mis amigos. Sin su estímulo, sin las continuas pláticas, sin su comprensión, otra sería mi historia. Quiero anotar aquí los nombres de Gabriela Martín, Iván Pérez, Gabriel Ramos, Adriana Rodríguez, Pablo Sol por su amistad y, especialmente, por los momentos que compartimos afuera de las aulas de El Colegio. Gracias.

Los comentarios vertidos por mis compañeros y por mis maestros en el Seminario de Literatura Moderna me fueron de gran provecho. En especial, deseo agradecer al profesor Arturo Souto sus cuestionamientos y sus penetrantes observaciones; fue él quien se encargó de dirigir, a lo largo de un año, el Seminario de Literatura Española Moderna. Y gracias a su asesoría pude definir el esquema de mi investigación. Fueron Pablo Lombó, César Núñez y Francisco Ramírez mis gentiles compañeros de seminario. Quiero reconocer aquí su paciencia y el interés que demostraron por mi trabajo.

Durante el ciclo escolar 2006-2007, trabajé en la universidad de Brown, en la ciudad de Providence, en la legendaria y hermosa Nueva Inglaterra, tierra que tantas veces inspiró a Robert Frost. Pude hacerlo gracias al apoyo que recibí por parte del CELL. Sin esa estancia en los Estados Unidos, nunca habría podido revisar todos los materiales que recopilé en la John Rockefeller Library. Debo decir, también, que fue un privilegio trabajar en la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México. Con el personal de ambas instituciones, contraí una deuda impagable. Es probable que esas personas que tanto me ayudaron, me refiero a los bibliotecarios, desconozcan el aprecio y el respeto que siento por

ellos. En Brown, Enric Bou leyó y comentó el capítulo en que analizo la obra de Pedro Salinas; sus sugerencias las recojo en esta tesis. Guadalupe Orozco me ayudó con la impresión de los materiales. Francisco Covarrubias me ayudó a conseguir un importante libro. Gracias.

En todo momento, desde que seleccioné un área de especialización, conté con el valioso apoyo de mi asesor, James Valender. Si bien hubo épocas durante las cuales no pudimos coincidir en el DF, debido al año sabático que él merecidamente gozó, y debido, también, a mi estancia en Providence, siempre estuvimos en estrecho contacto. Fue James Valender quien me habló, por vez primera, acerca de la existencia de una biografía acerca de Garcilaso cuyo autor era Manuel Altolaguirre. Nunca me dejará de impresionar la velocidad y el cuidado con que el profesor Valender revisó las diferentes versiones de mi tesis. Lo mismo me hizo utilísimas observaciones acerca del contenido que acerca de la redacción del trabajo. Fueron muchos los libros, además, que me facilitó para su consulta. De otro modo, quizá nunca los hubiera conseguido. En la bibliografía, queda constancia, por cierto, de cada uno de los trabajos de su autoría que revisé y que me fueron de gran provecho. Quiero agregar, por último, que me permitió trabajar libremente, sin intentar imponer sus puntos de vista, a pesar de sus consabidos conocimientos en la materia. Por su confianza, por su paciencia y por su honestidad, gracias.

Tal como lo asenté en la dedicatoria, ofrezco esta tesis a mis padres y a mis amigos. Quiero dejar aquí apuntados los nombres de Lilián Balderas, Mariana Escalante, Paola Infante, Ricardo Antonio Mendoza y Eduardo Uribe por su amistad y por todo lo que me han dado durante los años recientes.

ÍNDICE

I INTRODUCCIÓN, 9

- 1.1 LA TRADICIÓN Y LOS AUTORES CLÁSICOS, 9
- 1.2 ENTRE LOS *ISMOS* Y LOS AUTORES CLÁSICOS, 21
- 1.3 UN HOMENAJE INEXISTENTE, 28
- 1.4 DESHUMANIZACIÓN, REHUMANIZACIÓN Y GARCILASO, 41
- 1.5 CERNUDA, ALTOLAGUIRRE, SALINAS, 47

II EN BUSCA DE LA ARMONÍA: LUIS CERNUDA Y GARCILASO, 53

- 2.1 *PERFIL DEL AIRE*, 54
- 2.2 OTROS POEMAS PRIMEROS, 60
- 2.3 *ÉGLOGA, ELEGÍA, ODA*, 68
- 2.4 HOMENAJE, 76
- 2.5 *ÉGLOGA*, 80
- 2.6 *ELEGÍA*, 94
- 2.7 *ODA*, 102
- 2.8 GARCILASO EN LA CRÍTICA DE CERNUDA, 113
- 2.9 GARCILASO Y EL LENGUAJE POÉTICO, 115
- 2.10 CERNUDA, GARCILASO Y LA TRADICIÓN, 120
- 2.11 GARCILASO, BÉCQUER Y EL ROMANTICISMO, 125
- 2.12 GARCILASO Y LA ARMONÍA, 131

III MANUEL ALTOLAGUIRRE Y GARCILASO: DOS POETAS INTERIORES, 139

- 3.1 GARCILASO EN LA IMPRENTA, 140
- 3.2 ESCRIBIR UNA VIDA, 143
- 3.3 LA ESCRITURA DE *GARCILASO DE LA VEGA*, 155
- 3.4 DOS POETAS INTERIORES, 159
- 3.5 EL AMANTE, 165
- 3.6 EL HÉROE, 178
- 3.7 AZORÍN, ALTOLAGUIRRE Y GARCILASO, 183

- 3. 8 LOS MATERIALES MUERTOS: ALGUNAS FUENTES DOCUMENTALES, 187
- 3. 9 HISTORIA Y SOCIEDAD, 194
- 3. 10 LAS YERBAS SECRETAS: ALTOLAGUIRRE, CRÍTICO DE LOS CLÁSICOS, 202
- 3. 11 “EL HÉROE” Y SUS POEMAS, 209
- 3. 12 GARCILASO Y LA POESÍA DE ALTOLAGUIRRE, 213

IV PEDRO SALINAS, GARCILASO Y *LA VOZ A TI DEBIDA*, 235

- 4. 1 *LA VOZ A TI DEBIDA* Y PEDRO SALINAS, 235
- 4. 2 LA TRADICIÓN Y EL POETA: DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO, 240
- 4. 3 GARCILASO Y LA IDEALIZACIÓN, 248
- 4.4 EL TÍTULO: *LA VOZ A TI DEBIDA*, 264
- 4. 5 EN BUSCA DEL CANCIONERO, 273
- 4. 6 “Y MIRA AL MUNDO”, 290
- 4. 7 ACERCA DE LA DISTANCIA, 300
- 4. 8 ÚLTIMAS CONSIDERACIONES, 308

V CONCLUSIONES, 311

VI BIBLIOGRAFÍA, 339

- 6.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL, 339
- 6.2 LUIS CERNUDA, 347
- 6.3 MANUEL ALTOLAGUIRRE, 353
- 6.4 PEDRO SALINAS, 356
- 6.5 GARCILASO DE LA VEGA, 361

I. INTRODUCCIÓN

1.1 LA TRADICIÓN Y LOS AUTORES CLÁSICOS

Es de sobra conocida la continua discusión acerca del concepto de generación en el ámbito hispánico. La noción de que cada determinado número de años se conforma y se consolida un grupo de autores que pueden ser congregados generacionalmente cobra innegable interés desde un punto de vista exclusivamente historiográfico. En cambio, la lectura aislada de un texto de un autor específico (un poema, una novela, un ensayo, una obra de teatro) pareciera por momentos confirmar la falta de trascendencia de la cuestión en lo que tiene que ver con la literatura y con las artes en general. Como lo sentenció Dámaso Alonso hacia 1948, al recordar el emblemático y archifamoso viaje a Sevilla de 1927, “la generación existe, y tiene interés para la historia de la cultura; pero para la historia de la literatura no existe más que el poeta individual --mejor dicho, la criatura, el poema”.¹

Al mismo tiempo, habrá que afirmar enérgicamente que el estudioso que se detenga a analizar el devenir de la historia de la literatura a lo largo, por lo menos, de los últimos cien años --ya sea gracias a la consulta de los siempre polvorosos manuales que casi nadie lee por gusto, o de las investigaciones de los especialistas que han decidido dedicarse al examen de las bien o mal llamadas “literaturas nacionales”-- constatará que para esos pretendidos recuentos, fustigados con sabiduría por Pedro Salinas en las páginas de *El defensor*, ha resultado fundamental pensar en las generaciones como el principal elemento estructurante en ese discurrir de los hechos literarios. La subdivisión de los acontecimientos

¹ Dámaso Alonso, “Una generación poética” (1920-1936)”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1975, t. 4, p. 673.

pareciera transformar el tiempo en algo mucho más manejable, y mucho menos amenazante, en algo comprensible, en materia dispuesta ya para el análisis y también para la crítica. A estas alturas, resulta muy difícil, por ejemplo, pensar en los poetas españoles nacidos en la última década del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX sin reconocer en ellos, gracias a su convivencia en el tiempo, gracias a que compartieron a lo largo de varios años una geografía determinada, gracias a los estímulos y las reacciones similares, una generación. Otra cosa muy diferente será determinar cómo referirse a ese grupo de poetas (primordialmente de poetas, pero donde uno que otro prosista se asoma) que marcó un hito innegable en la lírica en lengua española. Los nombres que han surgido para contrarrestar el poder casi absoluto de la denominación señera y mayormente aceptada --Generación del 27-- pueden ser o no lo suficientemente elocuentes, pero lo que resulta clarísimo, por lo menos para mí al escribir estas páginas, es que en el ofrecimiento de una nueva nomenclatura nunca faltará una intención que ha de servir para establecer una visión diversa acerca del grupo; esa visión puede ser, incluso, subversiva o reaccionaria (por completo lamentable resulta, por ejemplo, pensar en los autores aquí examinados como miembros de una Generación de la Dictadura).

La sugerencia de denominar a los poetas de ese periodo literario como Generación de la Amistad sólo podrá haber convencido a aquellos que confunden la historia de la literatura con la crónica social. Los nexos amistosos que lograron establecer los unos con los otros no siempre supieron sobrevivir, por culpa de la distancia que les impuso el exilio forzoso, y también por los malentendidos que erosionan incluso las relaciones más sólidas. Pero aun cuando hubieran resultado más duraderas, difícilmente servirían para calibrar los rasgos más importantes de la producción poética de estos autores, ni siquiera para empezar a determinar cuáles eran esos rasgos. Es posible que la crítica haya sugerido tal nombre

debido, sobre todo, a la lectura e interpretación del famoso (y ya citado) ensayo de Dámaso Alonso que lleva por título el de “Una generación poética (1920-1936)”. Alonso, en su ensayo, ejercita el arte de la memoria y expone, como si fueran cuadros de gran plasticidad, cuidando siempre los detalles, algunas de las principales imágenes que servirían para representar la forma en que la amistad congregó a los creadores del momento (el viaje a Sevilla, las pláticas compartidas en casa de unos y de otros, las prolongadas charlas literarias, los pasatiempos). Pero al mismo tiempo, el autor también señala que lo que les permitió conservar esa cohesión tuvo que ver con sus proyectos creativos y con sus repudios:

Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas, aunque éstas fueran, sobre poco más o menos, las mismas que había tenido la generación anterior: se odiaba todo lo que en arte representaba rutina, incomprensión y cerrilidad.²

Alonso, por otra parte, a diferencia de otros comentaristas y protagonistas del período, insistiría, sobre todo en ese ensayo, en reconocer, en su generación, una continuación del trabajo realizado por los hombres que los antecedieron. Su actitud fue, en este sentido, poco convencional. La idea contraria la llegaron a defender muchos de sus contemporáneos para explicar la gestación de una nueva generación y la superación definitiva de la poética y de la estética modernistas.

Cernuda, por su parte, propuso el nombre de “Generación de 1925”, tomando esta fecha puesto que para él representaba un término medio en la aparición de los primeros libros de los autores. De todos los nombres que se han sugerido para ubicar históricamente a los

² D. Alonso, “Una generación poética (1920-1936)”..., p. 667.

poetas que aquí interesan, el de Generación del 27 es el que ha tenido, como es bien sabido, mayor aceptación.³ A estas alturas, pareciera difícil, si no imposible, imaginar otra nomenclatura. Lo que resulta urgente, para paliar los efectos contraproducentes de tal inercia, es ampliar el significado del término y examinar sus alcances más allá de lo meramente anecdótico e, incluso, más allá de la figura y de la obra del justamente homenajeado, Luis de Góngora y Argote. Raquel Asún incluso ha llegado a señalar que “[...] los llamados ‘poetas del 27’ no pueden ser considerados sólo por la puntual celebración del centenario gongorino. Son fechas y años en los que triunfa ese reencuentro con una visión nueva de la literatura clásica española, exaltada y dignificada desde tan distintos puntos de vista”.⁴ Desde que Gerardo Diego hiciera lo propio en las páginas de su revista *Carmen*, narrando los planes y censurando a los que poco ayudaron a realizarlos, no han faltado las crónicas que, con mayor o menor suerte, esbozan los acontecimientos de la

³ El trabajo más completo acerca de la cuestión es el de Andrew Anderson. En su amplio estudio, Anderson analiza los diversos caminos, por medio de los cuales, se conformó el grupo generacional del 27. En especial, el investigador esclarece el modo en que los diez autores de mayor fama y reconocimiento lograron, precisamente, dicha fama y dicho reconocimiento dentro de un grupo perfectamente acotado (Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre). El autor examinó las diversas antologías de la época y los ensayos en que diferentes autores e historiadores trataron de acomodar, con mayor o menos éxito, a los poetas del período. Hacia el final de su estudio, Anderson propone una revisión del modelo utilizando un concepto proveniente de la crítica de la literatura inglesa, el *modernism*, para comprender el desarrollo de la vanguardia española. Anderson cree haber encontrado el primer texto en que se utilizó, tal como se emplea el día de hoy, el término Generación de 1927. En 1944, Chabás lo habría empleado (véase A. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio...*, p. 121). Más adelante, Anderson indica que Giménez Caballero habló de Generación del 27 hacia 1931, pero sin darle al término su sentido definitivo (p. 218).

⁴ Raquel Asún, “1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t.1, p. 206.

aventura en Sevilla: las conferencias, la lectura de poemas, los paseos, el financiamiento del periplo. El encuentro de los poetas en esa ciudad del sur de España no solamente implicaba la recuperación y el restablecimiento de una de las figuras centrales de la poesía hispánica, sino también una actitud que rebasaría y superaría lo que, por principio de cuentas, ellos mismos se habían planteado: al homenajear al autor del *Polifemo*, daban fe de una vinculación más amplia con los mejores representantes de la tradición poética hispánica.⁵

Si bien les importaba todo cuanto tuviera que ver con Góngora, si bien querían restablecerlo integralmente, ocupándose lo mismo de leerlo, que de editarlo, que de burlarse de sus detractores, que de ofrecerle una misa fúnebre con todo y catafalco, subyacía en su comportamiento un anhelo de renovación en lo que tenía que ver con la forma en que *vivían* la lectura de los clásicos españoles. Ortega y Gasset, al reflexionar acerca del tema de las generaciones, llegaría a sugerir que los miembros de una generación particular, por lo que tendría que ver con su aportación a la historia de la cultura, podrían ser identificados por las marcas indelebles de aquello que compartieron, como si llevaran un mismo tatuaje. Pues bien, uno de los principales “tatuajes” de los poetas del 27 es sin duda éste: su decisión de *vivir* y hacer *revivir* a los poetas del Siglo de Oro.

⁵ Para Max Aub, el impacto de los autores clásicos, sobre todo Góngora y Garcilaso, en la literatura de la época, fue provocado tan solo por un deseo mecánico de celebrar tal o cual centenario, y no por afinidades estéticas: “Durante 15 años, centrados en los siete de la dictadura de Primo de Rivera, se van a superponer muchas escuelas y maneras de entender la poesía. Florecen los manifiestos, que no han necesitado nunca las escuelas verdaderas. El ultraísmo, el creacionismo, la poesía pura, el gongorismo y el garcilasismo fueron las que llegaron a hacer oír su voz. El hecho de que estas dos últimas tendencias respondieran exclusivamente al hecho fortuito de la celebración de unos centenarios, demuestra hasta qué punto eran artificiales” (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, UNAM, 1954, p. 120).

En el párrafo anterior, he utilizado dos maneras diferentes para referirme a las cumbres de la lírica de los siglos XVI y XVII: “autores de la tradición” y “autores clásicos”. Por la relevancia que estos conceptos adquirirán a lo largo de mi estudio (sobre ellos volveré una y otra vez), vale la pena identificar y comentar brevemente el contenido de estas expresiones. La tradición podría suponer una secuencia que (pienso en el rechazo gongorino y en su posterior restitución) necesita revisarse y recomponerse.⁶ Vivir en la tradición implica reconocer, de modo consciente, que se pertenece a una estirpe de antecesores; que otros se han adentrado antes en las posibilidades del lenguaje, y que éstos, a su vez, han encarado el fenómeno poético. Como bien lo formuló Eliot hacia 1919 al referirse a la tradición, “it cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour”.⁷ Convivir con los poetas de la tradición es un antídoto para la soledad creativa y

⁶ Comprendo lo peligroso que resulta arriesgar una definición o un comentario de esta naturaleza. Luis García Montero, entre otros, ha estudiado la relación entre vanguardia y tradición en la Generación del 27. En un comentario verdaderamente lúcido, señala lo inadecuado y peligroso que resulta utilizar una misma idea de tradición con la finalidad de estudiar diferentes momentos históricos: “Es sorprendente el uso generalizado de la tradición como concepto unívoco, concepto que utilizan del mismo modo los que procuran dictar definiciones eternas sobre la tarea artística y los que proclaman alteraciones inmediatas, actualidades sucesivas. Cualquier historiador de la literatura, con un poco de honradez y dedicación global a su oficio, aprende como primera lección que no es posible generalizar los conceptos y que la semántica se convierte en un desfiladero equívoco para quien comete la imprudencia de no respetar su funcionamiento histórico. No se puede utilizar la idea de tradición en el mismo sentido cuando se habla de la glosa medieval y las citas de autoridad, cuando se estudia la imitación renacentista o cuando se alude al intento romántico por conformar las culturas nacionales y la expresión parcial de las distintas naturalezas” (Luis García Montero, “La tradición y la vanguardia”, en su libro *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial de Granada, 1993, p. 63).

⁷ T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Prose*, ed. Frank Kermode, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, s.a., p. 40.

no, como algunos lo han querido, reinterpretando el pensamiento de Freud, una lucha a muerte con el pasado --una lucha parricida. Ninguna actitud dista más del adanismo irresponsable que la contemplación y la búsqueda de uno mismo en los ámbitos siempre abiertos de la tradición. Pero también hay que decir que aquellos que se reconocen en la tradición adquieren un compromiso: el de no dejarse arrastrar por la pasividad, por la mera repetición fastidiosa y mecánica; la tradición, para que realmente lo sea, para que sea vivificante, no puede permitir la petrificación. En una época en que algunos pretendieron marcar vigorosamente una línea que sirviera para diferenciar y separar el pasado del presente, Antonio Machado afirmó, a manera de advertencia, que “sólo la irreflexión o la ignorancia pueden aceptar como revelaciones de una original estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la creación *ex nihilo* de un arte nuevo”.⁸ Otros, como Francisco Ayala, detectaron que “la literatura joven --lo mismo que las otras artes tradicionales-- se plantea y resuelve en aguda hostilidad con su propia tradición”.⁹

Para los autores de la Generación del 27, la tradición nunca fue un peso muerto, un ancla que les impidiera iniciar el viaje. Al contrario: los poetas del 27 encontraron en su tradición una de las más importantes razones para sus travesías poéticas y ensayísticas. Los poetas del 27 convivieron con la tradición de forma plena, sin que les faltara nada: es difícil encontrar en la historia de la literatura en España otro grupo de autores que haya poseído una disposición tan favorable para acoger en su propia escritura el ejemplo de los poetas de

⁸ Antonio Machado, “Reflexiones sobre la lírica” [1925], *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, t. 3, p. 1654.

⁹ Francisco Ayala, “Indagación del cinema” [1929], en su libro *Cazador en el alba*, Alianza, Madrid, 2002, p. 10.

su tradición. Decidieron hacerlo desde todos los ángulos posibles, sin escatimar esfuerzos ni creatividad: aprovechando el estímulo ajeno para escribir sus propios poemas; editando libros, ediciones críticas, homenajes y selecciones líricas en las revistas del momento con la intención no sólo de difundir esas composiciones, sino también de compartir sus lecturas e interpretaciones; elaborando ensayos con la intención de *explicar*, más allá de la erudición, pero también más allá de una subjetividad desbordada, la dimensión que para ellos adquirirían esas obras escogidas, sus libros de cabecera; incluso distanciándose, en ocasiones, de tal o cual creador consagrado (recuérdese el rechazo de Cernuda de la obra de Calderón y sus reparos constantes en contra de Lope de Vega). Como muy bien lo identificó Morris, en su manera de encarar los poetas de la tradición, subyacía un evidente orgullo: “Their interest in Spanish poetry was an open-minded, questing curiosity and a part of their formation; they sang the scales invented by their poetic predecessors because they wished to train their voices in a tradition to which they were proud to belong”.¹⁰ Los poetas del 27 insisten en la existencia de una rica tradición con el propósito, a su vez, de prolongar esa misma tradición.

¹⁰ C. B. Morris, *A Generation of Spanish Poets*, Cambridge University, 1969, p. 17. Morris también ha insistido en que si bien los escritores del 27 dieron cabida en sus publicaciones a un grupo importante de poetas del siglo XVI, dieron prioridad, dentro de ese amplio ámbito, a las figuras estelares de la tradición literaria: “Although magazines like *Índice* and *Carmen* reflected and fostered the interest the poets of this generation showed in such marginal Golden Age figures as Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, Pedro Espinosa and Pedro Soto de Rojas, it was a select group of major Golden Age poets who were most warmly and consistently honoured with pen and with voice; it was the names of Lope de Vega, Garcilaso de la Vega, Luis de León and Góngora that recurred most frequently in the lectures, tributes and critical essays of Alberti, Cernuda, Lorca, Guillén and Salinas” (p. 19).

Al utilizar el término *clásico* para referirme a los poetas del Siglo de Oro a lo largo de mi estudio, no pienso en figuras intocables o de museo, cuyo trato, por culpa del paso de los siglos, se habría convertido en un mero ritual académico. Al contrario, si algo trataron de evidenciar los poetas del 27 fue que esos autores, pertenecientes al período más fructífero y rico de la literatura española, podían adquirir un cariz contemporáneo, una actualidad indudable, un tratamiento que podría incluso prescindir de las disquisiciones eruditas y sustituirlas con enfoques mucho más directos e, incluso, personales. Son para ellos autores clásicos los del Siglo de Oro no tanto porque sean modélicos, sino porque todavía tienen algo que decir y compartir, porque sobrevivieron, incluso, a su propia fama, lo cual no es poca cosa. En variadas ocasiones, como se verá a lo largo de este trabajo, los miembros del 27 utilizan el término “clásico” para calificar y clasificar a los poetas del Siglo de Oro. De tal manera que la selección de esta palabra es, según me parece, apropiada y no poco conveniente.

Los autores de la Generación del 27 continúan y profundizan, eso sí, con una dosis mucho menor de impresionismo, el mismo camino recorrido por Azorín, quien afirmara hacia 1912 lo siguiente en el prefacio de su libro *Lecturas españolas*:

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. *El Quijote*, las *Églogas*, los *Sueños*, los han ido escribiendo los diversos hombres

que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica.¹¹

Las palabras de Azorín sugieren que la consideración y actualización de los autores clásicos dependen directamente del impacto que éstos puedan tener en la “sensibilidad moderna” de quien los consulta. A diferencia de Azorín, los autores del grupo generacional que aquí se estudia acotaron en sus propios ensayos algunas de sus enseñanzas y procedimientos, y evitaron centrarse, como éste lo hiciera, en las atmósferas y en los ambientes en que vivieron y respiraron sus *personajes*. Tampoco creyeron a pie puntillas que los clásicos se fueran *recribiendo* conforme se originaran nuevas lecturas. Es posible afirmar que los miembros del grupo fueron capaces de ejercer una hermenéutica alejada del impresionismo, pero al mismo tiempo supieron recuperar los contextos históricos y sociales de los poetas clásicos. Los miembros del 27 no concibieron sus autores preferidos --sigo pensando en los grandes poetas del Siglo de Oro-- como creadores de un tiempo pasado y para siempre perdido, sino como autores que podían ser incorporados al horizonte temporal en que vivían, sin que esto implicara problema alguno. Aquéllos podían ocupar, incluso, un lugar en las revistas de la época y convertirse en puntos de referencia para las discusiones literarias del momento. De allí que la figura y la obra de Góngora pudiera tener un impacto genuino cuando se propagó, gracias al impulso vanguardista, el uso de las metáforas. A diferencia de los simbolistas franceses, los autores del 27 tuvieron la sensatez suficiente para ir más allá de la *música* del verso gongorino y para identificar los mecanismos y los referentes de las metáforas del autor del *Polifemo* (téngase en mente, entre muchos otros, los cuidadosos trabajos de Alonso y de Guillén). Si algo los caracteriza, es su talento como

¹¹ Azorín, *Obras escogidas. Ensayos*, ed. Miguel Ángel Lozano, Espasa, Madrid, 1998, t.2, p. 698.

lectores (otorgo aquí al término “lectores” su sentido más amplio), cosa en la que, por desgracia, no han insistido con suficiente fuerza los críticos que se dedican a estudiarlos y a explicar sus textos de crítica y de exégesis literaria.

Además del nombre de Azorín, resulta importante recordar aquí el de Juan Ramón Jiménez. En un conocido aforismo, Jiménez sintetizó su actitud en lo concerniente a los clásicos: “Actual: es decir, clásico; es decir, eterno”.¹² Es necesario también subrayar el continuo esfuerzo del autor de *Dios deseado y deseante* que lo llevó, constantemente, a revisar las obras de su propia tradición, y a clasificar, a veces de un modo bastante visceral, las obras del pasado. Para Jiménez, existía una diferencia básica e infranqueable entre *literatura* y *poesía*. Para él, no eran la misma cosa. Suponía el poeta de Moguer que lo literario tendía hacia lo retórico, mientras que la poesía, la verdadera poesía, implicaba,

¹² J. R. Jiménez, *Estética y ética estética*, en *Antología general en prosa (1898-1954)*, ed. de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 670.

Alejandro Amusco ha sostenido acerca de los poetas del 27 que “el punto de contacto con la tradición es ante todos ellos el mismo: Juan Ramón Jiménez. He ahí la primera gran incidencia --y coincidencia-- entre estos poetas. Lo más perdurable del *Cancionero* y del *Romancero* hasta Rubén Darío, desde San Juan de la Cruz hasta Rosalía de Castro y Bécquer, bien atesorado estaba ya en el verbo mágico y etéreo de Juan Ramón, cuando los poetas del 27 irrumpen convirtiéndolo en centro de sus atenciones” (Alejandro Amusco, “Entroncamiento de los poetas del 27 con la tradición”, *Ínsula*, 368-369, p. 15). Sin embargo, Juan Ramón Jiménez no habría estado de acuerdo con la intención de los miembros del 27 de convertir a los clásicos españoles en escritores “contemporáneos”: “[...] la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer. No podemos aceptar que en Góngora o San Juan de la Cruz o Garcilaso o los *Cancioneros* o el *Romancero*, como algunos pretenden para complicar el asunto o por secreta conveniencia, por la sencilla razón de que no son contemporáneos nuestros efectivos, y además, porque Bécquer tiene ya, por otra cuenta más propia, aparte de su contemporaneidad cronológica, un traje moral gris moderno” (Juan Ramón Jiménez, “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, en su libro *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Alianza, Madrid, 1982, p. 38).

precisamente, una superación de la retórica: “Entre poesía y literatura hay la misma distancia, por ejemplo, que entre amor y apetito, sensualidad y sexualidad, palabra y palabrería, ya que la literatura es jactanciosa, exajerada, donjuanesca y tiene el énfasis por ámbito y la manera por modo”.¹³ El punto de partida de tal distinción, que incluso estructura y da forma al escurridizo pensamiento crítico de Jiménez, se halla en el prefacio que Bécquer escribió, como bien se sabe, para una obra de su amigo Augusto Ferrán.¹⁴ Para juzgar y clasificar a los poetas de la tradición hispánica, y para armar un listado de sus clásicos, Jiménez llegaría a proponer una pareja de términos antitéticos: “poesía abierta” y “poesía cerrada”. En el segundo de los apartados, ubicaría la poesía gongorina y la poética del culteransimo. Su desacuerdo con el fervor que profesaron los del 27 por Góngora se explica sin mayor problema al considerar su predisposición en contra de esa obra, para decirlo de algún modo, *hermética*. En relación con la aportación de Garcilaso a la lírica hispánica, a diferencia de lo que ocurrió con sus preferencias más estables, y también con los autores que le resultaban más antipáticos, Jiménez llegó a vacilar e incluso a

¹³ J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso*, ed. Francisco Garfías, Aguilar, México, 1961, p. 39.

¹⁴ “Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndole con su armonía y hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas” (Gustavo Adolfo Bécquer, en el prefacio de Augusto Ferrán, *La soledad. Obras completas*, ed. de Joan Estruch Tobilla, Cátedra, Madrid, 2004, p. 488).

contradecirse. En la siguiente cita, proveniente de un artículo escrito y publicado ya durante el exilio americano, por una parte reconoce la belleza de la obra del toledano, pero al mismo tiempo lamenta, como si esto fuera posible, que la lírica española no hubiera recorrido otro camino a partir del siglo XVI, una senda acaso menos retórica:

La línea que corresponde a la poesía abierta es la más nacional y universal; la más internacional y estrañera, la que corresponde a la poesía cerrada. Boscán y Garcilaso, que no fueron los primeros italianizantes, como es sabido, fueron los forjadores de la llave de plata, y es claro que dijeron e hicieron decir luego muchas cosas bellas; pero ¡cómo me hubiera gustado hoy, pecador de mí, italianista y francesista también en mis tiempos mezclados, haber visto correr libre el manantial del río español del *Romancero*, “río mío de mi huir, salido son de mis venas”, de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Bécquer, el mejor Antonio Machado, sin mezcla italiana ni luego francesa!¹⁵

Es claro que ese rechazo de la tradición italianista en la poesía española no es otra cosa, en Jiménez, que un intento retrospectivo de exorcizar el poeta que fue antes de haber hallado la “desnudez poética” de su etapa madura.

1. 2 ENTRE LOS *ISMOS* Y LOS AUTORES CLÁSICOS

Sería imposible para el historiador de la literatura determinar con exactitud los límites precisos en que aparecen y ejercen una influencia mayor las “escuelas literarias”. Hago tal afirmación pensando, especialmente, en lo que sucedió en España durante dos décadas: la

¹⁵ J. R. Jiménez, “Poesía cerrada y poesía abierta”, *Política poética...*, p. 213. Es en el poema en prosa “Garcilaso en New York”, perteneciente al *Diario de un poeta recién casado* (1917), en donde Jiménez homenajeó con mayor contundencia, y sin reservas, la poesía del toledano. Vale la pena recordar que es el *Diario* el poemario que marca un rompimiento en la poesía de Jiménez: su búsqueda de la “desnudez poética”.

del veinte y la del treinta. De forma simultánea, los diversos *ismos* convivieron y se complementaron sin que sea posible delimitar en realidad fronteras precisas: Futurismo, Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo, Poesía pura, etc.

Lo que es innegable, sin duda, es que los poetas europeos se entregaron, quizá nunca con mayor conciencia, y tampoco con igual vehemencia, a la experimentación verbal, a la búsqueda de lo deseadamente nuevo. Los poetas españoles compartieron tal impulso renovador. ¿A qué se debió este fenómeno? La primera respuesta posible: a un irrefrenable deseo de ruptura y de novedad, como muy bien lo ha explicado Octavio Paz en las páginas de *Los hijos del limo*. Sin embargo, es necesario plantear aquí de nuevo la pregunta: ¿habrán mantenido un desacuerdo fundamental los creadores de aquella época en relación con cuanto había sucedido en las artes, en especial en la literatura, lo mismo en el pasado cercano que en el pasado remoto? Responder que sí simplifica peligrosamente los hechos y niega los vínculos que se consolidarían entre los creadores del momento y los poetas de la tradición, los clásicos del Siglo de Oro.¹⁶ La vinculación entre los *ismos* y la tradición literaria resulta, bajo cualquier perspectiva, una cuestión fascinante y compleja.¹⁷

¹⁶ Anthony Geist supone que “los futuristas cultivan el mito de ser ‘precursores’ ellos mismos, concepto implicado en la denominación del movimiento. Quieren arrasar pasado y presente; viven sólo para el futuro. Por eso ponen tanto énfasis en la destrucción de la tradición e incluso del momento presente, pues este es considerado como mera prolongación del pasado” (Anthony Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso. 1918-1936*, Labor-Guadarrama, Barcelona, 1980, p. 29). El mismo investigador ha dicho, sin embargo, acerca de la relación entre los ultraístas y Góngora, que habrían visto en él un antecedente histórico: “Lo proclaman como precursor, no porque él haya influido en ellos, sino porque el autor de las *Soledades* era también un enajenado. Ven en Góngora una figura antitradicional, aborrecido por la Academia, anatematizado por la tradición que él también repudiaba. Por eso es tan frecuente la mención de Góngora, ejemplo para los ultraístas de poeta superior y puro” (p. 40).

Guillermo de Torre en su conocido libro *Literaturas europeas de vanguardia* anota, en relación con la aparición de un nuevo grupo de escritores, guiado acaso más por la excitación que por la reflexión, lo siguiente: “He aquí la llegada de una generación europea que ha roto los cordones umbilicales, que se ha desasido de todas las amarras”.¹⁸ Al pensar en “cordones umbilicales” y en “amarras”, el crítico alegoriza la obra de los antecesores como una carga estorbosa, como elementos que podrían dificultar un espíritu libérrimo, y el comienzo consecuente de un viaje creativo propio. Sin embargo, en el mismo libro, páginas

¹⁷ García Montero se ha ocupado de la cuestión en un estudio en que investiga la importancia del autor clásico Soto de Rojas para la Generación del 27: “En todos sus matices, desde el viaje de los últimos aventureros en busca de culturas exóticas, primitivas o infantiles, hasta la destrucción y la distorsión del propio lenguaje poético, la vanguardia había venido a plantear una reflexión sobre el arte. Desde el momento en que la poesía dejó de considerarse como la glosa de un género heredado, con reglas escritas de antemano, para convertirse en la búsqueda instantánea de la esencialidad subjetiva, todo lo artificial (cultural y socialmente hablando) fue considerado una simple barrera entorpecedora. De ahí la ruptura con lo anterior, la confusión de lo sincero con lo nuevo. Solo la práctica viva podía salvar los lastres acumulados en la larga historia de la poesía. Ahora bien: estos planteamientos de vitalismo nietzscheano, que están en la base de toda la vanguardia, albergaban en sí la posibilidad de una lectura inversa que no produjese alteraciones fundamentales. En efecto, la tradición podía ser entendida como práctica, o mejor como la historia de esa práctica en lucha por lo esencial” (L. García Montero, “Soto de Rojas, el gongorismo y la Generación de 1927”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1994, p. 106). García Montero también ha sabido explicar la relación entre tradición y vanguardias, entendiendo que en muchas ocasiones los poetas intentaron combinar ambos caminos, pero acaso favoreciendo lo moderno: “Lo verdaderamente significativo en la lógica cultural contemporánea ha sido que la tradición se presentase como una forma de vanguardia. La tradición como vanguardia. Esto es, por ejemplo, lo que caracteriza a los autores más llamativos de la generación del 27: no las bodas felices entre dos extremos independientes, sino el uso de la tradición en cuanto vanguardia; no un abrazo, sino un mismo cuerpo” (L. García Montero, “La tradición y la vanguardia”..., p. 64).

¹⁸ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, prólogo de Miguel de Torre Borges, ed. de José María Barrera López, Renacimiento, Sevilla, 2001, p. 43.

antes, hay algo que serviría para percibir, cuando menos, una contradicción, o si se prefiere, una atenuación inexcusable: “El pasado artístico, abstractamente, no me interesa como tal, en su fría reducción musical, en su yacente esterilidad estatuaria. Me interesa el pasado en función del futuro y mejor aún del presente. En sus potencias no marchitas [...] De ahí que los clásicos, ciertos clásicos, sólo nos interesan por sus virtudes asimilables, adherentes al espíritu moderno [...]”.¹⁹ En la cita, intenta el crítico hablar en nombre propio --“no *me* interesa”--, y al mismo tiempo en nombre de sus contemporáneos --“sólo *nos* interesan...” Ésta es tan solo una de las ambivalencias de Guillermo de Torre. La segunda tiene que ver con lo referente a los poetas clásicos: si para la gran mayoría de los poetas del 27, fieles en esto a Azorín, los poetas de la tradición hispánica les resultaban importantes por los dones que en aquel momento, en aquel instante, compartían con ellos, para el crítico (y practicante) de las vanguardias sus aportaciones tendrían sentido en la medida en que influyeran en el presente, pero también en el futuro, como si lo que llegara a pasar en los años próximos pudiera entonces calibrarse, como si el mañana fuera una realidad ya en el presente. Tal confusión pudo haber dificultado la recepción de los creadores del pasado, pero tal fenómeno en verdad jamás ocurrió. Gerardo Diego, conocedor como ninguno de los clásicos y de los *ismos*, se percató, ya por aquellos años, hacia 1929, que tal separación, que tal renuncia, no habría acontecido. Y prefirió pensar en categorías que podrían ayudar a superar y postergar la preferencia por el futuro:

Los nuevos poetas aparecidos después o a la vez que el ultraísmo, pero un poco al margen de sus excesos, no se han preocupado tanto del más allá como del más adentro, del más alto o del más puro. Han reanudado el contacto con la tradición violentamente interrumpido y, aceptando desde luego la plena libertad de pensamiento y de normas

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

poéticas, ofrecen a la mirada del curioso un aspecto de reacción hacia el orden, la prudencia y la forma, que justifica a primera vista el dictado de neoclasicismo.²⁰

Es sorprendente la rapidez con que cambió el panorama de la literatura española en tan poco tiempo: si para los miembros de la vanguardia la modernidad del movimiento era una prueba indiscutible de su importancia y de su permanencia, unos cuantos años después de tales proclamas, se desencadena una reacción en sentido contrario, que solamente aquellos que llegaron a sospechar o a intuir la naturaleza pendular de los estilos pudieron haber previsto. Si las vanguardias habían decretado la inutilidad de la preceptiva tradicional --o más bien, la necesidad de una nueva preceptiva con miras hacia el futuro--, poco a poco se verificó un regreso a las formas métricas de la poesía de antaño.²¹

Sin duda, Gerardo Diego fue uno de los más atentos y profundos comentaristas del fenómeno. No sólo sugirió restar importancia al futuro, sino que prefirió subrayar todo cuando separa a la Generación del 27 de los planteamientos ultraístas y futuristas, en su

²⁰ Gerardo Diego, “La nueva arte poética española II”, *Obras completas*, ed. e intr. de José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, t. 6, p. 209. En el mismo ensayo, el autor realizaría una contundente defensa de los clásicos españoles: “[...] la atención, el respeto hacia los clásicos es una de las bases de la actual arte poética, que por muy nueva que se sienta, no desdeña el trato con los maestros de otro tiempo. De ellos se aprende la doble lección de una experiencia razonada y vivida y de la continuación de una tradición de idioma y de raza a la cual el poeta no puede sustraerse porque la lleva desde el más escondido origen de su ser. Ésta es la explicación de la frecuencia con que aparecen en la última poesía española las formas venerables de las estrofas viejas. Aparente indicio de neoclasicismo que se desvanece en cuanto estudiáis de cerca su contenido” (p. 216).

²¹ Renato Poggioli ha observado que “like any artistic tradition, however antitraditional it may be, the avant-garde also has its conventions. In the broad sense of the word, it is itself no more than a new system of conventions, despite the contrary opinion of its followers” (Renato Poggioli, “Romanticism and the Avant-Garde”, en su libro *The Theory of the Avant-Garde*, traducción de Gerald Fitzgerald, Harvard, Cambridge, 1968, p.56).

actitud hacia el pasado y, en particular, hacia los clásicos. Antes del comienzo de los años treinta, se habría restablecido, si es que en realidad alguna vez se perdió por completo, el vínculo entre los creadores del momento y la tradición poética. Y habría surgido, de forma paralela, un arte surrealista en España. En cuanto a lo primero, el fenómeno llegaría a manifestarse de forma tangible por medio de lo que Diego llamaría una “reacción hacia el orden”. En su “Actualidad poética de Fray Luis de León” (1930), escribió Diego que “clasicismo no quiere decir frialdad, guantes, sordina falsamente elegante, cuando no debilidad de voz; eso es academia, pero no clasicismo. El clásico es también romántico, y vibra y sufre y goza y se abraza y delira... sin perder nunca la conciencia”.²² El poeta clasicista no deja de ser, pues, un apasionado; pero posee conciencia. Un par de años antes, hacia 1927, Gerardo Diego habría ya registrado tal acontecimiento, tal regreso a las formas métricas. Sin duda, la relectura de Góngora, su asimilación, habría propiciado la “vuelta a la estrofa”:

La estrofa vieja [...] puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, un maduro equilibrio de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa.

²² G. Diego, “Actualidad poética de Fray Luis de León”, *Obras completas...*, t. 6, p. 595. En el mismo ensayo, Diego afirmó esto: “[...] nuestra celebración de Góngora no quiere decir que somos gongorinos ---¿qué querrán decir con eso?-- ni intransigentes sectarios de una poesía que allí, en su siglo XVII, se está bien, aislada y suficiente, sin nada que ver con lo vivo y militante de hoy. Admiramos en Góngora muchas virtudes de poeta, anticipaciones en gran parte involuntarias, de belleza de hoy y de siempre. Pero, naturalmente, no nos basta. Él solo, no. No tendría sentido. Él, con Garcilaso, con San Juan de la Cruz, con Lope. Y con Fray Luis” (p. 585).

No. No debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando. Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. No podemos contrariar la gana. La gana es sagrada. Y es lógica, por la misma razón que los pintores se obstinan hoy en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga.²³

El argumento a favor de las formas métricas puede ser para algunos un tanto débil o pueril --“la gana es sagrada”--, pero su contenido es, por otra parte, irrefutable e impecable: si los creadores, si los poetas, querían utilizar los elementos técnicos provenientes de la tradición lírica española, nada ni nadie podía interponerse entre ellos y ese anhelo estético. Resulta curioso, por tanto, la necesidad de buscar una argumentación, una defensa.²⁴ Lo que revela el argumento es una conducta que buscaría justificar un camino que, después de las vanguardias, los amigos del futuro pensaron totalmente superado y archivado. Como parte de la “vuelta a la estrofa”, todos los poetas clásicos estuvieron (pienso ahora sobre todo en sus aportes métricos) a disposición de los autores para formular y modelar sus propios poemas: de allí que se escribieran poemas al “modo gongorino”, pero también resucitando los patrones métricos de Garcilaso, tal como ocurrió en *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928) de Cernuda. El desafío, como bien lo señaló Diego, era también de orden técnico. Es necesario recordar que el caso de Diego resulta ampliamente significativo en la medida en que sus poemarios revelarían un poeta de contrastantes intereses.

²³ G. Diego, “La vuelta a la estrofa”, *Obras completas...*, t. 6, p. 183.

²⁴ A. Geist ha creído que “esta controversia sobre la rehabilitación de la estrofa es sintomática de la situación de la poesía española: se encuentra en la encrucijada de la modernidad y la tradición” (A. Geist, *La poética...*, p. 142).

1. 3 UN HOMENAJE INEXISTENTE

Ningún otro homenaje literario tuvo la contundencia y la importancia de aquel que los miembros del 27 ofrecieron en honor a Góngora. Todos los recursos con que contaban en aquel momento --pienso sobre todo en recursos literarios, y también en su espíritu juvenil-- los supieron invertir con tal de reivindicar al poeta cordobés y de contrarrestar la mala fama que académicos y eruditos se habían encargado --empecinado-- en propagar y en convertir, por las repeticiones mecánicas, en certidumbre de manual. De forma más modesta, también celebraron aniversarios de figuras centrales de la literatura clásica española; tal es el caso, por ejemplo, de Fray Luis de León, homenajeado en 1928.²⁵ Sin embargo, cuando llegó el año de 1936, casi todos los creadores del momento orientaban sus esfuerzos, no en recordar los hechos del pasado (incluido el aniversario de la muerte de Garcilaso), sino más bien en atender los atemorizantes sucesos de aquel momento histórico: las primicias de la devastadora Guerra Civil. Lo cual, sin embargo, no es una indicación de un distanciamiento de los clásicos y, en particular, de la obra de Garcilaso de la Vega, pues por aquellos años se habían ya suscitado y se suscitarían manifestaciones literarias que permiten entrever la presencia, en la poesía española, de ese gran clásico del siglo XVI.

²⁵ Acerca del homenaje que en honor de Fray Luis de León se publicó en la revista *Carmen*, escribe Raquel Asún: “El número-homenaje, publicado en marzo de 1928, contiene colaboraciones de García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Quiroga Plá, Jorge Guillén, José María de Cossío, Juan Larrea, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Gerardo Diego. Se trata de una antología sorprendente por varios motivos, por la unánime comprensión poética del clasicismo luisiano [...]; y porque, en conjunto, muestra ya un evidente alejamiento de los ejercicios metafóricos y lúdicos que caracterizaron a las apologías gongorinas. Más aún, este número de *Carmen* dedicado a Fray Luis es una de las primeras muestras colectivas del giro hacia la rehumanización y el subjetivismo que define la poesía de los años treinta” (R. Asún, “El 27 y la literatura clásica...”, p. 212).

En 1536, murió Garcilaso. El poeta toledano se hallaba escalando una torre en un pequeño poblado en Francia. Un grupo de muchachos, desde la parte más alta de la construcción, arrojó una gran piedra que pondría fin, poco después, tras varios días de grandes padecimientos, a la vida de Garcilaso. Salinas interpretaría poéticamente tal hecho como el choque entre lo material (la piedra) y lo espiritual (el poeta). Las manifestaciones 400 años más tarde en favor de un homenaje para recordar y, en dado caso, reivindicar a Garcilaso, fueron escasas (ya se verá por qué hablo acerca de la posibilidad de una *reivindicación*). No fueron en exclusiva los poetas, sino, más bien, algunos maestros y académicos, los que entrevieron la necesidad de conmemorar la fecha.

José F. Montesinos, por ejemplo, supuso que tal aniversario pasaría silenciosamente (no se equivocó); y que al toledano lo recordaría, en todo caso, la “selecta minoría” que desde siempre habría acudido a sus versos. Al pensar en el tipo de homenaje que merecería el poeta de las más hermosas églogas de la lengua española, escribió Montesinos en su “Centón de Garcilaso”: “Deseémosle una conmemoración recogida y decorosa, como cumple a la dignidad de su vida y al carácter de sus versos; sólo la fruición auténtica puede dar sentido a estas celebraciones jubilares, que sin embargo la desconocen casi siempre. No podemos recordar sino lo que en nosotros vive”.²⁶ Pareciera que la invitación de Montesinos fuera, a su vez, una advertencia en contra de los homenajes demasiado ruidosos; de allí ese recogimiento y ese decoro que demanda. El artículo de Montesinos coincide con la lectura que por aquellos años los poetas españoles hacían ya de Garcilaso: como un poeta que los invitaba, después de la deshumanización del arte, y después también de la primavera de las vanguardias, a recorrer un camino diferente: “Al recordar a Garcilaso

²⁶ José F. Montesinos, “Centón de Garcilaso” [1936], en su libro *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. Joseph H. Silverman, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 55.

en este año de 1936, hemos de celebrar el nacimiento entre nosotros de una poesía *humana* que, en lo esencial, ha conservado su vigor y su vigencia durante casi cuatro siglos”.²⁷ Resultaría interesante indagar en qué pensaba Montesinos al escribir, en la anterior cita, “en lo esencial”. ¿Qué rasgos de la obra de Garcilaso para él habrían caducado?

Guillermo Díaz-Plaja tomó la iniciativa de organizar una antología con la finalidad de celebrar al homenajeado. En 1937, apareció *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. En la primera línea del prólogo, Díaz-Plaja ya reconoce la enseñanza, en lo que a esto respecta, de Gerardo Diego y su *Antología poética en honor de Góngora*. Díaz-Plaja asegura que nunca había decaído el interés por la obra de Garcilaso; y afirma, además, que su figura resultaba atractiva no sólo porque se trataba de un creador sobresaliente, sino también por la parte *humana* del poeta: “[...] Garcilaso es el primer poeta que interesa, no sólo como escritor, sino como hombre (mancebo, soldado, amante, poeta y músico: en suma, ‘cortegiano’ ejemplar)”.²⁸ A diferencia del modo en que supuestamente procedió

²⁷ *Ibid.*, p. 56. Las cursivas son mías.

²⁸ Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Universidad de Barcelona, 1937, p. 7. Hacia 1958, Antonio Gallego Morell todavía apoyaba la idea de que la obra de Garcilaso no necesitaba ser sujeta a un proceso de revalorización: “[...] no cabe hablar de una revalorización de Garcilaso: Garcilaso estuvo siempre presente en la literatura española. De Boscán a García Nieto, el homenaje personal está mantenido en la misma línea. Garcilaso es el Virgilio de la lírica española” (*Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*, ed. Antonio Gallego Morell, prólogo de Gregorio Marañón, Guadarrama, Madrid, 1958, p. 23). En el mismo libro, Gallego Morell recordaría que “el otro centenario, no festejado cumplidamente, es el de Garcilaso, que tocaba conmemorar en 1936, a cuatrocientos años de aquel día en que cayó descalabrado en la Provenza un maese de campo del Emperador, con el que moría también el Príncipe de la Poesía Española: precisamente en la Provenza, donde una primavera se descubrieron esas materias primas de la Lírica que son la galantería y el culto a la mujer. Y esa fecha debería ser recordada justamente en 1936. En un rincón del Archivo de Protocolos de Toledo, permanecen aún las maquetas del

Diego, Díaz-Plaja se propuso, según lo afirma, organizar un *corpus* antológico que diera cabida a poemas no solamente por su conexión verbal con la obra de Garcilaso, sino también composiciones que reflejaran, más allá de las similitudes de orden estilístico, la admiración provocada por el creador. Pareciera Díaz-Plaja desatender con conciencia la triple orientación de la *Antología* de Diego: reunir en un solo volumen poemas que “honraran a nuestro Príncipe con sus mismas armas” (el caso prototípico sería Villamediana);²⁹ las composiciones de los “aprendices que, aun sin el documento flagrante de adhesión confesada, están respirando en toda su obra la atmósfera poética del maestro” (p. 9); y, por último, textos en que el autor de la *Antología* pudo comprobar la incoherencia de los fustigadores de Góngora: “[...] me ha sido particularmente grato poder sorprender en inconfesado delito de traición a su propia causa a los más significados líderes de los partidos de oposición contra D. Luis” (p. 9). Díaz-Plaja cierra el prólogo de *Garcilaso y la poesía española* con palabras que derivan en una proclama sumamente fervorosa y en una evidente paráfrasis del aforismo citado de Jiménez. Nótese también la presentación de la poesía de Garcilaso como “antídoto”:

Culto más firme no le ha conocido la memoria de las letras hispánicas. A través de las modas --clásicas y barrocas-- Garcilaso va siendo sucesivamente modelo y antídoto, pero su figura fiel se yergue constantemente ante nuestros ojos. Garcilaso de la Vega, a monumento que le hubiese ofrecido la ciudad imperial, maquetas cubiertas de polvo, y olvidadas, que son hoy el símbolo del centenario abortado por la guerra. En ese otoño de 1936, los poetas españoles hubiesen peregrinado a Toledo --San Pedro Mártir, Santa Leocadia, el Tajo-- y hubiesen ido a beber agua --destino poético-- a la fuentecilla de Batres; pero fueron --fue el destino nacional-- a beber plomo al río Ebro, el río de la guerra, olvidados los Tajos, Tormes y Danubios, poblados de ninfas y tan lejanos en los días veraniegos de 1936” (p. 22).

²⁹ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 8.

cuatrocientos años justos, merece la celebración de este homenaje poético porque su memoria se ha hecho cuatro veces secular, y perdura. Actual y eterno, el poeta es ya el símbolo mejor de la actualidad --de la eternidad-- de la poesía.³⁰

Si bien Díaz-Plaja recuerda la supuesta animadversión de Julio Cejador en contra del influjo italianista en la poesía española, sostiene que la fama de Garcilaso, a lo largo de los siglos, se habría mantenido invariable. Esto pareciera más un lugar común que un dato. Cejador incluiría un alarmante comentario en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1928) acerca de Garcilaso y su descolorido españolismo: “Carece del nervio, del realismo, del color y de la sinceridad, cualidades propias del alma española, que sacrificó por una versificación intachable, una dulzura que a la larga empalaga y unos asuntos que no llegaban a los españoles”.³¹ Resulta increíble que en pleno siglo XX los críticos reclamaran a Garcilaso lo mismo que le reclamó Castillejo en el siglo XVI; y que Cejador insistiera tanto, al hablar de poesía, en un valor como lo sería el nacionalismo para descalificar los versos del toledano. Valdría la pena recordar, a su vez, otras de las opiniones vertidas en torno al poeta, a principios del siglo pasado, especialmente las adversas, con la finalidad de entender algo acerca del ambiente cultural y literario en que posteriormente los poetas del 27 llegarían a leer y a disfrutar la poesía de Garcilaso. Y también con el fin de comprender la forma en que se desvincularían, al menos tácitamente, de tales lecturas prejuiciosas y sumamente limitadas y limitantes. Para ellos, los creadores del 27, esa falta de “realismo” llegaría a ser, incluso, algo positivo en la medida en que el

³⁰ G. Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española...*, p. 13.

³¹ Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, ed. facsimilar, Gredos, Madrid, 1972, t. 2, p. 86.

poeta encontró en la idealización de la naturaleza y de la amada un camino adecuadísimo para sus intereses vitales y estéticos.

Quien revise los manuales de literatura que circulaban en España al comienzo del siglo XX encontrará que Garcilaso, junto con Boscán, siempre ocupa un sitio en los recuentos filológicos, cosa que a nadie puede extrañar; pero también que en muchas ocasiones los historiadores de la literatura dejan escapar uno o varios reparos --o más bien, prejuicios-- en contra de su estilo poético, e incluso en contra de toda su obra. Aun un conocedor inobjetable de Garcilaso, como lo fue el erudito Tomás Navarro Tomás, autor de una de las ediciones de las *Obras* del toledano más leídas, consultadas y citadas por los lectores modernos, crítica severamente sus aparentes faltas y propone, además, una razón desconcertante para *disculparlas*, como si tal disculpa fuera en verdad necesaria: “Si en sus obras falta, realmente, originalidad, castellanía, espíritu de raza, en fin, alma española, las andanzas de su vida, el provecho de sus pocos años, su obra mal conservada y su temprana muerte le disculpan”.³² Navarro Tomás escribió lo anterior hacia 1911. Al igual que en el comentario de Cejador, la censura se origina al anteponer una ideología nacionalista frente al hecho estético; y en rescatar, en todo caso, sus “andanzas” vitales y postergar la importancia de sus versos, su valor estético. Todavía en la introducción de la misma edición, Navarro Tomás se permite exponer las diversas hipótesis en torno a los amores del toledano solamente con la intención de defenderlo, como si tal cosa fuera, de nueva cuenta, necesaria, de aquellos que habrían señalado en sus versos una falta de sinceridad y la existencia de artificios excesivos: “Si drama hubo secreto en la conciencia del poeta, y hay medio de poderlo descubrir, no faltará quien pronto nos lo diga; sea, entre tanto, permitida

³² Tomás Navarro Tomás en la introducción de su edición de Garcilaso, *Obras*, La Lectura, Madrid, 1911, p. XV.

la indiscreción de estos aventurados pormenores, contra la injusticia de los que han culpado a Garcilaso de vano, artificioso y falta de interés en la expresión de sus sentimientos”.³³ Al revisar estos comentarios, resulta palpable la enorme incomprensión de la obra de Garcilaso: los preceptos de un romanticismo miope acaso no permitieron a estos críticos leer sin prejuicios, según me parece, la obra de un gran poeta del Renacimiento español.

Navarro Tomás llega al extremo, como se ha visto, de recurrir al comentario biográfico y especulativo con tal de hallar un modo para justificar los “defectos” que cree identificar en la poesía de Garcilaso. No se crea, por otra parte, que las críticas de esta especie aparecieron únicamente en los escritos de los filólogos españoles; lamentablemente, también los estudiosos de otros países los acompañaron en tal despropósito y disparate. Por ejemplo, James Fitzmaurice-Kelly secundó las críticas vertidas por otros lectores, no sin tratar de justificar y argumentar tales apreciaciones erróneas:

Se le ha objetado que abandona su personalidad y se transforma en eco maravilloso de una rancia concepción seudoclásica. Esta crítica es plausible; el amaneramiento de Garcilaso carece de vigor, y su eterno dulzor empalaga: el arte se hace notar demasiado. Pero al reproche de no ser sino un poeta artificial, habría él contestado que siendo la poesía un arte, es esencialmente artificial. Toda poesía es una ilusión; la tarea del poeta consiste en transportarnos del mundo real al mundo ideal, y en convertir éste en una realidad, aunque sólo sea por un instante. Esto es lo que hizo Garcilaso.³⁴

³³ *Ibid.*, p. XVIII.

³⁴ James Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, Ruiz Hermann, Madrid, 1926, p. 151.

El comentario del crítico pareciera, en primera instancia, una defensa de la poesía de Garcilaso; pero tal defensa parte de una serie de premisas equivocadas. De tal modo que Fitzmaurice-Kelly termina reconociendo la falta de vigor en los versos de Garcilaso, así como también su “excesiva dulzura”. Si bien el crítico intenta ubicar la obra del toledano dentro de un ámbito histórico específico, pareciera hacerlo solamente con la intención de justificar las aparentes carencias del creador. Es todavía más alarmante que, en todo caso, al intentar establecer un vínculo entre la obra del poeta y la cultura de su tiempo únicamente concluya que sus versos dan cuenta de una sensibilidad “seudoclásica”. De tal cosa se podrá acusar a muchos poetas del siglo XVIII, ¿pero a Garcilaso? ¿Cómo acusar a Garcilaso de “seudoclásico” antes de que existiera clasicismo alguno en la poesía española? Al menos, Fitzmaurice-Kelly comprende que el poeta transforma la realidad, y que tal ejercicio es inobjetable.

Hay que constatar que a pesar de la forma en que los poetas de la Generación del 27 leyeron la obra poética de Garcilaso, no dejaron de repetir algunas de las conclusiones prejuiciosas de los eruditos, y esto debido, sobre todo, a intereses particulares o, en otros términos, a preocupaciones estéticas del momento. Un caso muy ilustrativo es el de Federico García Lorca. En su conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora”, el poeta opone la figura del toledano a la del cordobés, y sugiere una idea que tiene una clara vinculación, aunque su propósito haya sido muy distinto, con lo dicho por Fitzmaurice-Kelly. Afirma García Lorca que “Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de

una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina”.³⁵ Es entendible que García Lorca haya acudido a la obra de Garcilaso con la intención de contrastarla con la de Góngora, puesto que son lo suficientemente diferentes y porque representan instantes diversos de la literatura española, pero la manera en que lo realiza resulta, para decir lo menos, desconcertante. ¿Cómo pudo afirmar que los versos de Garcilaso no tendían un puente sólido con la tradición latina cuando no solamente fue un legítimo heredero de Virgilio, sino también autor de celebradas composiciones en latín? ¿Acaso García Lorca no supo distinguir en los versos de Garcilaso ecos de la sintaxis latina? ¿Tenía realmente los medios para juzgar cuán latinizante era la expresión del toledano? ¿En qué consistía para García Lorca esa apresurada superficialidad que atribuye a los poemas? Creo que su lectura negativa de las composiciones de Garcilaso es una consecuencia de su deseo de anteponer y preferir la poética gongorina a toda costa.

Lo anterior resulta comprensible si se piensa en la conexión que él y muchos de sus compañeros de generación quisieron establecer entre Góngora y las tendencias literarias del momento. García Lorca encuentra en Góngora la figura de un innovador, un punto de ruptura y de revitalización, un rico creador de imágenes. Para el autor de *Poeta en Nueva York*, el cordobés “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes”.³⁶ Para él, Góngora sería un antecedente de primer orden en lo que tendría que ver con la preponderancia de las metáforas sobre cualquier otro recurso en el lenguaje poético. Además de este rasgo, Góngora, según García Lorca, “[...]”

³⁵ Federico García Lorca, *Conferencias*, ed. de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, t. 1., p. 95.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil exenta de congojas comunicables”.³⁷ Desde luego, lo que detecta como algo positivo en la poesía del autor cordobés --que haya preferido la “belleza objetiva”--, no lo habría encontrado en los versos de Garcilaso; al contrario, los versos del toledano (sus pastores) habrían servido precisamente como medio de expresión para esas menoscabadas “congojas comunicables”.³⁸

Cuando Jorge Guillén reseña el libro de Miguel Artigas, *Semblanza de Góngora*, el cual apareció hacia 1928, escribe algo que podría relacionarse con lo dicho por García Lorca en su conferencia. La siguiente cita, que proviene de la reseña del libro de Artigas, es interesante por la forma en que Guillén presenta la poesía de Góngora: como un clarísimo ejemplo de despersonalización y como un antídoto en contra de las poéticas vinculadas al Romanticismo y al uso y al abuso del “yo”:

Su poesía, sobre todo en sus piezas mayores, nada personal nos descubre. Si hay un polo antirromántico, en todos los sentidos, lo ocupa Góngora más que ningún lírico. La ausencia del “yo” histórico, absoluta y de rigor en los poemas serios, no tiene más excepciones que alguna mención en los festivos. Sólo entre burlas habla de sí mismo el autor de “Hermana Marica” --con una prodigiosa emoción de infancia, única en toda la carrera gongorina-- o del otro romancillo: “Hanme dicho, hermanas...”. Pero en serio, nunca dirá como Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado...”. Poeta

³⁷ *Ibid.*, p. 99.

³⁸ José Bergamín también llegó a ser extremadamente duro con la obra de Garcilaso: “La gramática del petrarquismo que formuló con el traslado de sus formas literarias Boscán, no encauza, ni aprisiona, sin embargo, la mágica musicalidad del estilo de Garcilaso. Pero éste no se acerca en nada a la raíz, al fundamento humano, a la modernidad esencial de Petrarca. Garcilaso ha cambiado de estilo, de forma lírica, el espíritu medieval de la cortesía y cortesanía caballeresca, prolongándola bajo su armadura de soldado imperial de Carlos V” (J. Bergamín, “Beltenebros. De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía” [1959], en su libro *Al fin y al cabo. Prosas*, Alianza, Madrid, 1981, p. 224).

renacentista y culminación española del Renacimiento europeo, pero de la otra banda, Góngora, a medida que avanza por su propio camino, se opone cada vez más a los petrarquizantes españoles que, a imitación de Garcilaso, se paran morosamente a contemplar su estado. Precisamente, una de las eliminaciones esenciales, que constituyen en su aspecto negativo --muy importante-- la gran depuración gongorina, se refiere a esta carencia, llevada al extremo, de todo el “yo”, de toda intimidad espiritual.³⁹

Guillén encuentra en Garcilaso y en Góngora dos poetas cuyas obras quedan insertadas en la cultura del Renacimiento. Pero la obra de Góngora pertenecería, para Guillén, a un ámbito que define como “la otra banda”. Los temas del cordobés no fueron los que, desde la hora de Petrarca, pasando por Garcilaso, obsesionaron a casi todos los poetas europeos. Valdría la pena reconocer que en tiempos de Guillén habría un puente que, cuando menos para los autores de esa época, unía la poética gongorina con algunos de los ideales esenciales de la poesía pura.⁴⁰ No es mi intención renovar la discusión en torno a tal estilo literario, sino sencillamente establecer que algunos poetas, como Guillén, pudieron encontrar en los versos del autor del *Polifemo* un ejemplo de la depuración lírica que

³⁹ J. Guillén en su reseña de Miguel Artigas, *Semblanza de Góngora* (1928), recogido en *Obras en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 186. Es importante recordar que Guillén fue experto en la poesía de Góngora. Su tesis de doctorado la dedicó a la obra del poeta cordobés. En diversos pasajes de tu tesis, introdujo interesantes comentarios acerca de Garcilaso, algunos tan favorables como éste: “Garcilaso escribe --después de Teócrito y Virgilio, después de otros menores-- el dechado de la égloga. Posee un sentido prodigioso del paisaje --acaso con una agudeza no superada entre los poetas españoles clásicos” (J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, intr. José María Micó, ed. de Antonio Piedra y Juan Bravo, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002, p. 101). Con todo, en otros pasajes de la tesis, Guillén regresará a la poesía de Garcilaso con la finalidad de detectar las innovaciones gongorinas y la superación de los modos poéticos preestablecidos.

⁴⁰ En la misma tesis, al comentar algunos versos de Góngora, Guillén notó esto: “La Poesía pura. La suavidad que expira el mármol... Poesía desembarazada de todo lo que no es ella misma” (J. Guillén, *Notas para...*, p. 84).

intentarían poner en práctica en sus propias obras (entre los propósitos de los seguidores de los preceptos de la poesía pura bien cabe señalar el silenciamiento y la anulación parcial o total del “yo”).⁴¹ Dámaso Alonso, por su parte, indicaría que las *Soledades* no podían ni debían adolecer de un “interés novelesco”; es decir, la anécdota y lo episódico necesitaban quedar afuera del verso gongorino. El parentesco de estos comentarios con los ideales de la poesía pura me parece evidente⁴²

⁴¹ Apuntó Eugenio D’Ors hacia 1929: “No es que el poeta de Córdoba fuera el que despertó en los jóvenes del 27 la vocación por una pureza poética; al contrario, son estos poetas los que buscaron y encuentran en Góngora una confirmación autorizada de sus propias inquietudes líricas, y al descubrirlas se convierten en sus propagandistas” (Eugenio D’Ors citado por Antonio Blanch, *La poesía pura española*, Gredos, Madrid, 1976, p. 67). Indica Antonio Blanch que los del 27 “admiraban en Góngora, como en Mallarmé, su sincero esfuerzo por conseguir una poesía pura y su obstinación en querer reconstruir la realidad a partir de la catástrofe de lo prosaico” (A. Blanch, *La poesía...*, p. 225). Philip Silver, por su parte, interpreta de este modo la importancia de Góngora entre los poetas del 27: “Si el mundo es todo superficie, no hay razón para utilizar, como lo hace el simbolista, emblemas y análogos de un más allá invisible y ‘real’. El mundo es simplemente el mundo: no hay más allá. Y por eso Góngora, el maestro del artificio, vino a quedar tan cercano a la Generación de 1927. En la literatura española, las consecuencias metafísicas han sido cercenadas” (Philip Silver, “La estética de Ortega y la Generación de 1927”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, 1971, p. 373).

⁴² “Erraron la puntería los que afeaban a las *Soledades* el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos –puro placer de las formas– que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza. Contra el interés novelesco, el estético” (D. Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, en su libro *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1944, p. 211).

El poeta de *Cántico* siempre prefirió centrar sus preocupaciones poéticas en el momento presente, haciendo del instante vivido una razón para el gozo y para el canto, de tal modo que la actitud que podría resumir el emblemático verso de Garcilaso (“Cuando me paro a contemplar mi estado”) difícilmente hubiera podido representar sus preferencias estéticas. A pesar de que Guillén no dedicó un ensayo específico a la obra de Garcilaso en su libro *Lenguaje y poesía*, y a pesar de ese aparente distanciamiento (no olvido que el toledano es el autor de uno de los epígrafes de su obra más conocida), en las páginas de *Cántico* hay un poema, “Lectura”, que se convertiría en uno de los más hermosos homenajes que los autores del 27 rindieron al poeta. Tras describir un paisaje, y tras detallar la imagen de un cielo, el poeta presenta en sus versos un lector de poesía que descubre en los versos de Garcilaso un ámbito --un mundo nuevo, un paisaje nuevo-- donde le es posible habitar y caminar; de allí un desdoblamiento. Es probable que éste sea el único escape de la realidad --la poesía-- que el poeta de *Cántico* autorizaría con tal vigor:

Un hombre lee. Todo le rodea
 La página en lectura.
 ¡Íntegro estío bajo el sol! Madura
 La paz. ¿Jamás pelea?

En la página el verso, de contorno
 Resueltamente neto,
 Se confía a la luz como un objeto
 Con aire blanco en torno.

¡Oh bloque potencial! Así emergente
 De blancura, de gracia,
 Llevan los signos más humanos hacia
 Los cielos de la mente.

Aun camina el lector, y ya abstraído,
 ¿Quién dirige el paso?
 Los renglones --mirad, de Garcilaso--
 Palpitan: son un nido.

¡Paseante por el campo que él se labra,
 Paseante en su centro,
 Con amor avanzado ya por dentro
 De un todo que es palabra!⁴³

1. 4 DESHUMANIZACIÓN, REHUMANIZACIÓN Y GARCILASO

El fervor por Góngora continuó, en la mayor parte de los autores del 27, a lo largo de sus largas carreras. Nunca dejaron de leerlo, de comentarlo y de estudiarlo, aunque algunos más que otros. De ello, dan cuenta, especialmente, los ensayos que escribirían acerca de sus versos y de su figura. Sin embargo, como bien lo ha dicho Elsa Dehennin en un estudio ya clásico acerca de la cuestión, los poetas del 27 no tuvieron la intención de conformar una escuela neogongorina.⁴⁴ Según lo cree la investigadora, Góngora habría sido, en tanto que autor, un estímulo, pero no un punto inamovible de llegada. Alberti también llegó a la misma conclusión en sus memorias: “El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero”.⁴⁵ De hecho, el mayor experto entre los poetas del 27 en la obra de Góngora, Dámaso Alonso, ya hacia 1928, en las páginas de la *Revista de Occidente*, llegaría a valorar

⁴³ Jorge Guillén, “Lectura”, *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1950, vv. 17-36. El poeta incluyó el poema en la tercera edición de *Cántico* (1945).

⁴⁴ Véase Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Didier, París, 1962, p. 245.

⁴⁵ R. Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*, Seix-Barral, Barcelona, 1976, p. 251.

los límites de tal camino poético: “Hemos insistido [...] en hacer patente todo lo que nos acercaba al poeta de las *Soledades*. Hora es ya de ir mostrando los abismos que, irremediabilmente, entre él y nosotros se interponen”.⁴⁶ El adverbio difícilmente podría ser más expresivo o poseer una mayor contundencia: *irremediabilmente*. Y lo mismo el sustantivo: *abismos*. Lo que pocas veces se recuerda es que si bien los poetas del 27 admiraron la obra del cordobés, el suyo nunca fue un fervor ciego; fue, en cambio, un fervor constantemente crítico (quien sabe vivir la tradición actúa de tal modo), y para nada incondicional.

Para Alonso, al igual que para sus compañeros de generación, había sido necesario reconsiderar la desprestigiada obra de Góngora; pero tal vocación restauradora llegaría a convertirse, ya desde la década del veinte, en una actitud esencialmente crítica: “Sobra y falta, pues, *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientificista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna”.⁴⁷ Las cursivas de la cita no son mías, sino de Alonso: no es que Góngora se hubiera convertido, de la noche a la mañana, en un poeta desdeñable, o que hubiera caducado su magisterio; lo que sucedió, más bien, fue que para aquel momento --“*para el gusto de hoy*”-- ya su poética resultaba irreconciliable con sus proyectos literarios. ¿Pero cuál podría ser ese “gusto de hoy”? Alonso difícilmente pudo ser más claro: “Admirados, porque algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés: la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aquí no admitimos restricción). Pero, insatisfechos: porque Góngora no es nuestro poeta, ni menos

⁴⁶ D. Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, 19, 1928, p. 198.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 200.

el *poeta*".⁴⁸ De nueva cuenta, las cursivas son del futuro autor de *Hijos de la ira*, y no más. Es notable la voluntad de distanciamiento y la búsqueda, o la intuición, más bien, de nuevos caminos estéticos, de novedades inminentes.

Alonso registró con perspicacia los cambios que acontecieron en la literatura española tras la conmemoración de 1927. Lo mismo podría decirse, a su vez, de Gerardo Diego, quien en un ensayo conmemorativo en honor a Fray Luis de León, hacia 1930, indicó la necesidad de un cambio de rumbo, de una renovada espiritualización poética: "Felizmente, la poesía española de nuestros días, en posesión ya de una técnica consciente y delicada, aguzados sus filos en los esmeriles de una retórica ardiente y difícil, quiere también espiritualizarse y elevarse como Fray Luis en las alas de los más libres y encumbrados anhelos".⁴⁹ Tras la aparición de *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre, Alonso pudo registrar, acaso con mayor seguridad, en la reseña que publicara acerca del libro de su amigo, los cambios experimentados en la literatura española. Para Alonso, los reparos de los que había sido objeto el "arte nuevo" resultaban normales, puesto que otros movimientos de primer orden en la historia de la literatura sufrieron reprobación y censura (por ejemplo, la poesía italianista). En la reseña, a diferencia de lo que propuso en una "Una generación poética", el crítico admite que tras los excesos del Modernismo se originó una necesidad de combatir las "pasiones humanas". De allí el arte deshumanizado, el arte nuevo, la poesía pura y gran parte de las vanguardias y los hallazgos en los "objetivos" y para nada "novelescos" versos de Góngora. Sin embargo, hubo derivaciones estéticas que a mediados de la década del veinte pocos hubieran pronosticado:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁹ G. Diego, "Actualidad poética de Fray Luis de León" [1930], *Obras completas...*, t. 6, p. 587.

[...] en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de “poco humanos” (Alonso, Altolaguirre, Aleixandre, Cernuda, García Lorca, Salinas, etc.), por los caminos más distintos, y probablemente obedeciendo a una causa general (sin que por eso se niegue la posibilidad de algunos influjos mutuos), vuelvan los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tema apasionado, más aún en algunos el tono de voz se eleva hasta el énfasis profético.⁵⁰

La apreciación vale tanto para la obra de Dámaso Alonso como para la de su generación. Entre otros factores que apuraron el cambio en la literatura española por aquellos años, el Surrealismo jugó un papel determinante, de primer orden; de tal hecho dan cuenta los excepcionales poemarios preparados por ese entonces por Aleixandre y Cernuda. Sin embargo, la llegada del surrealismo a España no fue el único factor que definiría el cambio radical del cual estoy hablando. Alonso señala en la cita la posibilidad de regresar a ciertos temas y a ciertas actitudes que, durante una época determinada, no habrían resultado pertinentes ni interesantes para los creadores.

Hay que recordar algunas de las apreciaciones centrales de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) para entender mejor el panorama y la descripción, por parte del filósofo, de un arte que se habría caracterizado, según él, por el repudio de aquello que aparentara poseer una *humanidad* palpable. Por ejemplo: “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente

⁵⁰ D. Alonso, en su reseña de Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*, *Revista de Occidente*, 38, 1932, p. 324. R. A. Cardwell ha escrito acerca de esta interpretación de Alonso que “while some critics hint at a generational identity emerging at Gongora’s Tercentenary celebrations, only Dámaso Alonso marks a second ‘phase’ after 1927. Yet no critic is prepared to say why those characteristics they adduce should arise” (R.A. Cardwell, “The Persistence of Romantic Thought in Spain”, *The Modern Language Review*, 65, 1970, p. 804).

humanos”.⁵¹ Y esta otra: “Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”.⁵² Muchas veces se ha repetido que la existencia de un arte --o de una poesía-- deshumanizada es un contrasentido; de hecho, tal observación es un lugar común desde hace muchísimo tiempo. Lo que vale la pena considerar, después de advertir los consabidos y ya muy discutidos puntos polémicos de la propuesta de Ortega y Gasset, es la existencia de una estética que habría intentado, con conciencia, amordazar o aplazar, si se prefiere, el “tema apasionado”, como lo definiría Alonso.⁵³ El regreso a ese “tema apasionado” marcaría un antes y un después en el devenir de la literatura española. Tal como lo ha observado Geist al comentar la literatura peninsular del período, “el ‘yo’ romántico renace en la literatura de esta década. El elemento humano vuelve a colocarse en el primer plano del arte”.⁵⁴ Geist también se percató, en todo caso, de una escisión que habría ocurrido en aquellos años entre los creadores que permanecieron fieles a los ideales de la poesía pura y aquellos otros que se alejaron de tal camino debido a un factor también decisivo por aquellos años: la política.⁵⁵

⁵¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 2ª ed., Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1983, p. 15

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ Sin duda interesantes son los comentarios que acerca del asunto de la “deshumanización” plantea Hugo Friedrich: “La deshumanización de los contenidos y de las reacciones anímicas se produce como efecto del poder ilimitado que el espíritu poético se arroga” (H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Seix-Barral, Barcelona, 1959, p. 259).

⁵⁴ A. Geist, *La poética de la generación...*, p. 195.

⁵⁵ Señala Geist: “[...] entre 1930 y 1936 el mundo intelectual y artístico español se escindió precisamente por la cuestión de la relación entre arte y sociedad, separándose, grosso modo, entre

Los factores que contribuyeron a esa modificación de intereses estéticos, pues, son variados y claramente se sobreponen; impropio resultaría una simplificación de los hechos. Lo que permaneció intacto, sin duda, fue el interés de los poetas del 27 por la tradición y por los clásicos de la tradición lírica peninsular. Es necesario observar, sin embargo, que sus lecturas de esos poetas cambiaron, lo cual es un signo elocuente de aquellos tiempos nuevos. La preponderancia gongorina llegó a su fin. De tal modo que fue posible volver a leer y a descubrir otras figuras de primer orden, que ejercieron, a su vez, un influjo consecuente: autores conocidísimos como Garcilaso o San Juan de la Cruz suscitaron, en aquel momento, un interés mucho mayor para los lectores de poesía y para los poetas. ¿Cómo explicar estas preferencias? Acaso intuyendo que su lectura y su ejemplo contribuían a esa intención consistente en *rehumanizar* la poesía española.

Garcilaso y San Juan de la Cruz fueron inmejorables puntos de referencia para experimentar los frutos del “yo”.⁵⁶ Estos poetas clásicos incitaban el tratamiento de aquellos temas que por “demasiado humanos” quedaron, durante una época, desatendidos. Si las paráfrasis de los versos de San Juan permitieron a los poetas del 27 experimentar (o a veces tan solo imaginar) lo trascendente, la lectura de los poemas de Garcilaso de la Vega fueron una elegante lección para reformular el “tema apasionado”. El amor encontró entonces un lenguaje que heredar y que reclamar. En los versos del toledano, encontraron

los que siguieron fieles a un ideal de pureza y los que abogaron por un mayor compromiso de su arte con las preocupaciones sociales y políticas del día” (*Ibid.*, p. 172).

⁵⁶ Entre otros trabajos que estudian la influencia de la poesía de San Juan de la Cruz en la literatura de la época, véase Pilar Palomo, “Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942)”, *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista, Ávila, 1986, pp. 141-150; y véase, también, José Servera Baño, “La crítica literaria de la Generación del 27 sobre San Juan de la Cruz”, *Ínsula*, 537, 1991, pp. 33-34.

los poetas lecciones valiosas para la escritura de sus propios poemas y para originar, a su vez, registros líricos totalmente nuevos. El Garcilaso del 27 fue, como se verá a lo largo de las siguientes páginas, una y otra vez, una figura que si bien perteneció a un momento histórico y cultural preciso y totalmente reconocido --al Renacimiento español y a la órbita del Humanismo europeo--, fue ganando matices, en las lecturas y en los comentarios críticos, que lo llevaron una y otra vez a la órbita ideológica del Romanticismo. Tal derivación es un claro signo de los tiempos en que vivieron y en que escribieron los miembros del 27.⁵⁷

1. 5 CERNUDA, ALTOLAGUIRRE, SALINAS

En esta ocasión, he decidido estudiar solamente la obra de tres poetas de la Generación del 27. Es mi propósito concentrarme en un grupo preciso de autores y de ese modo poder profundizar realmente en el sentido de sus poemas y de sus ensayos, de tal modo que “no por abarcar mucho, apriete poco”. Sin embargo, en esta introducción, al igual que en las conclusiones, he intentado registrar algunos comentarios que otros miembros del 27 hicieron acerca de la obra del toledano. De tal modo que es posible, gracias a la consideración y al análisis de tales referencias bibliográficas, fundamentar y reconocer un

⁵⁷ José Antonio Díaz Fernández detectó, hacia 1930, la necesidad de un nuevo espíritu: “[...] se necesita [...] un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto” (J. A. Fernández, *El nuevo romanticismo*, Zeus, Madrid, 1930, p. 48). Lo *humano* sería la clave de dicho programa, el regreso a lo propiamente *humano*: “Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo ahogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia” (p. 49).

verdadero interés generacional por la poesía de Garcilaso y no, como lo han pensado algunos críticos, la escasez de “alusiones”.

Son pocos los estudios que se ocupan de la cuestión. El más completo es de Jorge Urrutia y lleva por título “El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX” (1983). El trabajo de Urrutia intenta establecer una visión panorámica. Si bien se trata de un ensayo bien documentado, en tanto que registra las principales obras en que aparece aludido Garcilaso, y en tanto que presenta una amplia nómina de ensayistas, biógrafos y poetas que llegaron a demostrar algún interés por el autor, tal ventaja --que abarque una época tan amplia-- se convierte en desventaja puesto que el investigador deja de lado el análisis de las obras que enlista. Hay que señalar, sin embargo, que Urrutia llega a ser consciente de la “rapidez” con que estudia las obras que enumera: “En este trabajo quisiera describir, con cierta rapidez, las diferencias que pueden apreciarse en el concepto que se tiene en España de Garcilaso desde 1900 hasta la actualidad. Ochenta años de lectura, pero ochenta años *muy vividos* por el país, intensamente vividos, y que no parece que hayan podido mantener una idea uniforme del primer poeta renacentista en lengua castellana”.⁵⁸ Es claro, por otra parte, que derivar un “concepto” de Garcilaso (para usar las palabras de Urrutia) pareciera un despropósito filológico; lo que sí llega a hacer el autor del artículo, en cambio, es determinar las diversas maneras en que la figura del toledano, sobre todo, es simbolizada y los matices políticos y artísticos que se adjudican a su persona a lo largo de los años. En relación con lo que más me interesa del artículo --los nexos entre los poetas del 27 y Garcilaso--, Urrutia dictamina algo que es parcialmente falso: “Aunque no muy numerosas,

⁵⁸ Jorge Urrutia, “El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX”, en su libro *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, p. 117.

las alusiones de los poetas de la Generación de 1927 a Garcilaso son interesantes”.⁵⁹ Mi desacuerdo tiene que ver, como podrá sospecharse, con esa carencia de “alusiones”, y no con el “interés” de las mismas. Lo que en esa sección de su abarcador trabajo resulta menos comprensible son, sin embargo, los comentarios descontextualizados que ofrece acerca del libro *Garcilaso de la Vega* (1933) de Altolaguirre. Incomprensible resulta, por cierto, esta opinión de Urrutia: “Hay que sustituir aquella biografía escrita por Manuel Altolaguirre, mitificadora y tal vez tergiversadora”.⁶⁰ La afirmación pareciera olvidar el carácter netamente temporal e histórico de las obras literarias.

El otro trabajo que se ocupa, de forma lamentable, de la cuestión es de la autoría de Francisco Javier Díez de Revenga: “Garcilaso y la poesía española contemporánea”. Si al ensayo de Urrutia le faltaba un mayor grado de ponderación de las obras literarias que enumera, en el artículo de Díez de Revenga por ningún lado se evidencia una voluntad real de análisis. El autor incluso llega a creer --por lo menos eso parecieran expresar sus palabras, pero acaso no he sabido interpretar correctamente la cita-- que la recepción de la poesía del toledano pudiera haber impactado, cosa increíble, en el valor mismo, en el valor intrínseco, de su obra lírica: “Hemos de señalar que la poesía del siglo XX ha acudido a Garcilaso de la Vega en sólo contadas ocasiones y sometiendo al gran poeta renacentista toledano a tensiones muy fuertes en las que el impulso puramente retórico (1936) e incluso

⁵⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

el impulso sociopolítico (1941) pudieron desvirtuar la lozanía de su figura y el significado real de su impecable obra poética”.⁶¹

En primer lugar, he estudiado la obra poética de Luis Cernuda, en especial uno de los poemarios suyos menos apreciados --y tal vez menos comprendidos-- por la crítica: *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928). Dicho libro es un curioso ejemplo de algunas de las preocupaciones estéticas que dominaron la segunda década del siglo pasado; pero con la peculiaridad de que Cernuda, en un momento en que sus compañeros de generación se decantaban por la poética gongorina, escoge el mundo de Garcilaso. De ello da cuenta, por una parte, la recreación métrica de las estrofas del toledano, la reformulación genérica y los ambientes idílicos en que transcurren los poemas. Y todo esto sin desatender, a su vez, algunos de los puntos esenciales de las preceptivas del simbolismo y de la poesía pura. *Égloga, Elegía, Oda* es, por tanto, un libro único en su género. Es una desgracia que, si la crítica repara en él, solamente sea con la intención de repasar puntualmente cada una de las fases de *La realidad y el deseo*. Si bien en dicho poemario --como, para el caso, en cualquier otro libro de poemas de Cernuda-- es posible intuir algunos aspectos de su *evolución* como creador, creo que el análisis debería ser más amplio y llegar más lejos. En el capítulo que dedico a Cernuda, también incluyo una larga reflexión en torno a la forma en que, como crítico, leyó y consideró la figura y los versos del toledano. Es bien sabido que Garcilaso es uno de los pocos poetas de la literatura española que el sevillano apreció sin reservas. Como suele suceder en las cuestiones de esta especie, es posible adelantar que

⁶¹ Francisco Díez de Revenga, “Garcilaso y la poesía española contemporánea”, en su libro *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 21.

al comentar la obra de Garcilaso, Cernuda tendía a hablar acerca de sí mismo y de su visión personal de la poesía y de la existencia humana.

Por fortuna, durante los últimos años se ha releído y revalorado la obra de Manuel Altolaguirre. De tal modo que se ha aclarado y confirmado la pertenencia indiscutible del malagueño al conjunto de poetas más importante que España ha tenido en los últimos siglos. Si alguna duda queda de la calidad de su obra poética, sólo será necesario leer algunas de sus composiciones más memorables y emitir, entonces sí, un juicio valorativo; así quedará superada, de una vez por todas, la etiqueta de “poeta menor” que algunos quisieron adjudicarle. Altolaguirre dedicó su vida al cultivo de la poesía. Su compromiso fue contundente y total. En el capítulo en que me ocupo de su obra, rastreo algunos datos acerca de su trabajo como impresor de la obra de Garcilaso. También he intentado configurar algunas correspondencias entre su mundo poético y el del toledano. Esto no siempre ha sido sencillo, sobre todo porque al ejercitar este tipo de crítica es posible adjudicar ciertos rasgos estilísticos o temáticos a una fuente literaria particular cuando, en realidad, corresponden a una tradición tan generalizada en Occidente como lo es el Petrarquismo. Sin embargo, creo que los señalamientos que arriesgo en dicho capítulo pueden demostrar, cuando menos, la existencia de intereses comunes (lo mismo cabría decir del análisis que realizo posteriormente de la poesía de Pedro Salinas). Me ha resultado indispensable estudiar detenidamente la biografía *Garcilaso de la Vega* (1933). Altolaguirre fue el único miembro de la Generación del 27 que dedicó un libro entero a la poesía del toledano. Es mi opinión que la biografía no tiene, bajo cualquier perspectiva, desperdicio. Si bien se trata de un libro olvidado, incluso por los especialistas, considero que en sus páginas el lector curioso encontrará una libérrima y muy personal interpretación de la vida del toledano y, además de eso, un muy completo repertorio de algunas de las

preocupaciones e intereses estéticos que por aquellos años pululaban en la literatura peninsular.

El tercer y último capítulo lo dedico a la obra de Pedro Salinas. De este poeta, he decidido estudiar *La voz a ti debida* (1933). Gran parte de la crítica insiste en señalar la existencia de un vínculo entre este poemario y la obra de Garcilaso; sin embargo, son pocos los estudiosos que han profundizado, que yo sepa, en la cuestión. Para señalar una conexión entre los dos poetas, los críticos, por lo regular, se apoyan en el título del libro, sin ir más lejos, sin profundizar en otros aspectos que me parecen pertinentes. Como es bien sabido, Salinas encontró el título para su poemario en un verso de la Égloga tercera de Garcilaso. Un análisis minucioso del poemario puede demostrar que el mundo poético de Salinas entronca con el de Garcilaso. Es claro que Salinas, en su calidad de poeta moderno, no podía ni debía reproducir, al pie de la letra, los elementos pertenecientes a la poética garcilasiana. En todo caso, en *La voz a ti debida* el lector puede encontrar la reelaboración de muchos de los motivos y de muchos de los asuntos de la poesía cortesana en general y, específicamente, de la poesía de Garcilaso de la Vega. Me ha parecido conveniente considerar, en mi investigación, los libros de poemas de Salinas previos a la publicación de *La voz a ti debida*. Esto último para poder contrastar la obra del poeta castellano antes y después de que se gestara el proceso conocido, por los especialistas, como *rehumanización*. Salinas fue un excelente crítico literario. La tradición fue uno de sus intereses principales. Para realizar mi investigación, me resultó de primera importancia revisar las nociones que desarrolló acerca de lo tradicional. También me pareció indispensable revisar el ensayo que dedicó a la figura y a la poesía de Garcilaso. En su lectura, Salinas descubre que el mecanismo que articula el mundo poético del toledano es la idealización.

II EN BUSCA DE LA ARMONÍA: LUIS CERNUDA Y GARCILASO

*¿Es error de fantasma convertida
en forma de mi amor y mi deseo?*

Garcilaso de la Vega, Égloga segunda.

Los lectores de la poesía de Luis Cernuda han querido encontrar en sus libros de poemas algún rasgo que perdure a lo largo de su obra. *La realidad y el deseo* pareciera ofrecer desde el título una de las pistas más importantes. Hay que recordar que Cernuda forjó de forma progresiva el libro en que reunió su obra poética y que reelaboró, también, muchos de sus versos. Olvidar lo anterior podría acarrear una mala interpretación de la trayectoria lírica de Cernuda. Es mi intención revisar aquí aquella parte de la poesía de Cernuda en que sea más notable el influjo de Garcilaso y examinar la importancia de éste en esa trayectoria lírica. Resulta más que evidente que *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928) es el poemario que deberé atender de manera primordial; su importancia aquí es incuestionable. Sin embargo, para considerar esa obra de juventud, será necesario dar un paso atrás y comentar, aunque sea con brevedad, el libro anterior, el incomprendido *Perfil del aire* (1927).

Luis Maristany ha podido percibir en el vínculo del sevillano con Garcilaso un componente esencial para entender mejor las implicaciones de la poética resumida ya en el título de *La realidad y el deseo*:

Cernuda recrea una realidad diferente de la habitual. Ambas quedan duramente confrontadas en su poesía. Aquélla, la ideal, se ajusta a una imagen primera u original de la vida, que cabe caracterizar como panteísta, sensual y terrena, estéticamente paradisíaca.

Es un mundo puro y elemental, una especie de Arcadia habitada por cuerpos adolescentes, cuyo modelo expresivo encuentra en la voz tierna y en la indolente sensualidad de Garcilaso (el poeta español que más admiró).¹

Perfil del aire y *Égloga*, *Elegía*, *Oda* conforman lo que podría denominarse, siguiendo al crítico José María Capote Benot, el “período sevillano” de Cernuda. Pero también habrá que considerar en este trabajo algunas obras tempranas que no fueron recogidas en *La realidad y el deseo*. Dado que el poeta sevillano ejerció a lo largo de su vida, y de forma sostenida, la crítica literaria, y gracias a que Garcilaso fue uno de sus poetas predilectos, también será necesario revisar una parte amplia de su ensayística. Además, es fundamental advertir desde ahora que la lectura de Garcilaso permitió a Cernuda formular una de sus ideas principales en torno al lenguaje poético y a la dicción poética. Dichas ideas tendrían un impacto relevante en la manera en que entendió su propia actividad creadora.

2. 1 PERFIL DEL AIRE

Es sobradamente conocida la tibia recepción de la que fue objeto el primer poemario de Cernuda. Las reacciones negativas que suscitó dicha obra han sido comentadas con mayor frecuencia que el libro mismo, lo cual es revelador. Algunos comentaristas tempranos de esa obra, como Salazar y Chapela, denunciaron, no sin cometer una injusticia, la falta de *modernidad* del poemario.² Bergamín, de forma bastante ingeniosa, invirtió esa valoración adversa hacia 1927: “Lo que no tiene, efectivamente, la poesía de Cernuda es modernidad; lo que llaman modernidad los *parecidistas*: falsificación de novedades ajenas --cuando lo

¹ Luis Maristany, *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Laia, Barcelona, 1982, p. 43.

² E. Salazar y Chapela, “Poesía: Luis Cernuda: *Perfil del aire*”, *El Sol*, 18 de mayo de 1927.

son-- habitualmente francesas; todo lo más viejo y trasnochado”.³ Otros, como Juan Chabás, sostuvieron que a las composiciones del joven poeta les faltaba *precisión*, lo cual en parte era cierto.⁴ Para entonces, el sevillano todavía no formulaba los contenidos de su *deseo*, pero la indolencia, rasgo fundamental de su mundo poético, ya estaba presente.⁵

Los estudiosos de la obra de Cernuda han prestado especial atención a la acre defensa que muchos años después haría el sevillano de aquel poemario inicial. Ha sido el caso de los biógrafos, quienes han querido así ilustrar y subrayar algún rasgo polémico de la personalidad del hombre detrás de los versos (su *leyenda*). Es innegable que *Perfil del aire* es un producto de la época. Cernuda incluso detectó en la poesía escrita por los miembros de su generación, al menos en los primeros libros que publicaron, una preferencia por lo retórico, lo cual podría aplicarse a él mismo, según lo sugiere Harris, en aquel instante primero de su carrera. De este modo, por medio de la utilización de la palabra “retórica”, Cernuda definiría, en parte, lo que por aquellos años se conoció como “poesía pura”. Es incuestionable, empero, que el poemario señalado lo mismo da noticias al lector actual de uno de los estilos poéticos predominantes de aquel momento que del talento, para entonces notable, del joven creador. Como lúcidamente lo notó Guillén en una

³ José Bergamín, “El idealismo andaluz”, en Luis Cernuda, *Perfil del aire*, estudio preliminar y ed. de Derek Harris, Tamesis, Londres, 1971, p. 186. El artículo de Bergamín apareció originalmente en *La Gaceta Literaria*, 11 (1 de junio de 1927).

⁴ Juan Chabás, reseña de *Perfil del aire*, *La Libertad*, 29 de abril de 1927.

⁵ Observa Derek Harris acerca del protagonista de *Perfil del aire*: “[...] el muchacho tiene que contentarse con sus sueños, ya que le faltan realidades, pero su misma ignorancia impide la clara formulación de sus deseos que sólo se dejan vislumbrar entre las sombras de sus sueños. De ahí la indolencia, que no es el ocio sino la inacción que resulta de la falta de estímulo o de la incapacidad de aprovecharse del estímulo cuando éste exista” (D. Harris, en el estudio preliminar de su edición de L. Cernuda, *Perfil del aire*..., p. 26).

carta alentadora que dirigió a Cernuda tras la decepcionante recepción pública de aquella obra primera, la suma de influencias es insuficiente, en sí, para explicar la escritura de un buen libro de poemas, como le pareció al vallisoletano que lo era *Perfil del aire*.

Resulta inusual leer un estudio acerca de *Perfil del aire* sin que se incluya un apartado en que se analicen las influencias de poetas españoles y extranjeros. La cuestión es, hasta ahora, candente y creo que en parte irresoluble. La relación con la obra de Guillén siempre ha resultado el punto más espinoso para los estudiosos, pues resulta imposible e injusto condicionar la escritura de *Perfil del aire* al influjo de Guillén, pero igualmente temerario resulta negar su presencia por completo, su magisterio, sus lecciones, su lenguaje, su mirada sobre las cosas del mundo, su asimilación. Antonio García Berrio ha propuesto, para solucionar el problema, hablar en *Perfil del aire* de un “guillenismo” sin Guillén, lo cual no deja de ser curioso y paradójico; y ha querido ver en la relación entre estos dos poetas una relación similar a la Garcilaso con Petrarca.⁶ Javier Pérez Bazo, por su parte, ha creído descubrir en la refundición de *Perfil del aire* una prueba del reconocimiento tácito de Cernuda de la influencia de Guillén, pues por medio de esa refundición el sevillano habría tratado de borrar de su obra las huellas de la poesía del autor de *Cántico*.⁷ Cernuda mismo

⁶ Véase Antonio García Berrio, “‘*Perfil*’ (de) Luis Cernuda: (con) un Guillén al fondo”, *Revista de Occidente*, 254-255, 2002, pp. 39-63.

⁷ Piensa Javier Pérez Bazo que “[...] en cierto modo, como lector de su propia obra, [Cernuda] reconoció en su práctica poética inicial el sustrato guilleniano: por un lado, al renegar de *Perfil del aire*, que en la primera edición de *La realidad y el deseo* transformó en *Primeras poesías*, eliminando algunos poemas significativos del supuesto influjo y, por otro, al escribir *Égloga*, *Elegía*, *Oda* para mostrar su capacidad poética por vía muy distinta a la del modelo que le habían censurado” (Javier Pérez Bazo, “‘Se me han caído, verdaderamente, *las alas del corazón*’: Cernuda mortificado. En torno a la primera crítica de *Perfil del aire*”, *100 años de Luis Cernuda*, eds. James Valender y Nuria Martínez de Castilla, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004, p. 407).

también colaboró en el rastreo de influencias al mencionar, años más tarde, el nombre de Pierre Reverdy, queriendo así combatir, paradójicamente, el modo de proceder de tantos críticos que habían pretendido demostrar las deudas líricas de *Perfil del aire*.

Perfil del aire es un ejemplo excelente de lo que Gerardo Diego llamó, con gran tino, la “vuelta a la estrofa”. La escritura de numerosas décimas y de cuartetas octosilábicas y heptasilábicas, por parte de Cernuda, confirma la apreciación. Capote Benot valoraría ese rasgo como una muestra del clasicismo imperante en el poemario.⁸ Si esto es así, *Égloga*,

⁸ Ha escrito José María Capote acerca de la cuestión: “Como es sabido, *Perfil del aire* es el primer libro de Cernuda. Se trata de su obra de juventud, y esto hace más prodigiosa la perfección de sus versos. Cernuda desde el primer momento se manifestó como un poeta clásico desde el punto de vista de la expresión. Este primer libro está construido en una sucesión de cuartetas asonantadas y décimas, estrofas en extremo tradicionales” (José María Capote, *El período sevillano de Luis Cernuda*, prólogo de Francisco López Estrada, Gredos, Madrid, 1971, p.139).

Por su parte, Carmelo Gariano ha escrito que la obra del poeta “[...] revela una marcada tendencia clásica. Es cierto que la selección de trozos poéticos se ha hecho [en este estudio] poniendo la mira en destacar lo clásico de su poesía, pero eso no niega el mero hecho de que la existencia de una temática en sus versos coloca a Cernuda lejos de las tendencias más innovadoras que quieren desrealizar o deshumanizar por completo el arte, y en cambio lo acerca más a los autores que, prescindiendo de épocas o escuelas literarias, siguen considerándose como clásicos en el género lírico” (Carmelo Gariano, “Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda”, *Hispania*, 48, 1965, p. 244).

Harris ha distinguido algo que resulta de primera importancia para este trabajo acerca de la prosodia de *Perfil del aire*: “[...] la sintaxis de los poemas en este estilo posee a menudo giros que recuerdan indudablemente la poesía clásica; véase, por ejemplo, el hipébaton, y las cláusulas concesivas utilizadas como mecanismo estructural en las décimas “Enciende la noche la hoguera” y “Urbano y dulce revuelo”. Se revelan aquí claros ecos de la lectura de la poesía del Siglo de Oro que Cernuda emprendió cuando estudiante, y se manifiesta también el interés general por la poesía clásica que culminó con la celebración del tricentenario de Góngora” (D. Harris en su estudio preliminar de L. Cernuda, *Perfil del aire...*, p. 31).

Elegía, Oda sería una prolongación de dicho clasicismo, lo cual sin duda es cierto, aunque esta segunda colección es algo más que una continuación de la primera.

¿En qué medida la forma, sobre todo la parte correspondiente a la métrica y a la rima, condiciona el contenido de los versos de un poeta, o bien, lo que en ellos expresa por medio de imágenes, metáforas, sonidos y demás elementos verbales? Un poeta dotado de gran talento, o que cuente con una larga experiencia, saldrá bien librado de tal desafío (no sacrificará la prosodia en nombre del significado); para un poeta joven, en cambio, componer un poema con metro y rima regulares resulta una empresa mucho más difícil y ardua (su principal combate será en contra del ripio y del sinsentido). Cabe señalar que para Cernuda la rima consonante había dejado de ser una opción viable desde la muerte de Calderón; por ello, el sevillano tendió a preferir la rima asonante.

Tal vez uno de los mejores poemas de *Perfil del aire*, sobre todo porque el instrumento métrico beneficia enormemente la expresión, sea éste:

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardado está el secreto
por el aire vacío.

El poeta sevillano daría cuenta, en el “Historial de un libro”, del importante cúmulo de lecturas de poesía española clásica que llevó a cabo durante su juventud: “Leía entonces por vez primera, y digo por vez primera porque sólo en aquellos días percibí el sentido de lo que dejaron escrito, aunque en algunos casos fuera relectura, a los poetas españoles clásicos: Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón” (L. Cernuda, “Historial de un libro”, *Obra completa. Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 2., p. 627).

¿Levanta entre las hojas
una aurora nocturna,
o el pavón que despliega
su indolencia de pluma?

Se ha marchado el deseo
por la noche entreabierto
y en límpido reposo
el cuerpo se contempla.

Acreciente la noche
sus sombras y su calma,
que a su rosal la rosa
volverá la mañana.

Y la dulce promesa
acunando va el cuerpo.
En vano el ansia busca
por el aire el deseo.⁹

Me parece que el análisis de este poema servirá para ilustrar el estilo de la poesía temprana de Cernuda. El poema está conformado por cuartetos heptasilábicos. La rima se da en los versos pares y es asonante. La primera estrofa presenta lo mismo el punto de referencia desde donde se contempla el paisaje --la ventana y por tanto la habitación-- que la calma imperante que domina aquella visión.¹⁰ La segunda estrofa podría calificarse de ingeniosa:

⁹ L. Cernuda, “La noche a la ventana”, *Perfil del aire...*

¹⁰ Jenaro Talens ha opinado que en los dos primeros libros de Cernuda al lector le sería imposible definir el espacio en que se encuentra el personaje: “El protagonista de estas dos primeras colecciones *existe*, casi sin más, en el Cosmos. Aún no puede hablarse de aislamiento ni apenas de soledad por cuanto no hay puntos de referencia para ello” (Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 253).

no sabe el poeta si lo que se contempla es la “aurora nocturna” o las plumas del pavón, animal, este último, perteneciente a la zoología gongorina.

De lo que no queda duda es que ha llegado la noche. De forma simultánea, el deseo ha desaparecido, mientras que el cuerpo se contempla a sí mismo, como si tuviera una existencia independiente, casi vegetativa, como lo llegaría a sugerir Luis Felipe Vivanco en “Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente”. Se trata, sin duda, del cuerpo del adolescente, protagonista central de los poemas de *Perfil del aire*. La penúltima estrofa casi ofrece una lección: no importa la esencia de la noche, su calma y sus sombras, porque en la mañana regresará la rosa. En la “Égloga” la rosa representará la cumbre de una pureza ideal. La estrofa que cierra el poema da cuenta de la gestación del deseo (se va acunando), así como también de su calidad difusa e incierta (el ansia fracasa al buscar el deseo, al intentar cifrarlo).

Este mismo tema --la inminencia del deseo-- lo va a explorar el poeta, y de forma, tal vez, más penetrante, en *Égloga, Elegía, Oda*, pero por medio de una alegoría divina. En cierta medida, la escritura de cada nuevo poema pareciera significar, en esa trayectoria lírica temprana, un acercamiento cada vez más seguro a la enunciación del deseo.

2.2 OTROS POEMAS PRIMEROS

Entre el primer libro de Cernuda, *Perfil del aire*, y *Égloga, Elegía, Oda*, no se registra ningún rompimiento, sino un proceso de transformación y de depuración de los mismos recursos (propongo hablar de “transformación” y de “depuración” para no utilizar el problemático y limitante término “prolongación”). Esto se comprenderá de mejor manera al revisar los poemas que Cernuda escribió, según todo parece indicarlo, entre los dos poemarios iniciales. Harris ha explicado la importancia de esas composiciones, las cuales

editó y recuperó en su estudio de *Perfil del aire*. El crítico también ha expuesto el modo en que se vinculan esos textos tanto con la obra anterior de Cernuda como con las composiciones inmediatamente posteriores. En la siguiente cita, ofrece una explicación, apoyándose en lo que el poeta expresara en el famoso y archicitado “Historial de un libro”, acerca de por qué el sevillano habría decidido continuar el camino trazado por los versos de *Perfil del aire*:

Después de la presentación de este libro al público y la ambigua acogida que le concedió la crítica, Cernuda siguió escribiendo breves poemas en el mismo estilo, pero también comenzó a crear una serie de poemas más largos y más ambiciosos, aunque todavía manteniéndose dentro de la misma temática adolescente. Estas últimas composiciones comprenden dos romances extensos, unos poemas en cuartetos endecasilábicos y los cuatro poemas que luego formarán la segunda sección de *La realidad y el deseo*, bajo el título de *Égloga, Elegía, Oda*, donde a las tres poesías del título se añade el “Homenaje”, denominado originalmente “Homenaje a Fray Luis de León” [...] Las claras resonancias clásicas que advertimos en estas poesías son una réplica a los críticos que habían menospreciado *Perfil del aire* por su falta de modernidad, réplica que Cernuda explica con la sentencia “aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú”. *Égloga, Elegía, Oda* y los otros poemas del mismo estilo son, por tanto, una afirmación de la autenticidad de aquel primer libro, al mismo tiempo que una demostración de la maestría formal del joven poeta.¹¹

¹¹ D. Harris, en su estudio preliminar de L. Cernuda, *Perfil del aire...*, p. 24.

Al referirse al “mismo estilo”, Harris está pensando, sencillamente, en la poesía pura.¹² En efecto, los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, y cuantos escribiera por aquellos años, se inscriben en esa corriente de la literatura y mantienen una deuda considerable, como lo ha pensado gran parte de la crítica, por ejemplo, Pedro Salinas, con el simbolismo. Cernuda empezó a explorar, para entonces, como lo recuerda Harris en la cita, las posibilidades del poema largo. Años después, confesaría la intención de rehuir de los poemas breves, como los que escribió Jiménez en gran parte de su carrera. Los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* serían una expresión inicial de ese anhelo de amplitud, de recuperar el “sentido de la composición” que el sevillano creía perdido entre los españoles que escribían versos por aquellos años. En el “Historial de un libro”, Cernuda apuntó lo que sigue acerca de las composiciones de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*: “Al menos, es verdad, me halagaba en ellas ver que comenzaba yo a concebir, y a realizar, que la materia poética era susceptible de amplitud mayor que la acostumbrada entonces entre nosotros”.¹³

Cernuda experimentó, hacia 1927, con cuartetos endecasilábicos, cosa que no había hecho en *Perfil del aire*;¹⁴ el verso endecasílabo le serviría de forma importante en *Égloga*,

¹² Véase, también, Guillermo Carnero, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*”, *Vuelta*, 144, 1988, pp. 63-65. Vale la pena subrayar, como lo ha hecho James Valender, que por aquellos años Cernuda ya leía a los poetas surrealistas. Durante el período sevillano, sin embargo, sus lecturas lo acercaban más al mundo de la poesía pura: “[...] porque el poeta, a pesar de todo, seguía identificándose con los propósitos estéticos a los que [estos libros] obedecían” (J. Valender, “Luis Cernuda y el surrealismo: primeras lecturas 1925-1928, *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita*, ed. Renata Londero, Forum, Udine, 2002, p. 35).

¹³ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *Prosa I...*, p. 632.

¹⁴ Sin embargo, escribió un par de sonetos, tal vez hacia 1925, que si bien no publicó en *Perfil del aire*, sí incorporaría en *La realidad y el deseo* dentro de la sección que denominaría *Primeras poesías*.

Elegía, Oda, como también, y todavía, en *Un río, un amor*, la primera obra suya cercana a la estética del surrealismo, en las composiciones iniciales, escritas cuando el poeta aún no lograba dominar, según él, los secretos del verso libre. En “¡Cuántas dulces promesas indecisas”, escrito en diciembre de 1926, el poeta observa la naturaleza y construye un paisaje floreciente. En “Toda la luz en huelga se solaza” (1927) examina la presencia de lo lumínico y de lo diurno, aunque es notable que le falta la concentración necesaria para, siquiera, identificar el tema sobre el cual estaba escribiendo. Cernuda pareciera no haber encontrado el asunto del poema, razón por la cual las imágenes resultan completamente dispersas e inconsistentes. “Tranquilidad suave. Silenciosas” (marzo de 1927) adolece del mismo problema. El poeta, en primera instancia, redescubre las cosas del mundo, muy a la manera de Guillén, después de que ha terminado la noche. Los últimos versos, sin embargo, ya resultan inconfundiblemente cernudianos: “Vivo aunque solitario, entre penumbra, / el que estaba soñando su destino / espera siempre un dios: casi divino, / andando hacia los hombres lo vislumbra”.¹⁵ La capacidad para reconocer en un ser humano una naturaleza *casi* divina (téngase en mente cómo el poeta describiría en composiciones posteriores a tantos jóvenes) es un aspecto recurrente en su universo creativo (el personaje de la “Oda” posee esa sutil ambivalencia). El poema que falta todavía comentar, escrito también en cuartetas endecasilábicas, “Sólo escollos de sombra, débilmente” (enero de 1927), describe el proceso por medio del cual el poeta percibe las cosas y sus formas. Con la luz mejora claramente la percepción: “De nuevo nace el mundo. A los sentidos / su presencia amorosa transparente. / Eternas aunque jóvenes, las cosas / van con rumbo feliz, en evidencia”.¹⁶

¹⁵ L. Cernuda, *Perfil del aire...*, “Tranquilidad suave. Silenciosas”, vv. 17-20.

¹⁶ L. Cernuda, *Perfil del aire...*, “Sólo escollos de sombra, débilmente”, vv. 13-16.

Todos estos poemas los publicó entre 1926 y 1927, es decir, corresponden a un período ligeramente anterior al de la composición de *Égloga, Elegía, Oda*. Datan de la misma época dos romances de Cernuda: uno escrito en abril de 1927, y el otro en marzo de 1928. Los dos “romances extensos” son ejemplo de esa búsqueda de un mayor aliento y del empleo de una forma poética entonces en boga. En “De nuevo lánguido otoño”, el poeta construye un “paisaje espiritual” (el término proviene del simbolismo): “De nuevo el lánguido otoño / amargamente desliza / por el ámbito celeste / una niebla entredormida”.¹⁷ Los versos de este poema, que apareció publicado en marzo de 1928 en *Papel de Aleluyas*, ofrecen un paisaje nebuloso e impreciso; la indolencia se manifiesta como una indiferencia ante lo que sucede en torno del poeta. En la misma composición, Cernuda remarca la monotonía del lugar. Las ramas, los árboles y las hojas de ese sitio imaginado por Cernuda, cuando se transforman, solamente sirven para comunicar “su repetición cansada”.

Es probable que para entonces Cernuda hubiera leído los poemas de *Pastorales* (1911), de Juan Ramón Jiménez. Ese libro del poeta de Moguer es un conjunto de romances pretendidamente bucólicos. En ellos, sobre todo en la primera parte del libro, casi todo es imprecisión y nebulosidad. Y hay que subrayar, además, un rasgo sumamente curioso: si bien en la tradición española la forma del romance había servido, sobre todo, para narrar sucesos reales o imaginarios (recuérdese el conocido y discutidísimo nexo entre los romances y la épica), Juan Ramón Jiménez se conformaba con mucho menos, solamente con una sucesión de imágenes; si algo ocurre en los versos de esa obra, se trata de algo sutil en máximo grado. Cernuda, al comentar esta peculiaridad, llegaría a afirmar que Juan

¹⁷ L. Cernuda, *Perfil del aire...*, “De nuevo el lánguido otoño”, vv. 1-4.

Ramón devolvió a la forma del romance su lirismo.¹⁸ Me parece innegable, por cierto, el impacto de la lectura del poeta de Moguer en la escritura de la “Égloga”, por lo que a esto respecta. A continuación transcribo una composición bastante típica de *Pastorales* (1911) solamente con la finalidad de ilustrar lo que hay en ese libro de Juan Ramón:

La luna doraba el río,
 --fresco de la madrugada!--
 por el mar venían las olas
 teñidas de luz de alba...

El campo débil y triste
 se iba alumbrando... quedaba
 el canto roto de un grillo,
 la queja oscura de un agua...

Huía el viento a su gruta,
 el horror a su cabaña,
 en el verde de los pinos
 se iban abriendo las alas...

¹⁸ Hacia 1942 Cernuda opinó que en los romances de Juan Ramón Jiménez “[...] aparecen paisajes vagos, sentidos más que vistos, cantados con una acuidad y transparencia melódica que recuerda a veces la atmósfera del *Prélude à l'Après-Midi d'un faune*, con su naturaleza anterior al pecado, ante la cual se abren unos sentidos vírgenes, mas ya con una espina de melancolía. Desde *Almas de violeta*, su libro inicial, hasta *Laberinto*, que cierra el ciclo sentimental de la producción primera, desfílan esos paisajes, alcanzando extraña precisión en ciertos momentos, aunque tal como los conocemos ahora en esa precisión la labor ulterior del poeta pudo tener no pequeña parte. Se respira en ellos, como en casi toda la obra de esta época primera, cierta atmósfera mórbida o palúdica. Pero luego, en la obra posterior, los paisajes se iluminan con luz más fría y clara, no ya impresionista sino velazqueña, clásica, adquiriendo relieve y significación espiritual por sí mismo, no por ser pretextos de un estado de alma” (L. Cernuda, “Juan Ramón Jiménez”, *Obra completa. Prosa II*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 3, p 163).

Las estrellas se morían,
 se rozaba la montaña,
 allá en el pozo del huerto
 la golondrina cantaba...¹⁹

Cernuda fue no sólo un lector, sino también un crítico, a veces despiadado, de la obra de Juan Ramón Jiménez. Al comentar los romances de su primera etapa, llegaría en 1941 a evaluarlos de forma bastante dura, sobre todo por su vaguedad; pero también sostendría que el poeta de Moguer escribió algunos romances cuyos paisajes habrían ganado fuerza gracias al tratamiento menos impresionista y más clásico (es difícil saber, con exactitud, qué valor concedería Cernuda aquí al término *clásico*, pero por lo visto, a su juicio, todo poeta tenía que cumplir con esa condición para salir bien librado en ese género lírico). Si bien en *Égloga*, *Elegía*, *Oda* el poeta construirá, por medio de sus versos, algunos “paisajes”, éstos poseerán otras cualidades específicas, cuya singularidad deberá no poco al importante influjo de Garcilaso, así como a una compenetración profunda con el mundo renacentista y con su clasicismo implícito. De regreso al comentario de la obra del sevillano, nótese que solamente hacia el final del romance de Cernuda aparecerá una figura que trastornará, por un instante, esa absoluta calma, esa inmovilidad:

¿Qué celeste arquero huye
 con ligera forma altiva

¹⁹ Juan Ramón Jiménez, “La luna doraba el río”, en su libro *Pastorales*, Renacimiento, Madrid, 1911. María Victoria Utrera ha sostenido el siguiente paralelismo: “Cierto es que en gran parte de los libros de la etapa inicial de Juan Ramón el paisaje funciona --como ocurre también en *Primeras Poesías* y en *Égloga*, *Elegía*, *Oda*-- como mero reflejo de las emociones del poeta” (María Victoria Utrera, “Juan Ramón Jiménez desde la crítica de Luis Cernuda”, *Poesía total y obra en marcha*, ed. Cristóbal Cuevas, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 259).

instantáneo hacia lo lejos,
 toda su marcha seguida
 por el esbelto cansancio
 de las voces traíllas?
 Alguna vida resuelve
 sobre la tierra caída
 su rumbo ardiente, sus alas
 en tristísima ceniza.
 La atmósfera yace inmóvil,
 silenciosamente viva.²⁰

Es importante notar que el personaje divino solamente está de paso. En otras palabras, se encuentra huyendo (algo parecido ocurrirá en “Por unos tulipanes amarillos”, poema perteneciente ya a *Invocaciones*; allí también aparece un fugaz mensajero divino).

El otro romance, “De tanta estival presencia”, expone uno de los temas centrales de *Perfil del aire*: un adolescente se encuentra a solas en un espacio cerrado; en esta ocasión, en una casa. Los brazos del joven intentan abrazar “la forma esbelta del aire”,²¹ es decir, la nada. Al igual que en el otro romance, y al igual que en la “Oda” y en la “Elegía”, una figura rompe el letargo y huye. Es una presencia, entonces, inaprensible:

Y las puertas de la casa,
 todas las puertas abiertas,
 quisieran estar cerradas:
 aprisionar con sus hojas,
 firmes contra la amenaza
 friolenta de este tiempo
 inseguro de sus ansias,
 la tibia dulzura nuestra,

²⁰ L. Cernuda, *Perfil del aire...*, “De nuevo el lánguido otoño”, *Perfil del aire...*, vv. 48-60.

²¹ L. Cernuda, “De tanta estival presencia”, *Perfil del aire...*, v. 13.

que sin el cristal escapa,
 inasible, velozmente,
 fugitiva hacia la nada.²²

2.3 ÉGLOGA, ELEGÍA, ODA

Con excepción de la “Oda”, las composiciones del segundo poemario de Cernuda aparecieron por primera vez en algunas de las revistas más importantes de la época. No fue sino hasta la publicación en 1936 de la segunda edición de *La realidad y el deseo*, sin embargo, cuando Cernuda organizó propiamente dichos poemas como parte de un libro.²³ Casi todos los críticos han querido entender la escritura de estos poemas solamente como una reacción más, entre otras muchas, en contra de la adversa recepción de *Perfil del aire*; de este modo han dejado de tomar en cuenta su valor poético. Algunos críticos han sido, incluso, muy severos con ese conjunto de poemas. Es el caso de Ángel Prieto de Paula quien, al repasar los comienzos de la carrera literaria de Cernuda, apunta lo siguiente: “Más tarde se produjo la aplicación, poco afortunada, de la sensibilidad romántica al idilio clasicista en *Égloga, Elegía, Oda*, donde los acentos de Garcilaso, y más al fondo los

²² *Ibid.*, vv. 22- 32.

²³ En un fragmento del “Historial de un libro”, luego omitido por Cernuda en la versión final del texto, el poeta da cuenta de un proyecto de edición que no se concretó. Para entonces, ya había escrito *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*: “No existía la posibilidad de publicar el primero. Sólo los tres poemas, ‘Égloga’, ‘Elegía’, ‘Oda’, parecía posible editarlos; pero aparte de que yo no sentía interés por ellos, el editor ponía como condición para publicarlos, el que hiciera yo algunos dibujos para ilustrarlos, condición necia y absurda que no podía satisfacer” (L. Cernuda, “Historial de un libro”, *Prosa I*, t. 2, p. 587).

virgilianos y teocriteos, aparecían escayolados por los primores formales”.²⁴ Si bien Francisco Javier Díez de Revenga ha insistido demasiado en ello, al menos valora el aprecio que el poeta andaluz sintió por aquellas composiciones, pues, según afirma, finalmente les concedió un lugar en *La realidad y el deseo*: “Parece ser que Cernuda escribe *Égloga, Elegía, Oda* por despecho de aquellos que, tras aparecer publicado *Perfil del aire*, le acusaron de clasicista. Cernuda reaccionó escribiendo los poemas más clásicos que se podían imaginar. Pero lo cierto es que, a pesar de la distancia que parece mostrar hacia estos textos, nunca prescindió de ellos, lo que sí hizo, como sabemos bien, con otros muchos”.²⁵ La última observación me parece rescatable: el hecho de que Cernuda decidiera incorporar tales poemas en *La realidad y el deseo* implica un aprecio, aunque fuera mínimo, por esas composiciones, más allá de la devastadora autocrítica que ejercería, años más tarde, en contra de ellos: “Si la sección segunda de *La realidad y el deseo* es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de éstas la sección quinta, *Donde habite el olvido*, aunque no por motivos estéticos, como la *Égloga, Elegía, Oda*, sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación”.²⁶

El poeta explicó en su “Historial de un libro” que escribió esos poemas puesto que, como lo asentaría un punzante *dictum*, en aquello que suscitara la crítica ajena se manifestaba, a su vez, su esencia. En la siguiente cita, Cernuda formula y desarrolla esta

²⁴ Ángel Prieto de Paula, “Luis Cernuda y la cadena de la tradición”, *Del manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea*, Pre-textos / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Valencia, 2004, p. 55.

²⁵ Francisco Javier Díez de Revenga, “Luis Cernuda en la órbita de su generación”, *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado, Akal, Madrid, 2005, p. 32.

²⁶ L. Cernuda, “Historial de un libro”, *Prosa I*, t. 2, p. 639.

idea; explica las razones que tomó en cuenta para hacer de Garcilaso su modelo literario; subraya otra influencia poética importante; ofrece ciertos comentarios, como si se tratara de una batalla de orden literario la que por aquellas fechas libraba, acerca de la recepción de la “Égloga”; y señala cuál era el defecto, según él, de las composiciones reunidas en su segunda colección:

“Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú”. No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos “nuevos” que los anteriores. Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es), me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la “Égloga”, cuya publicación, abriendo el número primero de *Carmen*, la marcó Salvador de Madariaga, en un folletón de *El sol*, con un elogio subrayado que, lejos de favorecer mi causa en el ambiente literario madrileño, pudo perjudicarla aún más, pues aquel elogio, además de enfrentarle con la posibilidad de que acaso se equivocaba con respecto a mí (“sostenerla y no enmendarla”, como castizamente creo que dice Guillén de Castro), parecía favorecerme a exclusión de los otros poetas entonces jóvenes.

Tras de la “Égloga” escribí la “Elegía” y luego la “Oda”. Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas. Unas palabras de Paul Éluard, “y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo”, aunque al revés, “y sin embargo nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo”, cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones...²⁷

Para muchos críticos *Égloga, Elegía, Oda* sería, bajo esta óptica, una exacerbación de las características de *Perfil del aire*, fruto del “despecho” del autor, y nada más²⁸ Esta

²⁷ L. Cernuda, *Prosa I*, t. 3, p. 631

²⁸ Jorge H. Valdés ha sabido apreciar la conexión existente entre los dos poemarios de Cernuda, pero también ha podido identificar los elementos novedosos que se manifiestan en *Égloga, Elegía, Oda*: “Por una parte, los que han estudiado su temática se han preocupado más por

explicación la han creído, a pie puntillas, casi todos los críticos que han comentado el segundo poemario del sevillano, puesto que pocas veces se demoran al hacerlo en sus estudios. Una cosa es que el poeta lleve a cabo una reelaboración de ciertos temas y asuntos; y otra, muy diferente, que haya dejado de originar algo novedoso, guiado, en exclusiva, por la frustración que sufrió en aquella época de su carrera.²⁹ ¿Un poeta completo, como lo fue Cernuda, escribió sus versos tan solo con la intención de incomodar

destacar su deuda a *Perfil* que por su contribución al desarrollo del pensamiento cernudiano. Por otra, los que han indagado su estilo se han limitado a constatar la influencia retórica garcilasiana, sin llegar a abordar otros cambios de mayor consideración (e.g., las diferencias estéticas entre los breves poemas de *Perfil* y las composiciones de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*). Desafortunadamente, estas investigaciones de limitado alcance han caracterizado a *Égloga*, *Elegía*, *Oda* en su totalidad tal variación clasicista de *Perfil*. No obstante, a pesar de su apariencia tradicional y de su huella perfiliana, las composiciones de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* significan una mayor aportación a la cambiante poética de nuestro autor” (Jorge H. Valdés, “La aportación de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* a la evolución poética de Luis Cernuda”, *At Home and Beyond. New Essays in Spanish Poets of the Twenties*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Department of Modern Languages, University of Nebraska-Lincoln, 1983, p. 97).

²⁹ Una de las críticas más duras en contra de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* es la que formula Luis Maristany: “No es extraño que su lenguaje, comparado con el de *Primeras poesías* resulte tan postizo y, a ratos, de un esteticismo verbalista. Lo que Cernuda *realiza* provisionalmente aquí es una poesía que le compense de un deseo no satisfecho, y lo hace por el recurso de la apropiación y del pastiche: el paisaje garcilasista, arcádico, de ‘*Égloga*’” (Luis Maristany, *La realidad y el deseo. Luis Cernuda...*, p. 59).

Por su parte, Arturo Serrano Plaja, en un comentario vertido a mediados de los años treinta, encontró en *Égloga*, *Elegía*, *Oda* cierto desequilibrio entre forma y fondo: para Serrano Plaja, este libro “[...] tiene una diafanidad rotunda, que en otro poeta que no fuese Cernuda aparecería en sus verdaderas dimensiones de perfección. De una perfección, claro es, que no es la perfección de Cernuda, que es la que aquí interesa, y que aquí, como natural consecuencia de lo que su sensibilidad presupone, se plantea (Arturo Serrano Plaja, “Notas a la poesía de Luis Cernuda”, *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris, Taurus, Madrid, 1984, p. 43). El juicio oscilante de Serrano-Plaja pareciera ser producto de la falta de una opinión contundente.

a sus críticos? ¿O más bien los escribió (como creo que es el caso) porque su talento, o su experiencia vital, o su sensibilidad literaria, le impuso ciertos temas y cierto estilo en ese período de su trayectoria lírica? La poesía no es resultado, nada más, de un desplante o de un capricho. La belleza de *Égloga, Elegía, Oda* contradice tal aserto.

Como lo he comentado al comienzo de esta investigación, la efervescencia gongorina se manifestó de muchas maneras. El autor de *La realidad y el deseo* juzgaría, hacia 1931, como errónea y pasajera la afición por el poeta cordobés que se apoderó de sus compañeros de generación: “Importa consignar que hace unos años el nombre de Góngora reunió a éstos y aquéllos pasajeramente en una admiración excesiva, pecado de origen quizá de todos ellos, aunque hoy pocos serán los que aún la conserven; menos todavía los que la conserven sin restricciones”.³⁰ Cernuda fue muy poco ortodoxo, ya que fue Garcilaso el modelo poético que adoptó por aquellos años, hacia 1927, y no Góngora.³¹ El suyo fue un ir a contracorriente, como lo ha señalado Jenaro Talens: “Es significativo que en una época en que la que se vive bajo el influjo --buscado o no, pero real-- de Góngora, Cernuda elija como línea a seguir un poeta y un modo de hacer diferentes: Garcilaso e italianismo, frente a barroco; serenidad frente a violencia”.³² Sin embargo, hay que aceptar que el sevillano compartió el impulso que siguieron sus compañeros de generación, puesto que el hecho de imitar un modelo literario clásico, o bien, de reinventarlo poéticamente, es

³⁰ L. Cernuda, “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”, *Prosa II*, t. 3, p. 30.

³¹ Vale la pena, por cierto, recordar aquí lo que anota Valender: “Si la reacción crítica ante la publicación de *Perfil del aire* hizo dudar a Cernuda de la buena voluntad del mundo literario español, el famoso homenaje a Góngora que se celebró, en diciembre de 1927, en Sevilla, sólo sirvió para confirmar su recelo. Porque, desde luego, no fue invitado” (J. Valender, “Cronología. 1902-1963”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. James Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 116).

³² Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras...*, p. 67.

lo que ellos también realizaron y propusieron por entonces. De hecho, hubo quien vio por aquellos años en la “Égloga” de Cernuda “un fino medallón gongorino”.³³ El sevillano llegó a pensar, como se ha visto, que la influencia gongorina se dejó sentir de forma limitada, lo cual es cierto; sin embargo, también consideró que su adopción como modelo lírico contribuiría en algo que puede servir para mejor entender, en este caso, *Égloga*, *Elegía*, *Oda* y una parte importante de la poesía de aquellos años:

Una vez pasado el momento, dicha influencia parece desvanecerse, aunque algo de ella quedara adentro y reaparezca en ocasiones, decidiendo de un giro expresivo, de una asociación de palabras en los versos de estos poetas. La influencia de Góngora, combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (octosílabos, endecasílabos, etc.), y de las estrofas (soneto en su forma ortodoxa, letrillas, romances, octavas reales, etc.) tradicionales, metros y estrofas que el modernismo puso en fuga.³⁴

Vicente Quirarte ha señalado que “la época en que Cernuda escribe *Égloga*, *Elegía*, *Oda* (1927-1928) coincide con los años en que su generación se inclina por el uso y el abuso de la metáfora sorprendente”.³⁵ Es probable que la preferencia por Garcilaso en lugar de Góngora haya supuesto un deseo de ir en contra de algunas de las características de la poética gongorina (o de lo que los autores del momento entendieron como tal), como lo sería la imagen inusitada. Sin embargo, en los versos de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* es fácil reconocer una lectura muy fresca, por parte de Cernuda, de los versos del poeta cordobés,

³³ E Gómez de Baquero citado por Gonzalo Sobejano, “Los dos Luises: Góngora en Cernuda”, *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francisco Cerdán, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, p. 1145.

³⁴ L. Cernuda, “Generación de 1925. Sus comienzos”, *Prosa I*, t. 2, p. 189.

³⁵ Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, UNAM, 1985, p. 49.

lectura que resulta evidente por la utilización del hipérbaton, recurso sintáctico que no puede deberse a una simple casualidad.

Al comentar en los *Estudios sobre poesía española contemporánea* la obra de sus compañeros de generación, y al tratar de clasificar los diversos momentos que atravesaron como grupo, Cernuda llegaría a observar cierta simultaneidad en sus preferencias creativas: indicaría cómo de forma sincrónica prefirieron el uso de la metáfora sobre cualquier otro recurso, cómo escribieron poemas que revelaban una sensibilidad clasicista y cómo se dejaron llevar, también, de forma paralela, por la influencia de Góngora.³⁶ Después de tal experimentación, la Generación de 1925, que era la manera en que Cernuda prefería denominar al grupo, entraría en contacto con el surrealismo. Dicho movimiento, según el sevillano, separaría a los poetas dependiendo de si llegaron o no a asimilar sus preceptos. Hacia 1937, diez años después de la conmemoración gongorina, Cernuda describiría un rasgo de la obra del cordobés que acaso sirva para explicar la relectura menos fervorosa que, ya para entonces, realizaban algunos de los miembros de la generación. Si bien Cernuda subraya la calidad artística de Góngora, en las páginas de “Góngora y el gongorismo” señaló que “en su obra, por un extraño horror a los sentimientos, las pasiones del hombre están excluidas”.³⁷ Es sumamente significativa la defensa que Cernuda hace en las páginas del mismo ensayo del poeta cordobés y de su obra integral (le interesa tanto el Góngora culto como el Góngora popular). Y digo que es interesante dicha defensa porque se da --tégase presente el carácter independiente y rebelde del sevillano-- diez años

³⁶ Años más tarde, Cernuda sostendría que “la característica primera del grupo, aunque no nazca con él y existiera anteriormente [...] es el cultivo especial de la metáfora, cultivo poético que el grupo recoge y se apropia” (L. Cernuda, “Generación de 1925. Sus comienzos”, *Prosa I*, t. 2, p. 185).

³⁷ L. Cernuda, “Góngora y el gongorismo”, *Prosa II*, t. 3, p. 141.

después del famoso viaje a Sevilla: “[...] pero no han pasado unos años, y, otra vez, se le pone en duda y se le regatea no ésta o la otra cualidad de escasa importancia, sino nada menos que la esencia misma de su gloria: su condición misma de poeta”.³⁸

Otro aspecto que complica la supuesta oposición --Garcilaso versus Góngora-- sería, como muy bien lo supo Cernuda, el nexo existente entre el lenguaje del toledano y el lenguaje del cordobés. Entre las muchas opiniones que la crítica ha vertido acerca de este asunto, la de Francisco Brines resulta una de las más rescatables y equilibradas. Discute, como se verá, esa preferencia por Garcilaso, pero también entiende que tal preferencia no puede ser resultado de un rechazo tajante de Góngora, cosa que Cernuda nunca se propuso ni quiso. El crítico enumera en la cita, además, algunos de los principales temas de los poemas que aquí se estudiarán:

El segundo libro lo componen tres poemas largos: *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928). Es su obra más intemporal, en las dos vertientes: de época y persona. Cernuda pasa de la poesía pura a un intento renovador de la poesía clásica, aunque con la independencia que siempre lo caracterizó. Cuando el señuelo gongorino, estamos en su fecha centenaria, deslumbra a tantos compañeros suyos, busca Cernuda un clásico que se le hermana: Garcilaso. La afinidad espiritual, y no el reconocimiento externo, señala en este caso el magisterio poético. El libro tiene importancia, dentro de su obra, por el aprendizaje formal que representa. [...] La temática que contenía el primer libro se ordena ahora en formas clásicas: la sensualidad, la melancolía, el hastío, el deseo, el sueño; incluso hay elementos muy concretos que se repiten: el lecho, la lámpara, el desnudo, la noche, la aurora.³⁹

Habría que decir, sin embargo, que las formas clásicas ya estaban en gran medida presentes en *Perfil del aire*. En todo caso, en lo que tiene que ver con los modelos métricos y con la

³⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁹ Francisco Brines, “Ante unas poesías completas”, *La Caña Gris. Homenaje a Luis Cernuda*, ed. facsimilar de Jacobo Muñoz, Renacimiento, Sevilla, 2002, p. 120.

selección del tipo de estrofas, Cernuda se acerca en *Égloga, Elegía, Oda* a una porción específica de la tradición poética de los Siglos de Oro y, en particular, al mundo lírico de Garcilaso.⁴⁰ Otro asunto que habrá que analizar más adelante, y que resultará fundamental para la discusión, es si en verdad hay motivos que hagan pensar, como lo sugiere Brines, en esa “afinidad espiritual”. ¿Por qué Cernuda siente tan próximo a Garcilaso?

2. 4 HOMENAJE

Como bien lo saben los lectores de la poesía de Cernuda, *Égloga, Elegía, Oda* es un conjunto de poemas que incluye, en realidad, cuatro composiciones. Además de las que aparecen nombradas en el título, figura también el “Homenaje”, el cual originalmente tuvo por nombre “Homenaje a Fray Luis de León”. Dicho poema apareció en la revista *Carmen*, de Gerardo Diego, hacia 1928, en el número que el santanderino preparara para celebrar al poeta de la “Oda a Salinas”. Es importante indicar que Cernuda tomó la decisión de conceder a ese poema el primer lugar dentro de la sección correspondiente de *La realidad y*

⁴⁰ Para César Real Ramos, “el endecasílabo y el heptasílabo así como las estrofas clásicas tradicionales habían sido ya incorporados a la literatura contemporánea, frente a la libertad métrica inmediatamente anterior, en parte y de forma sistemática con Jorge Guillén. Pero no se había vuelto en cambio a la forma clásica. A los poetas de este momento se les consideraba innovadores. Su poesía sonaba a nueva en un período que sucedía a la poética modernista y a sus formas deslumbrantes, y al libérrimo quehacer de los ultraístas. De los clásicos, en suma, no había más que una pequeña herencia apenas perceptible frente a la clara influencia francesa, por ejemplo, o a las nuevas formas derivadas del último Juan Ramón Jiménez. Y lo de los clásicos lo más era Góngora [...] y es bien sabido que en la tradición literaria entonces existente era este poeta considerado más como un contemporáneo muerto y olvidado hacía ya siglos que como un verdadero clásico, como un poeta aparte que adelantó en varios siglos una actitud poética a la que ahora se volvía. Así, estos poetas fueron llamados clasicistas, lo cual no quiere decir continuadores, sino renovadores de una tradición” (César Real Ramos, *Luis Cernuda y la “Generación del 27”*, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1983, p. 25).

el deseo. Sospecho que esto se debió al hecho de que no se trataba de una composición, a diferencia de las otras, de estirpe garcilasiana; y también a que el poema, si bien homenajeaba a Fray Luis de León, tendría alcances muy especiales en tanto que, como lo comentó Gerardo Diego al señalar y explicar la abreviación del título original (la supresión del nombre del poeta), “quedaba como un homenaje al poeta en abstracto”.⁴¹ Esto último es verdad hasta cierto punto, puesto que más que realzar al poeta como arquetipo, lo que hace Cernuda es, en todo caso, contemplar la supervivencia de los versos tras la desaparición física de quien los compuso; y atestiguar que si de éste, del poeta, queda alguna memoria, se deberá a su creación, a sus palabras, y a nada más. El poeta vale por sus versos. Hay que decir que en este asunto --la eternidad del canto en contraposición con la mortalidad del cantor-- se revela ya una de las obsesiones principales de Cernuda: la consideración de lo mortal en comunión con lo inmortal. En el conocido ensayo “Tres poetas clásicos” (1941), el sevillano describiría la poesía de Fray Luis de León basándose en uno de los rasgos esenciales de *La realidad y el deseo*: “Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad. Creen tales espíritus que alcanzarían la paz al alcanzar la posesión de su ideal, pero nosotros sabemos, y acaso ellos también lo reconozcan sin confesarlo, en el fondo de su alma, que no es el ideal mismo sino su dramático contraste con la realidad lo que da precio a su vida”.⁴²

⁴¹ Gerardo Diego, “La ‘Égloga’ de Cernuda”, *Obras completas*, ed. de José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, t. 8, p. 530.

⁴² L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2, p. 496. A pesar del “Homenaje” que hacia 1928 rindiera Cernuda a Fray Luis de León, 13 años más tarde, en el mismo ensayo citado, destacaría algunas fallas relevantes en la poesía del humanista: “Esta poesía ardiente, que de manera tan bella clama por un orden y proporción, sólo raramente alcanza ella misma ese orden y esa proporción. Hay tras estos versos, en numerosas ocasiones, un desequilibrio espiritual que se

La idea clásica de la dicha y de la paz que incorporó Fray Luis a su poesía Cernuda la transforma con gran originalidad, como puede observarse en las últimas cuatro estrofas del “Homenaje”. Durante la existencia del poeta, esa dicha y esa paz (por cierto, “solitaria” y “estéril”) han estado al servicio de la creación lírica:

El tiempo, duramente acumulando
 olvido hacia el cantor, no lo aniquila;
 su voz más joven vive, late, oscila
 con un dejo inmortal que va cantando.

Mas el vuelo mortal tan dulce, ¿adónde
 perdidamente huyó? Deshecho brío,
 el mármol absoluto en un sombrío
 reposo melancólico lo esconde.

Qué paz estéril, solitaria, llena
 aquel vivir pasado, en lontananza,
 aunque trabajo bello, con pujanza,
 surta una celestial, sonora vena.

Toda nítida, sí, vivaz perdura,
 azulada en su grito transparente.
 Pero un eco es tan solo; ya no siente
 quien le infundió tan lúcida hermosura.⁴³

traduce en desequilibrio expresivo, y acaso al conocimiento de ese defecto, y al deseo de mantener la mente en poética actividad, debemos las traducciones de poetas hebreos y latinos que hizo Fray Luis de León. Porque dicho desequilibrio daña la unidad de su obra original: algunas de las odas parecen faltas de estrofas iniciales; otras terminan bruscamente como la música cuando se rompe una cuerda del instrumento; otras, y éstas son las más, presentan digresiones extrañas; intercalados en la poesía más fluida hay versos de un pedante retoricismo” (p. 494).

⁴³ L. Cernuda, “Homenaje”, *La realidad y el deseo*, ed. Miguel J. Flys, Cátedra, Madrid, 1982, vv. 13-28. En su edición, Flys presenta y edita las composiciones de *Égloga, Elegía, Oda*

El poema concluye manifestando la independencia que va adquiriendo, con el paso del tiempo, la obra del creador. Si bien se trata de un “Homenaje a Fray Luis de León”, son perceptibles los recursos que Cernuda utilizaría también en las otras composiciones de *Égloga, Elegía, Oda*, de tal modo que podría considerarse que el sevillano estaría emulando un estilo *clásico* (o lo que entendía por tal) más que el modo de proceder concreto de un poeta específico.⁴⁴ Por ejemplo, la triplicación de los verbos --“vive, late, oscila”--, o de palabras pertenecientes a la misma categoría gramatical, es uno de los elementos que usa con frecuencia en los textos restantes de *Égloga, Elegía, Oda*. Es también notable, desde luego, cómo rompe aquí esa misma lógica por medio de un curioso encabalgamiento: “Qué paz estéril, solitaria, llena / aquel vivir pasado, en lontananza”. En este caso, estéril, solitaria y llena son tres palabras que no comparten la misma categoría gramatical; las primeras dos palabras son adjetivos, en tanto que la tercera es, en realidad, un verbo. Antes de abandonar el comentario de esta composición, valdría la pena reconocer una imagen que procede directamente de la poesía de Fray Luis: la “sonora vena”, a la manera de la música de Salinas en la famosa “Oda” del poeta salmantino, igualmente se eleva.

siguiendo las versiones incluidas por Cernuda en la primera edición de *La realidad y el deseo*. (1936). Cuando cite las composiciones de dicho poemario, estaré citando la edición de Flys.

⁴⁴ El ejemplo de triplicación más recordado (atípico en cierto sentido) por los lectores de la poesía de los Siglos de Oro proviene de la *Égloga* primera de Garcilaso: “Corrientes aguas puras, cristalinas” (v. 239). Es claro que Garcilaso acomodó de ese modo los adjetivos por motivos puramente rítmicos. Mucho menos sonoro habría sido el prosaico verso “Aguas corrientes, puras, cristalinas”. En la poesía de Fray Luis de León también es posible encontrar triplicaciones. Por ejemplo, en su oda “Al apartamento”, cuando habla, no sin redundancia, del “reposo dulce, alegre, reposado” (Fray Luis de León, “Al apartamento”, *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. de Cristóbal de Cuevas, Castalia, Madrid, 2001, v. 5).

2.5 ÉGLOGA

De los cuatro poemas del libro, tal vez sea la “Égloga” el más cercano al mundo poético de Garcilaso. Y el que mejor ilustra la armonía como elemento central. La composición fue publicada por vez primera en la revista *Carmen* en diciembre de 1927. Años después, refiriéndose a Cernuda, el poeta santanderino recordaría lo siguiente:

Cuando decidí fundar mi revista *Carmen* su nombre fue uno de los primeros que se me impuso como colaborador obligado en sus páginas, que pretendían ser una revista antológica de salida y cierre fijado de antemano. Y le escribí para pedirle uno o unos poemas. Cernuda me contestó enviándome su “Égloga” y quedé maravillado. El poema, verdadero poema por su extensión y altura, prolongaba, sí, la línea iniciada en *Perfil del aire*, pero de otro modo.⁴⁵

Aquí está, de nueva cuenta, la idea que ha recuperado y repetido tantas veces la crítica: ver en los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* una prolongación, eso sí, exquisita, de *Perfil del aire*. Una de las cuestiones que, curiosamente, la crítica no ha investigado es la naturaleza genérica de la “Égloga”. Es decir, ¿el poema en cuestión pertenece a la tradición de la poesía bucólica? ¿O la selección del título es, más bien, un desplante vanguardista que pone en juego, por lo menos conceptualmente, lo antiguo con lo nuevo? Huidobro, por ejemplo, llamó un poema suyo, de sorprendente brevedad, “Égloga”. Para René de Costa, Huidobro habría tomado como modelo la poesía de San Juan de la Cruz y su inspiración bucólica.⁴⁶

⁴⁵ G. Diego, “‘La ‘Égloga’ de Cernuda”, *Obras completas...*, t. 8, p. 530.

⁴⁶ Tras comentar la explicación que Huidobro ofreció al crítico Alone acerca de la influencia de San Juan de la Cruz en su poema, apunta René de Costa: “La explicación, aunque extravagante, es acertada. Uno de los retos de la vanguardia era involucrar al lector en la intelección del texto: ‘no plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector’, como dijera Huidobro en un temprano ensayo estético de

Como bien lo saben los especialistas en el tema, la égloga, como género, sufrió importantes transformaciones a lo largo del tiempo; tras su efervescencia, el modelo literario sufrió un desgaste gradual, de tal modo que los poetas, acaso porque sus intereses eran otros, o bien porque los temas bucólicos ya no tenían que ver con las preferencias del momento, abandonaron definitivamente la escritura de ese tipo de textos.⁴⁷ Cernuda, por ejemplo, describiría el desuso de esa forma poética al revisar la trayectoria de los poetas neoclásicos: “De los versos bucólicos, tan amanerados y falsos de materia como de expresión, pasaban los neoclásicos a las odas, tan frías y secas de materia como de expresión, aunque unos y otros satisficieran en su tiempo el gusto de los lectores, o éstos, a falta de algo mejor, los aceptarían de buen grado”.⁴⁸

¿Qué elementos genéricos permiten decir que tal o cual texto es, entonces, una égloga? En primer lugar, el poema debe insertarse en una tradición, la cual dicta que los

1914. El placer de la lectura de la ‘Égloga’ deviene de su intertextualidad, del subtexto de la literatura pastoril, y concretamente del *Cántico* de San Juan” (René de Costa, “San Juan en vanguardia”, *Revista Chilena de Literatura*, 39, 1992, p. 148).

⁴⁷ Sigue abierta todavía la discusión en torno a las características que hacen que un poema sea reconocido, desde un punto de vista genérico, como una égloga. Recientemente, Begoña López Bueno escribió: “Con la égloga estamos ciertamente ante un género peculiar, que ni viene precisado por sus marcas discursivas, ni retóricas, ni métricas, siendo todas ellas formantes decisivos en la configuración de los géneros poéticos. Carece pues de una de las dos vertientes en cuya intersección se instituye un género, como espacio de integración formal-conceptual que es. Por la otra vertiente, la conceptual, tampoco adelantaremos mucho si decimos que la égloga se caracteriza por tratar ‘cosas de pastores’, desde el punto en que sabemos que el bucolismo alcanza a todos los géneros poéticos (y desde luego los narrativos) del Siglo de Oro español” (Begoña López Bueno, “La égloga, género de géneros”, *La égloga. VI encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, P.A.S.O-Universidad de Sevilla, 2002, p. 17).

⁴⁸ L. Cernuda, *Prosa I*, t. 2, p. 77. La cita proviene de las “Observaciones preliminares” con que el autor introdujo sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

versos tendrían que ocuparse de los asuntos pertenecientes al mundo pastoril; pero esa convención supone muchos problemas, puesto que no cualquier texto es una égloga por el simple hecho de exponer motivos pastoriles. En el poema de Cernuda, ese componente está por completo ausente. No aparecen allí pastores que sufran o que amen, que conversen acerca de sus penas y sus alegrías. Es llamativo que para aquella época el Garcilaso de Cernuda, por lo menos en tanto que modelo poético, no fuera principalmente el amante, el hombre enamorado. El poeta sevillano pareciera interesado, en realidad, en la noción del mundo armónico que se desprende de la lectura de muchos de los versos del poeta toledano. Acaso algunos pasajes de la “Oda” sean, a este respecto, excepcionales.

Otro elemento importantísimo, en lo que tiene que ver con la caracterización de lo eglógico en tanto género, es el paisaje bucólico. El mundo de los pastores, en las églogas, es uno donde la existencia resulta, por decir lo menos, mucho mejor que la vida en las ciudades y en que, además, siempre hay tiempo para el amor y para compartir los sufrimientos pasionales con otro pastor. Esto último, en estricto sentido, tampoco existe en la “Égloga” de Cernuda, pero lo que sí hay es la creación de un escenario natural. Es pertinente recordar que la clasificación que tradicionalmente se ha hecho de las églogas ha dependido de si los personajes --es decir, los pastores-- hablan o callan; si hubiera la necesidad de clasificar de acuerdo con esa concepción tradicional la composición de Cernuda, sería posible afirmar que se trata de una égloga narrativa. Pero este término tampoco pareciera funcionar del todo, puesto que, más que una narratividad (los sucesos contados son mínimos), lo que es apreciable en el poema es la descripción del mundo natural. Éste es el elemento que el sevillano potencia y que lleva, en realidad, hasta sus últimas consecuencias. Si bien elimina el recuento de alguna anécdota, de alguna historia sentimental, decide reconsiderar y concentrarse por completo en la *escenografía* en que

pudieron haber conversado, por ejemplo, una pareja de pastores quejumbrosos. Es opinión de Luis Felipe Vivanco que

La “Égloga” es el poema lírico puro, de palabra extática o retrasada en la belleza. Un poema en el que se habita intemporalmente, sin necesidad de describirlo, un puro mundo natural. Y un poema en el que se suprime toda acción y en el que ni siquiera se introduce ninguna presencia humana [...] No sucede nada en esta égloga --mucho menos que en una de Virgilio o Garcilaso-- y al no suceder nada, su autor nos identifica con el sentido más hondo de una realidad natural idealizada.⁴⁹

Para Harris, “en la ‘Égloga’, con la ayuda de Garcilaso y de Mallarmé, Cernuda crea un paisaje erótico sobre la base del *locus amoenus* de la égloga renacentista. No falta en ella ninguno de los elementos del idilio clásico: el lugar apartado en tranquilidad, protegido del calor del día, con flores y agua fresca y cristalina, pero no se encuentra ninguna presencia humana, si no es la que se supone que produce el sonido de una flauta”.⁵⁰ El elemento humano, en efecto, ha sido eliminado con toda conciencia. Pero esa decisión no mermaría la creación de un ámbito armónico. Quizá uno de los pocos que han cuestionado la filiación genérica del poema de Cernuda haya sido Gerardo Diego:

Luis Cernuda se incorporaba con su poema a la tradición gloriosa de la escuela sevillana del siglo XVI y sobre todo del XVII: Rioja, Medrano, Quirós. Pero esta tradición en modo alguno contradecía su atrevida modernidad, actualidad. Sus estancias eran inusitadas, pero el contenido, el espíritu, la recatada sensualidad, el ritmo musical, eran clarísimos de 1927. No se le podían señalar precedentes ni en la poesía sevillana de la escuela del XVIII –XIX, ni menos en la de otros poetas sevillanos y andaluces, olvidados de su historia poética. Cernuda había de abandonar pronto su nueva manera, si bien guardando mucho

⁴⁹ Luis Felipe Vivanco, “Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente”, en su libro *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 311.

⁵⁰ Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, 1992, p. 55.

de sus esencias y giros expresivos que coincidían exactamente con su sinceridad lírica. No por ello esa fase efímera debe quedar olvidada, aunque reconozcamos la importancia mucho más excelsa de sus poemas sucesivos.⁵¹

En cierto sentido, es tan arbitraria la filiación del poema de Cernuda con la tradición eglógica del siglo XVI que el poeta sevillano escribe la composición aquí comentada sin seguir los patrones métricos preferidos por Garcilaso para sus églogas. En cambio, Cernuda escogió imitar, como modelo métrico, la estancia de la Canción segunda y de la Canción tercera del toledano. Esa estancia la usaría Garcilaso en muy pocas ocasiones en la Égloga segunda. Acaso la selección de esa estrofa sirvió, consecuentemente, como se verá, para la selección del tema central de la “Égloga” del sevillano por la importancia que adquirió principalmente en las canciones. En la Canción segunda, los únicos elementos de la naturaleza que refiere el poeta son los árboles y las “duras peñas”; tanto los árboles como las peñas podrían servir, según se asienta en los versos, como testigos del dolor sufrido por el poeta. En cambio, en la Canción tercera, Garcilaso hace un recuento mucho más pormenorizado del mundo natural, en este caso, de una isla rodeada por las aguas del Danubio, donde fue obligado a morar por voluntad del emperador. La *escenografía* en que da cuenta de su pena amorosa la presenta el toledano en la primera estrofa, a manera de introducción:

Con un manso rüido
de agua corriente y clara
cerca el Danubio una isla que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien, como estoy yo agora, no estuviera;

⁵¹ G. Diego, “La ‘Égloga’ de Cernuda”..., p. 530.

de siempre primavera
 parece en la verdura
 sembrada de flores;
 hacen los ruiseñores
 el placer o la tristura
 con sus blandas querellas,
 que nunca, día ni noche, cesan de ellas.⁵²

Si bien hacia el final de la Canción tercera, Garcilaso se dirigirá al río, con la finalidad de que éste lleve sus “razones”, en el resto de la composición el poeta ya no se ocupará de la naturaleza; es decir, no es lo primordial para él. En el caso de la “Égloga” de Cernuda, el sevillano comenzará su poema haciendo énfasis en la tranquilidad impecable del sitio que se halla describiendo, tan similar, en muchos sentidos, a la isla de Garcilaso. Es posible que los versos anteriores, por el modelo métrico y por la elaboración de un paisaje idea, hayan sido el punto de arranque para la escritura de la “Égloga”; solamente que el sevillano va, en lo que tiene que ver con la descripción del mundo natural, muchísimo más lejos, casi eliminando cualquier otra cosa. Si en la canción de Garcilaso el sitio descrito tiene todos los componentes físicos necesarios para ser considerado como un *locus amoenus*, los versos de Cernuda retratan también un escenario silencioso, un rincón privilegiado:

Tan alta, sí, tan alta
 en revuelo sin brío,
 la rama el cielo prometido anhela,
 que ni la luz asalta
 este espacio sombrío
 ni su divina soledad desvela.

⁵² G. de la Vega, Canción tercera, *Poesías Castellanas Completas*, ed. Elías Rivers, 6ª ed., Castalia, Madrid, 1990, vv. 1-13. Ésta es la edición que siempre usaré para citar a Garcilaso.

Hasta el pájaro cela
 al absorto reposo
 su delgada armonía.
 ¿Qué trino colmaría,
 en irisado rizo prodigioso
 aguzándose lento,
 como el silencio solo y sin acento?⁵³

En estos versos, el poeta construye un perfecto *locus amoenus*. La altura de las ramas es tan descomunal que éstas pueden dar sombra de forma absoluta. Además de eso, la falta de luminosidad también permite ocultar y no desvelar la ausencia que --valga por ahora la aparente falta de sentido-- se halla y se encuentra efectivamente en ese lugar (“ni su divina soledad desvela”). De forma constante, en estos versos de Cernuda lo que se señala no es tanto la existencia de una entidad, una presencia determinada, sino lo que, sencillamente, no está, lo que falta (no hay personajes, no hay pastores). Ante tal perfección escenográfica, ni siquiera el pájaro se siente en libertad de acercarse a la rama, de posarse en ella y de ponerse a cantar (el pájaro está de más); de este modo, de nueva cuenta, se señala la ausencia de algo: de la música, de la “delgada armonía” producida por el ave. Y esto se debe a que su canto nunca podría igualar y superar al silencio en importancia y perfección (hay que tener presente la penetrante influencia de Mallarmé: la página en blanco, el salón vacío, el signo negativo tan propio de su poética). En los versos ya citados de la Canción tercera, los ruiseñores, en cambio, nunca dejan de manifestar sus quejidos por medio de su canto. De ese modo reflejan el dolor del amante desdeñado.⁵⁴

⁵³ L. Cernuda, “Égloga”, vv. 1-13.

⁵⁴ Fue Pedro Salinas uno de los primeros en notar y valorar la influencia de Garcilaso y de Mallarmé en el poema de Cernuda. De hecho, el autor de *La voz a ti debida* envía a Cernuda una elogiosa carta el 9 de agosto de 1927 en que comenta críticamente el poema y en que defiende,

En la Égloga tercera del toledano, no faltará el sonido del agua; y un poco después, a pesar de su sonido tan discreto, el “susurro” de las abejas: “En el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba”.⁵⁵ Salicio, en la Égloga primera, recordará los tiempos cuando gozaba andar por los campos en compañía de su amada: “Por ti, el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte me agradaba”.⁵⁶ En la medida en que el pastor gozaba de la compañía de la mujer, antes de que ésta lo abandonara, el bosque era un *locus amoenus* perfecto y su soledad, una soledad deleitosa. Vale la pena recalcar que Salicio valora el silencio y lo umbroso en su descripción de ese escenario ideal, características éstas que también son rasgos esenciales

además, el tono *clásico* de los versos del sevillano. Nótese también la noción de “mundo poético creado”, tan útil para definir la “Égloga”: “En primer término, la calificación: sobresaliente y matrícula de honor. Muy bien. Sus temas de usted, esa transparencia, esas veladuras, esa curva muelle y elegante, ese sentimiento entrevisto, insinuado de su poesía, más palpables que nunca. Más continuidad, más carácter de poema, es decir, de mundo poético creado, inventado, en donde uno se encierra voluntariamente, dejando fuera lo que quiere, esto es, lo que no quiere. En suma, la realización de su poesía me parece casi perfecta. Y comprenderá que pongo el casi, no como un reparo, sino como un límite. El tono está perfectamente sostenido, y si bien hay paisajes que prefiero (la primera estrofa, los cinco primeros versos de la segunda, la tercera completa, por no citar más), eso no quiere decir que haya laxitudes ni caídas en el poema. Desde luego la ascendencia que veo a su ‘Égloga’ no puede ser más digna ni ilustre: Garcilaso y Mallarmé. ¿Cree usted que me equivoco? En suma, me alegra mucho recibir su poesía, en la que veo culminadas en extensión e intensidad sus virtudes poéticas. Desde luego sé, usted lo sabrá también ya, lo que le van a decir: neoclasicismo, imitación de los modelos, academia. No importa. Yo veo claramente lo que su poema de usted tiene de todo eso y no me asusta ni me intimida. Recientemente en esa revistilla de Huelva veía un poema de Diego, aparentemente en la misma dirección clásica, pero mucho menos fundido y cuajado, mucho menos elegante en su desarrollo” (Pedro Salinas en Luis Cernuda, *Epistolario: 1924-1963*, ed. de J. Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 63)

⁵⁵ G. de la Vega, Égloga tercera, *Poesías castellanas...*, vv. 79-80.

⁵⁶ G. de la Vega, Égloga primera, *Poesías castellanas...*, vv. 99-101.

del paisaje de la “Égloga” de Cernuda. La soledad, como ha quedado dicho, es un componente importantísimo de la composición cernudiana, pero por motivos diferentes. La soledad de la “Égloga” de Cernuda es total y nunca relativa, nada la compensa. El poeta se obstina en conservar el estado de las cosas, en fijar y conservar, como diría Pedro Salinas al referirse al poema de Cernuda, ese “mundo poético creado”. El autor de *La voz a ti debida*, llegaría, por cierto, a reflexionar en torno a la soledad como elemento central de la poética de Cernuda. Es relevante notar cómo el poeta y crítico castellano registra ese mismo asunto en la tradición española y cómo concibe a Cernuda como un seguidor, precisamente, de esa misma tradición:

Poblado este mundo presentido de fantasmas y de sombras, es inevitable que el poeta se sienta siempre en soledad. El libro de Cernuda es el hermoso y último ejemplo de esa poesía de la soledad empezada a estudiar históricamente por Karl Vossler (*Poesie der Einsamkeit in Spanien*) y que casi nunca se interrumpe a través de los siglos, en una u otra forma, en la lírica española. Es poesía de soledades la de Cernuda, con todo lo que ese hermoso vocablo ha sido cargado sobre sí de riqueza de aspectos, en el curso de nuestra historia espiritual. *Soledad amorosa*, como escribe el poeta y como era la de Garcilaso. Soledad del deseo y de la aspiración, como en Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Soledad de anhelo desengañado, como en Bécquer.⁵⁷

En el poema de Cernuda hay un solo elemento --la rosa-- que alcanza, por su esencia, la pureza. Las flores que se hallan en las ramas resisten el paso del viento, en gran medida, sin deshojarse. Pero cuando el viento las alcanza, cuando por fin logra agitarlas y arrancarlas, sus movimientos son realmente gráciles; y entonces adquieren la naturaleza de seres en fuga, imagen tan importante, como ya se ha visto, para el poeta sevillano. Es curiosa la

⁵⁷ Pedro Salinas, “Luis Cernuda, poeta” en su libro *Literatura española del Siglo XX*, Séneca, México, 1941, p. 340.

comparación que entonces plantea Cernuda: imagina las flores como “ninfas verdaderas” en plena huida. Digo que es curiosa la comparación --a continuación transcribo los versos correspondientes-- puesto que parecería subvertir el orden lógico de la metáfora: en lugar de decir que un grupo de mujeres (o de ninfas) lucen, cuando se van, como flores que el viento agita, opta por lo contrario, sostener que las rosas, al deshojarse, parecen ninfas en huida. Por medio de esa inversión al momento de comparar, se denota una lección de clara estirpe gongorina; pero nadie dudaría, del mismo modo, que las ninfas --pienso en la tercera de las églogas de Garcilaso-- pertenezcan al universo poético del toledano. Los siguientes versos son de Cernuda:

Si la brisa estremece
 en una misma onda
 el abandono de los tallos finos,
 ágil tropel parece
 tanta rosa en la fronda
 de cuerpos fabulosos y divinos;
 rosados torbellinos
 de ninfas verdaderas
 en fuga hacia el bosque...
 entre sus vueltas luce, prisioneras,
 de resistente trama,
 las que impidió volar con tanta rama.

(Égloga, vv. 27-39)

Es muy fácil recordar, tras leer los anteriores versos, los de Garcilaso. En ellos, las ninfas regresan a las aguas tras haber dado fin a la creación de sus delicadísimas telas. Llama la atención la repetición de una misma palabra cuyo empleo es, sin embargo, diferente; me refiero al vocablo “onda”:

En las templadas ondas ya metidos
 tenían los pies y reclinar querían
 los blancos cuerpos cuando sus oídos
 fueron de dos zampoñas que tañían
 suave y dulcemente detenidos,
 tanto que sin mudarse las oían
 y al son de las zampoñas escuchaban
 dos pastores a veces que cantaban.⁵⁸

Los versos citados del toledano sirven de transición para la entrada de los pastores, los cuales, entonces, comentan sus penas amorosas. En la “Égloga” de Cernuda nunca aparecen los pastores. Después de la estrofa anteriormente citada del poema del autor de *La realidad y el deseo*, el poeta hace referencia a una fuente, cuyas aguas quietas manifiestan, a su vez, una actitud profundamente *narcisista*. Ya he señalado que las aguas de la Égloga primera de Garcilaso producían, cuando menos, un delicado rumor. En los poemas del toledano, las aguas reflejaban la imagen de los pastores; recuérdese lo que ocurrió a Albanio en la Égloga segunda, quien por medio del reflejo en las aguas de la fuente reveló a Camila que era a ella a quien amaba y quien lo hacía sufrir:

Yo, que tanto callar ya no podía
 y claro descubrir menos osara
 lo que en el alma triste se sentía,
 le dije que en aquella fuente clara
 vería de aquella que yo tanto amaba
 abiertamente la hermosa cara.⁵⁹

⁵⁸ G. de la Vega, Égloga tercera, *Poesías Castellanas...*, vv. 281-288.

⁵⁹ G. de la Vega, Égloga segunda, *Poesías castellanas...*, vv. 467-472.

Al hablar de Garcilaso en su ensayo “Tres poetas clásicos” (1941), Cernuda afirmaría, tras citar los versos de la Égloga segunda en que Albanio describe la fuente como un espacio solitario y profundamente transparente, que el símbolo que mejor serviría para captar la esencia del toledano sería, precisamente, ése, el de la fuente: “Si al contemplar esa agua pensamos en el alma misma de Garcilaso, es porque ésta, en sus versos, se ofrece con la misma transparencia, y nos refleja la naturaleza sin deformarla”.⁶⁰ Las aguas de la fuente del poema de Cernuda, a pesar de su claridad, no reflejan nada ni a nadie. Están demasiado satisfechas gozándose a sí mismas: “Entre las rosas yace / el agua tan serena, / gozándose a sí misma su hermosura” (“Égloga”, vv. 40-42). No les hace falta, por tanto, un Narciso que quiera verse en ellas y comprobar allí su belleza. En sus versos, Cernuda no se propuso, según la idea clásica o aristotélica, imitar la realidad. Ésta es la cualidad que confiere, por su parte, a Garcilaso. Si lo compara con una fuente es por la capacidad para devolver, de manera inmejorable, las imágenes reflejadas: el mundo natural, eso sí, en esplendor y la constancia de su propia armonía. En su “Égloga”, ese tipo de mimesis resulta irrelevante e incluso inoperante.

Sólo he señalado, hasta ahora, la situación inicial de ese *locus amoenus* (su tranquilidad absoluta). Sin embargo, hacia la quinta estrofa sucederá algo que cambiará, en apariencia, el *status quo*: “¿Y ese son atrevido / que desdobra lejano / alguna flauta impura? / Con su lluvia tan dura / ásperamente riega y torna cano / el aire de esta umbría / esa indecisa, vana melodía” (vv. 59-65). Es claro que la irrupción de la música, de los sonidos producidos por esa “flauta impura”, supone un quiebre, un rompimiento. Es la zampoña, el

⁶⁰ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2, p. 490.

instrumento musical típico de los pastores de los poemas bucólicos.⁶¹ De tal modo que la mera sospecha de una presencia invasora, trae consigo el desequilibrio. El poeta compara la “vana melodía” de la flauta con una lluvia de gran dureza, la cual, al regar el aire, todo lo transforma en algo cano o marchito. Por fortuna, tal atisbo de una posible presencia fue, en verdad, tan solo una falsa alarma, y nada más que eso. La siguiente estrofa se encarga de explicar que aquello que se oía no eran, en verdad, sonidos musicales, sino sencillamente el eco de la música que el viento empujó. Sin embargo, la tranquilidad recuperada se encuentra otra vez bajo amenaza:

Idílico pasaje
de dulzor tan primero,
nativamente digno de los dioses.
Mas, ¿qué frío celaje
se levanta ligero
en cenicientas ráfagas veloces?
Unas secretas voces
este júbilo ofenden
desde gris lontananza;
con estéril pujanza
otras pasadas primaveras tienden,

⁶¹ Gustavo Correa ha defendido la siguiente idea: “Dentro de este fondo de paisaje estático, Cernuda incorpora el elemento de la flauta que desempeña papel tan importante en ‘La tarde de un fauno’. En el poema de Mallarmé, el Fauno proyecta sus experiencias en melodía, convirtiendo sus visiones eróticas frustradas en forma artística musical. Al comienzo del poema, el Fauno se imagina que el único sonido perceptible, dentro del amodorramiento del paisaje, sería el de las notas de su flauta que caería sobre el bosque como un arroyo de acordes. La melodía se asemeja, además, a una ‘lluvia árida’ que es absorbida por el firmamento seco. Pues bien, Cernuda aprovecha la imagen de la melodía como *lluvia* para introducir un cambio sustancial en el paisaje” (Gustavo Correa, “Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: de *Primeras Poesías* a la ‘Égloga’ y a la ‘Oda’”, *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris, Taurus, Madrid, 1984, p. 240).

hasta la que hoy respira,
 una tierna fragancia que suspira.

(Égloga, vv. 79-91)

En este caso, no se escucha un sonido producido por un instrumento musical, o bien, el eco de una flauta, sino unas voces humanas. Dichas voces revelarían, a su vez, la cercanía de personas, de intrusos. Esto es en verdad algo grave porque interrumpe el ambiente solitario (e incluso *deshumanizado*) de la composición cernudiana. Al “paisaje idílico” de la “Égloga”, no le queda sino anularse a sí mismo: perder su belleza y transformarse en un ámbito donde lo que impera es la tristeza y la desolación. En los poemas de la tradición bucólica, por lo regular esa transformación o metamorfosis paisajística suele ocurrir cuando la mujer amada se aleja. Hay que recordar que en los poemas bucólicos de Garcilaso, especialmente en las dos primeras de sus églogas, la llegada de la noche y la conclusión del poema, siguiendo el modelo clásico, coinciden con el final de la charla de los pastores acerca de sus infortunios y con el momento en que juntan el ganado. En el poema de Cernuda, en cambio, el mero atisbo de una presencia humana obliga al poeta a finalizar la composición; de forma paralela, también, concluye la jornada. La *dicha* de ese mundo natural se anula escondiéndose, huyendo y, finalmente, desapareciendo por completo. Sin embargo, después agrega el poeta que la dicha “está otra vez dormida, / en promesa probable / de inminente futuro” (“Égloga”, vv. 99-101). Algo parecido sostuvo el poeta en el poema ya comentado de *Perfil del aire*. El paisaje de la “Égloga” se vuelve mucho más brumoso e impreciso. Lo mismo se genera esa nebulosidad que un vacío. En los versos que copio aquí, también se enuncia una idea de gran importancia y que, de forma sostenida, he tratado de rastrear en esta sección de mi trabajo; me refiero a la presencia de lo ausente, el “símbolo negativo”:

Cuánto acercan las brumas
 el infecundo hastío;
 tanta dulce presencia
 aún próxima es ausencia
 en este instante plácido y vacío,
 cuando, elevado monte,
 la sombra va negando el horizonte.

(Égloga, vv. 111-117)

Los dos últimos versos de la estrofa anterior parecerían inspirados en algunos de los versos con que Garcilaso acostumbraba cerrar sus églogas. En los últimos versos de la Égloga primera, el toledano escribe que los pastores de su poema pudieron ver cómo se ocultaba la luz del día y cómo tocaba las faldas del monte: “La sombra se veía / venir corriendo aprisa / ya por la falda espesa / del altísimo monte [...]”.⁶² En la Égloga segunda, Salicio le dice a Nemoroso: “Recoge tu ganado, que cayendo / ya de los altos montes las mayores / sombras con ligereza van corriendo”.⁶³ Cernuda, por su parte, prefiere hablar del “elevado monte” y de que “la sombra va negando el horizonte”. Al final de la composición, el mundo de la “Égloga” de Cernuda se hunde en el silencio y en la oscuridad plena: “El cielo ya no canta, / ni su celeste eternidad asiste / a la luz y a las rosas, / sino el horror nocturno de las cosas” (“Égloga”, vv. 128-130).

2. 6 ELEGÍA

El tercer poema de la colección, la “Elegía”, aparece en la revista *Verso y prosa* en octubre de 1928, y también fue incluido en un librito que serviría como muestrario provisional de la

⁶² G. de la Vega, Égloga primera, *Poesías castellanas...*, vv. 414-417.

⁶³ *Ibid.*, Égloga segunda, vv. 1866-1868.

producción del sevillano: *La invitación a la poesía* (1933).⁶⁴ En la “Elegía”, Cernuda opta, como modelo métrico, por la cuarteta endecasilábica y por la rima abrazada, tal como lo hizo al escribir el “Homenaje”. El toledano, por su parte, compuso sus poemas elegíacos en tercetos encadenados. A diferencia de las elegías de Garcilaso, en la de Cernuda el poeta no crea un personaje que hable, en primera persona, de sus propias emociones, de su propia historia, de lo que le ha acontecido, de sus penas. En realidad, el poema cernudiano describe, más bien, una situación que pareciera resultar ajena, que es, en todo caso, observada y registrada poéticamente. ¿Qué conexión genérica hay, si es que existe alguna, entonces, entre la “Elegía” de Cernuda y las composiciones elegíacas del toledano?

La “Elegía” es el poema de *Égloga, Elegía, Oda* más cercano al mundo poético de *Perfil del aire*. El escenario del poema resulta sobradamente familiar (el espacio cerrado, la languidez, la lámpara que apenas alumbra la habitación), lo mismo que la presencia corporal del adolescente que casi desconoce por completo el contenido de su deseo y que

⁶⁴ José María Barrera ha explicado la razón por la cual se publicó la “Elegía” en *Verso y Prosa* y no en *Mediodía*, donde originalmente iba a aparecer. Sin el consentimiento de Cernuda, se publicaron en la revista *Mediodía*, y sin que el sevillano pudiera corregir las pruebas, que nunca le fueron enviadas, poemas de su autoría de tono neopopular (“Canción del pescador”, “Canción del afilador”) y “ejercicios de prosa poética” (“Domingo”, “Efecto de perspectiva”, “Noche”). A raíz de este incidente, y también porque en *Mediodía* no se publicó reseña alguna acerca de *Perfil del aire*, Cernuda rompe con dicha revista. Cernuda cedió la “Elegía”, finalmente, a *Verso y Prosa*, publicación dirigida por Jorge Guillén y Juan Guerrero. Véase José María Barrera López, “Luis Cernuda: una juventud sevillana. 1919-1928”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. James Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 185-209.

solamente lo intuye a manera de sombra o de sueño. He aquí el escenario donde transcurre el poema:

Este lugar, hostil a los oscuros
avances de la noche vencedora,
ignorado respira ante la aurora,
sordamente feliz entre sus muros.

Pereza, noche, amor, la estancia quieta
bajo una débil claridad ofrece.
El esplendor sus llamas adormece
en la lánguida atmósfera secreta.

Y la pálida lámpara vislumbra
rosas, venas de azul, grito ligero
de un contorno desnudo, prisionero
tenuemente abolido en la penumbra.

(“Elegía”, vv. 1-12) ⁶⁵

⁶⁵ Hilda Pato ha registrado, al igual que la mayor parte de la crítica, las similitudes entre la habitación de este poema y los escenarios de *Perfil del aire*; sin embargo, también ha podido observar que “mientras que en el primer libro el clasicismo está al servicio de la poesía pura, o de la modernidad de la expresión, en el segundo la modernidad se ve intervenida por el modelo clásico, de manera que un poema como ‘Elegía’, que se sitúa en el acostumbrado escenario de la habitación del poeta con su lámpara y su lecho, evoca más la memoria de un mundo mítico al estilo renacentista que la actualidad o la intimidad del cuarto del poeta” (Hilda Pato, “Los finales poemáticos de la primera etapa: *Perfil del aire*, *Égloga*, *Elegía*, *Oda*”, en su libro *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, s.a, p. 18).

Por su parte, Harris ha descrito de este modo el mundo de la “Elegía” y la trama del poema: “En el ambiente lánguido y casi soporífero de sensualidad indolente de una habitación semioscura al atardecer, se percibe entre las sombras el bulto indefinido de un durmiente, que, después de ser

Para poder contrastar la “Elegía” de Cernuda con las elegías de Garcilaso, me gustaría comentar y recordar, brevemente, el contenido de las del toledano. La primera de las elegías de Garcilaso es, en gran medida, una carta que el toledano dirige al Duque de Alba. En esa composición, lo consuela por la muerte de su hermano, don Bernardino, al mismo tiempo que se duele por esa terrible e irreparable pérdida. El toledano tiene que conciliar, en realidad, dos elementos en conflicto: si bien desea tranquilizar a su amigo, al Duque de Alba, con razonamientos sensatos, de clara estirpe estoica, por otro lado, según lo asienta Garcilaso, le resulta difícil encontrar la paz que, por el cariz de los acontecimientos, él también necesitaría. En el mismo poema, Garcilaso observa la inutilidad y la sinrazón de tantas tareas humanas, por ejemplo, de la guerra. También dirige sus palabras a don Bernardino; y explica que la muerte tiene incluso poderes sobre las personas jóvenes, como él lo era. Garcilaso no deja de utilizar muchas imágenes de orden mitológico para ilustrar el terrible dolor padecido por cada uno de los involucrados. Creo que es clarísimo el carácter fúnebre de la Elegía primera.

La Elegía segunda de Garcilaso es uno de los poemas más personales del toledano, donde parece revelar, con mayor constancia y sinceridad, asuntos de su propia vida íntima; su contenido, a diferencia de la primera, no es fúnebre. La Elegía segunda es una carta que Garcilaso dirige a Boscán desde Túnez, donde se encontraba en su calidad de soldado del

evocado con la imagen erótica de la rosa, emerge de las sombras para ser identificado como un ideal de la belleza humana y luego desaparece, dejando a solas al adolescente, de quien aquella figura era la proyección narcisista. El despertar de este sueño egocéntrico provoca uno de los comentarios más desengañosos y amargos de estos primeros poemas” (D. Harris, *La poesía de Luis Cernuda...*, p. 53).

Imperio. Al comienzo del poema, Garcilaso valora la personalidad de sus compañeros de misión; encuentra que algunos no practican lo que dicen y predicán; y esto, que casi ocurre al inicio de esa elegía, es muy interesante por el comentario que provoca: de inmediato el toledano cuestiona su apego a las convenciones del género: “Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?, / que a sátira me voy mi paso a paso / y aquesta que os escribo es elegía”.⁶⁶ Lo que aparece a continuación en el poema es lo que resulta, para esta parte de mi estudio, de mayor interés; me refiero a la exposición que realiza Garcilaso de su muy reciente pasado amoroso y lo que dice acerca del desengaño que atraviesa:

Allí mi corazón tuvo su nido
 un tiempo ya, más no sé, triste, ahora,
 o si estará ocupado o desparcido;
 daquesto un frío temor así a deshora
 por mis huesos discurre en tal manera
 que no puedo vivir con él una hora.⁶⁷

La distancia que llegaría a separar a Garcilaso de su amada, por culpa de las tareas militares que le fueron encomendadas, despertó el mayor de los recelos y, a su vez, el mayor de los desengaños. El amor que creía cierto, y seguro, ahora sólo lo concibe como una posibilidad que vive bajo constante amenaza. En este caso, el tono elegíaco proviene más de la desazón que de la tristeza.

En la “Elegía” de Cernuda, hay también incertidumbre, pero en su composición ésta se debe a la incapacidad del poeta para determinar y, por tanto, para experimentar lo que provoca el deseo. Lo que comparten las composiciones de ambos poetas es la

⁶⁶ G. de la Vega, Elegía segunda, *Poesías castellanas...*, vv. 22-24.

⁶⁷ *Ibid.*, vv. 40-45.

incertidumbre, pero originada por razones muy diversas. La gran desconfianza que se expresa en los versos de la “Elegía” inicia con la consideración misma de esa figura que despertaría el deseo. No existe ni siquiera una seguridad acerca de su existencia:

¿Vive o es una sombra, mármol frío
 en reposo *inmortal*, pura presencia
 ofreciendo su estéril indolencia
 con un claro, cruel escalofrío?

Al indeciso soplo lento oscila
 el bulto temeroso; se estremece
 y del seno la onda oculta crece
 al labio donde crece y se aniquila.

Equívoca delicia. Esa hermosura
 no rinde su abandono a ningún dueño;
 camina desdeñosa por su sueño,
 pisando una falaz ribera oscura.

Del obstinado amante fugitiva,
 rompe los delicados, blandos lazos.
 A la *mortal* caricia, entre los brazos,
 ¿qué pureza tan súbita la esquivó?

(“Elegía”, vv. 17-32)

He decidido, para facilitar el análisis de los versos anteriores, y para realzar un detalle de primera importancia para el comentario de los mismos, marcar en ellos dos palabras con cursivas, dos adjetivos: “inmortal” y “mortal”. De este modo, espero ilustrar y señalar las características esenciales, y por lo visto contrapuestas, de los dos personajes que aparecen, de forma muy sutil, en los versos de la “Elegía”. En la primera estrofa que copié, se pone

en duda la existencia de ese ser que, desde un sueño, desde la “falaz ribera oscura” (Garcilaso hablaría de “la oscura región de vuestro olvido” en el soneto 38), pareciera surgir y hacerse presente. El poeta se pregunta si se trata, tan solo, de una “sombra, de un mármol frío / en reposo *inmortal*”. La intuida *inmortalidad* confiere a ese ser una esencia casi divina e inmaterial. Por su parte, el hombre no será capaz de retener al visitante ni siquiera con muestras de afecto, con su “*mortal* caricia”, lo cual revela lo mismo su mortalidad que su calidad humana. La contraposición de las naturalezas de esos dos personajes explica, en gran medida, la incapacidad para que el amor pueda realizarse de forma plena. Son varios los críticos, por cierto, que han querido ver en este pasaje una referencia al onanismo (entre otros, Manuel Ulacia)⁶⁸, cosa que, según me parece, no existe en la composición de Cernuda (la borrosa fantasía onírica no da para tanto por su misma sutileza y porque no hay ninguna indicación a ese respecto).

En todo caso, lo que sí hay en estas estrofas de la “Elegía” es una interesante recreación de uno de los lugares comunes de la literatura clásica: la contemplación de los posibles amoríos entre una criatura mortal y un dios. Son muchos los pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio en que una entidad divina se enamora de un ser humano y hace todo lo posible por conseguir su amor; los resultados varían en cada uno de los pasajes. Garcilaso, en su calidad de poeta renacentista, también se interesó por esos temas; ejemplo de ello es el famoso soneto “A Dafne ya los brazos le crecían”, y algunas de las estrofas más recordadas de la *Égloga* tercera. Es también necesario observar que, mientras en el soneto de Garcilaso, es un dios quien emprende la persecución, en el poema de Cernuda el

⁶⁸ Véase M. Ulacia, *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*, Laia, Barcelona, 1984.

ser humano va tras el ser divino, el cual, por cierto, rechaza el ofrecimiento erótico.⁶⁹ No se rinde esa entidad divina, como lo dice el poeta, a ningún “dueño”. La forma en que expresa esto el poeta pareciera, en gran medida, una derivación del lenguaje poético de Garcilaso, sobre todo por el vocabulario: “Del obstinado amante fugitiva, / rompe los delicados, blandos lazos” (“Elegía”, vv. 29-30). Es entonces cuando se incluye un pasaje en que se destaca la soledad de la criatura mortal, su “soledad amorosa”. Al igual que en otros poemas de esa época (pienso en la “Égloga”), al final Cernuda incluye una nota esperanzadora. Si en esa ocasión el amor no pudo consumarse, en un momento posterior será posible que eso ocurra:

Esta insaciable, ávida amargura,
 flecha contra la gloria del amante,
 ¿enturbia ese sereno diamante
 de la angélica noche inmóvil, pura?

Mas no. De un nuevo albor el rumbo lento
 transparenta tan leve luz dudosa.
 El pájaro en la rama melodiosa
 alisando está el ala, el dulce acento.

Ya con rumor suave la belleza
 esperada del mundo otra vez nace,
 y su onda monótona deshace

⁶⁹ P. Silver ha explicado la razón por la cual Cernuda habría optado por dotar estas composiciones con cierto trasfondo mitológico: “En *Égloga, Elegía, Oda* [...] el poeta marca el paso en un limbo mitológico, pues el mundo real y el amor físico no entran en el universo de los poemas hasta la sección siguiente” (P. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995, p. 126). Es evidente que Silver se refiere, al hablar de la “sección siguiente”, a *Un río, un amor*.

ese remoto dejo de tristeza.

(“Elegía”, vv. 49-60)

2.7 ODA

El último poema de *Égloga, Elegía, Oda* ha sido citado en numerosas ocasiones con la intención de señalar uno de los elementos centrales de la poética cernudiana. Acaso debido a que la presencia de lo divino es más evidente en esta última composición, se han dejado de lado, al señalar los antecedentes de esta clase, tanto la “Elegía” como los otros poemas que el sevillano escribiera en el intervalo que separa *Perfil del aire* de *Égloga, Elegía, Oda*. A diferencia de los poemas comentados en las páginas anteriores, Cernuda no publicó la “Oda” sino hasta la aparición de *La realidad y el deseo* (1936). Sin embargo, es posible datar la fecha de composición del poema, puesto que Cernuda comenta a Juan Guerrero Ruiz, en una carta que lleva por fecha la del 15 de julio de 1928, que está por terminar la escritura de la “Oda”. Es Jacobo Cortines quien ha investigado los diversos proyectos editoriales concernientes al poema en cuestión y quien ha presentado una edición sinóptica del poema, tomando en cuenta una versión previa del texto que encontró en el archivo de Fernando Villalón.⁷⁰

Según se deriva de la lectura del manuscrito que publicó recientemente Cortines, el poema originalmente llevaba por título “Oda a George O’Brien”. Si en el “Homenaje a Fray Luis de León” Cernuda se habría inspirado en la figura del famoso humanista y, por medio de él, en la del poeta, en la “Oda a George O’Brien” el sevillano habría encontrado la inspiración en la imagen de un conocido actor de cine, cuyo físico podría corresponder,

⁷⁰ Jacobo Cortines, “Con motivo de la ‘Oda a George O’Brien’ (Luis Cernuda y Fernando Villalón)”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, ed. J. Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 383-403.

de acuerdo con su imaginario erótico, con el de una divinidad por su perfección corporal. Al igual que en el “Homenaje”, retirar el nombre de la persona que inspirara la composición habría supuesto ampliar las posibilidades interpretativas de los respectivos poemas para los lectores; es decir, al borrar los nombres de Fray Luis de León y de George O’Brien, Cernuda optaba por no quedarse en los casos particulares, sino por llegar al ámbito de lo modélico. De esta manera, su empeño lírico ganaba en pureza lo que perdía en anécdotas y en nombres propios

En su edición sinóptica del poema, Cortines concluye que “las variantes son muy numerosas y revelan un claro proceso de depuración. Las más llamativas son la supresión del nombre del actor en el título y los cambios introducidos en los últimos versos de la estrofa tercera, donde se sustituye el nombre propio por el sustantivo común. Despojado de toda referencia concreta, el poema gana en proyección y hondura”.⁷¹ Si bien hay un cambio significativo en lo que tiene que ver con la desaparición del nombre de George O’Brien, y si bien son muchas las palabras que Cernuda modifica en el poema, con la intención de mejorar la expresión y de refinar las imágenes, es posible sostener que no hay una transformación tan significativa como para pensar que el sentido y la dirección de la composición en verdad hayan variado; la búsqueda estética se conserva fiel a sí misma. En todo caso, lo que ocurre es un reforzamiento en lo concerniente a la condición celestial del personaje de la “Oda”, en cuanto a su naturaleza, al eliminar el nombre de George O’Brien. El poeta alaba y celebra su belleza ya no como la de un ser humano en contacto con el mundo divino, sino como la de una divinidad que, por momentos, adopta, sin embargo, cualidades típicamente humanas. Hay algunos fragmentos del poema en que se cuestiona su

⁷¹ Jacobo Cortines, “Con motivo...”, p. 402.

esencia y en que, incluso, el poeta percibe su parte humana como un eco (su porción divina sería el sonido que generaría ese eco humano). Vale la pena recordar que en la “Égloga” la figura del eco cobró una importancia esencial.⁷² Lo mismo sucede en la “Oda”:

Pero ¿es un dios? El ademán parece
romper de su actitud la pura calma
con un gesto de muda melodía
que luego suspendido no perece;
silencioso mas vívido, con alma,
mantiene sucesiva su armonía.
El dios que traslucía
ahora olvidado yace;
eco suyo, renace

⁷² José Olivio Jiménez ha valorado la presencia de ese ser semidivino o semihumano. Es importante notar cómo relaciona la presencia de ese personaje con la poética contenida en las obras de Garcilaso: “¿Puede hablarse, en rigor, de un Cernuda hedonista? ¿Podría una composición como la ‘Oda’, de su libro segundo, *Égloga, Elegía, Oda*, hacer descansar sobre ella todo el peso de la rápida clasificación? En la ‘Oda’ se canta la soberbia realidad física semihumana --o semidivina, según se entienda la naturaleza de su personaje-- de un joven dios que pasea morosamente su gracia por el escenario igualmente hermoso de una tarde estival. La palabra poética va siguiendo deleitosamente el excitante despliegue vital de aquella forma prodigiosa; y hay una exacta correspondencia, regida sin embargo por una vigilancia de sino intelectual, entre la actitud de estremecida delectación sensorial del contemplador y la materia física misma del lenguaje. ¿Hedonismo humano y poético? Antes que aventurar una respuesta, recuérdese el cierre del poema: ‘Huye el cuerpo feliz como en un vuelo’. Claro que esa aérea desaparición es, en un poema de acusada atmósfera clasicista tanto en tema como en desarrollo, un recurso propicio más, el mismo *deus ex machina* que movía aquellos seres sobrenaturales de la égloga garcilasiana, el evidente punto de referencia de este libro de Cernuda” (José Olivio Jiménez, “Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda”, *La Caña Gris. Homenaje a Luis Cernuda*, ed. facsimilar de Jacobo Muñoz, Renacimiento, Sevilla, 2002, p. 51). Acerca del eco en la poesía de Cernuda, véase también Maya Schaerer, “Luis Cernuda et le reflet”, *Mouvements premiers: Études offertes a Georges Poulet*, José Coti, Paris, 1972, pp. 285-297.

el hombre que ninguna nube cela.
 La hermosura diáfana no vela
 ya la atracción humana ante el sentido;
 y su forma revela
 un mundo eternamente presentido.
 (“Oda”, vv. 29-42)

Después de cuestionar la naturaleza divina del personaje, el poeta observa cómo, si bien mantiene su armonía y su tranquilidad, por momentos revela ciertas características que lo humanizan. Es como si a partir de un núcleo esencial --su divinidad-- se proyectara una parte complementaria, una porción humana. Los dos últimos versos de la estrofa anterior reconocen la belleza del personaje por su condición de idea; en este sentido, la hermosura del personaje se valora desde un punto de vista totalmente platónico: “y su forma revela / un mundo eternamente presentido”.⁷³ Unamuno aventuró una hipótesis para explicar la coexistencia en un ser de rasgos humanos y divinos. Tal vez las palabras del autor de *El sentimiento trágico de la vida* sirvan para explicar, en la poesía de Cernuda, esa doble identidad: “Los dioses no sólo se mezclaban entre los hombres, sino que se mezclaban con ellos; engendraban los dioses en las mujeres mortales, y los hombres mortales engendraban

⁷³ Joseph Ezquerra comenta acerca de este tema que “en esencia, Luis Cernuda es un poeta de raíz platónica. Acaso su predilección por Garcilaso de la Vega se explique por este motivo. El sentido de la medida en el verso, la sensación de equilibrio, así como la pasión por la hermosura, sobre cualquier exaltación de otra índole hacen de Garcilaso, a falta de otros poetas anteriores, un poeta indudablemente clásico. Su innovación en los metros endecasílabos adaptados a la lengua castellana, frente al octosílabo tradicional, pone en contacto a la poesía española con las corrientes del Renacimiento, principalmente italiano” (Josep Ezquerrá Novell, “El mito en la conciencia poética de Luis Cernuda a través del discurso amoroso”, *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado, Akal, Madrid, 2005, p. 256).

en las diosas a los semidioses. Y si hay semidioses, esto es, semihombres, es tan sólo porque lo divino y lo humano eran caras de una misma realidad. La divinización de todo no era sino humanización”.⁷⁴

En el corpus poético de Garcilaso, figura una sola composición que ha sido, a lo largo de los siglos, considerada como oda. Me refiero, claro está, a la “Oda a la flor del Gnido”. Si bien ha habido cierta ambivalencia a lo largo de los siglos acerca de si considerar o no las canciones de Garcilaso como odas, muchos expertos en poesía del Siglo de Oro han descartado firmemente tal posibilidad.⁷⁵ El origen clásico de la oda no podría equivaler al cariz petrarquista de la canción. Es difícil pensar en la “Oda” de Cernuda como una consecuencia directa de la poética de Horacio o de Píndaro. De igual forma, relacionar esa composición de Cernuda con la única oda de Garcilaso sería una tarea compleja. Para analizar esto, me parecería importante clarificar algunos aspectos centrales del poema del toledano.

Es la “Oda a la Flor del Gnido” una composición muy peculiar en la producción de Garcilaso; el poeta presta allí su voz para favorecer a un amigo suyo que ha sido rechazado por la mujer a la que se alude en el título. De ella, lo mismo reconoce su belleza que su

⁷⁴ Miguel de Unamuno, *Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1945, t. 2, p. 853.

⁷⁵ Claudio Guillén ha explicado el fenómeno: “¿Por qué no fundir, o confundir, entonces, la oda con la canción? Como es bien sabido, la confusión fue frecuente. La edición príncipe de las obras de Boscán y Garcilaso, la de 1543, no incluía para ‘Si de mi baxa lira’ más título que ODE AD FLOREM GNIDI; y no obstante algunas de las siguientes la titularon ‘Canción V’, por la sencilla razón de que venía después de las canciones II, III y IV. Es práctica que perpetúen la mayoría de las ediciones actuales de Garcilaso. No están en lo cierto, pues el poema no cerraba un ciclo sino que abría otro” (Claudio Guillén, “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, *La oda. II Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, P.A.S.O-Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993, p. 167).

crueldad (y ambos rasgos son lo suficientemente estimulantes como para que, según el poeta lo indica en sus versos, se ocupe líricamente de ellos). Apoyándose en sutiles argumentos, lo mismo que en amenazantes pasajes provenientes de la mitología, el poeta recomienda a la mujer que atienda las súplicas y lamentos del hombre que la ama. Además, el poema tiene suma importancia por la aportación métrica que hace Garcilaso: la adaptación de la lira en la poesía española.

Cernuda escoge para su “Oda” un modelo estrófico que nada tiene que ver con el que usa Garcilaso en la “Oda a la Flor del Gnido”. En realidad, el sevillano sigue como modelo la estancia de la Égloga primera. Su “Oda” no es, a la manera del poema de Garcilaso, una intercesión, una súplica, un acto compasivo. En cambio, lo que hay en sus versos, lo cual pareciera acercar la composición al mundo poético de Garcilaso, pero también al amplio mundo poético del Renacimiento, es la consideración desfalleciente del amante. El vocabulario que utiliza parece, incluso, como de inmediato se verá, extraído de un libro de la época. En la “Oda a la Flor del Gnido”, Garcilaso describe la situación de su amigo tras el rechazo de la mujer que fervientemente amaba y que nunca se compadeció del desgraciado. Es notable la degradación espiritual del personaje debido al abandono de las actividades que le conferían honor:

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno la rige,
ni con vivas espuelas ya la aflige;

por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,

y en el dudoso llano
 huye la polvorosa
 palestra como sierpe ponzoñosa;

por ti su blanda musa,
 en lugar de la cítara sonante,
 tristes querellas usa
 que con llanto abundante
 hacen bañar el rostro del amante;

por ti el mayor amigo
 le es importuno, grave y enojoso;
 yo puedo ser testigo,
 que ya del peligroso
 naufragio fui su puerto y su reposo.⁷⁶

En la medida en que la mujer no corresponde a los afectos del hombre, el personaje en cuestión pierde los atributos básicos que hacen de él un ser digno del respeto de los demás; ya no se encuentra en la capacidad ni de dominar su caballo ni su espada; de hecho, se ha convertido en un ser cobarde y, por tanto, despreciable. Esto va en contra de su dignidad de caballero; ha perdido, sin duda, el respeto de los otros, de allí la preocupación del toledano. Pero además de eso, las musas han abandonado al personaje, el cual es incapaz de corresponder con cariño a sus mejores amigos, lo cual hablaría de deslealtad y, de nueva cuenta, de una notable degradación. Por su parte, en la “Oda” de Cernuda, la breve reunión y perpetua separación entre los dos personajes tiene, a su modo, dramáticas consecuencias; si bien hay una breve correspondencia amorosa, después llega el total distanciamiento. En los versos de la “Oda”, se revela la falta de voluntad de una de las partes para dar una

⁷⁶ G. de la Vega, “Oda a la Flor del Gnido”, *Poesías castellanas...*, vv. 35-55.

continuación apropiada al amor que le es ofrecido. Convendría leer los versos en que, de forma casi abrupta, se reúnen los dos personajes:

Cuando la fuerza bella, la destreza,
 despliega en la amorosa empresa, ingrata,
 el cuerpo; cuando trémulo suspira;
 cuando en la sangre, oculta fortaleza,
 el amor desbocado se desata,
 el labio con afán ávido aspira
 la gracia que respira
 una forma indolente;
 bajo su brazo siente
 otro cuerpo de lánguida blancura
 distendido, ofreciendo su ternura,
 como cisne mortal entre el sombrío
 verdor de la espesura,
 que ama, canta y sucumbe en desvarío.

(“Oda”, vv. 57-70)

En los anteriores versos, hay una muy detallada descripción de la forma en que se relaciona el hombre con aquel ser divino. Es notable la forma en que el hombre se prepara para el encuentro, para esa “amorosa empresa”. Hay que decir que esta manera de referirse al amor pareciera sacada, más bien, de una novela de caballería que de un poema escrito en la época de las vanguardias. Es conveniente observar que el poeta habla de la existencia de cierta “ingratitude”, acaso por la forma en que se dieron, finalmente, las cosas entre los personajes, porque poco o nada se conseguirá tras ese instantáneo lance amoroso. Debo advertir que no me queda claro si al escribir el adjetivo “ingrata” el poeta estaba pensando en la “fuerza bella”, o bien en la “empresa amorosa”, pero en todo caso está considerando una falta de

correspondencia, una falta de generosidad, un desplante inmisericorde, una ingratitud sentimental.

En primer lugar, el hombre de la “Oda” prepara su cuerpo, lo “despliega”. Después, como si se tratara del personaje despreciado por la mujer en la “Oda a la Flor del Gnido”, “trémulo suspira”, lo cual es inmejorable signo de su apasionamiento casi cortesano. Por su parte, su sangre actúa de forma consecuente al “desatarse”, lo cual es un claro símbolo físico, entre otros, de su pasión estéril (valdría la pena recordar cuán codificados se hallaban en los manuales cortesanos todos estos gestos para expresar el sufrimiento de los amantes que han sido desdeñados y el control que éstos debían tener sobre dichos gestos para no desvirtuarse ante los ojos de los demás, especialmente, ante los ojos de su amada). Este comportamiento, que tan bien ilustra el sufrimiento del personaje, se desarrolla cuando el dios se acerca; pero en lugar de referirse a él por medio de un nombre determinado, o por medio de un señalamiento más directo o específico (el nombre del actor George O’Brien), el poeta lo presenta por medio de una ingeniosa sinécdoque. Es del dios “el labio [que] con afán ávido aspira / la gracia que respira / una forma indolente”. Esa “forma indolente” es, por supuesto, el joven. En otras palabras, el dios aspira, a su vez, la gracia que el joven respira. El dios encuentra, debajo de su propio cuerpo, el cuerpo del joven, el cual, casi como si se tratara de un cisne mitológico, “ama, canta y sucumbe en desvarío”. Después de ese encuentro instantáneo, de convivir un momento de corta duración con una entidad superior, hay una vuelta a la soledad, producto del desprecio y, desde luego, de su diversa naturaleza:

Mas los tristes cuidados amorosos
que tercamente la pasión reclama
de quien la vida entre sus manos deja,
el tierno lamentar, los enojosos

hastíos escondidos del que ama
 y tantas lágrimas de queja,
 el azar firme aleja
 de este cuerpo sereno;
 a su vigor tan pleno
 la libertad conviene solamente,
 no el cuidado vehemente
 de las terribles y fugaces glorias
 que el amor más ardiente
 halla en fin tras sus débiles victorias.

(“Oda”, vv. 56-84)

Antes Cernuda escogió hablar, como ya se ha visto, de la “amorosa empresa”; en la estrofa que ahora transcribo, también aprovecha el rico caudal del lenguaje poético del siglo XVI, y del amor cortesano, cuando utiliza la expresión “cuidados amorosos”. Este influjo lírico es más que evidente. Garcilaso, en el Soneto primero, emplearía ese mismo término para referirse a su “preocupación amorosa”, es decir, a su amada. El significado, como podrá derivarse mejor tras la lectura de los versos del toledano, es un poco diferente, sobre todo porque Cernuda estaría pensando, más bien, en “atenciones amorosas”, además de que necesitaría un adjetivo para precisar a qué tipos de “cuidados” se referiría en los versos de la “Oda” (el significado de la palabra se modificó con el paso de los siglos). Nótese el desgaste que el poeta enamorado, según lo explican los siguientes versos, habría padecido por culpa de su desventura:

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

mas cuando del camino estoy olvidado,
 a tanto mal no sé por dó he venido;
 sé que me acabo, y más he yo sentido
 ver acabar conmigo mi *cuidado*.⁷⁷

El pasaje comentado de la “Oda” es de *Égloga, Elegía, Oda* el que mejor refleja el influjo de Garcilaso en lo referente a la concepción del amor como un infortunio por culpa de la indiferencia del ser amado; es, en este sentido, bastante excepcional. Es factible percibir en esos versos la falta de correspondencia amorosa y la reacción desesperada, por tanto, del amante. De forma bastante clara, por medio de un comportamiento que ilustra la calidad de esa desesperación, el hombre manifiesta su descontento. Por medio de un “tierno lamentar”, de “enojosos hastíos” y de “lágrimas de queja”, se describe inmejorablemente el malestar pasional. Hay que observar, por cierto, que ese “tierno lamentar” es casi idéntico al “dulce lamentar de dos pastores” que aparece en el verso inicial de la *Égloga* primera de Garcilaso. Quien tiene la responsabilidad de haber alejado al hombre de su contraparte divina es el “azar firme”. Esto puede explicarse considerando las diversas naturalezas de los personajes: el ser inmortal no podría renunciar a su libertad para satisfacer el “cuidado vehemente” del ser humano que lo reclama.⁷⁸

⁷⁷ G. de la Vega, Soneto 1, *Poesías castellanas...*, vv. 1-8.

⁷⁸ J. Valender ha podido detectar una conexión entre la “Oda” y “El indolente”, un relato de Cernuda de 1929: “[...] habría que explicar un poco más la situación metafísica que se presenta en ‘El indolente’. Hasta ahora la metafísica se ha considerado en un contexto predominantemente moral o psicológico; sin embargo, es posible que Cernuda haya querido que su tema se extendiera más allá de la metafísica del amor para abarcar también la metafísica de la poesía. Es decir, que el camino marcado para el deseo --la búsqueda de la forma permanente que está al fondo de la apariencia-- es también el camino que ha de seguir la poesía. Esto se ve muy claramente si se compara ‘El indolente’ con otros dos textos de Cernuda que tienen parecidos muy evidentes:

2. 8 GARCILASO EN LA CRÍTICA DE CERNUDA

Es Cernuda el miembro de la Generación del 27 que con mayor fuerza insistió en la idoneidad del poeta como crítico de poesía. El ejercicio crítico podía ser una consecuencia de una tarea primaria --la composición de poemas--, lo cual no sería propiamente un demérito para la crítica, sino la concepción de que esa labor así quedaría, de ese modo, justificada: la firma del poeta concedería un interés mayor a tal o cual ensayo sobre tal o cual asunto relacionado con la poesía. Sin embargo, el sevillano establecería una condición muy precisa: “Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena, a menos que, como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos entonces su labor es superior al de los profesionales de la crítica”.⁷⁹

Es fácil percibir que dicha actitud contiene un alto grado de provocación, como casi todo lo que el sevillano afirmara en sus textos críticos, pero al mismo tiempo es una advertencia directa y honesta. Para Cernuda, al igual que para tantos poetas, el ejercicio de la crítica significó la creación de un espacio propicio y propio para valorar y revalorar a los

primero con la ‘Oda’, poema escrito por Cernuda el verano del año anterior. Los paralelos estructurales entre este poema y ‘El indolente’ son muy claros: en la ‘Oda’, lo mismo que en la narración, un estado armonioso original (simbolizado por la llegada de un joven dios) se ve alterado por la conciencia de que esta aparición divina es sólo una imagen y no la forma divina en sí; como consecuencia de este reconocimiento, nace el deseo, el deseo de alcanzar la fuente divina original. Así como Don Mister se lanza al mar en búsqueda de la forma (la estatua) que yace debajo de la imagen de su amor (el yo-Aire), así la figura divina de la ‘Oda’ se lanza al río en búsqueda de la verdad que yace debajo de la superficie de la realidad” (J. Valender, *La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa*, UAM, México, 1984, p. 38).

⁷⁹ L. Cernuda, “Vicente Aleixandre”, *Prosa I*, t. 2, p. 224.

escritores --tanto a sus antecesores como a sus contemporáneos-- y para manifestar su visión personal del acto poético mismo y del arte en general. Como lo afirmó Maristany: la de Cernuda es “crítica interesada”.⁸⁰ En los ensayos del sevillano hay una continua reflexión en torno a conceptos que rebasan la consideración de un caso específico --la obra u obras de un autor en concreto-- y que abarcan, de forma simultánea, asuntos relacionados con la esencia misma del lenguaje y de la literatura e incluso de la historiografía literaria. De tal modo que el sevillano supo conciliar la lectura particular de los autores con reflexiones que tendrían alcances mayores. Estudiar la manera en que Cernuda leyó la obra de Garcilaso resulta especialmente interesante si se desea identificar algunos de los componentes centrales que guiaron su pensamiento crítico.

A lo largo de las siguientes páginas, me ocupo fundamentalmente de cuatro cuestiones: las ideas de Cernuda acerca del lenguaje poético y la importancia de Garcilaso en la formulación de tales ideas; las nociones de Cernuda acerca de la tradición y el lugar que Garcilaso ocuparía, según el sevillano, en la tradición española; la imagen que Cernuda construyó del poeta toledano como representante del Romanticismo más allá de las estrictas cronologías establecidas por los historiadores de la literatura; y, por último, la importancia de lo armónico en la obra de ambos artistas. Debo advertir que si bien algunos de los planteamientos vertidos por Cernuda acerca de Garcilaso y su obra variaron a lo largo de los años, algunas ideas las repitió en ensayos redactados en décadas diferentes. En todo momento, indicaré las fechas de redacción de los ensayos del sevillano con la intención de situar temporalmente los textos.

⁸⁰ Véase Luis Maristany, “El ensayo literario de Luis Cernuda” en L. Cernuda, *Prosa I*, t. 2, pp. 17-63.

2. 9 GARCILASO Y EL LENGUAJE POÉTICO

Los *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) es la obra de Cernuda en que el poeta organizó de forma más estructurada sus ideas en torno al lenguaje poético. Resulta necesario comentar aquí, sobre todo, algunas nociones que Cernuda desarrollaría en torno al estilo y al uso del lenguaje en poesía. El sevillano organizó un esquema que le serviría para trazar las diversas fases de la evolución de los estilos poéticos en España. Dicho esquema se basa en un elemento central: la distancia o cercanía entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, su grado de confluencia o de divergencia, en la obra de los poetas. En este esquema, para caracterizar uno de los tres períodos que detecta, utiliza la obra de Garcilaso como ejemplo representativo:

Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique, 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a divergir, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa el extremo primero, tratando de que ambas coincidan. La evolución estilística durante los siglos XVI y XVII, marca el avance de uno a otro punto extremo, y acaso sea Herrera donde el desequilibrio entre ambas formas de lenguaje se afirme claramente y hasta se codifique. Porque no otra cosa son las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera sino un código del buen decir poético: hasta en Garcilaso, maestro del lenguaje más sutil y penetrante que haya en nuestra lírica (sin que por eso perdiera la realidad de las cosas) halla Herrera palabras y expresiones “vulgares” a reprochar. Góngora hace de la lengua escrita algo tan espléndido y deslumbrante como una joya. Y siguiendo esta curva de evolución en el estilo poético llegamos a Calderón, donde ya es visible su decadencia.⁸¹

⁸¹ L. Cernuda, “Observaciones preliminares”, *Prosa I*, t. 2, p. 72.

El esquema es revelador. Además de reconocer el interés del planteamiento, es necesario ubicar la idea dentro de un contexto teórico. Al considerar el estilo de Garcilaso, Guillermo Junemann escribió en su *Historia de la literatura española* que la obra del toledano “ciertamente adolece hasta su forma de frecuentísimas flojedades, insulseces, vulgaridades, pasajes de mala prosa. Están en él como en incesante pugna la lengua poética y la prosaica. Pero aquella eclipsa a ésta, y marcó clarísimamente el rumbo al mundo poético, el cual imitó de él lo bello, censuró o desdeñó lo deforme y depuró de sus escorias el metal precioso”.⁸² Por lo visto, Junemann también creyó descubrir en la poesía de Garcilaso una tensión entre dos impulsos de signo contrario; pero en su caso utiliza las contrastantes nociones de lengua poética y lengua prosaica para señalar aciertos y supuestos desaciertos. Cernuda prefiere hablar de lenguaje escrito y lenguaje hablado. A diferencia de los teóricos del formalismo ruso, el sevillano no propone ni utiliza categorías funcionales. El poeta de *La realidad y el deseo* de ningún modo desatiende o condena, en lo que tiene que ver con la incorporación en el texto de los varios registros, ninguno de los dos aspectos en contraste. Al contrario: su esquema sirve para calibrar la interrelación entre lo eminentemente literario (la parte escrita) y lo supuestamente no literario (la parte oral) por medio de una gradación tripartita, y los diferentes resultados dependiendo del sentido de esa gradación.

Lo que resulta aquí más atendible, sin embargo, más allá de lo mucho que podría objetarse y discutirse con respecto al esquema, es el lugar que, dentro de ese cuadro, asigna a Garcilaso: un punto intermedio entre el equilibrio representado por Manrique y el aparente desequilibrio presente, según él, en la poesía de Góngora. Pero, además de eso, Cernuda hace de Garcilaso un símbolo de la naciente y creciente divergencia entre ambos

⁸² Guillermo Junemann, *Historia de la literatura española y antología de la misma*, 2ª ed., Herder, Friburgo, 1921, p. 31.

polos que, como bien lo señala, se manifestaría ya con claridad innegable e irreversible en los versos de Fernando de Herrera. Además de esto, también se hace necesario comentar y subrayar la noción de “eterno retorno” que Cernuda utiliza para la evolución de los estilos literarios: después del desgastamiento del ciclo, habría una vuelta, según él, a la fase inicial. De tal manera que los poetas de diversos momentos históricos se encontrarían repitiendo una misma sucesión, o bien, los elementos constitutivos de un mismo ciclo.

Sería arriesgado, y acaso irresponsable, querer arrancar o aislar una parte de esta propuesta y querer manipularla, sin las matizaciones necesarias, para comentar la poesía de Cernuda, pero si hubiera que escoger intuitivamente una de las tres expresiones de la relación entre lenguaje escrito y lenguaje hablado para analizar y calibrar el uso del lenguaje en sus composiciones, es decir, para caracterizar el estilo poético de Cernuda, tal vez la expresión más adecuada, para su caso, sería la que atribuye a Garcilaso. Antonio Carreira así lo ha creído también: “No estará de más recordar que ese leve desequilibrio en favor del lenguaje escrito será también característico de Cernuda en cuanto poeta”.⁸³ Sería peligroso, tal como lo sugiere Cernuda, resumir el estilo de un poeta por medio de una cuestión parcial (“Con frecuencia llamamos estilo a lo que sólo es manera, aun cuando sea la peor de todas; aquella gracias a la cual el autor se parodía a sí mismo en sus mejores momentos”).⁸⁴ Pero, a pesar de la prudencia solicitada por Cernuda, hay elementos en su uso del lenguaje --en su estilo-- que permiten elaborar planteamientos como el que aquí hago: es claro que Cernuda nunca deseó simplificar su expresión al grado de renunciar, por

⁸³ A. Carreira, “Luis Cernuda, crítico”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. James Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 427.

⁸⁴ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2, p. 489.

ejemplo, a los artificios intrínsecos de la poesía, a lo *retórico* (cosa diferente es que haya criticado todo intento por reducir la poesía a lo meramente verbal). Es indudable, por otra parte, que hay una notable estilización en el uso del lenguaje de Cernuda (algunos críticos han incluso hablado de manierismo); su sintaxis y su prosodia parecieran siempre avisar y recordar al lector sobre la *artificialidad* latente en el lenguaje de sus composiciones. A diferencia de los poetas neopopulares de su generación, a Cernuda jamás le interesó que se dejara de pensar en él como un poeta, si se me permite el uso tan manoseado del término, culto. Nunca dejó de estilizar hasta donde le fuera posible el lenguaje en sus poemas.⁸⁵

Como ya se ha visto en el análisis de *Égloga, Elegía, Oda*, el poeta creía implícitamente en la existencia de un “lenguaje clásico”; y los poemas de ese pequeño libro serían, en verdad, un ejemplo interesante de esa palpable divergencia entre lenguaje escrito

⁸⁵ Al comentar el esquema propuesto por Cernuda en el homenaje de *La Caña Gris*, José Hierro analizaría y cuestionaría las preferencias del sevillano dentro de ese cuadro. Si bien cita a Cernuda cuando éste afirma que siempre intentó que sus poemas pertenecieran a la órbita de la “lengua hablada”, concluye que sus gustos más arraigados reflejarían la separación de los dos registros. De este modo, Hierro evaluó la propuesta cernudiana y sus alcances: “Idea clave porque equivale a un módulo para, con arreglo a él, deducir los gustos del Cernuda lector, así como también los del Cernuda poeta. ‘Igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos del empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre’. Esta confesión del poeta, aunque matizada más adelante --‘...no siempre puede el escritor, ni sabe, ser fiel a sus gustos, y también en poesía, como en todo, el azar nos conduce en ocasiones, no siempre mal, contra nosotros mismos’-- podría hacernos pensar que los poetas del momento en que lenguaje escrito y lenguaje hablado coinciden han de ser sus predilectos. Pero no ocurre así. Sus preferencias en todo momento le hacen gustar más de los poetas incluíbles en el segundo de sus apartados que de los encasillables en el primero y tercero. Es decir, los poetas en los que el lenguaje hablado y el escrito comienzan a separarse” (José Hierro, “Notas sobre la crítica en Cernuda”, *La Caña Gris*, 6, 7 y 8, 1962, p. 22).

y lenguaje hablado (la suya no es, sin embargo, la propuesta de Alberti en *Cal y canto*, ni la de Altolaguirre en su “Poema del agua”). La balanza en esa obra del sevillano, al igual que en la poesía de Garcilaso, tiende hacia el lado del primer elemento sopesado, hacia lo que concebiría como “lengua escrita”. Si la Generación del 27 se entregó a la “vuelta a la estrofa” habría sido, según lo explica Cernuda en sus ensayos, para adquirir un carácter en verdad generacional (al parecerse a los poetas del Siglo de Oro, los poetas del 27 se dejaban de parecer a Darío; encontraban, además, un camino diferente al construido por las vanguardias y se reconocían como herederos de los padres que desearon haber tenido, los más prestigiosos y respetados por ellos).⁸⁶ Y al seleccionar un punto de referencia, Cernuda selecciona a Garcilaso, elección que difícilmente habría sido casual o accidental. De hecho, Cernuda celebraría el posterior abandono del uso consistente de metáforas por parte sus

⁸⁶ Es preciso subrayar que Cernuda llegaría a hacer una defensa de la tradición clásica para interpretar la historia reciente de la literatura peninsular y para, retrospectivamente justificar la implementación de esa sensibilidad cuando resultaba, según él, más urgente. Esto último sirve para ilustrar muy bien, desde luego, la aplicación de la idea del “eterno retorno” con la finalidad de explicar la evolución y la transformación de los estilos poéticos. La cita es de 1937: “Es curioso que se haya censurado tanto aquel común afán hacia una poesía española bien enlazada con nuestra tradición clásica, de forma precisa y lenguaje exacto; era natural reacción frente a la descomposición modernista, que todavía ocupaba a los supervivientes de una generación española contemporánea de la guerra europea y cuya única figura en conclusión es Ramón Gómez de la Serna” (L. Cernuda, “Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales” [1937], *Prosa II*, t. 2, p. 120). Tal clasicismo habría sido, de acuerdo con la explicación de Cernuda, un antídoto contra el Modernismo. Acerca de la forma en que influyó ese movimiento en su generación, escribe Cernuda lo siguiente: “[...] podemos deducir que si el modernismo influye entre nosotros es sólo con respecto a lo menos importante de la poesía contemporánea. ¿Es justo entonces seguir hablando de la renovación que trajo a nuestra lírica? Su aportación en temas, metros, vocabularios, ha sido rechazada por las generaciones poéticas nuevas, como alimento que el organismo no digiere ni asimila” (L. Cernuda, en las “Observaciones preliminares” de sus *Estudios...*, *Prosa I*, t. 2, p. 119). La apreciación difícilmente podría tener mayor contundencia.

compañeros de generación. Cernuda afirmó, entonces, que “[...] si comparamos los versos escritos entre 1920 y 1930 por la mayoría de estos poetas, y los versos que escribieron después de la última fecha indicada, es fácil observar que en los segundos la metáfora caprichosa y relumbrante no aparece ya, dejando de ser la trampa donde atrapar el paso de los lectores”.⁸⁷ Como se ha visto, Cernuda habría encontrado en el estilo poético de Garcilaso un símbolo para su concepción personal de lo clásico en la literatura española, lo cual hablaría, además, de una preferencia y de un distanciamiento de otros autores reconocidos por la tradición (pienso, por ejemplo, en Calderón de la Barca y en Lope de Vega, en quienes nunca pudo ni quiso reconocerse).

2. 10 CERNUDA, GARCILASO Y LA TRADICIÓN

Es la tradición uno de los conceptos que más apasionaron a Cernuda. El sevillano siempre manifestó un interés evidente por la manera en que lo tradicional podía jugar un papel importante en la creación de los poetas del momento y en la escritura de sus propios poemas. Es indudable que el pensamiento de T. S. Eliot causó un impacto profundo en su manera de concebir y valorar la tradición. Pero es indudable que Cernuda supo entender el concepto y aprovecharlo para explorar y estudiar a fondo un ámbito literario que al autor de *The Waste Land* casi nunca le llamó la atención; me refiero, claro está, al vasto y rico ámbito de la literatura española. De tal modo que Cernuda pudo, a su vez, reflexionar acerca del pasado literario de su tierra y verificar la asimilación o la falta de asimilación de esas obras tradicionales, su contemporaneidad, su *presente*.

⁸⁷ L. Cernuda, “Generación de 1925. Sus comienzos”, *Prosa I*, t. 2., p. 186.

Es necesario recordar, como lo ha advertido oportunamente Adolfo Sotelo Vázquez, que “la ejecutoria crítica de Cernuda viene condicionada por su radical desconfianza ante la lectura que de los clásicos españoles había realizado la Generación del 98”.⁸⁸ Hacia 1937, Cernuda llegaría a identificar en los españoles una notable incapacidad para apreciar a los autores que juzgaría como los mejores de su propia tradición poética. Si a los autores del 98 les reclamaría su parcialidad y su manoseo subjetivista, a los lectores españoles les señalaría su gran desatención. El pasaje que aquí copio adquiere su dimensión verdadera si se recuerda, sobre todo, lo que Garcilaso y Bécquer representarían para Cernuda dentro de su ideario particular:

Entre nosotros la literatura sólo tiene, cuando lo tiene, presente. Para el poeta muerto, por grande que fuese, no hay supervivencia posible. Hablando sólo de los más ilustres, ¿qué importan a los españoles vivos Garcilaso o Bécquer? Baudelaire y Keats viven aún en el aire, en los serenos cielos que se alzan sobre la tierra donde vivieron. Pero en el tumultuoso y terrible aire español la sombra luminosa de nuestros poetas no puede brillar y pronto se hunde en los infiernos del olvido.⁸⁹

En las palabras introductorias de sus *Estudios* (1957), Cernuda hablaría, siguiendo a Nietzsche, de una necesaria “revisión de valores”, la cual consistiría en encarar a los autores del pasado y en detectar tanto afinidades como desacuerdos. Este punto de partida

⁸⁸ Adolfo Sotelo Vázquez, “Luis Cernuda ante la crítica y la tradición literarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, 2002, p. 29. En el mismo artículo, Sotelo establecería la deuda cernudiana con los escritores de la Generación del 98, en especial con Azorín: “La pauta azoriniana de lectura de los clásicos nace del ideario krausista y unamuniano, según el cual la verdadera tradición es un valor dinámico y creativo, no infecundo y estático. La tradición es una ‘entrega’ viva y operante. Los clásicos son parte de esa tradición y los lectores son sus garantes, sus nuevos hacedores” (p. 38).

⁸⁹ L. Cernuda, “*Poetas de la España leal*”, *Prosa II*, t. 2, p. 126.

lo llevaría a afirmar que “por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y que Garcilaso resulte más propiamente contemporáneo nuestro (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy”.⁹⁰ No se piense, sin embargo, que Cernuda ignoraba, además de ese “sentido lato”, un sentido menos subjetivo de la contemporaneidad.⁹¹ Sin embargo, ese otro enfoque no aseguraría necesariamente la afinidad entre dos poetas que compartieran un mismo tiempo histórico: “Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos”.⁹² Por tanto, Garcilaso tendría, bajo esta óptica, un peso mayor en el universo cernudiano que otros autores del momento (o al menos eso quiso pensar Cernuda). El poeta sevillano selecciona con conciencia, entre sus antecesores, a sus contemporáneos. No queda duda de que Garcilaso es una de las figuras a las que más le interesa sentirse asociado por su talante clásico y por su persistencia a lo largo de los siglos:

No creo que exista en nuestra literatura gloria poética tan envidiable como aquella de que goza Garcilaso. Respetado por los más, admirado por uno pocos, para él la admiración es una con el amor. Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso, como la de Teócrito, la de Virgilio, aparece hoy tan fresca y tan bella como ayer, como acaso ha de

⁹⁰ L. Cernuda, en las “Observaciones preliminares” de sus *Estudios...*, *Prosa I*, t. 3, p. 75.

⁹¹ J. Valender cree que la actitud de Cernuda no es contraria al reconocimiento de lo histórico; que su lectura de los poetas de la tradición en los *Estudios* no es ahistórica: “De haberse mantenido por completo fiel a las ideas de Eliot sobre lo contemporáneo en la poesía española, Cernuda hubiera tenido que colocar a Garcilaso al lado de Bécquer y a Lorca al lado de San Juan de la Cruz. Pero no ocurrió así” (J. Valender, “Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*”, *Reflexiones lingüísticas y literarias*, eds. Rafael Olea y James Valender, El Colegio de México, 1992, p. 332).

⁹² L. Cernuda, “Observaciones”, *Prosa I*, t. 2, p. 75.

parecer siempre. En un sentido profano pudiera decirse que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella.⁹³

En este caso, Cernuda clasificaría a Garcilaso como un poeta clásico considerando su persistencia en el gusto de los lectores a lo largo de los siglos. Es curioso, sin embargo, que el sevillano llegara, en lo que a esto respecta, a contradecirse en parte, puesto que en otros pasajes de su obra prosística llegaría a plantear que la “gloria poética” del toledano no siempre alcanzaría el adecuado reconocimiento, debido sobre todo a la miopía de aquellos que, como se ha visto, llegarían a desentenderse de la tradición. Lo que es innegable es que Cernuda nunca hablaría con tanto entusiasmo de la obra de otro poeta del orbe hispánico. Esto es inobjetable para quien lea la totalidad de sus ensayos críticos.

Antes he comentado ya algo acerca de las observaciones que Cernuda dedicó a Góngora diez años después de la magna celebración del centenario en Sevilla. En ese texto de 1937, Cernuda se ocuparía nuevamente de fustigar la permanente desatención de los españoles: su incapacidad para captar el sentido de lo elaborado por los creadores previos y su falta de pericia para dar continuidad al camino andado. En ese texto, Cernuda reuniría comentarios en torno a un autor específico (Góngora) y llevaría la discusión a terrenos más amplios, tal como era su costumbre. Cernuda cree que esa culposa distracción --la falta de consideración de la tradición-- tendría su causa en la falta de asimilación de los mecanismos de lo tradicional y en cierta actitud primitiva: “Cada español se enfrenta con el mundo como un primitivo, mirando, sintiendo, comprendiendo, como si nadie antes que él hubiera mirado, sentido y comprendido. Falta el lazo precioso de la continuidad, de la tradición. Cuánto esfuerzo perdido en nuestros antepasados; cuánto tiempo perdido para

⁹³ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2, p. 492.

nosotros”.⁹⁴ A esa falta de comprensión de la tradición, a ese comportamiento perennemente adánico, atribuye el menosprecio de la poesía de Góngora. En ese mismo ensayo, realizaría una contundente defensa de la tradición y acusaría a los españoles ya no sólo de indiferencia o desatención, sino también de violencia frente a lo tradicional:

Tradición... No conozco palabra tan hermosa como ésta. Yo quisiera, al escribirla o al pronunciarla, que quienes la pronunciaran conmigo tuvieran esa vasta iluminación, esa comunidad inmensa y enfebrecida con la que nuestra raza y nuestra tierra ha sido, con los afanes y los deseos de nuestros ilustres predecesores, que yo entreveo gracias a ella en los siglos que se fueron. Si nosotros vivimos hoy, si nuestro esfuerzo de hombres vivos puede perdurar, una vez vueltos nosotros a la tierra que nos creó, es gracias a esa gran palabra y al divino aliento que ella levanta.

Pero los españoles no quieren nada con la tradición. Y si a veces parece que son fieles a ella no es sino para mejor anonadarla luego, para mejor destrozar y pisotear cuando ella representa. Aquí aludo a esas fuerzas sempiternas de incomprensión y barbarie que tantos españoles pretenden siempre apoyar en la tradición. Tradición, ya lo sabemos, es cultura; pero frente a esta única tradición, las fuerzas oscuras y demoníacas que acechan la divina obra del mundo, también se apoyan, y sólidamente, en el bestial impulso primario, que para ellos viene a ser otra tradición: la única suya posible.⁹⁵

Es de llamar la atención cómo concibe Cernuda ese alejamiento y esa negación de la verdadera y más valiosa de todas las tradiciones: como un acto de traición y también de barbarie, de violencia absoluta, sobre todo cuando se emplea lo tradicional como una herramienta para alcanzar fines ideológicamente cuestionables y para aislar y sofocar las opiniones divergentes. Estas líneas las escribió el poeta en la época de la Guerra Civil. Es seguro que los trágicos acontecimientos de entonces hayan influido en su estado de ánimo.

⁹⁴ L. Cernuda, “Góngora y el gongorismo”, *Prosa II*, t. 3, p. 137.

⁹⁵ *Idem.*

Una explicación similar podría ofrecerse para explicar el contenido del artículo que publicó hacia 1937, bajo el título de “*Poetas de la España leal*”, en que, como se ha visto, acusa a los españoles de desatender las obras de Garcilaso y Bécquer, confinándolos a los “infiernos del olvido”. El toledano, el poeta cuya gloria Cernuda habría llegado a sentir más segura en el ámbito de las letras españolas, también habría sido, por culpa de la ignorancia y de la brutalidad, negado y renegado.

2.11 GARCILASO, BÉCQUER Y EL ROMANTICISMO

Es curioso que Cernuda, en un texto de 1929 dedicado a la poesía de Paul Éluard, cometa la injusticia que años después, según él, cometerían sus contemporáneos: en ese texto no solamente cuestiona si Bécquer es un poeta romántico, ¡sino que pone en duda su calidad de poeta! La explicación de tal arrebato tal vez tenga que ver con el hecho de que se hallaba comentando la obra de un creador surrealista; de allí, tal vez, el desplante y también la desacralización. En ese temprano ensayo de 1929, Cernuda, quizá por vez primera, valoraría la obra de Garcilaso junto con la de Bécquer como producto netamente romántico más allá de lo que sugerirían los anales y los manuales literarios.

[...] aquí, pasando el Pirineo (creemos en la Geografía puesto que creemos en el viaje), la palabra “romántico” no tiene significación. La poesía española por exigencias o deficiencias, es lo mismo, de un temperamento exclusivamente verbalista, si así puede decirse, no ofrece ninguna fase romántica en su inagotable desierto de palabras, palabras, palabras. Sin embargo, acaso Garcilaso sea un poeta romántico, acaso lo sea también Bécquer aunque este último habría demás que averiguar si es o no poeta. Amamos o, mejor, se ama demasiado la palabra para ser románticos; sólo interesan las palabras, no la

poesía. Y si esta última necesita de aquéllas, esas palabras son ya ciertamente muy distintas, bien que, como las otras, como todas las palabras, traicionen también.⁹⁶

Es muy importante este pasaje por diversas razones. En primer lugar, porque sirve para explicar la orientación que el término “romanticismo” tendría, por lo menos durante aquellos años, para Cernuda: una tendencia artística que acotaría en la poesía el elemento verbal --lo verbalista-- y cuyo centro estaría más allá de las palabras y, por tanto, más allá del poema. En la cita, el autor de *La realidad y el deseo* no explica los motivos por los cuales Garcilaso podría colocarse al lado de un poeta como Bécquer, tan alejado del toledano por motivos cronológicos, pero sí sostiene que juntos representarían un mismo anhelo que implicaría superar y trascender lo meramente estético, lo puramente verbal, lo retórico. Ésta sería, a su vez, la clave para la conformación de un canon enteramente personal y para la formación y consolidación de una idea importantísima de la poética cernudiana: la actividad poética entendida como la síntesis de lo ético (lo interno) con lo estético (lo exterior). Esta exacta noción la expondría de forma bastante clara al analizar, a su vez, la obra del autor del *Cántico espiritual*: “[...] en San Juan de la Cruz la belleza y la pureza literaria son resultado de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral. No es quizá fácil apreciar esto bien hoy, cuando todavía circula por ahí como cosa válida ese mezquino argumento favoreciendo la pureza en los elementos retóricos del poema, como si la obra no fuera resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética”.⁹⁷ Quien tuviera la capacidad para proceder de este modo tendría, para Cernuda, la categoría de verdadero artista. Garcilaso, como se verá más adelante, cubriría el requisito.

⁹⁶ L. Cernuda, “Paul Eluard”, *Prosa II*, t. 3, p. 16.

⁹⁷ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2., p. 500.

Hacia 1935, Cernuda de nuevo caracterizaría lo *romántico* como un movimiento no de orden histórico, sino espiritual y atemporal: “[...] el romanticismo podemos considerarlo también como un hecho eterno. Algo así como un espíritu diabólico que se divirtiera, a través de los tiempos, asaltando a determinados individuos, haciendo resonar en ellos esa vibración particular, esa extraña conmoción vital que siempre le caracterizan”.⁹⁸ Al explicar en el mismo ensayo su insatisfacción al leer la obra de los poetas generalmente reconocidos por los manuales de historia literaria como típicamente románticos --Zorrilla, el Duque de Rivas, Zorrilla, Espronceda--, Cernuda los compara y los contrasta con los autores del Siglo de Oro y establece que son herederos de la poesía clásica española, pero solamente en una de sus posibles líneas, la más verbalista, y, para él, la menos profunda: “La misma gravedad clásica, el mismo insolente gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético, vemos en ellos que en los grandes nombres de nuestra poesía anterior: Herrera, Lope, Góngora y Calderón tienen en ellos fieles continuadores. Y, sin embargo, había además Garcilaso, había Juan de la Cruz, para quienes la poesía fue algo más que delicia verbal o suntuosidad decorativa”.⁹⁹ He aquí el conflicto entre lo en apariencia superficial y lo profundo, entre los poetas que, para Cernuda, lo serían sólo de nombre y aquellos otros que para el sevillano realmente lo fueron.

En las páginas de sus *Estudios*, Cernuda regresaría sobre esta misma idea, sobre esa noción de “peso muerto”:

Otra transición en el curso de nuestra poesía moderna es el romanticismo, que en realidad fue entre nosotros tentativa fallida, como la de los neoclásicos, para hallar una visión y expresión poéticas en consonancia con la realidad de su tiempo. Los románticos, como los

⁹⁸ L. Cernuda, “Bécquer y el romanticismo español”, *Prosa II*, t. 3, p. 67.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

neoclásicos, quieren también “regenerar” la poesía, y que sintieran ese deseo es prueba de lo insuficiente que resultaba la labor realizada por los neoclásicos. Pero si éstos enarbolaron la bandera del “buen gusto”, los románticos enarbolaron la de la “tradicición” olvidada o menospreciada por aquéllos.¹⁰⁰

Las comillas con que entrecierra Cernuda la palabra “tradicición” sirven para remarcar las reservas del poeta ante tal interpretación. La tradición que rescataron los románticos no es la que él, a su vez, exigiría considerar. Como lo revela el texto, Cernuda rechazaría las figuras del período literario correspondiente al Romanticismo y establecería, paralelamente, un apretado repertorio de autores que para él sí representarían esa actitud romántica en su *verdadera* dimensión. Silver ha llegado incluso a sugerir que Cernuda buscó, por medio de su obra, dar contenido y forma a ese inexistente Romanticismo español.¹⁰¹ Lo que Cernuda apenas entrevé hacia 1929 en el ensayo en que comenta la obra de Paul Eluard --el rasgo romántico como elemento constituyente de la obra poética de Bécquer y Garcilaso--, años después, y gracias a las lecturas y las relecturas de sus clásicos, se llegaría a convertir en una afirmación complementaria de carácter historiográfico. El vínculo, en este caso, que establece entre la obra de Garcilaso y la de Bécquer tiene que ver con su importancia como escritores que instauran e inauguran sus propias tradiciones:

¹⁰⁰ L. Cernuda, en las “Observaciones preliminares” de sus *Estudios...*, *Prosa I*, t. 2, p. 73.

¹⁰¹ Véase P. Silver, *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1997. Esta misma idea la ha desarrollado Rafael Argullol: “Si aceptamos la pervivencia en la literatura de una ‘mente romántica’, como concepción trágica del hombre moderno, más allá del romanticismo histórico --lo cual parece incuestionable-- podríamos concluir que Cernuda, en buena manera, es no solamente uno de los pocos escritores españoles que se vincula con aquella tradición, sino también, uno de los escasos que, contra el pseudorromanticismo de los Harzenbusch, Zorrilla, Rivas... ha tratado de subsanar una de las grandes carencias culturales de nuestra poesía” (Rafael Argullol, “Cernuda romántico”, en su libro *Territorio del nómada*, Destino, Barcelona, 1993, p. 68).

En efecto, Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes. Y si de Garcilaso se nutrieron dos siglos de poesía española, estando su sombra detrás de cualquiera de nuestros poetas de los siglos XVI y XVII, lo mismo se puede decir de Bécquer con respecto a su tiempo. Él es quien dota a la poesía moderna española de una tradición nueva, y el eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores.¹⁰²

Es como si Cernuda intentara proponer un nuevo enfoque desde el cual concebir el devenir de la literatura española en su totalidad. Por un lado, reconoce la importancia fundacional y funcional, a su vez, de Garcilaso (a él se debe la revolución italianista), pero por el otro, como complemento de lo anterior, también ofrece el nombre de Bécquer para marcar dos hitos que definirían otros tantos trascendentales puntos de partida para la tradición lírica española. Al asociarlos los incorpora, además, dentro de un único marco ideológico: el Romanticismo como categoría de espíritu eterno más allá de la historia y sus períodos establecidos por los filólogos e historiadores. De Bécquer dependería, según la cita, la estela lírica que habría llegado a influir en los poetas del siglo anterior.

En “Unidad y diversidad” de 1932 Cernuda denuncia también la “existencia dudosa” de la poesía peninsular a lo largo de los siglos XVIII y XIX (se puede deducir de esto ya una constante clave de su pensamiento crítico). En tanto que en otros países de Europa habrían surgido grandes poetas románticos, durante ese mismo lapso los españoles no habrían sabido prolongar la estela de Garcilaso y San Juan de la Cruz, los cuales servirían como puntos de referencia y comparación para los demás creadores: “Los siglos anteriores, los blancos siglos de la poesía clásica, ofrecieron para nosotros, entre otros, los

¹⁰² L. Cernuda, “Gustavo Adolfo Bécquer”, *Prosa I*, t. 2, p. 97.

líricos ejemplos de Garcilaso y San Juan de la Cruz. Pero en los años subsiguientes, ¿quiénes pudieron recogerlos?”¹⁰³ Solamente encontrará en Bécquer un sucesor de ese impulso netamente poético que representarían tanto el monje carmelita como el poeta de Toledo:

Más tarde, a fines del siglo pasado, un triste andaluz, Gustavo A. Bécquer, reanuda la corriente ya casi perdida, vivificando con su aliento inaudito la inerte poesía española. No era una seca tradición la que instauraba: en él adquiere la poesía fuerza apasionada y desesperado ímpetu, siendo poco probable que sus ignorantes admiradores pudieran percibir tan inesperada iluminación. Me gusta añadir a los dos nombres anteriormente citados, es decir, a Garcilaso y Juan de la Cruz, el de Bécquer, dejando así reunidos sus tres ejemplos entre los restantes que puede ofrecernos la poesía española. Garcilaso más delicado, Juan de la Cruz, más sensual, Bécquer más apasionado, aunque estas cualidades, en verdad, no sean privativas de cada uno de ellos, ya que todas se dan en todos tres, como imprescindibles cualidades del poeta, pero sí llegan a adquirir un predominio respecto a las restantes, sirviendo para caracterizar a su posesor.¹⁰⁴

Es decir, si bien el autor de *La realidad y el deseo* pensaba que pueden asociarse poetas como Garcilaso y Bécquer bajo una misma luz --el eterno espíritu romántico--, habría una categoría más trascendental que los congregaría en un mismo y privilegiado universo poético, como miembros auténticos de la verdadera *corriente* poética. Al igual que San Juan de la Cruz, los otros poetas preferidos por Cernuda compartirían, para él, cualidades que rebasarían lo meramente externo. De tal modo que se convierten en “tres ejemplos” verdaderos e indiscutibles de la poesía española (el uso del término “poesía” tiende aquí hacia lo absoluto). La influencia de Juan Ramón Jiménez, quien a su vez recogió las ideas expuestas por Bécquer en el prólogo de un libro de Augusto Ferrán, llega hasta Cernuda en

¹⁰³ L. Cernuda, “Unidad y diversidad”, *Prosa I*, t. 2, p. 54.

¹⁰⁴ *Idem*

lo que tiene que ver con el modo en que el sevillano organiza y confecciona una lista de autores selectos, despreciando a aquellos creadores que no satisficieron sus expectativas de lector. Lo que hay que decir, sin embargo, es que Cernuda realiza una selección todavía más cerrada y más acotada que la propuesta por Jiménez, prefiriendo sobre todo tres nombres provenientes de la tradición: Garcilaso, San Juan, Bécquer.

2. 12 GARCILASO Y LA ARMONÍA

El sevillano trata de identificar algunas características dominantes que servirían para caracterizar y mejor describir y definir la obra de esos tres poetas; sin embargo, cae Cernuda en la cuenta de que hacer este tipo de operación generalizadora resulta imposible puesto que esos rasgos, en mayor o menor medida, los comparten los tres autores: delicadeza, sensualidad y apasionamiento. Es difícil precisar en qué pensaría Cernuda al escoger la *delicadeza* como el rasgo dominante en la producción de Garcilaso; en todo caso, es posible sospechar en el señalamiento de esa virtud aquello que sostuviera en otras páginas suyas (especialmente en “Tres poetas clásicos”): los versos del toledano son un producto armónico y, por tanto, de notable delicadeza. De allí que la sensualidad y el apasionamiento, rasgos que tendrían que ver con un desbordamiento, con una ruptura de los límites, no fueran del todo adecuados para calificar la poesía de Garcilaso. Sin embargo, en “Tres poetas metafísicos”, al comparar la poesía de Garcilaso con la de Jorge Manrique, el cual se le revela al sevillano como expositor máximo del “dominio del pensamiento sobre la palabra”¹⁰⁵, sostendrá que en ese caso la sensualidad presente en los versos del toledano

¹⁰⁵ L. Cernuda, “Tres poetas metafísicos”, *Prosa I*, t. 2, p. 304.

sería mayor, lo cual sería evidente por el contenido diverso de sus obras, que aquella presente en la poesía del autor de las “Coplas a la muerte de su padre”.

En otra ocasión, al comentar la obra de Altolaguirre, Cernuda imaginó lo que ocasionaría reunir en un solo individuo las virtudes poéticas y humanas, por ejemplo, del monje Carmelita y de Garcilaso, lo cual revela, de otro modo, ese lazo que deseó establecer entre sus poetas preferidos y las carencias que reconocía en unos y en otros. Sin embargo, al final de la cita advierte el peligro latente en esa síntesis planteada, en ese descomunal híbrido sobrehumano: “Como un remordimiento acuden ahora a la memoria dos nombres: Juan de la Cruz y Garcilaso. Una piel desnuda que se estremece y vibra el menor roce con la más leve brisa del amor, y unos ojos límpidos que reflejan el paisaje humano con vaga precisión melancólica, respectivamente. ¿No es bastante esto? Unir ambos sentidos daría un gran poeta, unirlos dominándolos daría un Goethe, es decir, un ser sobrehumano. No nos quejemos, sin embargo, Juan de la Cruz, Garcilaso, es bastante en conclusión”.¹⁰⁶ En tanto que, bajo esta visión, San Juan de la Cruz sería un poeta en extremo sensible y siempre a la expectativa de un estímulo divino --su existencia consistiría en registrar “la más leve brisa de amor”--, Garcilaso se habría dedicado a una tarea, tal vez, mucho más modesta, pero cuya importancia derivaría de atender amorosamente los componentes de lo humano, del mundo en que se halla en verdad el hombre, conducido por su propia voluntad, sin compromisos externos, *hic et nunc*.

Es posible entrever que dentro del pensamiento cernudiano San Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega llegarían a representar dos ejemplos contrastantes de armonía y de disciplina moral; de allí que imaginarlos como un solo hombre, o como un solo poeta, sería

¹⁰⁶ L. Cernuda, “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”, *Prosa II*, t. 3, p. 31.

tanto como proponer la creación de un ser sobrehumano, dueño de dos talentos o de dos dones invaluableles en sí mismos. Es decir, la existencia del monje carmelita siempre habría dependido, bajo esta concepción, de la consideración de la vida eterna que llegaría después de la muerte (de allí su religiosa sensualidad, pero también su aplazada armonía terrenal), en tanto que Garcilaso, dentro del imaginario cernudiano, habría podido inmejorablemente representar en sus versos lo armónico de este mundo a pesar de haber padecido fracasos sentimentales y de haber consagrado gran parte de su obra a su registro y reelaboración lírica.

En la tercera edición de *Ocnos*, en el poema en prosa que lleva por título el de “Helena”, Cernuda se plantearía de nueva cuenta la oposición entre el mundo poético de Garcilaso y el de San Juan de la Cruz al reflexionar en torno al limitado helenismo hispánico y a las consecuencias lamentables de esa renuncia cultural. Y el sevillano explicaría el motivo por el cual, si llegara el momento de escoger entre uno de ellos, se quedaría con el toledano, en lugar del carmelita, por su actitud frente a lo material y frente a lo terrenal:

Un amigo se extrañaba de tu preferencia, entre los poetas españoles, por Garcilaso, en vez de San Juan de la Cruz. Garcilaso es uno de los muy raros escritores nuestros a quienes podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente.¹⁰⁷

¹⁰⁷ L. Cernuda, “Helena”, en su libro *Ocnos*, 3ª ed., Universidad Veracruzana, Jalapa, 1963, p. 177.

No debe resultar extraño que el personaje principal de *Ocnos* se llame Albanio, como uno de los pastores de la Égloga segunda de Garcilaso. La preferencia por aquel nombre seguramente se debe a su interpretación de lo bucólico: el mundo de las églogas del toledano lo remitía a un ámbito ideal, de perfección y de armonía incomparable, lo cual fue un anhelo vital para Cernuda. Si bien en la reelaboración de algunos pasajes de su niñez es posible identificar sentimientos que se relacionarían, más bien, con la tristeza y la soledad, la infancia para Cernuda sería, en gran parte de su obra, y especialmente en muchos de los poemas de *Ocnos*, un territorio arcádico. Para José María Barrera, “como el Albanio de la Égloga segunda de Garcilaso, Cernuda recuerda un pasado feliz en un presente adverso y a la vez siente dolor al recordar un pasado triste. En el poema renacentista, Albanio atribuye su amor a la fuerza del destino: abandona el estado contemplativo y se debate en el desamor”.¹⁰⁸ Jenaro Talens explicaría, por su parte, de un modo similar la selección del nombre y agregaría otro elemento que vale la pena aquí subrayar: “De entre las diferentes corrientes poéticas prefiere, sin duda, la que encabeza Garcilaso, por lo que éste tiene de creado, de un mundo serenado por la idealización. No es casualidad que tome de él nombre para su personaje mítico: Albanio”.¹⁰⁹ Es decir, si la vida del poeta se desarrolla en un ámbito que desconoce la serenidad y la armonía, eso no quiere decir que sea inviable en este mundo, por medio de la poesía, construir ese espacio, ese territorio recobrado. Vale la pena recordar la noción que del “acorde” desarrolló Cernuda en las páginas de *Ocnos*: “El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un

¹⁰⁸ José María Barrera, “Las máscaras de la niñez y la adolescencia en el mundo poético de Luis Cernuda”, *Ínsula*, 669, 2002, p. 5.

¹⁰⁹ Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 177.

gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música de afuera y el ritmo de la sangre dentro?”¹¹⁰

En “Tres poetas clásicos” (1941) Cernuda elaboraría una pequeña digresión en torno al valor del término “estilo” y llegaría a concluir, a propósito de la obra de Garcilaso, que “si el estilo consiste en dar lógica coherencia y unidad a la composición, y por tanto en él detalle y conjunto reposan sobre la justa percepción mental del tema representado por el artista, el estilo no sólo debe informar la expresión, sino dar también tono espiritual a la obra, quedando en ella todo propósito subordinado a una disciplina armoniosa”.¹¹¹ La obra de un verdadero poeta, como lo sería Garcilaso para Cernuda, daría constancia no solamente de una serie de ideas o de imágenes, sino que tendría también una esencial cualidad expresiva, la cual consistiría en conjugar armónicamente, además, lo emocional, lo que parecería, por principio de cuentas, incontrolable para el hombre común y corriente: “Gracias al estilo las palabras del poeta son al mismo tiempo idea y emoción; es decir, no meros sonidos elocuentes o melodiosos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal”.¹¹² La poesía no debe únicamente imitar la realidad, sino ser, ella misma, una manifestación de la realidad; de allí la claridad que el sevillano exige y que piense en el cristal para simbolizar su esencia.

Creo que en este momento ya se hace más que evidente cuál es la porción de la obra de Garcilaso que Cernuda prefiere y en la cual, a su vez, se proyecta: aquella en que puede

¹¹⁰ L. Cernuda, “El acorde”, *Ocnos...*, p. 192..

¹¹¹ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2., p. 490.

¹¹² *Idem*

reconocer un mundo en armonía y, desde luego, idealizado. Esto era algo ya notable, a decir verdad, desde *Égloga, Elegía, Oda*, pero los posteriores escritos críticos de Cernuda parecen confirmarlo. Ese mundo poético y armónico lo ha podido recrear el poeta toledano, según Cernuda, a pesar de su propio sufrimiento. La *disciplina armoniosa* es el instrumento sin el cual ese proceso habría sido un imposible; y es el elemento que Cernuda privilegia en su análisis como el factor decisivo para reconocer en Garcilaso a un artista consumado. Tras reconocer las cualidades estilísticas de la poesía de Garcilaso, Cernuda afirma que en su obra existe tal grado de armonía que aquello que enuncia pareciera verlo desde otro plano, como si hubiera una distancia ponderable entre el creador y lo que recrea: “En ella aparece la vida con la serenidad de lo contemplado desde el otro lado de la muerte; a veces hasta creeríamos que el alma del poeta, en una transmutación panteísta, habita aquello mismo de que nos habla”.¹¹³ Incluso, la idealización de la realidad sería un procedimiento que derivaría, según Cernuda, del acto de contemplar la realidad desde un punto de vista que rebasaría la existencia y que derivaría, por tanto, en la muerte:

La obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por contraste con la apariencia que ese mundo mismo presentaba para las gentes entre las cuales vivía. En sus versos, atemperando la gracia y la voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte, la cual no fue un accidente en la vida del poeta, sino el cumplimiento de una honda aspiración fatalista. Su visión poética del mundo supone, por tanto, el rescate del mismo, que hubiera sido imposible sin una extraordinaria energía subyacente.¹¹⁴

Ese idéntico procedimiento, esa misma forma de percibir, alcanzar la contemplación del mundo desde una posición que pareciera más cercana a la muerte que a la vida, lo recupera

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ L. Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *Prosa I*, t. 2., p. 491.

Cernuda en un poema de *Ocnos* que lleva por título “El amante”. El título puede ser desconcertante puesto que en el poema no hay, en realidad, ningún *amante*, a menos de que se piense que se trata del poeta y que su interés amoroso no sea una persona, sino su estado solitario y su contemplación de la naturaleza. En ese poema en prosa, en primer lugar, describe el poeta el escenario: una playa, durante el verano, en que se confundía el agua con el cielo. Después, afirma que se hallaba paseando, desnudo, junto al mar, solitario, escuchando y viendo a sus amigos que lo invitaban a que nadara con ellos. En lugar de seguir el llamado de sus amigos, prefiere seguir caminando y conservar su estado solitario: “Entre la sombra de la playa anduve largo rato, lleno de dicha, de embriaguez, de vida. Pero nunca diré por qué. Es locura querer expresar lo inexpresable. ¿Puede decirse con palabras lo que es la llama y su divino ardor a quien no la ve ni la siente?”¹¹⁵. Finalmente, el poeta logra desarrollar la misma cualidad *artística* que detectó en Garcilaso al hallarse en condiciones de mirar la vida, la existencia, como si se encontrará en un ámbito alejado, más allá de la muerte:

Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de la playa, y en ella la mancha blanca de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, yo les contemplaba invisible en la oscuridad, tal desde otro mundo y otra vida pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos.¹¹⁶

¹¹⁵ L. Cernuda, “El amante”, en su libro *Ocnos...*, p. 117.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

III. MANUEL ALTOLAGUIRRE Y GARCILASO DE LA VEGA:

DOS POETAS INTERIORES

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse.

María Zambrano, *La confesión*

Manuel Altolaguirre fue un lector constante de la obra de Garcilaso de la Vega. De ese vivo interés, hay múltiples pruebas. Y la consideración de esas pruebas supone la revisión de casi todas las actividades literarias que el malagueño desarrolló a lo largo de su corta, pero sin duda fructífera, existencia. Hablar del vínculo entre la obra de Altolaguirre y la poesía de Garcilaso implica recorrer su obra poética, su crítica literaria, la escritura de una casi olvidada biografía, el estudio de sus ideas acerca de la historia de España y el repaso de algunas de las ediciones que salieron de sus famosas imprentas. De todo ello me ocupo con detenimiento en las siguientes páginas. El factor común presente en todos los casos, en todas las manifestaciones que enumero, es la poesía y el don poético de Altolaguirre. Ése era su mundo. Y sin duda supo habitarlo.

3.1 GARCILASO EN LA IMPRENTA

La poesía fue la pieza central en la vida de Manuel Altolaguirre. Lo mismo escribió algunos de los mejores poemas de la Generación del 27 que se ocupó de la edición, siempre demostrando en ello indudable creatividad y talento, de verdaderas joyas bibliográficas. Lo *antiguo* y lo *nuevo* siempre supieron convivir armoniosamente, tanto en sus composiciones, como en el espacio ocupado por sus varios talleres tipográficos. Como es bien sabido, Altolaguirre imprimió varias de las principales obras poéticas de la época en que le tocó vivir (pienso en los libros de poesía de sus compañeros de generación),¹ pero también se consagró a la edición de los versos de algunos de los maestros de los Siglos de Oro: Garcilaso, Góngora, San Juan de la Cruz, Quevedo, Lope de Vega. Poeta e impresor, excelente difusor de lo antiguo y de lo nuevo, Altolaguirre nunca dejó de atender aquello que implicaba, a pesar de su fecha de escritura, más allá de las cronologías históricas, cierta *novedad*. Entre los críticos que reconocieron en sus tareas editoriales ese movimiento doble, es necesario recordar el nombre de Margarita Smerdou-Altolaguirre, quien escribió que “su contacto con los clásicos fue casi continuo. Si hiciéramos un recorrido por toda nuestra historia literaria, se vería que muy pocos autores de importancia dejaron de ser publicados en sus imprentas, empezando por nuestra Edad Media hasta llegar al siglo XX.

¹ Cabe destacar los siguientes títulos editados entre 1926 y 1929 como suplementos de la revista *Litoral*: Federico García Lorca, *Canciones*; Rafael Alberti, *La amante*; José Bergamín, *Caracteres*; Luis Cernuda, *Perfil del aire*; Emilio Prados, *Vuelta*; Vicente Aleixandre, *Ámbito*; José María Hinojosa, *La rosa de los vientos*; Manuel Altolaguirre, *Ejemplo*; Fernando Villalón, *La toriada*; y José Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*. Estas ediciones fueron el fruto de una cercana colaboración entre Altolaguirre y Emilio Prados.

Editó sin tregua clásicos y modernos”.² Antonio Carreira dedicó un muy completo trabajo a comentar y a catalogar las ediciones que Altolaguirre hiciera de los *clásicos*. Es posible que el malagueño haya tenido en Gerardo Diego, quien en su revista *Carmen* (1927-1928) procuró dedicar un espacio a los poetas de los Siglos de Oro, un inmejorable maestro, tal y como lo sugiere Carreira:

[Diego] había publicado en *Carmen* antologías de Bartolomé Leonardo Argensola (núm. 1, 1927), Fray Luis de León (núms. 3-4, 1928, año que conmemoraba el cuatricentenario de su nacimiento), Bocángel (núms. 5 y 6-7, 1928) y un misterioso poema titulado “Medusa”, de Juan de Jáuregui, cuya procedencia no especifica (núms. 6-7, 1928). También rindió homenaje a Fray Luis de León el número XI de *Mediodía* (marzo de 1928), con breve antología en sus primeras páginas.³

Altolaguirre supo también generar un vivo diálogo entre los poetas de los Siglos de Oro y sus contemporáneos. Los cuadernos que publicó hacia 1930 bajo el título de *Poesía* son el mejor ejemplo de esto. En ellos, el editor malagueño recogía poemas de autores clásicos, poemas de autores del momento y composiciones suyas. Los poetas áureos que escogió para las páginas de *Poesía* fueron San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Lope de Vega. Sin embargo, su correspondencia pareciera indicar que éstos no siempre fueron los tres poetas en los que pensó para ese proyecto. El lugar ocupado por Fray Luis de León inicialmente habría sido ocupado por Garcilaso de la Vega, pero Jorge Guillén, cuyos poemas también aparecieron en las páginas de *Poesía*, tal vez hizo una petición a

² Margarita Smerdou Altolaguirre, introducción a su edición de Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas*, Castalia, Madrid, 1972, p. 25.

³ Antonio Carreira, “Manuel Altolaguirre, editor de los clásicos”, *Viaje a Las islas invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959*, ed. James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 525.

Altolaguirre para que modificara esa selección inicial. El lugar que Lope de Vega finalmente ocupó en los cuadernos de *Poesía* estuvo destinado, en primera instancia, a Quevedo. Carreira, en el artículo ya citado, da cuenta de todo esto. Y comenta que hacia 1930 Altolaguirre soñó con organizar una biblioteca de poetas clásicos y autores españoles. En la primera serie, pensaba incluir a Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo. Dicho proyecto solamente lo llevaría a cabo, años después, en México. Fue en las páginas de la revista *1616* en donde Altolaguirre editó por primera vez algunos poemas de Garcilaso. Dicha revista, una de las más hermosas que publicó por sus vivos colores y por su inmejorable composición tipográfica, llevó ese título, *1616*, en recuerdo del año de la muerte de dos cumbres de la literatura: Cervantes y Shakespeare. Fue una revista bilingüe publicada en Londres entre los años 1934 y 1935. Algunos de los poetas españoles que Altolaguirre incluyó en la revista fueron Lope de Vega y Gil Vicente. Entre los poetas ingleses, cabe destacar la traducción realizada por Altolaguirre de algunas de las estrofas del *Adonais* de Shelly. De Garcilaso, se publicaron los siguientes sonetos, todos acompañados con traducciones de William Drummond of Hawthornden (1585-1649): “Hermosas ninfas, que en el río metidas”, “A Dafne ya los brazos le crecían” y “Oh hado ejecutivo en mis dolores”.⁴

Fue en 1939, ya en el exilio en Cuba, cuando Altolaguirre preparó una edición de la Égloga primera y de la Égloga tercera. Dicha edición formó parte de la colección *El Ciervo Herido*. Otros autores que también aparecieron en esa colección fueron Jorge Manrique, José Martí y Federico García Lorca. En un primer momento, Altolaguirre pensó agrupar en *El Ciervo Herido* obras de poetas que murieron por culpa de una guerra. Carreira señala que

⁴ Véase *1616*, ed facsimilar, introducción de José Antonio Muñoz Rojas, Topos Verlag-Turner, Vaduz-Madrid, 1981, pp. 32-37.

Altolaguirre siguió, para su edición de las églogas de Garcilaso, la edición de Tomás Navarro Tomás. Bien pudo haber consultado cualquiera de las tres ediciones que el académico preparara: la primera es de 1911 y aparece en *La lectura*; la segunda es de 1924; y la tercera es de 1935. En México, el malagueño hará una edición mucho más amplia de la obra de Garcilaso. Bajo el título de *Poesías*, y en el siguiente orden, reunirá las tres églogas, las dos elegías, la epístola a Juan Boscán, las cinco canciones, treinta y ocho sonetos y siete breves canciones. Es decir, Altolaguirre sólo omitió las poesías latinas de Garcilaso, los sonetos de dudosa atribución (“¡Oh celos de amor, terrible freno!” y “El mal ha hecho en mí su cimiento”), y algunos sonetos que, a su vez, Tomás Navarro Tomás no incluyó en su primera edición de la poesía del toledano.⁵

3. 2 ESCRIBIR UNA VIDA

Hay un tipo de literatura corriente (biografía, recuerdo, anécdota, etc.) que no tiene interés o tiene poco interés cuando el que la escribe, por bien que la escriba, escribe sólo eso. Pero esa “escritura” acompaña de un modo encantador la obra de quien tiene Obra, porque en ella es donde está visible el escritor, que en la Obra es secundario, o, mejor dicho, está absorbido.

J. R. Jiménez, *Estética y ética estética*.

⁵ Véase Garcilaso de la Vega, *Poesías*, Isla, México, 1945 (Colección “Los clásicos”). En el colofón, se lee lo siguiente: “Este libro se terminó de imprimir en la séptima imprenta de Manuel Altolaguirre el 18 de agosto de 1945 en la Ciudad de México”.

El texto en que con mayor amplitud Altolaguirre estudió la vida y la obra del toledano es una biografía: *Garcilaso de la Vega* (1933).⁶ Este libro, tal como lo señaló el editor de Altolaguirre, James Valender, es el mayor logro prosístico del malagueño. La lectura de la biografía es muy enriquecedora porque en sus páginas el autor no sólo se encarga de comentar asuntos que están relacionados con Garcilaso y sus versos; también, de forma complementaria, ofrece allí su visión acerca de temas variados como lo serían la existencia humana, la poesía, la política, el arte, el heroísmo, el Romanticismo, la España del siglo XVI y la España del siglo XX, etc. El estudio, por tanto, que Altolaguirre hace de la vida del toledano lo lleva, a final de cuentas, a articular un sistema de valores propio. Por todo esto, resulta extraña la poca atención crítica que ha recibido el libro a lo largo de los años. La recepción del libro tras su presentación en público fue adversa, tal como lo demuestran las reseñas de la época; pero la desatención, y la incompreensión, por parte de los especialistas actuales es igualmente desconcertante.⁷

⁶ M. Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933 (Vidas Extraordinarias, 10).

⁷ Jorge Urrutia señala que “al famoso impresor, editor y poeta del 27 le corresponde la responsabilidad de haber ofrecido, organizada y redactada, la visión imperial, violenta, militarista y muy acorde con ciertas filosofías que se manifestaban ya políticamente en Europa, de nuestro primer poeta renacentista” (J. Urrutia, artículo citado, p. 125). La biografía escrita por Altolaguirre exige un análisis menos apurado si queremos entender el trasfondo político del texto y las muchas ambigüedades del mismo. El crítico, además, descontextualiza un pasaje de la biografía y, sin seguir los razonamientos del malagueño, quien escribiera las páginas del libro buscando rectificar el lugar que Garcilaso ocupaba en la literatura española, señala que para él Garcilaso fue un poeta incapaz de penetrar hondamente en la “expresión de sus sentimientos”. La cita que Urrutia escoge para acusar a Altolaguirre de tal apreciación ignora las explicaciones que el autor de la biografía previamente expone. Además de que se trata, en realidad, de un juicio aislado entre otros tantos que expresan aprecio y reconocimiento. Lo más desconcertante, sin embargo, es que Urrutia considera

Guillermo de Torre, escribiendo en diciembre de 1933, achaca a Altolaguirre, en tanto que prosista, “impericia” y “desgarbo”. Sin embargo, el mismo crítico fue capaz de captar el tono romántico de la biografía: “[...] la misma vida de Garcilaso, su vida breve, su muerte heroica, es la de un genuino doncel romántico. Y esto, con el hechizo de sus versos, con el ‘dolorido sentir’ que simboliza Garcilaso, es lo que Altolaguirre ha poetizado en su libro, sin ninguna maestría, cierto es, pero con un candor, con un lirismo difuso y envolvente que, adormeciendo momentáneamente nuestro espíritu crítico, en vigilia, acaba por captarnos”.⁸ En otra reseña, el autor que firma con las siglas J. M. A., tras ponderar la importancia de la época y del personaje, concluye de este modo: “Garcilaso, como un fantasma a quien se obligara a vivir en una atmósfera irrespirable, se asoma alguna vez a las páginas del libro de Altolaguirre. Pero ni escenario ni calor son los propicios para el poeta en esta frustrada biografía que acaba de publicarse”.⁹ La reseña de Ramón J. Sender rescata, por lo menos, algunos aspectos valiosos del libro:

No sé quién ha dicho que los muertos pueblan un gran bosque de donde sale como un himno grandilocuente y confuso. Los muertos que contaron en vida, se entiende. En ese caso, los poetas como Garcilaso deben ser difíciles de aislar en el “himno confuso”. Tienen una voz menor y un acento lírico que es de suponer absorbido por la voz de barítono de Napoleón o la voz de sochantre de Torquemada. Pero es curioso aislarlo y encontrarle voz de hoy. El poeta Manuel Altolaguirre lo hace en el último tomo de ‘Vidas extraordinarias’, de Espasa Calpe, con una biografía en tono apasionado y exaltado, que si

que tal actitud es contraria a la de Juan Ramón, quien, como se ha señalado, si bien apreció la obra del toledano, no fue constante en su entusiasmo.

⁸ Guillermo de Torre, “Dos vidas no paralelas [reseña de Eduardo de Ontañón, *El cura Merino*, Espasa Calpe, Madrid, 1933; y de Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Espasa Calpe, Madrid, 1933]”, *Luz*, Madrid, 21 diciembre 1933, p. 10.

⁹ J. M. A., “Los libros. Biografía”, *El Sol*, Madrid, 9 diciembre 1933, p. 4.

no es el que más conviene a los versos mejores de Garcilaso --sosiego y medida bajo el calor de Italia--, va muy bien, desde luego, con la llamarada de su vida. De su corta vida, porque Garcilaso, que nació en llamas, se acabó de consumir pronto, a los treinta y tres años.¹⁰

La reseña más elogiosa es la de José María Salavarría: “[...] Manuel Altolaguirre ha escrito su *Garcilaso de la Vega* con un fervor a tono. Libro de honda y dedicada simpatía, hay entre el biógrafo y el biografiado una correspondencia interior que nace de la identidad del sentido aristocrático y de la coincidencia en el mismo culto. La poesía sentida como un culto de la reservada nobleza. El amor guía la pluma del poeta moderno al enfrentarse con el poeta de hace cuatro siglos, y este amor tiembla de emoción indisimulable en ciertos pasajes de una belleza cautivadora. De una belleza de confesión personal [...]”.¹¹

La mayor parte de los estudiosos de la poesía de Altolaguirre mencionan, cuando mucho, la existencia del libro, pero siempre con el fin de defender alguna hipótesis concerniente a su lectura de los poemas del propio malagueño; nunca examinan el libro detenidamente. Es decir, proceden como si no se hubieran dado cuenta de que se trata de una pieza clave para entender en su cabalidad la poética de Altolaguirre.¹²

Antes de emprender el estudio de un texto como *Garcilaso de la Vega* es necesario reflexionar, aunque sea de forma breve, acerca de las peculiaridades de la biografía como

¹⁰ Ramón J. Sender, “Garcilaso y el Danubio”, *La Libertad*, Madrid, 3 diciembre 1933, p. 8.

¹¹ José María Salaverría, “El más gentil poeta”, *ABC*, Madrid, 6 diciembre de 1933, p. 1.

¹² En uno de los más completos estudios acerca de la obra de Altolaguirre, se lee lo siguiente: “Este libro es especialísimo. Pretende ser una especie de biografía anímica del poeta renacentista y de su poesía. Resulta ser un libro impresionista, desigual, un tanto deshilvanado y contradictorio” (Carmen Hernández de Trelles, *Manuel Altolaguirre: vida y literatura*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974, p.46).

género literario. ¿Qué hace de un texto biográfico realmente una biografía? Esta misma pregunta se la han hecho muchos teóricos de la literatura y también, desde luego, los lectores y los escritores de esos libros. El debate, sobre todo a principios del siglo XX, se centró en el margen de libertad que el autor podía gozar cuando narraba los hechos de cierta vida. Y este margen iba variando de biógrafo a biógrafo, como lo notó Enrique Serrano Asenjo en *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la biografía en España (1928-1936)* (Prensas universitarias de Zaragoza, 2002). En su abarcador estudio, Serrano recopila, primero, las ideas de los más importantes biógrafos de la época acerca de este género y la forma en que concibieron el género. Se centra, sobre todo, en los siguientes asuntos: ¿qué tan fiel debía y podía ser el autor de una biografía?, ¿cuáles eran los límites del biógrafo?, ¿qué parte de su propia personalidad impactaba en la descripción de los personajes? Los datos reunidos sirven al investigador para calibrar el impacto de esas disquisiciones en España y la recepción de las biografías escritas en el extranjero (la gran cantidad de reseñas publicadas dan noticia del interés de los lectores). Después, y siguiendo con gran precisión el desempeño y el magisterio de Ortega y Gasset, quien planteó la conveniencia de publicar biografías con el fin de cambiar la forma en que los españoles concebían el siglo XIX, analiza el impacto de esas ideas en la escritura de las biografías elaboradas por los autores peninsulares.

El trabajo de Serrano Asenjo continúa las investigaciones iniciadas por Ana Rodríguez-Fischer. Para ella, la delimitación de un periodo histórico estricto para la colección *Vidas Españolas* se debería a una sugerencia de Ortega: “Era necesario volverse hacia ese siglo, examinarlo e intentar rescatar lo común y cotidiano estéticamente salvados,

asumir el pasado inmediato, para mejor comprender el presente y trazar así la línea de continuidad entre ambos momentos históricos [...]”.¹³

El desarrollo de la biografía en España lo resume Rodríguez-Fischer en otro trabajo de este modo:

Tras la difusión y el éxito que en nuestro país alcanzaron los trabajos de Lytton Strachey, André Maurois, Stefan Zweig o Emil Ludwig --por citar ejemplos significativos de distintas tradiciones--, se fortalece la curiosidad e interés por este género que en España contaba ya con un precedente: la efímera colección de biografías publicada en 1915 por la editorial de la Residencia de Estudiantes, que divulgó varios modelos más o menos clásicos, pues pertenecían a la etapa anterior al moderno auge del género. A esta temprana iniciativa le seguirían otras, en gran medida resultado de la atención prestada a los biógrafos por destacados críticos --Marichalar, Baeza y Díez-Canedo, entre otros-- o del ejemplo que suponía la arriesgada e innovadora colección “Efigies”, de Ramón Gómez de la Serna. Así, en 1928 aparece la serie publicada por “La Nave” y, casi al mismo tiempo, lo hace la colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del siglo XIX” concebida por Ortega y Gasset y publicada por Espasa-Calpe, colección que en 1932 había alcanzado ya los veinticuatro títulos.¹⁴

Es decir, el movimiento tomó el siguiente curso: primero se difundieron textos biográficos escritos por algunos maestros extranjeros del género (Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig, Stefan Zweig); después, algunos escritores españoles, ya mayores, hicieron su incursión en el campo de las biografías, gracias al respaldo de Ortega y de la *Revista de Occidente*; luego, conforme a su propia evolución e intereses, algunos escritores del 27, como Altolaguirre, Espina y Jarnés, hicieron su propia contribución. La publicación de

¹³ Ana Rodríguez Fischer, “Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del siglo XIX*”, *Scriptura*, 6-7, 1992, p. 135.

¹⁴ Ana Rodríguez-Fischer, “Manuel Altolaguirre en su *Obra Completa*”, *Ínsula*, 542, 1992, p. 7.

textos de esta especie puede enmarcarse dentro de la llamada tendencia neorromántica de la época. Leo Geist ha visto en esta efervescencia del género biográfico un síntoma del cambio por el cual pasaba la literatura española:

La intensa politización del ambiente forma parte de lo que buen número de críticos dio en llamar en la época “nuevo romanticismo” o “neorromanticismo”, identificando así el movimiento coetáneo con el siglo pasado. Efectivamente, hacia 1930 se evidencia un renovado interés en los personajes y el arte del movimiento romántico. Los mejores prosistas de la generación --Antonio Espina, Benjamín Jarnés--- colaboraron en la serie de “Vidas Ilustres Españolas e Hispanoamericanas del siglo XIX” (casi todas figuras románticas), que editó Espasa-Calpe a partir de 1929. El interés por Bécquer va en aumento. En 1935 se celebró con entusiasmo el centenario del romanticismo español.¹⁵

Desconcertante resulta que Geist no incluya a Altolaguirre entre los “mejores prosistas” del 27, sobre todo cuando su *Garcilaso de la Vega* para nada desmerece frente a los libros del género compuestos por Espina y Jarnés (aunque es verdad que el malagueño no fue novelista como sí lo fueron los otros dos). De hecho, a pesar del trabajo que le costó incorporar los materiales históricos en su texto, y de la gran inseguridad que padeció durante el proceso de escritura, la biografía de Altolaguirre resulta, casi setenta años después, mucho más legible, fresca y apreciable que, por ejemplo, el *Luis Candelas* de Antonio Espina, una obra que parece responder a intereses comerciales más que a inquietudes estéticas.

¹⁵ Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso. 1918-1936*, Labor-Guadarrama, Barcelona, 1980, p. 193.

Durante las décadas del treinta y del cuarenta, las casas editoriales en España mostraron un verdadero interés por publicar libros que recreasen, sobre todo, las existencias de los hombres y las mujeres del siglo XIX. Al principio, los editores españoles hallaron en los catálogos de otros países europeos una generosa fuente de materiales. Pero al mismo tiempo, los autores consagrados de España, así como también los nuevos, impulsados por esa efervescencia literaria, emprendieron la escritura de obras propias. En muchos de los casos el factor común de los personajes que escogieron para sus textos fue su filiación con el Romanticismo, ya fuera ésta verdadera o sólo aparente. En gran medida, dicha preferencia por el XIX se debió al interés revisionista de Ortega y Gasset.

Garcilaso de la Vega se incluyó en la colección *Vidas Extraordinarias*. Los personajes de la colección comparten, y para notarlo bastaría repasar rápidamente los títulos de los volúmenes, un común denominador: son hombres y mujeres cuyas vidas resultan de interés sobre todo por aquellos elementos pasionales que las caracterizan: es decir, por la fuerza que dichos personajes imprimen en sus actos, por la forma en que viven, según sea el caso, el amor o el poder.¹⁶ De este modo, la colección reivindica el Romanticismo, pero un Romanticismo que va más allá de los estrictos tiempos históricos. Juana la Loca, por ejemplo, es uno de los personajes retratados.

Sorprende encontrar el nombre de *Garcilaso de la Vega* en la colección *Vidas Extraordinarias*; en primer lugar, porque se trata de un creador artístico --de un poeta--, a

¹⁶ Vale la pena recordar los títulos de los libros publicados por la editorial dentro de la colección: Luis Pfandl, *Juana la Loca*; Armand Praviel, *La vida trágica de la Emperatriz Carlota*; Paul Rival, *César Borgia*; M. E. Ravage, *Grandeza y decadencia de la Casa Rothschild. Cinco hombres de Frankfort*; Belloc, *María Antonieta*; Luys Santa Marina, *Cisneros*; Lino Novas Calvo, *El negrero, Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de la Trava*; Marqués de Villaurrutia, *Cristina de Suecia*; M. E. Ravage, *La vida de María Luisa, la Emperatriz Inocente*.

diferencia de los otros personajes del listado, y en segundo término porque resulta insólito vislumbrar la figura del autor y del hombre renacentista bajo la luz de la sensibilidad romántica. Pero ésta, sorprendente o no, es la propuesta de Altolaquirre, quien en su biografía *Garcilaso de la Vega* construye un personaje cuya vida y cuyas obras adquieren matices de indudable romanticismo: “Garcilaso es un poeta romántico no sólo por su obra, sino también por sus amores y por su vida” (p. 86). La caracterización que el autor hace del personaje, desde el comienzo del libro, parece dibujar, en efecto, la silueta de un ser cuyo paso por la vida manifiesta una falta de integración con el mundo y con la realidad, la cual es una actitud típicamente romántica. Vive el poeta, entonces, sumergido en un perpetuo conflicto: “Alto, altivo, sonriente, vivió envuelto en la irrealidad poética de sus ilusiones. Nunca alma humana se vio tan aislada como la suya de la cruel realidad, que hoy día a todos se nos manifiesta” (p. 11).

Puesto que deseo ubicar *Garcilaso de la Vega* dentro del panorama literario de la época en que fue escrita, quiero comentar brevemente un texto escrito por uno de los más curiosos e interesantes autores del género: Ramón Gómez de la Serna. *Efigies* (1929) es un compendio de textos biográficos dedicados a retratar personajes del siglo XIX; dichos textos son, en realidad, anecdóticos; es decir, en cuatro de los cinco capítulos el autor dibuja a sus personajes recurriendo, sobre todo, a la narración de pequeñas historias concatenadas que deben servir para pintar los personajes de cuerpo entero (la parte por el todo, algo tan propio de la poética de Gómez de la Serna). El escritor estaba consciente del método de escritura que había implementado, y en *Efigies* justifica su manera peculiar de recrear esas vidas. Incluso, se permite aprovechar sus dotes como inventor y practicante máximo de las greguerías para describir, en ocasiones, a los personajes. Otra libertad que el biógrafo podía permitirse, según Gómez de la Serna, era el anacronismo deliberado:

Sí; en la biografía hay que dar saltos y cometer quizá anacronismos, debiendo abundar en ella lo vivaz en vez de dar a la evocación un aspecto de hoja oficial de servicios y de crónica sobre el muerto. Esa graduación numérica a que se somete la vida de un hombre de talento, lo disuelve y lo diluye en un expediente. Por el contrario, si sólo se logra conseguir un minuto de su vida, que esté conseguido en su independencia del tiempo que ha corrido y del espacio, y que ese minuto tenga su desplante y algo de cosa improvisada.¹⁷

Es decir, cualquier recurso es válido en la medida en que el autor construya un texto, ahora sí, lleno de vida: en aras de conseguir esa vitalidad la *verdad histórica* puede, si resulta necesario, ser sacrificada. En cierto sentido, esto recuerda lo que otro autor importante de la época intentaría, aunque, en su caso, dentro del mundo de la novelística y del Creacionismo; me refiero a Vicente Huidobro y su casi olvidada novela *Mio Cid Campeador* (1929). El recuento que hace el chileno de la vida del héroe medieval se halla teñido de elementos de todo tipo, incluso algunos deliberadamente anacrónicos y cósmicos, los cuales le permiten contar de *otra* forma la historia tantas veces narrada a lo largo de los siglos previos y llevarla, de golpe, al ámbito de la modernidad.

Si bien en *Garcilaso de la Vega* este recurso no está presente --el malagueño no incurre en el anacronismo puro a la manera de Huidobro--, lo que sí hay es una visión de dos épocas distantes: el siglo XVI y el siglo XX. Es sorprendente el motivo que empuja a Altolaguirre, según éste lo explica al comienzo del libro, a refugiarse en el estudio de un personaje de una época tan lejana a la suya. La advertencia tiene un peso importante y revela una contradicción, pues por una parte el biógrafo declara no querer mirar la sociedad actual tal como se halla (prefiere, en cambio, los “vendajes de la fe”), y por el otro, como se

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, *Efigies*, Aguilar, Madrid, s.a., p. 271.

verá más adelante, resulta imposible que sus palabras, su análisis de un ámbito tan lejano como lo es la España del siglo XVI, carezcan de múltiples implicaciones para el mundo contemporáneo. Es de llamar la atención la forma en que denuesta, en la siguiente cita, la búsqueda humana de la justicia, como si tal esfuerzo fuera un error, un mero intento “positivista” por suplantar a Dios:

Hoy se aprecia mucho la vida de un hombre, se aborrece la guerra, se persigue el crimen, se extreman las medidas sanitarias. Un pueblo es más civilizado cuanto más bajo sea el índice de mortalidad de sus habitantes. Cuando repasamos la Historia y vemos con cuánta impunidad se cometían los mayores asesinatos, con cuánta facilidad eran condenados a muerte inocentes y culpables, como no podía concebirse un estado pacífico, vemos que al derrumbarse la irrealidad, al caer por tierra los ideales, un positivismo vanidoso quiere dar lugar a una justicia humana. Se cree en la justicia humana y se hace todo lo posible por instaurarla. Se han roto los vendajes de la fe y ya empieza a dibujarse un mundo mejor.

Si esto se consigue, desnublaré mis ojos. Mientras el mundo esté como ahora lo ven quienes quieren verlo, prefiero la noche interior y encenderme escribiendo esta biografía. La escribo sintiendo todo el fuego, toda la luz y todo el vaho. Prefiero la turbia inquietud ascendente a la clara visión que me hundiría en lo irremediable (p. 12).

Para los propósitos de este trabajo, resulta pertinente recordar un comentario que aparece en *Sor Patrocinio* de Jarnés. Dicha biografía narra la vida de una monja estigmatizada –o, más bien, de una monja que lleva unas llagas más o menos discretas, que si bien para algunos son prueba de santidad, para otros son falsas; por lo mismo sufrió el acoso tanto del pueblo como de los gobernantes. En su biografía, Jarnés apunta lo siguiente:

Hay dos modos de conocer el pasado: por los textos o por los hombres. Van a veces unidos, singularmente en el pasado remoto; pero la asignatura principal de un buen biógrafo será --como la del buen novelista-- la de Microscopia psicológica. Saber leer en la crónica y en el hombre lo que ninguno de los dos suele ofrecer en primer término;

saber hallar esa red finísima de propósitos no cumplidos, de influencias, de fracasos eróticos pomposamente aderezados como triunfos del espíritu, de diminutas crueldades, de orgullos vestidos de humildad.¹⁸

En este contexto, la cita tiene un gran interés por su sentido programático. De nueva cuenta, aparece aquí lo que antes he señalado en el caso de Gómez de la Serna: la constante imbricación de lo novelístico con lo biográfico. Y una noción muy importante: lo psicológico. Es muy acertada la definición que Jarnés utiliza para definir su propio *acercamiento* al estudio y a la exposición de los hechos de su personaje. La “microscopia psicológica” implica poner bajo una lente seleccionada para el caso la existencia del hombre o de la mujer célebre; esa forma de trabajar también lo lleva a esbozar una serie de impresiones que buscan explicar la personalidad de la monja, a la vez que a señalar las reacciones de los demás: fervor o rechazo. En *Sor Patrocinio* es notable el trabajo de investigación llevado a cabo por Jarnés (el autor visitó varios archivos y platicó con algunas personas que conocieron al personaje de su libro). Pío Baroja procedió del mismo modo en *Aviraneta o la vida de un conspirador*. En *Garcilaso de la Vega*, si bien el escritor se alimenta de variadas fuentes históricas --compendios de historia, biografías previas, documentos de la época, estudios literarios de primer orden--, aprovechó sobre todo los versos del poeta, lo cual da a su libro matices muy especiales.

¹⁸ Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936 (Vidas Hispanoamericanas del Siglo XIX, 2), p. 17.

3. 3 LA ESCRITURA DE *GARCILASO DE LA VEGA*

*When I read the book, the biography famous,
And is this then (said I) what the author calls a man's life?*

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Algunos lectores de la biografía preparada por Altolaguirre han creído ver en el libro, es casi seguro que por desatención, solamente una obra escrita por encargo de los editores de Espasa-Calpe, interpretación comprensible si se piensa en el fenómeno editorial de los textos biográficos, por aquella época, en España. Un argumento que apoyaría la apreciación de *Garcilaso de la Vega* como un mero libro de encargo es el hecho de que Altolaguirre, tal como lo hizo saber a Alfonso Reyes, por medio de una muy informativa carta, tuvo que cubrir un número específico de páginas para cumplir a cabalidad con lo fijado por la editorial. El comentario forma parte de una interesante autocrítica; el autor habla de los inconvenientes que detecta en su propio trabajo (la misiva está fechada en Londres, el 26 de diciembre de 1933):

Escribí a Madrid para que le enviasen desde Calpe un ejemplar de mi biografía de Garcilaso, pues no tenía aquí ejemplares para dedicar. Me llegaron al fin y con esta carta recibirá mi libro. No sé cómo cumplí el encargo editorial de esta biografía; lo acepté por el gran amor que tengo a la poesía de Garcilaso, lamentando la limitación de tiempo para entregar el manuscrito y la obligada cantidad de páginas. Libro desigual el mío, me anticipo a su juicio con estas disculpas. Si tengo la fortuna de que sea reeditada, ya medité algunas mejoras. Si a las que yo proyecto usted me puede sugerir otras, mi agradecimiento

será muy grande, tanto como la impaciencia por conocer su opinión. Ningún crítico poeta podrá como usted ser justo y eficaz. *No deje de escribirme sobre el libro.*¹⁹

Un año antes, durante el verano de 1932, Altolaguirre ya había comentado con Reyes los plazos impuestos por la editorial y las dificultades que se le presentaron para realizar el proyecto:

Creo que sabía usted que estoy casado con Concha Méndez, con la que soy muy feliz. He venido con ella unos días a Málaga, donde reviso el texto de mi *Biografía de Garcilaso*, que publicará Calpe en *Vidas extraordinarias*. Hace tiempo que debí entregar el texto, pero nunca me decido. Creo que pesan demasiado sobre mis ideas las lecturas históricas obligadas; aunque siempre espero que alguna cosa llegue a gustarle. Conforme se publique, que será pronto, le enviaré un ejemplar.²⁰

Altolaguirre no llegó a publicar otra edición de la biografía. Lo que el malagueño sí hizo, sin embargo, años después, fue preparar una versión muy abreviada de *Garcilaso de la Vega* con la esperanza de incluir esas páginas como acompañamiento de sus poemas. En

¹⁹ M. Altolaguirre, *Epistolario. 1925-1959*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 271. Si Alfonso Reyes manifestó alguna opinión acerca del trabajo de Altolaguirre, la desconozco por completo; lo más probable es que haya dado contestación a esta y a otras cartas del malagueño, pero por desgracia sus cartas no se conservan. Es una lástima, puesto que las misivas nos hubieran permitido conocer una de las primeras reacciones ante la biografía; además, si alguien podía, con sobrada erudición y talento, comentar el texto de Altolaguirre, ése era Reyes.

²⁰ *Ibid.*, p. 252. Si bien ignoramos la fecha exacta en que empezó la redacción de *Garcilaso de la Vega*, otro pasaje de su correspondencia con Reyes hace pensar que hacia 1932 estaba por finalizar la escritura del libro. El 3 de marzo de 1932, desde Madrid, Altolaguirre le comunica a Reyes: “Estoy terminando una biografía de Garcilaso, que publicará Espasa-Calpe esta primavera. También estrenaré dentro de dos meses mi primera obra de teatro” (*Ibid*, p. 240). La obra de teatro a la que se refiere es *Amor de dos vidas*, dada a conocer póstumamente en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 4, 1988, pp. 14-40.

esa nueva versión, eliminó los textos históricos y privilegió los pasajes en que más libremente imaginó la vida del personaje. Según lo sugiere Valender, Altolaguirre pensaba incorporar esa versión abreviada en la edición de su poesía que preparaba antes de morir, todo lo cual me lleva a suponer y a defender la idea de que hubo un tácito reconocimiento, por parte del autor, de la calidad poética de aquel libro escrito unos veinte años atrás.²¹

En cuanto a la “limitación de tiempo” y la “obligada cantidad de páginas”, éstos son elementos que seguramente mantuvieron a Altolaguirre sumamente presionado mientras escribía el libro; sin embargo, es mi opinión que esas presiones externas no afectaron la calidad literaria de la biografía. En realidad, este modo de trabajar, a veces un tanto irreflexivo y descuidado en aras de cumplir a tiempo con lo que le pedían sus editores, con los plazos, con lo pactado, aporta una gran espontaneidad y sinceridad al texto de *Garcilaso de la Vega*; de otro modo, si hubiera tenido todo el tiempo del mundo para escribir su obra, el autor habría considerado con mayor detenimiento los elementos riesgosos de su discurso,

²¹ Al comentar el proyecto de edición que Altolaguirre preparaba antes de su muerte, Valender anota esto: “[...] creo que los textos que el autor pensaba incluir en su ‘nuevo libro grande’ no se hubieran limitado al campo de la poesía; que, al lado de sus versos, el poeta hubiera recogido una selección de su prosa. Lo que me permite formular esta hipótesis es la presencia, en el archivo de la familia del poeta, de unos papeles que parecen relacionarse con el proyecto. Se trata, en primer lugar, de una serie de trece hojas de tamaño oficio, cada una con su encabezado mecanografiado, que parecerían anunciar el título de otros tantos capítulos, o secciones del libro proyectado. Diez de estas hojas indicarían secciones de poesía: *Las islas invitadas*, *Ejemplo*, *Soledades juntas*, *Lo invisible*, *Escarmiento*, *La lenta libertad*, *Vida poética*, *Amor*, *Un día*, *El bosque*. Las otras tres, en cambio, anuncian textos de otra índole: *Prólogo a la Antología de la poesía romántica española*, *Poemas en prosa* y *Garcilaso de la Vega*” (J. Valender, en la introducción de su edición de Manuel Altolaguirre, *Obras completas. Poesía*, Istmo, Madrid, 1992, t. 3, p. 17). Lo anterior comprueba que para Altolaguirre realmente no existía una frontera inquebrantable entre su poesía y algunos de sus trabajos en prosa.

sus implicaciones estéticas e ideológicas; hubiera, pues, debido a esa vigilante conciencia, sopesado mucho más sus palabras y tomado menos riesgos. El libro hubiera resultado, entonces, menos *personal*.

Valender interpreta de este modo las dificultades que enfrentaba Altolaguirre al momento de escribir *Garcilaso de la Vega*:

Tomando en cuenta que el malagueño no tenía ninguna formación como filólogo, ni tampoco como historiador, esta obra representó un reto bastante considerable para él, que de todos modos, quería apoyar su libro en una labor de documentación seria, y no sólo en los dos o tres datos biográficos que los estudiosos solían citar. Todo parece indicar que, ya de regreso en Madrid, siguió trabajando en el proyecto a lo largo del otoño de 1932. Publicada por fin hacia finales de 1933, la biografía no le habría de satisfacer plenamente, tal vez porque temía no haber aprovechado bien las muchas lecturas históricas que tuvo que hacer a la hora de prepararla. Puede ser que la obra, en efecto, nos diga mucho más sobre el propio Altolaguirre que sobre Garcilaso, pero esto, desde luego, no es ningún obstáculo para el lector actual. Escrita con gran energía, la biografía representa sin duda alguna el mayor logro del autor como prosista.²²

Es cierto lo que dice Valender: en muchos de los casos Altolaguirre parece hablar más de sí mismo, o bien de la visión que guarda del poeta como arquetipo. Pienso en aquellos pasajes de *Garcilaso de la Vega*, por ejemplo, en que habla de la muerte de su padre y aquel otro, cuando comenta el pasaje de la *Égloga* segunda y termina hablando de lo que vio cuando era niño, de aquel amigo suyo que mataba pájaros. Lo mismo sucede --el biógrafo hablando más de sí mismo que del personaje biografiado-- cuando sueña con un probable viaje de Garcilaso a las Indias (en la primera edición de la *Antología* de Diego, publicada en marzo

²² J. Valender, "Cronología", *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959*, Residencia de estudiantes, Madrid, 2005, p. 130.

de 1932, Altolaguirre anunció que formaría parte de un grupo que se proponía explorar la región amazónica; dicho viaje nunca se llevó a cabo).²³ Es relevante notar que el autor nos señala en el epígrafe que las páginas de *Garcilaso de la Vega* no son memorias --curiosa advertencia dado que su tema de interés, por principio de cuentas, no es él mismo; después insertará la aseveración en torno a la naturaleza genérica de la biografía: “Este libro es una vida”.²⁴ De este modo, enuncia el tipo de seguimiento que hará de la figura del poeta y el carácter vitalista del mismo. La acotación quita trascendencia a cualquier discusión en torno a los límites que Altolaguirre decide respetar como biógrafo.

3. 4 DOS POETAS INTERIORES

*Frente al mundo sonoro,
el silencio del alma.*

M. Altolaguirre, “Mundo sonoro”

Altolaguirre interpreta los poemas del toledano y los utiliza de forma libérrima en su libro. Es imposible, como sin duda lo supo el autor de *Garcilaso de la Vega*, saber en qué mujer

²³ Francie Cates-Arries piensa que “when he [Altolaguirre] writes about the other (Garcilaso de la Vega), the self that is defined is essentially his own” (F. Cates-Arries, “Manuel Altolaguirre Through the Looking Glass: the Art of Self-Reflection”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 13, 1988, p. 223).

²⁴ En la revista *Atentamente*, hacia 1940, como epígrafe a sus “Confesiones”, Altolaguirre escribiría: “Todo cuanto tengo presente en mi conciencia es lo que dejo ver en estas páginas. Nada de lo que refiero pertenece al pasado. No se puede decir de este conjunto de emociones que constituyen mi vida anterior. Vida interior, presente, dolorosa” (M. Altolaguirre citado por J. Valender en su introducción al primer tomo de las *Obras completas*, Istmo, Madrid, 1986, p. 26). En este epígrafe, ofrece el autor lo mismo: plasmar una vida interior.

estaba pensando el toledano cuando escribía tal o cual verso.²⁵ Lo que sí ofrece el malagueño es una *propuesta* en torno a cómo tendría que ser leída la biografía que escribió: el lector debería dejarse envolver por el mundo y la poesía de Garcilaso. Entrar en el mundo de los versos del toledano implicaba, para el autor, sumergirse en “un inmenso mar de amor”. Una de las primeras y más grandes dificultades que enfrenta en su calidad de biógrafo ocurre cuando intenta determinar la naturaleza de Garcilaso. Las definiciones son inoperantes y la única manera en que puede hablar del poeta es haciendo uso de una mirada, a su vez, netamente poética:

Garcilaso no es un poeta, es un perfume que no se percibe por el olfato, es una dura sustancia espiritual que produce emanaciones, es una fuente inextinguible de poesía. Mejor dicho, no es una fuente. Es algo más. La fuente deja brotar un hilo o caño que corre por un cauce y lo que brota del solo nombre de Garcilaso es algo más. Ya he dicho perfume, pero no es exacto. Seríalo más si dijera un perfume percibido por la vista. Esto es, un continuo desprendimiento de formas, de imágenes, de sueños (p. 17).²⁶

²⁵ Décadas después de la publicación de la biografía, en 1958, en el prólogo a una *Antología en honor de Garcilaso de la Vega*, Marañón propondría una sugestiva hipótesis que explicaría como un acto de cortesía la falta de nombres de las mujeres que el poeta amó: “Ni una sola de sus novias burló; ni exhibió sus nombres, como tantos otros amadores afortunados, en las veladas de los campamentos; ni en sus cartas ni en sus versos. Fue, pues, todo lo contrario de don Juan, que es siempre lenguaraz e hiperbólico” (Gregorio Marañón, en su prólogo a Antonio Gallego-Morell, *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*, Guadarrama, Madrid, 1958, p. 14). Esta cita de Marañón confirma el proceso de idealización que gozó la figura de Garcilaso todavía hacia finales de los años cincuenta.

²⁶ Compárese con lo que Azorín escribiría en torno al autor de las *Coplas*: “Jorge Manrique... ¿Cómo era Jorge Manrique? Jorge Manrique es una cosa etérea, sutil, frágil, quebradiza. Jorge Manrique es un escalofrío ligero que nos sobrecoge un momento y nos hace pensar. Jorge Manrique es una ráfaga que lleva nuestro espíritu allá hacia una lontananza ideal. La crítica no puede apoyar mucho sobre una de estas figuras; se nos antoja que examinarlas, descomponerlas, escrutarlas, es hacerlas perder su encanto. ¿Cómo podremos expresar la impresión

Es curiosa la interpretación que el biógrafo hace de la vida de Garcilaso. Lo identifica como algo más que un poeta, como un ser del cual sólo se puede hablar poéticamente. Hacia 1944 Moreno Villa diría, también utilizando una imagen lírica, que “todos sabemos que Garcilaso es un doloroso pero claro y dulce lamento”.²⁷ Imposible resulta conformarse con definirlo como hombre o como poeta. La caracterización por medio de la cual Altolaguirre lo describe recurre, primero, a la imagen etérea del perfume; después, y acaso recordando la gran importancia que tiene esta figura en la poesía del toledano, a la imagen de la fuente.²⁸ En “Tres poetas clásicos”, Cernuda también sugirió la fuente como símbolo del toledano. Ambas descripciones que propone el malagueño resultan, sin embargo, insatisfactorias; y ello, según lo plantea Altolaguirre, se debe a la extraordinaria personalidad del creador de la “Oda a la flor del Gnido”. La última hipótesis que decide presentar --que fuera un perfume percibido por la vista-- no es otra cosa que una sinestesia; una mezcla imposible de

que nos produce el son remoto de un piano en que se toca un nocturno de Chopin, o la de una rosa que comienza a ajarse, o la de las finas ropas de una mujer a quien hemos amado y que ha desaparecido hace tiempo, para siempre?” (Azorín, “Jorge Manrique”, *Ensayos...*, t. 2, p. 1261).

²⁷ José Moreno Villa, “Palabras y formas culminantes de Garcilaso”, en su libro *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso*, El Colegio de México, 1944, p. 26.

²⁸ Altolaguirre nos recuerda la existencia de la fuente de Batres: “La fuente de Garcilaso es el mejor homenaje a su existencia. Otros poetas tendrán sus nombres en jardines o alamedas. Garcilaso tiene, sin intervenciones oficiales para imponer ese título, una fuente con el suyo” (p. 35). Y más adelante: “De niño, Garcilaso, como Narciso, se asomaría a sus espejos, jugando en las orillas, bien ajeno de estar junto a una tan fiel representación de su gloria. Ese constante movimiento, esa vida que casi no se nota, es el agua y en la poesía la renovación en lo permanente. Todo parece igual, pero hay tránsito, un continuo fluir, un deslizarse” (p. 36).

dos sentidos; sólo de este modo, por medio de una descripción que precisamente reta y desarticula la posibilidad de una definición misma, cree poder hablar de la personalidad de Garcilaso. A una operación similar --la imposibilidad de poner límites-- recurre el biógrafo cuando habla de la llegada al mundo del poeta y de su engañoso fallecimiento: “Nuestro poeta nació en 1503. Me remonto a esa fecha a través de su vida. Su nacimiento está más allá de su muerte, más lejano, porque en lugar de ser un principio es su único término. Del lado de acá nada dejó de existir. Ni su alma ni su nombre” (p. 21). El poeta es, desde luego, inmortal. Al final del capítulo quinto, Altolaguirre regresa de nuevo al ámbito de las “definiciones poéticas”. En este caso, la reflexión abarca los ámbitos de la poesía y de la heroicidad:

Guerrero y flor era Garcilaso. Los héroes mueren como lirios. La realidad se transforma en poesía. La sangre era savia; los cuerpos, vegetales; los rostros, flores. ¿Cómo llorar la muerte de una rosa? Garcilaso de la Vega luchaba fieramente en los jardines con estruendos de aguas, salvas de brisa, deshojando pétalos, devastando un prado, tratando por igual con su heroísmo a la flor y al hombre, con un corazón enamorado, *con la venda de la fe bien mal puesta*, volviendo a citar a Juan Ramón Jiménez (p. 34).²⁹

Es este uno de los pasajes de *Garcilaso de la Vega* cuyos elementos --por ejemplo, el uso poético del lenguaje, la construcción de imágenes de gran plasticidad (el mundo vegetal que se crea para describir al poeta)-- hacen pensar en un género concreto: el poema en prosa. En varios momentos del libro, el biógrafo pareciera ser desplazado por el poeta; y si su expresión adquiere estos matices, es porque otro uso del lenguaje --directo, seco y sin

²⁹ El poema que Altolaguirre cita de Juan Ramón Jiménez forma parte de *Eternidades*: “--¡Lo viste! / --¡Sí, lo veo! / ¡Me pusiste el vendaje / de la fe, con tu prisa, bien mal puesto!” (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero. 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1959).

recursos poéticos-- mal funcionaría para describir esas realidades que trascienden lo meramente factual. Por ello no resulta raro, incluso, que glose un verso de Juan Ramón Jiménez: “con la venda de la fe bien mal puesta”. El verso escogido refuerza una idea que ya antes mencioné: la voluntad que mantiene Altolaguirre de no presenciar las cosas del mundo sin la intercesión de la fe. En otro momento del libro, tras presentar las dificultades implícitas en el trabajo del biógrafo, utilizando la imagen de un camino nublado por donde debía transitar, Altolaguirre presenta al poeta como un ser angelical:

Un poeta no es un hombre, es un huésped, un ángel, un ser aparte, de otra vida, que habla con labios ajenos. El poeta inmortal casi nunca acompaña hasta la sepultura, muchas veces abandona antes de la vejez, otras veces sólo aparece en la vida de un hombre cuando éste pronuncia una frase o una palabra.

En Garcilaso estuvo hasta que lo mataron. Cuando vio derribada su cárcel, al verse libre de aquel cuerpo heroico no sabía dónde pararse, paseando indeciso por las murallas. El poeta de Garcilaso se asoma ahora muchas veces sobre los hombros de otros jóvenes diciéndoles palabras. Yo lo he visto (p. 103).

Resulta difícil no pensar, tras leer estos renglones, en aquellos famosos versos en que Altolaguirre habla, precisamente, de la naturaleza angelical que sus amigos creían ver en él.

El camino de las definiciones es siempre una senda fallida. Sin embargo, hay un elemento que resulta indispensable señalar ahora mismo, el cual pareciera describir mejor que cualquier otro la imagen que Altolaguirre propone de Garcilaso de la Vega en las páginas de la biografía. Dicho elemento fue uno de los ejes de toda la producción poética del autor de *Las islas invitadas*. Me refiero a la interioridad. Es decir, el malagueño ve a Garcilaso, sobre todo, como poeta interior. Todos los sucesos realmente importantes de la vida de un hombre transcurren, para Altolaguirre, en ese ámbito. El ocultamiento de las emociones no implica renunciar a los padecimientos de aquel que ama y sufre: “La vida

pública de Garcilaso de la Vega no podemos considerarla dolorosa. Su dolor lo llevaba dentro, su verdadera vida fue vida interior” (p. 13). En otro pasaje de la biografía, cuando el malagueño compara la vena satírica de Francisco de Zúñiga con la inexistente vena satírica de Garcilaso, dirá del poeta lo siguiente:

Estaba tan ciego en el mundo en que vivía que no pudieron llegar a su alma, blanquísima, las negruras del ambiente. Su ciega obediencia como militar y su secreta vida interior de poeta le aislaban de ciertos contactos. Como militar que era no tenía vida propia. Su voluntad era la de sus jefes. Como poeta tenía una libertad íntima. Por pequeña que sea una molécula se puede dividir. Por interior que fuera su vida encontraba campos infinitos en que dilatarse. A la esclavitud de sus acciones oponía la íntima libertad de su pasión profunda, tan honda cuanto internable puede ser un secreto. Más adentro, hasta el centro del átomo, se hundía y en esas llanuras del espíritu dilataba su verdadera vida (p. 102).

Vida interior: ésa es la clave que guía su lectura de los poemas y de la existencia del poeta. En otro momento de la biografía, insistirá en contrastar el peso de la vida pública del toledano con su nocturna vida interior: “Garcilaso era un perfecto cortesano. A pesar de la noche interior que guardaba en su pecho, asistía a los salones, frecuentaba los torneos y las pistas, y estaba siempre dispuesto a cumplir sus deberes militares” (p. 184). Como complemento, Altolaguirre escribirá una de las pocas reflexiones de orden *teórico* que hay en su libro acerca del papel del biógrafo. Hablará de lo difícil que le ha resultado contar y recrear la vida de su admirado Garcilaso (ha preferido explorar lo más oculto del personaje, su interioridad). Establecerá que ha optado por atender esa vida interior; y que ha tenido que andar, no sin dificultad y zozobra, “por las nieblas del sentimiento con más frecuencia que sobre claros pasajes” (p. 103).

3.5 EL AMANTE

Uno de los temas más recurrentes en *Garcilaso de la Vega*, y también uno de los más difíciles de interpretar, es, sin duda, la vida sentimental del personaje. Por medio del recuento de los supuestos amores del toledano, Altolaguirre dibuja una visión a veces contradictoria del sentimiento amoroso. Haciendo libre uso de su imaginación, y de muchos pasajes de los poemas bucólicos del toledano, oscila entre presentar al personaje como un perfecto neoplatónico y describir al poeta como un amante capaz de gozar libremente, sin ningún reparo, los favores de diversas mujeres.³⁰ Es decir, su presentación de lo neoplatónico no es congruente con lo que implica, en su pureza extrema, esa escuela sentimental. Por otra parte, los hechos amorosos del poeta tienen un tinte claramente romántico. Algunos pasajes de la biografía permiten relacionar el libro de Altolaguirre con uno de los planteamientos clásicos de esa escuela: los personajes románticos por excelencia nunca sabrán lo que significa la superación del deseo. El mundo es un teatro para la insatisfacción y, al mismo tiempo, para los anhelos infinitos. En este último sentido, *Garcilaso de la Vega* tiene un parentesco claro con la poética de Cernuda. Si bien *La realidad y el deseo* no se publicó sino hasta 1936, los dos términos del título aparecen ya en la biografía escrita por Altolaguirre, mientras que la persistencia de ese conflicto como tema central pareciera confirmar el vínculo entre los dos poetas. Aunque el conflicto entre “realidad” y “deseo” es eminentemente moderno, Altolaguirre lo utiliza con frecuencia en la biografía. Por todo lo aquí expuesto, resulta difícil hacer una interpretación

³⁰ Recuérdese lo que se lee en las páginas de *El cortesano* acerca del comportamiento del caballero enamorado y sus limitaciones: “[...] tenga licencia de hacer todas las demostraciones de amor a quien lo amare, salvo aquellas que podrían dar esperanza de cosas deshonestas” (Baltasar Castiglione, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, intr. Marcelino Menéndez y Pelayo, Revista de Filología Española, Madrid, 1942, p. 290).

unidimensional del tratamiento del amor en la obra: una concepción renacentista, como lo sería el Neoplatonismo, se mezcla con preceptos provenientes del Romanticismo.

A lo largo de los siglos, los lectores y estudiosos de la poesía de Garcilaso han querido descifrar la identidad de los amores del poeta. Como ocurre generalmente en estas cuestiones, poco o nada de lo que han sugerido los investigadores es concluyente. Sin embargo, cabe señalar que son recurrentes algunas hipótesis acerca de los amores de Garcilaso de la Vega. Los textos a los que los eruditos han acudido frecuentemente con dicho fin son, desde el siglo XVI, las églogas del toledano. Una de las dos grandes hipótesis podría resumirse de este modo: que los pastores de las églogas de Garcilaso, como conjunto de máscaras, dramaticen ciertos asuntos de su vida sentimental, y que así representen pasiones y frustraciones amorosas muy específicas; mientras que los nombres de los pastores --pienso ahora en Nemoroso y Albanio-- servirían para esconder la identidad de los hombres y mujeres en cuestión. Por ejemplo, Nemoroso sería la máscara de Boscán, puesto que la traducción de la palabra latina *nemus* significa “bosque”; Albanio, por su parte, sería el Duque de Alba. Sin embargo, la caracterización de Albanio como un pastor enloquecido ha contribuido a que los lectores especializados invaliden esta propuesta, puesto que muy difícilmente Garcilaso habría dibujado al duque de Alba como un loco. La otra hipótesis, la que va en sentido contrario, subraya que todos los pastores del mundo poético de Garcilaso son transfiguraciones del poeta y que sus lamentos y gozos son, en exclusiva, los del toledano. Esta segunda línea interpretativa es a la que se adscribe Altolaguirre. Por ello, regularmente adapta en su biografía pasajes de los poemas y los utiliza con la finalidad de representar la vida sentimental del poeta toledano:

El primer amor de Garcilaso fue un amor campestre, que tomó por modelo en sus futuras composiciones para describir y lamentar sus amores cortesianos. La poesía bucólica de Garcilaso no sólo tuvo su origen en los clásicos que imitó, sino también del género de vida que hizo siendo muchacho. En la *Égloga* segunda habla Albanio de sus contrariedades amorosas, y este Albanio es Garcilaso, aunque otras opiniones sustenten los comentaristas. Garcilaso, al mismo tiempo que Albanio, es Nemoroso, y al mismo tiempo Salicio y Tirreno, pues en estos personajes desdobló el poeta sus múltiples personalidades. En cada uno de ellos puso una de las grandes pasiones de su vida, tan fuertes y elevadas que unas con otras se confundían, y por tener asiento en la misma alma parecían una sola. De este modo se unificó el amor en un pecho capaz de sentir tantos amores (p. 57).

Altolaguirre no acepta que el poeta toledano haya tenido una relación unidimensional con los textos pertenecientes al género eglógico; esto, sobre todo, porque hubiera implicado ir en contra de la visión total que construye en las páginas de la biografía. Más allá de los modelos literarios, más allá de la imitación, más allá de Teócrito y Virgilio, de las fuentes clásicas, según Altolaguirre, Garcilaso tuvo que nutrirse de los propios hechos de su existencia, de su vida misma. Por esto, el autor se queda con la interpretación herreriana, la cual propugna por ver en cada uno de los pastores una imagen confiable del poeta y de su historial amoroso.

Al describir la relación entre el poeta y la mítica Isabel de Freyre, el biógrafo aprovecha el contenido de la *Égloga* primera. El modo en que Altolaguirre lee y comprende el poema bucólico se halla en perfecta sintonía con el tipo de lectura que desarrolla a lo largo del libro, al defender la idea de que hay un vínculo directo e indiscutible entre la vida del poeta y sus composiciones: “Las quejas que expresó en su *Égloga* primera son tan sentidas y profundas que en toda la obra de Garcilaso no hay nada tan hondamente

humano” (p. 89).³¹ El poema resulta importante para Altolaguirre no sólo por la maestría técnica con que el toledano escribe, sino por su *humanidad*. Azorín valoró la obra de Garcilaso, utilizando esa misma categoría, cuando habló de él como un “[...] poeta humano, esencialmente humano, este poeta terrestre, esencialmente terrestre”.³²

El primer amor de Garcilaso, según lo sostiene Altolaguirre en su biografía, habría sido su prima. Para construir la narración de esos hechos imaginarios, Altolaguirre se deja guiar por los contenidos de la Égloga segunda, especialmente por los versos en que el poeta cuenta las aventuras de Albanio y Camila, sus paseos y sus juegos por los campos: “Garcilaso con su primera novia recorrió campos soñados y reales, pues su imaginación vio grandes bosques donde no existían, selvas salvajes donde sólo había campos de soledad y de cultivo” (p. 57). Al narrar el momento último de esa relación amorosa, Altolaguirre reescribirá, precisamente, las escenas de dolor y locura de Albanio; incluso reutilizará la

³¹ En algunos momentos de la biografía, los poemas del toledano se ajustan mejor a este proceso de adaptación; en otras ocasiones, los versos difícilmente sirven al biógrafo para armar un relato coherente. Y por ello el autor se ve en la necesidad de *forzar* los contenidos y de hacer una selección muy particular de los pasajes que copia y glosa. En la última parte del libro, en el capítulo intitulado “Las ninfas”, se aclaran los alcances del método seguido por Altolaguirre, especialmente los defectos. Hay que decir, además, que en esa sección de *Garcilaso de la Vega* el malagueño mezcla lo real con lo irreal, apoyándose para ello en un sueño que habría tenido el poeta. Aquí el texto reinterpretado es el pasaje en que el toledano hace un recuento de las imágenes mitológicas plasmadas por las ninfas en las telas que estaban tejiendo al lado del río. En un pasaje de la biografía que copio a continuación, Garcilaso se transforma, sin más ni más, en Apolo: “Garcilaso, evocando, vivió muchas horas de su vida. Vio nacer de un río paternal y de la madre tierra a Dafne, tan hermosa que más huía para no entregarse. Garcilaso la vio sólo un momento, ya que cuando quiso hacerla suya, ella encontró en su madre una defensa. De corcho duro revistió sus miembros. Sus cabellos que al oro obscurecían se hicieron hojas y sus brazos ramas. Verdores fue todo su ser desnudo. Madera dura el pecho. Los pies se le enterraron y en torcidas raíces se volvieron” (p. 194).

³² Azorín, “Garcilaso”, *Ensayos...*, t. 2., p. 1277.

escena del poema bucólico en que este personaje intenta suicidarse. La causa del fracaso padecido en esa ocasión por el amante y poeta puede parecer, a primera vista, insustancial e indefinible, sobre todo porque Altolaguirre no determina una razón precisa o exacta que justifique, en ese momento del texto, la ruptura; sin embargo, el razonamiento de Altolaguirre sí nos sirve para describir al personaje por completo como un ser insatisfecho y anhelante. Nada ni nadie puede bastar para él: “No fue Garcilaso afortunado en estos amores y seguramente no porque la muchacha no se le entregara, sino por la naturaleza de su alma, que sentía mayores y más importantes anhelos” (p. 59). En la narración de esta primera relación amorosa, hay rastros evidentes de Neoplatonismo --la pureza absoluta de su vínculo-- y de un claro romanticismo --el dramático e impreciso desenlace da cuenta de ello.

La forma en que Garcilaso concibe el amor, según el biógrafo, implica un anhelo que trasciende lo meramente pasional y que siempre va más allá, en busca de lo absoluto. Al describir el primer amor del poeta, Altolaguirre indicó la calidad devastadora de tal experiencia, sobre todo porque aquel acontecimiento insatisfactorio difícilmente habría servido para complacer al poeta, quien buscaba en cada cosa y en cada persona la *totalidad*. De tal modo que, bajo esta óptica, el amor del poeta sólo puede ser entendido como una manifestación de lo platónico: “Garcilaso aprendió a comprender la belleza corporal para que esta belleza le sirviera de escabel para lograr el disfrute de la belleza absoluta. De los miembros bien proporcionados, de las facciones correctas, de la elegancia de los movimientos, sacó lecciones provechosísimas para la nueva formación de su alma” (p. 82). Es decir, la experiencia amorosa y la belleza física de la mujer sólo serían, tal como lo indican los neoplatónicos renacentistas, un medio y nunca propiamente un fin. Imposible no pensar en la obra poética del malagueño: en sus composiciones la reunión de los amantes, o

de las personas, sólo es una excusa para el rencuentro del poeta consigo mismo. Por momentos, la actitud del personaje de la biografía, su incapacidad para amar a alguien en específico, pareciera corresponder con un tema importante de la poesía de Altolaguirre, la “ceguera amorosa”. Recuérdese que en varios momentos del libro describe al toledano como un ciego. Un poema de Altolaguirre en que puede verse lo ya comentado es éste:

Todos me quieren. No puedo
 fijarme en nadie. Desfilo
 y se me pierden de vista
 los semblantes preferidos.
 Mi corazón se revuelve
 y se alborotan los ríos
 que unen mi alma a las almas
 amantes de mis amigos.
 Es que la vida me empuja
 por el medio de un camino
 y una multitud amorosa
 me dice adiós. Así vivo
 despidiéndome de aquellos
 que me vieron sin ser vistos,
 ciego de amor, navegando
 sobre los ciegos cariños.³³

Cuando Altolaguirre hable de la naturaleza espiritual de Isabel de Freyre, apuntará que “la dama de los pensamientos de Garcilaso no era un ser real, sino un fantasma al que enriquecía continuamente con perfecciones, a medida que iba viviendo” (p. 83). Isabel

³³ M. Altolaguirre, “Todos me quieren. No puedo”, *Soledades juntas*, Plutarco, Madrid, 1931. Para el proyecto de sus *Poesías completas*, Altolaguirre escogió como título para estos versos el de “Ciego de amor”.

sería, según lo asienta Altolaquirre, un fantasma y un ser que el poeta iría perfeccionado, tal como lo recomendara Marsilio Ficino: “El alma del amado se convierte [...] en un espejo donde reluce la imagen del amado”.³⁴ La amada es sencillamente una imagen, un estímulo para el poeta, una presencia que vive adentro de él y que allí se transforma: “Todas las bellezas que veía en el mundo las transmitía al ser interno, a esa creación suya inexistente, pero tan verdadera. Isabel de Freyre vivía en el jardín de su alma, en el castillo de su pecho; se asomaba a las ventanas de su pasión y se veía en las corrientes aguas de sus acciones” (p. 38). La misma persona, Isabel de Freyre, adquiriría para Garcilaso un valor distinto del que le daría su marido, Antonio de Fonseca. En tanto que el amor de Garcilaso operaría de tal modo que Isabel fuera transformada y perfeccionada, la pasión prosaica de Antonio de Fonseca sería, en todo caso, un mero desplante vulgar.

Después de presentar con claros indicios de platonismo la relación ideal entre Garcilaso e Isabel, y después de considerar al tercero en discordia, Altolaquirre incorpora en el texto un fragmento que revela una visión que tiende hacia lo romántico y que confiere a su interpretación una ponderable modernidad: “¡Cuán distinta sería la Isabel de Garcilaso a la de don Antonio de Fonseca! ¡Qué duro encuentro entre la realidad y el deseo!” (p. 82). En otro momento de la biografía, Altolaquirre plantea la oposición entre doña Elena, la esposa de Garcilaso, e Isabel de Freyre en los mismos términos: realidad y deseo. Si Garcilaso hubiera unido su vida a la de Isabel de Freyre, los espacios ocupados por las mujeres habrían resultado, para el biógrafo, intercambiables: Elena sería su *deseo*, en tanto que Isabel sería su *realidad*. Ahora bien, la elección que hizo Isabel, escogiendo para esposo a Antonio de Fonseca y no a Garcilaso, no fue un impedimento para que los

³⁴ Marsilio Ficino, *Comentario al Banquete de Platón*, ed. de Adolfo Ruiz Díaz, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1968, p. 54.

amantes pudieran seguir manteniendo, durante una época importante, un vínculo. En esta ocasión, fue el amor, en su faceta más espiritual, o fantasmal, lo que posibilitó su unión:

[...] fue tan grande su amor, que un leve fantasma, una transparente forma, un ensueño milagroso, se despegó de la mujer esquiva y con paso silencioso se acercó al poeta. No podía abrazarla con su cuerpo ni besarla con labios de carne; pero cuando atravesó los dinteles de su espíritu, unos brazos interiores, que eran como una brisa, y unos labios, que eran como nubes, acogieron aquel recuerdo para siempre. Ésta fue la conquista espiritual que no abandonó nunca. En ella pensaba y para ella vivía. En su alma fecunda creció esta simiente de amor. Toda la cultura de Italia, todo lo que en ella existía, atravesaba los claros ojos de Garcilaso para adorno y prestigio de un huésped tan amado.

Amar es recoger, dar albergue, ofrecer un sitio en el alma. Amar es crear una vida interior, un contacto entrañable, *almoroso*, profundo (p. 83).

Los brazos de los amantes serán “brazos interiores”. La conquista del poeta será, sencillamente, una “conquista espiritual”. Las dos últimas líneas de la cita funcionan como perfecta síntesis. El amor verdadero es una actividad interna, la creación de un espacio interior. Solamente lo profundo es, pues, relevante.

La descripción que ofrece Altolaguirre de la relación de Garcilaso con Isabel de Freyre hace pensar en un neoplatonismo que se apega, hasta ahora, a los modelos literarios y culturales del Renacimiento (aunque en algunos momentos se observa la clara influencia de una visión más bien romántica). El siguiente fragmento incluso equipara a la amada con la cultura renacentista: “Toda la cultura de Italia, todo lo que en ella existía, atravesaba los claros ojos de Garcilaso para adorno y prestigio de un huésped tan amado” (p. 84). Sin embargo, ocurre un quiebre sustancial en la tendencia descrita. Me refiero ahora a lo que Altolaguirre describe en “El sueño”. En dicho capítulo, el autor describe la unión de los amantes y el cumplimiento del anhelo fundamental del poeta, lo cual atenta contra la

esencia misma del Neoplatonismo: “Una mañana de primavera Isabel fue suya” (p. 124). Uno de los rasgos más sorprendentes de dicho capítulo es la falta de correspondencia que Altolaguirre señala entre lo que el poeta imaginó en un instante previo, y lo que efectivamente presenció y vivió:

Hubiera deseado una naturaleza más violenta, una alteración más solemne. También pensaba que Isabel debía de ser no como realmente era, sino como hasta entonces la había imaginado su pasión. Y no fue así. Isabel apareció entre el ramaje no como una libre ninfa mitológica, sino con femenina torpeza, como una dama de Toro, pueblerina, temblorosa. Garcilaso la quiso mucho en aquella hora. Le dio todo su amor. Casi se quedó sin él. Ella no sospechaba nada (p. 124).

La figura de Isabel de Freyre no era la de una ninfa, sino la de una dama que poseía una “femenina torpeza”; y el paisaje desmerecía, en su calidad de escenografía, de aquel que los amantes ameritaban. Lo anterior implica una ruptura: un abandono de la idealización en pos de la experiencia real. Sin embargo, Altolaguirre también señala cómo, después de que Garcilaso perdiera la noción de la realidad, su amada gozó un proceso de transfiguración. Entonces el paisaje se convirtió en algo memorable, en algo que el poeta debía recordar por siempre, en algo, ahora sí, atendible; después, conforme el poeta sentía una armonía cada vez mayor, el sitio devino en *locus amoenus*, en un espacio que simbolizaba la máxima felicidad alcanzable. Es notable que estas metamorfosis impliquen, a su vez, una pérdida de contacto con la realidad:

Hubo un momento en que logró perder la noción de la realidad, y su amante se le transfiguró. Era la de siempre, la de nunca. Entonces sobrevino el desenlace.

Quieto, veía perderse entre los arbustos, por los recodos de las malezas, el cuerpo de Isabel erguido en la niebla, alto, visto desde el suelo.

El paisaje impresionista contemplado hasta entonces por un poeta distraído se le quedó grabado como si su pupila fuera la de un pintor detallista. Aquella confusión de tonos y de vapores, de halos y perfumes, de nubes casi opacas, se iluminaron de pronto y cada rama, cada hoja, cada perfil quedó preciso; cada tono, aislado; cada forma, definiéndose con una fuerza afirmativa.

Estaba tendido junto a las márgenes del río, no solicitado por ninguna pena de las muchas que con frecuencia le visitaban, deshabitada el alma de tantos huéspedes crueles como siempre había tenido, saciado de amor bajo los sauces, en hierbas tálamo, en vegetal celeste luminosa euforia (p. 124).

Por un breve momento, por un solo instante, el personaje encuentra la felicidad. Cuando se halla tendido al lado del río, después de haber gozado el amor carnal de Isabel de Freyre, experimenta el instante de mayor alegría de toda su existencia:

Aquello era la felicidad. Veía claro. La estaba viendo. Le hubiera gustado decirle: Isabel, no te muevas, quédate exactamente ahí, bajo el vuelo de esa avecilla de plumaje tan miniado, junto a la margarita de polen tan esponjoso y exacto, entre rotundeces y afirmaciones de árboles. Mi amor eres tú. Te limitan al norte, al oriente y al ocaso los aires más límpidos. Al sur te limita tu alma, tan profunda, que sus confines interiores son insospechados. Te quiero así, definida y misteriosa, guardadora y al fin entregada.

Aquella fue la única vez que Garcilaso consiguió el amor de Isabel de Freyre, cuando menos esperaba ser correspondido. Después de aquella felicidad sintió un gran vacío, una gran plenitud. Durmió con el agua, junto a la corriente. Su sueño siguió su curso hasta un mar más lejano que el de Lisboa. Más oscuro. Discurría (p. 125).

En aquel instante, el anhelo mayor del poeta era, según Altolaguirre, fijar el instante, congelar el momento, atesorar lo vivido (para Cernuda, por cierto, ésa sería una de las misiones del poeta, según lo expuso hacia 1935 en “Palabras antes de una lectura”). El biógrafo sugiere, incluso, las palabras que el toledano hubiera querido dirigir entonces a su amada. Por medio de los puntos cardinales, el poeta le hubiera podido señalar sus *límites*,

sus *fronteras*. Sin embargo, cuando habla del espíritu de la mujer --uno de los puntos de referencia que le servirían para marcar sus límites-- dirá que los “confines de su alma” son “insospechados”. Del mismo modo, podrá presentar su naturaleza como una entidad en esencia paradójica y contradictoria: “Te quiero así, definida y misteriosa, guardadora y al fin entregada”. Después de haber roto la norma principal de todo amor que siga los preceptos básicos del Neoplatonismo, encontramos aquí una clara vuelta a la sensibilidad romántica. Si bien aquellos momentos que Garcilaso habría compartido con Isabel de Freyre serían los de mayor felicidad y plenitud en su vida, tras esa experiencia lo único que sobreviene es una insatisfacción incluso mayor. Experimenta lo mismo un enorme vacío que una gran plenitud. En otro momento de la biografía, Altolaguirre retomará la idea del vacío como consecuencia de una pasión sentimental: “Se te va tu alma hacia Isabel y estás ‘fuera de ti’ como has repetido tantas veces, y estar fuera de sí es la muerte. Yo lo sé, Garcilaso. Yo también conozco ese vacío” (p. 147). Estar *afuera* es la peor de las penas que el amante puede, como resultado de su infortunio, sufrir.

Después del encuentro con Isabel, Garcilaso sufrirá una pesadilla. El biógrafo señala que en aquel sueño se combinaban elementos pertenecientes a la imaginación del poeta con imágenes cuya procedencia era la angustia en que vivía. En estos términos, presenta el contenido del sueño: “Inventó en el sueño bajeles, saqueos, bosques, playas. Sobre un fondo azul veía la rosada blancura del cuerpo de su amante, un cuerpo altísimo doblado para recoger el pliegue de un paño imaginario. Unas veces era este cuerpo el que estaba ante el fondo azul de cielo y mar; pero a veces la figura gigante representaba una fiera. Una dulce leona que pastaba o una temible hormiga guerreando” (p. 125). Lo que prima sobre todo en la narración del sueño es la pérdida de las proporciones: “Todo inmenso, todo desproporcionado” (p. 126). Los elementos de la naturaleza también juegan un papel de

importancia en el sueño como fuerzas peligrosas e incontrolables: “El fuego era más violento que en la vida, el viento más compacto y dibujado que en la vida, el agua más desunida, más en lucha contra sí, más loca” (p. 126). Aquella naturaleza era una “naturaleza sentida”. Ahora bien, ¿qué propósito tiene en el capítulo “El sueño” la narración de esta pesadilla? Creo que la respuesta está contenida en estas palabras: “Un sueño duro bien distante de la suave realidad del remanso. Un sueño que angustió al poeta. Se despertó cuando le rodeaban las aves, los rebaños, los peces. Estaba en la vida entre cánticos, hálitos, huidas” (p. 125). En tanto que el lugar donde reposaba el poeta, “el remanso”, ofrecía la comodidad y el descanso necesarios, el sueño es una revelación, no sin cierto hermetismo, del estado en que se encontraban su alma y su amor. La vuelta a la realidad es inexorable. De hecho, el sueño sirve como epílogo de su relación con Isabel: “No encontró su caballo. Su amante pensaría en él. Decidió no ver más a Isabel de Freyre” (p. 125). La decisión del poeta deja de ser sorprendente si se considera su compleja caracterización.

Lo que durante gran parte de la biografía habría parecido un imposible --que Garcilaso fuera capaz de superar y olvidar el amor que sentía por Isabel-- el poeta lo logra tras haber gozado, en aquella ocasión, de la amada.

Estaba tranquilo porque tenía olvidada a Isabel de Freyre desde su último viaje a España. El amor de Garcilaso tomó desde entonces un sentido diferente. Quien vivió atormentado soñando un ideal maravilloso pudo comprobar cuán fácilmente se derribaban los ensueños. Garcilaso, en Toledo, como hemos visto, logró conquistar el amor y los favores de Isabel, que entregó la pobre realidad suya a quien la había soñado tan llena de perfecciones.

La conducta de Isabel ante las locuras de su amante estuvo llena de comprensión y ternura. Quiso abrirle los ojos y fue cruel siendo bondadosa. Al entregarse se negaba para siempre. Ya no existía el sueño del poeta; únicamente un recuerdo de carne dada, ajena, sin misterio (p. 156).

El pasaje es bastante claro. Si Garcilaso dejó de amar a Isabel de Freyre, fue, según Altolaguirre, por haberla poseído (Isabel le habría quitado el *vendaje* que le impedía ver las cosas como en realidad eran). En la medida en que habrían violado el principio esencial de una conducta apegada a las doctrinas del Neoplatonismo, el poeta habría caído en la cuenta de que la experiencia verdadera, los momentos en que estuvo en compañía de Isabel, resultaban poco o nada trascendentales. Isabel le habría dado al poeta, como ofrenda, su “pobre realidad”. Esa “pobre realidad” no era nada en comparación con lo que, por medio de la idealización, Garcilaso habría presentado. El conocimiento de la mujer, de su “carne dada”, tendría como efecto la consecuente falta de interés. Es admirable, por otro lado, la reacción, según Altolaguirre, de Isabel de Freyre: comprensión y aceptación ante el carácter voluble de Garcilaso. Como complemento de lo anterior, el autor de la biografía incluirá una devastadora reflexión acerca del valor de las experiencias sensuales: “Todavía a veces en la soledad encontraba materiales para construir el edificio de su engañosa pasión; pero siempre la cruel verdad le recordaba los momentos vulgares de una correspondencia erótica que no le satisfizo según la medida de sus deseos” (p. 156). Es necesario subrayar expresiones que aparecen aquí, en la cita, y sopesar los adjetivos: “*engañosa* pasión” y “momentos *vulgares*”. En otros instantes de la biografía, Altolaguirre aceptará que Garcilaso mantuvo otras aventuras eróticas, eso sí, “contra su voluntad” (p. 179).

La muerte de Isabel de Freyre, como consecuencia de un parto, habría hecho que el poeta la recordara de nueva cuenta. El biógrafo poco después reconsidera el rompimiento de todo vínculo con ella y entrevé la posibilidad de que puedan reunirse más allá de esta vida: “En este último paisaje deseado, en esos otros llanos y otros ríos, que tan gran prueba ofrecen de la conciencia religiosa del poeta, estarán Garcilaso e Isabel en un idilio eterno,

con un amor sin límites” (p. 162). Los “otros montes y otros ríos”³⁵ de Garcilaso se transforman, en la cita, en “otros llanos y otros ríos”. Por lo visto, el amor no tiene cabida en este mundo; sería, pues, no una actividad terrenal, sino ultraterrena, tal como lo plantea Nemoroso en la Égloga primera. Al narrar la relación del pastor Albanio con Camila, y al describir la desesperación del enamorado, Altolaguirre autoriza, en cierta medida, su suicidio y admite que podrá reunirse con su amada más allá de la muerte: “Quieres vivir, Albanio; quieres morir. Sabes que sólo muriendo has de encontrarte, has de verte libre y por eso buscas tu vida en la muerte. Si te lanzas al agua para recuperar tu cuerpo perseguido lo encontrarás en otra vida, donde por otros valles ignorados irás con Camila para siempre” (p. 175). De nueva cuenta, el amor sólo es posible después de la vida.

3. 6 EL HÉROE

Hacia 1930, Juan Chabás llamaba la atención sobre lo siguiente: “La vida de un héroe histórico, escrita con el pie forzado, real, de su existencia fija en los documentos y en los demás varios testimonios, suele, con igual rigor, no alcanzar a ser una buena novela, ni conseguir el valor de lo puramente histórico”.³⁶ Las líneas anteriores de Chabás advierten la dificultad esencial a la que se enfrentaría el escritor que quisiera escribir una novela que tuviera por protagonista un héroe histórico, tal como lo es Garcilaso. Si bien el libro de Altolaguirre no es una novela, tuvo seguramente el malagueño que plantearse la cuestión: ¿cómo asociar lo literario con lo histórico? En las páginas anteriores, he analizado la manera en que Altolaguirre recrea al personaje como amante. Es también importante repasar y considerar la forma en que el autor de la biografía describe al toledano en su

³⁵ G. de la Vega, Égloga primera, *Poesías castellanas...*, v. 403.

³⁶ Juan Chabás citado por Enrique Serrano, *Vidas oblicuas...*, p. 163.

faceta heroica para, de este modo, atender los componentes básicos del toledano en tanto que *caballero*. El héroe de Altolaguirre es sumamente especial, puesto que es heroico por ser soldado y por ser poeta. Hay que recalcar que el biógrafo nunca opta, a la manera de Don Quijote de la Mancha, durante el celeberrimo discurso de las Armas y las Letras, por alguna de las opciones. Lo que ofrecen las páginas de la biografía, en cambio, es la posibilidad de una síntesis total: la posibilidad de que en un solo hombre se congreguen, en plenitud, ambas facetas; y que su heroicidad sea producto de esa equilibrada y sutil combinación. La disputa expuesta por don Quijote, por tanto, es inoperante en las páginas de *Garcilaso de la Vega*. El poeta y el militar son una sola persona. Lo que motiva sus acciones tiene una sola raíz.

Hay que recordar que la noción de *héroe* guardó para Altolaguirre un significado muy especial a lo largo de su vida como creador e impresor. De ello, dan prueba los varios poemas que escribió acerca del héroe como figura y también, desde luego, el título de la revista *Héroe* (1932-1933), donde colaboró, siempre en la primera página, Juan Ramón Jiménez (bajo el título de “Héroes españoles”, el poeta de Moguer publicó allí una serie de retratos de poetas contemporáneos, incluyendo, en primer lugar, al propio Altolaguirre). El hecho que hayan coincidido en el tiempo la publicación de la revista, por un lado, y la preparación de *Garcilaso de la Vega*, por el otro, es sin duda revelador. Para el poeta de Moguer, el término tenía una connotación especial. Altolaguirre, a su vez, supo compartir el significado: adoptarlo y adaptarlo. Ésta es la definición propuesta por Jiménez en “Héroes españoles”: “Llamo héroe a los españoles que en España se dedican más o menos

decididamente a disciplinas estéticas o científicas”.³⁷ El contexto es importante; según el autor de *Animal de fondo*, realizar estas actividades con cierta dedicación en España implicaba un esfuerzo heroico por culpa de las condiciones adversas. Los poetas, en estos términos, serían indiscutibles héroes. Si bien hay muchas diferencias entre los contextos sociales de los siglos XVI y XX, el ejercicio de la pluma convertiría a Garcilaso en héroe, tal como lo sugiere la biografía escrita por Altolaguirre. Pero no puede olvidarse su faceta de soldado: “Garcilaso de la Vega luchaba fieramente en los jardines con estruendos de aguas, salvas de brisa, deshojando pétalos, devastando un prado, tratando por igual con su heroísmo a la flor y al hombre [...]” (p. 34). Si bien Garcilaso era un soldado, su espacio de acción iba más allá de los encuentros militares: un jardín --o un poema-- podía ser el escenario perfecto para el combate.

Así como las églogas de Garcilaso resultaban para Altolaguirre una fuente apropiada para conocer el historial amoroso del poeta, su obra lírica transparentaría, a su vez, su gran espíritu guerrero: “Su vida y su obra tienen una relación íntima, a pesar de cuanto se ha escrito en contra, pues a través de la más tierna de sus composiciones se transparenta la fortaleza guerrera de su vida” (p. 11). Para subrayar la heroicidad del personaje, no dudará Altolaguirre, incluso, en aprovechar los mitos más disparatados, como aquel combate legendario en que el toledano habría luchado, y salido triunfante, en contra

³⁷ Juan Ramón Jiménez, *Antología jeneral en prosa*, ed. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 778. Hacia 1932, al sopesar la obra de Juan Ramón Jiménez, y al considerar las dificultades externas que debería enfrentar todo poeta, Cernuda escribió lo siguiente, retomando la idea de lo heroico: “[...] un poeta es lo excepcional y la sociedad actual no tolera excepciones en su férrea jaula, el poeta, a menos de ser un héroe además, no puede realizar exteriormente la curva que un invisible poder demoníaco parecía haberle asignado” (L. Cernuda, “Unidad y diversidad”, *Prosa II...*, t.2, p. 53).

de 300 soldados enemigos, según lo sostuvo Zapata en su poema *Carlo Famoso*. De este modo, el malagueño narra la batalla que supuestamente emprendiera Garcilaso:

Garcilaso empuñó su lanza, fustigó a su caballo y avanzó contra trescientos hombres, que al ver tan temeraria locura no podían comprender lo que les pasaba. No era un hombre, era un ángel con espada de fuego, un jinete sobre oleadas de sol sobre cristales de nubes; era un devastador castigo. Deslumbrados huyeron, cayendo algunos por la torpeza con que escapan, otros, heridos por los firmes golpes del poeta, que al verse solo con los enemigos en fuga se serenó un momento. Al volver a la realidad, una vez consumado el milagro, divisó a su escudero, que desnudo y apaleado estaba amarrado en una encina. Descabalgó el poeta para desatarlo y luego de curarle sus heridas continuaron su camino hasta llegar a Roma, en donde entregaron los mensajes (p. 214).

Es importante señalar que antes de luchar en contra de esa muchedumbre, según lo dice Altolaguirre en la biografía, el poeta habría combatido en la guerra de Túnez --donde fue gravemente herido-- y donde también habría gozado en el lecho de una anónima cortesana. Tras la guerra, y después de tantos padecimientos físicos y espirituales, “Garcilaso se sentía quebrado por mil partes” (p. 213). Su encuentro con aquella mujer fue un acto de desesperación: “Desesperado fue a refugiarse en el lecho de una cortesana, con la que conversó de sus propósitos. Quería morir. No podía resistir más la vida” (p. 212). Éste es el estado espiritual de Garcilaso antes de entrar en batalla. La locura no le permitía comprender los sucesos. Y de nueva cuenta, en el pasaje, hay el señalamiento de que el toledano no era propiamente un hombre, un ser humano común y corriente: de allí su naturaleza angelical, sí, pero a la vez su comportamiento devastador y justiciero. Una observación complementaria: es curioso notar que tras la batalla, según lo asienta el biógrafo, el poeta regresó a la realidad; lo mismo le ocurrió después de haberse unido carnalmente con Isabel de Freyre.

Un pasaje de la biografía en que Altolaquirre describe con precisión las aspiraciones del toledano, en tanto que héroe y militar, es éste:

Necesitaba ser fuerte no sólo en ejercicios físicos que le dieran agilidad y resistencia, sino en pruebas morales que elevaran el temple de su alma. Quería ser duro, cruel, sanguinario. Clavaba una corneja por las alas para que con sus gritos acudiera otra que, al querer auxiliarla, se dejara apresar por la primera víctima; Garcilaso la cogía, y la cuitada “del bien hecho empezaba a arrepentirse”.

Creador creyente, era también un destructor despiadado. Para construir una obra de espíritu destrozaba lo material que admiraba, era enemigo para ser vencedor. Quien cree en la eternidad y crea para ella bien puede acortar la vida de los seres mortales. No podía detenerse a sentir las pequeñas miserias porque era un hombre con sentimientos elevados (p. 23).

La educación que Garcilaso siguió tuvo la finalidad de convertirlo en un hombre fuerte y poco o nada sensible ante el dolor ajeno (sus “sentimientos elevados” se habrían opuesto a esto). Tanto su cuerpo como su alma debían compartir esa misma fortaleza y esa misma resistencia. Por ello, se permitía realizar, según Altolaquirre, actos que daban cuenta de su virilidad y su crueldad. En esta descripción, hay una frase que resulta demoledora: “era también un destructor despiadado”. Además de tener un don para crear, para escribir sus versos, el Garcilaso de Altolaquirre tenía la autorización para derribar aquello que se interponía entre él y su destino, entre él y su obra inmortal. Esta misma autoridad le consagraba el derecho, según se lee en las líneas anteriores, de matar. Algo parecido a lo que escribió Bécquer en su “Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre en Toledo” es lo que sostiene Altolaquirre cuando, en la biografía, defiende la idea de que el linaje del toledano lo habría preparado para ser tal como fue: “Miembro de una familia aristocrática, de la tradición sacaba los mejores ejemplos de conducta; la tradición completa la memoria,

es como una vida más dilatada que se adquiere con el conocimiento de los hechos heroicos de nuestros antepasados. Memoria, inteligencia, voluntad y tradición eran las facultades de su alma. Con ellas llegó a ser el gran héroe español de la poesía” (p. 42).³⁸ Esta cita hace un uso del término “tradición” que no deja de ser desconcertante por sus implicaciones ideológicas. Empero, hay aquí una prueba, de nueva cuenta, del tipo de fusión que Altolaguirre quería llevar a cabo cuando describe a Garcilaso como “el gran héroe español de la poesía”. Otro pasaje que da muy bien cuenta de la fusión que buscaba Altolaguirre es el que ahora transcribo, pero en este caso se amplían y profundizan los atributos de lo propiamente heroico, y se señala la recompensa anhelada: “[...] la poesía de Garcilaso, con ser tan elevada y espiritual, estaba firmemente unida a sus acciones. Su pasión era activa. Mientras en su alma se desarrollaban los sentimientos más apasionados, sus hechos heroicos le daban esperanzas de conseguir el amor. Quería ser un gran héroe, una figura legendaria, porque esperaba con esto enternecer el corazón de su enemigo” (p. 95).

3.7 AZORÍN, ALTOLAGUIRRE Y GARCILASO

Al comienzo de este trabajo señalé, entre otros asuntos relevantes para el estudio, la importancia y el impacto de la producción literaria de Azorín en la crítica de los autores del 27. Esto resulta particularmente cierto en la obra de Altolaguirre y, sobre todo, en *Garcilaso de la Vega*. Es de sobra conocida la base del sistema crítico de Azorín: su método consiste en llevar a cabo comentarios *impresionistas* con la finalidad de enriquecer,

³⁸ He aquí el pasaje preciso del texto de Bécquer: “¡Oh, qué hermoso sueño de oro su vida! Personificar en sí una época de poesía y combates, nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios reconocimientos [...]” (Gustavo Adolfo Bécquer, “Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre en Toledo”, *Obras completas...*, p. 828).

por medio de esta vía, la comprensión de los textos. Al autor de *Las confesiones de un pequeño filósofo* le horrorizaba la vida de aquellos que se dedicaban únicamente a buscar en los “documentos” y que, por tanto, desaprovechaban el contenido y la finalidad verdadera de los libros. Prefirió entonces que su labor fuera de orden *psicológico*. En estos términos resumiría su posición hacia 1920:

Nuestro deseo sería que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, en vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en tal autor, en tal obra, existe realmente, o no existe. Así se podría formar una corriente viva de apreciación, y la literatura del pasado, *los clásicos*, serían una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma.

Pero en España esta revisión de valores ofrece muchas dificultades; nosotros mismos, dentro de nuestra modesta esfera, hemos experimentado la inutilidad hacia toda tentativa de ver la literatura como un valor *dinámico*, no *estático*.³⁹

Al hablar del crítico literario como paradigma, Azorín equipara la actividad de éste, como si un concepto fuera sinónimo del otro, con la del “publicista”. El crítico sería aquel que se encarga de presentar el autor y su obra al público, incluso si se trata de un creador cuyos escritos son, desde hace siglos, como sería el caso de la poesía de Garcilaso de la Vega, muy conocidos y leídos. Altolaguirre efectivamente entiende su trabajo literario en estos mismos términos; basta pensar en el propósito de la biografía (la difusión de la figura del poeta). *Garcilaso de la Vega* puede leerse, incluso, como una antología comentada de los poemas del toledano. Me explico: la inserción de las composiciones le sirve al biógrafo no solamente como apoyo para ilustrar la vida del poeta (o bien, para llenar muchas páginas que le servirían para cumplir satisfactoriamente el encargo editorial), sino también para

³⁹ Azorín, en el “Nuevo prefacio” de su libro *Lecturas españolas, Ensayos...*, t. 2, p. 697.

establecer un *corpus* antológico. Quien leyera las páginas de su libro podría hacerse una idea general acerca de la figura del poeta, de la obra poética del mismo, así como también de la época. De allí las largas digresiones en torno a asuntos que si bien no ilustran directamente la vida del poeta, si nos hablan del mundo en que vivió, de la España imperial de Carlos V.

Un punto crucial en que difieren Azorín y Altolaguirre tiene que ver con la religiosidad del poeta. Altolaguirre quiso hacer de Garcilaso representante de la España imperial a la vez que del catolicismo español, en tanto que Azorín, varios años antes que el malagueño, habría propuesto la laicidad como una característica fundamental de la obra del toledano:

Garcilaso es, entre todos los poetas castellanos, el único poeta exclusiva e íntegramente laico. No sólo entre los poetas constituye una excepción, sino entre todos los escritores clásicos de España. En la obra de Garcilaso no hay ni la más pequeña manifestación extraterrestre. Todo es humano en él; y lo humano ha sabido expresarlo con una emoción, con un matiz de morbosidad, con una lejanía ideal, que nos cautivan y llegan al fondo de nuestro espíritu.⁴⁰

Ésta es la concepción que Altolaguirre ataca y contradice vehementemente en la biografía. En lo que sí coincidirían Altolaguirre y Azorín, sería, por una parte, en subrayar la evidente humanidad del poeta y en reconocer en el personaje un símbolo tanto de lo español como de lo universal. Si bien todo lo anterior tiene su interés, me parece que lo más relevante del vínculo entre los dos autores es el modo en que se acercan a los textos literarios y la herencia que Altolaguirre recoge, en este sentido, de Azorín. Creo que para ejemplificar mejor esto, bien valdría la pena comentar el epígrafe que enmarca la biografía.

⁴⁰ Azorín, “Garcilaso”, *Ensayos...*, p. 1276.

La advertencia colocada al comienzo de *Garcilaso de la Vega* sirvió a Altolaguirre para señalar los alcances y los límites de su libro: “Esta biografía no intenta desentrañar nada. Los problemas de la erudición histórica pierden su importancia ante una realidad que perdura. Quisiera presentar dicha realidad amorosa olvidando la sucesión costumbrista de materiales muertos que me sirvieron en un principio. No son memorias. Este libro es una vida”. Es relevante notar ese aparente desinterés científico de Altolaguirre: no es intención suya resolver nada, actitud que lo coloca en contra de esa filología que, con su cuantiosa erudición, a veces pareciera, más que revelar la personalidad literaria de un creador, oscurecerla. Resulta sin duda relevante, sobre todo por razones comparativas, leer algunas líneas del epígrafe que abre un importante libro de Azorín, *Al margen de los clásicos*: “Las presentes páginas han sido motivadas por la lectura de autores clásicos españoles. Son como notas puestas al margen de los libros. La impresión producida en una sensibilidad por un gran poeta o un gran prosista: eso es todo”.⁴¹ Tanto en el epígrafe de Altolaguirre como en el de Azorín se expresa una actitud semejante: ambos autores no prometen sino plasmar sus *impresiones*. Ahora bien, hay que reconocer que esta manera de leer, sin prometer hallar datos *científicos*, también tuvo otros representantes, por ejemplo, Ortega y Gasset, quien en sus *Meditaciones del Quijote* advertiría algo similar: “Estas *Meditaciones*, exentas de erudición --aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra--, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”.⁴²

⁴¹ Azorín, *Ensayos...*, t. 2., p. 1256.

⁴² J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1921, p. 27.

3. 8 LOS MATERIALES MUERTOS: ALGUNAS FUENTES DOCUMENTALES

Después de considerar lo expuesto en el apartado previo, la pregunta obligada es entonces ésta: ¿pudo Altolaguirre alcanzar los objetivos que, por lo menos en el epígrafe, se propuso? Me parece que en gran medida sí lo logró. Sin embargo, convendría matizar la afirmación y analizar, aunque sea brevemente, si en realidad pudo olvidar “la sucesión costumbrista de materiales muertos”. En definitiva, *Garcilaso de la Vega* no es un libro escrito por un filólogo, sino por un poeta y por un amante de la poesía. El ejercicio literario de Altolaguirre tendría, para el crítico José Domingo, las siguientes características:

El biógrafo, que trata de cimentar su labor sobre datos históricos, deja muchas veces el terreno de lo erudito para remontarse hacia un ámbito poético en el cual él mismo se conjuga muy bien con la figura del biografiado. Si los jalones del implacable pero glorioso destino de Garcilaso, intentan ser fundamentados en hechos y fechas verídicos, es de notar la tendencia a alejarse de ellos, como de un lastre, cuando el vuelo los hace apenas útiles.⁴³

Para escribir la biografía, el malagueño tuvo que leer variados libros de historia y de literatura, estudios acerca de la época y acerca de la existencia y la obra del poeta de Toledo. Como significativamente lo expresó en una de las cartas que dirigió a Reyes, Altolaguirre tuvo la intención, hasta donde le fuera posible, de borrar las huellas de esas lecturas. En muchas ocasiones, prescinde de las opiniones y de los datos ofrecidos por los eruditos. Pero es el caso que esto no siempre sucede de este modo. De hecho, son variados los pasajes de *Garcilaso de la Vega* en que Altolaguirre copia algunos textos o documentos (a veces selecciona únicamente ciertos pasajes) con la finalidad, por ejemplo, de narrar

⁴³ José Domingo, “A los dos años de una muerte. Garcilaso y Altolaguirre”, *Papeles de Son Armadans*, 22 (1961), p. 299.

ciertos acontecimientos históricos, o bien para reproducir la opinión elogiosa que tal o cual personaje mantuvo de Garcilaso de la Vega. Acaso sería ocioso, e incluso imposible, cotejar y confrontar *Garcilaso de la Vega* con todos los libros que Altolaquirre pudo haber consultado y llegar, de forma definitiva, a una conclusión acerca de su deuda en cada uno de los casos, sobre todo porque la misma información se repite en diversos textos (el biógrafo bien pudo, por ejemplo, haber sacado provecho de la edición de Tomás Navarro Tomás de la poesía del toledano, sobre todo de los útiles apéndices que el académico incluyó allí). En muchas ocasiones, el biógrafo avisa al lector, en el cuerpo del texto, qué libro está citando. Pero también sucede con frecuencia que adopta y adapta ideas ajenas sin dejar indicación alguna.

Una obra histórica que prestó grandes servicios a Altolaquirre fue la de Prudencio de Sandoval, sobre todo porque de allí obtuvo información esencial acerca de la época.⁴⁴ Es relevante que haya escogido reproducir de la obra de Sandoval largos pasajes en que el esplendor de Carlos V resulta evidentísimo; el biógrafo copia, por ejemplo, aquella sección en que el historiador se encarga de narrar la coronación imperial. Altolaquirre indicará, sin embargo, haber tomado esa narración (pp. 109-114) de la *Historia Pontifical* de Gonzalo de Illescas. De la misma obra de Sandoval, proceden otras citas menos extensas. Al narrar la peripecia sufrida por la reina Margarita (pp. 27-29), Altolaquirre transcribe el famoso dístico y lo traduce, llevándolo del francés al español. En tanto que Sandoval anota “Ci gist

⁴⁴ Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V. Máximo, Fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias y Tierra Firme del mar*, ed. de Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1955 (BAE, 80-82). Es probable que Altolaquirre haya consultado la edición que del libro de Sandoval apareció en 1846, en Madrid, como parte de la Biblioteca de la Lectura.

Margote, noble damoiselle / Deux fois mariée: morte pucelle”⁴⁵, el autor de *Garcilaso de la Vega* escribe “Aquí yace Margarita, / noble princesa, / dos veces casada, / muerta doncella” (p. 28). Otro ejemplo similar: de la misma fuente, de Sandoval, proviene la anécdota que presenta a Garcilaso, cuando era niño, escuchando los versos de una famosa canción: “Los Gelves, madre, malos son de tomare”. Sin embargo, donde el biógrafo escribe “tomare”, el historiador pone “ganare”, ¿distracción o voluntad estilística?

Otra obra importante que Altolaguirre consultó es la indispensable *Antología de poetas líricos castellanos* de Marcelino Menéndez Pelayo. Hay que observar que el crítico hacía uso, mejor que nadie en su tiempo y en su tierra, de la filología y de la erudición para estudiar la literatura española. Esto marcaría, de forma pragmática, ya un distanciamiento de lo que preconizaba Azorín y un aprovechamiento de fuentes documentales claramente eruditas. De la espléndida biografía que Menéndez Pelayo escribiera acerca de la vida de Juan Boscán (hay que recordar que lamentablemente la muerte impidió que pudiera redactar su estudio acerca de Garcilaso), adapta Altolaguirre varios fragmentos: el relato de la toma de Rodas (p. 54); la historia que explica por qué fue Fray Severo y no Juan Vives quien obtuvo el puesto de preceptor del “futuro gran duque de Alba” (p. 63); la crítica de Navagero en contra de la cómoda vida de los españoles (bien puede ser que el malagueño haya leído por su cuenta la obra del humanista italiano, pero el pasaje que escoge es el mismo que presenta Menéndez Pelayo) (p. 78); tal vez la valoración literaria del Bembo, quien admira y elogia la calidad literaria de Garcilaso (p. 169); el fragmento del pésimo, pero informativo poema, *Carlo famoso*, de Luis Zapata (p. 55); y, muy probablemente, la carta que el toledano dirigió a doña Jerónima (p. 188). (Cabe decir que Altolaguirre no

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

reproduce la carta en su totalidad y que pudo haberla leído también en la biografía de Fernández de Navarrete, quien sí la presenta completa).

Es claro que Altolaguirre consultó la edición del testamento del poeta, la cual fue preparada por el Marqués de Laurecín.⁴⁶ Lo más notable es la forma en que utiliza y recrea algunas de las cláusulas de ese testamento. Altolaguirre quiere subrayar, al momento de comentar la última voluntad del poeta, su humildad y las pocas posesiones que, supuestamente, el toledano habría tenido. El compilador de los *Documentos* resume las vidas y las muertes de los hijos de Garcilaso, cosa que el malagueño también hará, hacia el final de la obra. Del testamento de Garcilaso, Altolaguirre omite los pasajes que expresan los arreglos que el toledano dispuso para su esposa y para sus hijos, tal vez porque en nada enriquecían la narración; y solamente, como antes lo he mencionado, vuelve a aprovechar lo concerniente a las deudas. El biógrafo agrega, al comentar el testamento, las siguientes palabras: “Ante la miseria de estos despojos se agranda y resplandece la herencia fabulosa de su poesía, que constituye el mayor tesoro de nuestra lírica” (p. 222). No olvida, por supuesto, lo relativo a las misas que el poeta habría mandado decir por el bien de su alma (Altolaguirre escribe que fueron mil).

Es seguro que la obra que más le sirvió a Altolaguirre para elaborar su libro fue la biografía publicada hacia 1850 por Eustaquio Fernández de Navarrete.⁴⁷ Hay que mencionar que el malagueño cita el nombre de este biógrafo muy a menudo, señalando de vez en vez que de allí tomó la información que expone. Sin embargo, el biógrafo no

⁴⁶ Marqués de Laurecín, *Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega*, número extraordinario del Boletín de la Real Academia de Historia, Madrid, 1915.

⁴⁷ Eustaquio Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Madrid, 1850 (Colección de Documentos inéditos para la historia de España, 16).

siempre reconoce su fuente: hay ocasiones en que simplemente adapta y transforma lo expresado por el autor decimonónico sin avisar al lector su forma de proceder. Un caso muy concreto: cuando asegura que los comuneros se asociaron con el rey de Francia. De esta misma biografía, obtiene la información acerca de la acreditación expedida por Juan de Rivera, quien dio constancia del buen comportamiento del toledano durante las acciones militares. Sin embargo, todo cuanto Altolaquirre dice acerca de la significación de aquel hecho de guerra y del infortunio consecuente --las heridas que obtuvo en la batalla-- es de su propia cosecha, y esto es sin duda lo más relevante para el análisis. Es decir, lo más interesante consiste en ver cómo *lee* la información consultada con la finalidad de integrar su propia visión del poeta, la de un Garcilaso gallardo, romántico y profundamente heroico: “Fue la primera vez que vio cerca la muerte, siendo casi un niño. La sangre desbordaba sus latidos. Pálido, ensangrentado, siguió luchando en el campo de batalla, cubierto de valor, que como sangre de su alma también teñía sus armaduras” (p. 49).

Lo que Altolaquirre narra acerca de la misión de espionaje que Garcilaso habría realizado en Francia, por mandato de la emperatriz, también se halla en la obra de Fernández de Navarrete. En ambos textos, se indica que el duque de Alba defendió al toledano después de que éste acudiera, como testigo, a la boda de su sobrino. Lo que diferencia el señalamiento de Altolaquirre del de Fernández de Navarrete radica en la consideración de ese gran cariño que el duque supuestamente sentía por su protegido; el autor de *Las islas invitadas* no puede dejar de señalarlo, y de argumentar de esta forma la intensidad de esa estima, lo cual redundará en el conocido proceso de idealización al que somete al toledano en su biografía: “Garcilaso se hacía querer de un modo extraordinario. Sus amigos le querían hasta la locura, porque locura era en aquellos tiempos permitirse un gesto como el del duque” (p. 137).

He aquí un ejemplo concreto de la forma en que a veces aprovecha, sin dejar ninguna pista para el lector, los textos consultados. Al ocuparse del destierro de Garcilaso, Fernández de Navarrete apunta que “antes de aparecer los documentos que acreditan estos hechos sospecharon algunos que el destierro de Garcilaso en la isla del Danubio era una patraña originada acaso de su estancia en las islas con las tropas que la guarnecían”⁴⁸. Altolaguirre, por su parte, indica que “muchos creyeron que este destierro fue una invención del poeta o de sus primeros biógrafos, pero el hallazgo de los documentos del proceso por la boda de su sobrino hacen ver que Garcilaso sufrió realmente la condena” (p. 143). El señalamiento es casi idéntico. Con motivo de la estancia del poeta en la península itálica, Fernández de Navarrete escribe que “[...] examinó Garcilaso los venerados restos de la Roma antigua y admiró los monumentos con que adornó la nueva la grandeza de León X, ayudado de los grandes talentos de Miguel Ángel y Rafael.”⁴⁹ La formulación de Altolaguirre es levemente distinta: “En Roma conoció a Miguel Ángel y admiró las obras de Rafael Sanzio, muerto doce años antes de su llegada” (p. 155).⁵⁰

A continuación enumero otros elementos que retoma del libro de Fernández de Navarrete, sólo por mencionar algunos más (la lista no pretende ser exhaustiva, solamente

⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁰ Es casi seguro que Altolaguirre haya consultado el famoso *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Es probable que haya manejado la edición de esta obra preparada por José F. Montesinos hacia 1928. De allí, selecciona los pasajes del *Diálogo* en que los dos personajes, Arcidiano y Latancio, hacen un recuento de las muy graves profanaciones que sufrió, como consecuencia de la furia imperial, la ciudad santa: el uso de San Pedro como establo, el saqueo de los palacios pontificios y de las sacras reliquias, los militares alemanes y españoles vistiendo la ropa de los cardenales, etc. Véase Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. de José F. Montesinos, La Lectura, Madrid, 1928.

demostrar la importancia de esta fuente). Son los siguientes: la misión de Garcilaso como emisario del marqués de Villafranca; la buena acogida que tuvo el poeta en Italia y la calidad de los amigos que allí ganó; lo relativo al envío de *El cortesano*, obra que desde Italia Garcilaso habría mandado a su buen amigo, Juan Boscán, quien luego la traduciría; la anécdota de Julia Gonzaga, Barbarroja y la guerra de Túnez; la relación galante que el toledano sostuvo, según el cardenal Cienfuegos, después de sufrir la herida de la Goleta (Altolaguirre retoma el relato, pero niega que haya ocurrido, mientras que Fernández de Navarrete afirma desconocer las “circunstancias” de esa aventura erótica); la suposición de que la dama de quien hablara Garcilaso en la carta-poema que mandó a Boscán fuera la mujer, precisamente, que conoció después de ese incidente militar; y acaso también el texto de las cartas del Bembo, quien mantuvo una opinión muy favorable acerca de Garcilaso y su calidad como creador.⁵¹

⁵¹ Si bien en *Garcilaso de la Vega* Altolaguirre recoge algunas de las graciosas anécdotas y las contestaciones ingeniosas del bufón de Carlos V, don Francisco de Zúñiga, es mi opinión que no consultó en su totalidad el libro en que las reunió aquel curioso personaje del siglo XVI. Altolaguirre asegura que si bien el bromista acostumbraba dirigir sus dardos en contra de los más altos miembros de la corte, nunca se burló de Garcilaso, de quien jamás habría podido elaborar un comentario mordaz porque aquél no daba lugar a ello (de tal calidad era su personalidad y el respeto que le tenía, incluso, el bufón de la corte). Esto no es completamente cierto; quien lea la *Crónica burlesca del emperador Carlos V* encontrará, hacia el final de la obra, que, aunque sea de paso, el autor efectivamente menciona a Garcilaso. En el “Conjuro que hizo el conde don Francés a la galera capitana en que va el emperador a Italia”, mientras invoca, entre burlas y veras, una prolongada lista de personajes, siempre con un dejo humorístico, siempre señalando sus defectos, y todo con la supuesta intención de que tengan un buen viaje, también menciona, aunque sin escribir el nombre, al poeta de Toledo y a su hermano, don Pedro. De Garcilaso, distingue su gravedad. Véase Francisco de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, ed. de Daine Pamp de Avall-Arce, Crítica, Madrid, 1981, p. 178. Pienso que Altolaguirre pudo haber conocido las graciosas anécdotas de Francisco de Zúñiga mediante la lectura de la *Floresta española*, ed. de R. Foulché-

3. 9 HISTORIA Y SOCIEDAD

Las páginas de *Garcilaso de la Vega* se ocupan de la vida del poeta, pero Altolaguirre, de forma complementaria, con la intención de presentar el mundo en que vivió el toledano, también recrea el ambiente de la época y expone su visión de la España del siglo XVI. Al mismo tiempo, ofrece en muchos pasajes de la biografía su opinión acerca del mundo contemporáneo: “Hoy día los viajes, los egoísmos, distraen y confunden a la humanidad. No hay vecinos permanentes, la vida tiene otro sentido. En tiempo de Garcilaso el encaje humano es una imagen exacta, a veces desgarrada y en jirones por el egoísmo de un hilo roto, de un ser perverso, sin relaciones, egoísta, final de su casta” (p. 37).

La descripción que ofrece Altolaguirre de la España de Carlos V combina visiones contrastantes: presenta el esplendor imperial (pienso por ejemplo en la escena de coronación del emperador), pero también se ocupa de lo que cree detectar detrás de las apariencias. Altolaguirre explica que la razón verdadera de la decadencia de España fue la ambición desmedida de los conquistadores: “España, con sus árboles, con sus caminos y sus ríos, con sus ciudades y sus tierras de labor, con sus montes y llanuras, con sus huertos, jardines y bosques y praderas, se deformaba llena de ambiciones. Estaba herida y en su sangre iban hombres, caballos y navíos. Conquistar con sangre es conquistar la tierra, porque la tierra nunca es de los vencedores, sino de los vencidos” (p. 39). En más de un sentido, Altolaguirre continúa y prolonga la tradición de los escritores del 98, los cuales constantemente se preocuparon por, y se ocuparon de, la historia de España y los motivos

Delbosc, Madrid, 1910, o bien, al leer el artículo de Juan Menéndez Pidal, “Don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V: cartas inéditas”, *RABM*, 20 (1909), pp. 72-95.

de su gradual decadencia. Para Altolaguirre, permitir la salida de miles y miles de españoles de la península fue un gravísimo error: “España se despoblaba. Si España hubiera conservado para sí lo que tan generosamente entregaba al mundo descubierto dispondría hoy de fuerzas que no le pertenecen” (p. 41). Compárese esto con lo que escribió, por ejemplo, Unamuno en uno de los ensayos que conforman su libro *España y los españoles*:

¡Grandiosidad! Eso hemos sido, grandiosos más que grandes. Siempre a conquistar más tierra, material o espiritual, pero sin labrar amorosamente el pegujar de abolengo, el solar de mayorazgo. ¡Reyes, reyes, sí! --cada español se sentía un rey--, ¡pero reyes del desierto! Mejor el páramo en que no se pone el sol que el recatado fuertecillo que acaricia unas breves horas. El ansia ciega --ciega, sí--, el ansia querenciosa de grandeza nos perdió. Y eso cuando la teníamos. Que lo que es hoy...⁵²

Como ya se ha visto, Altolaguirre reprueba la supuesta ambición española. Sin embargo, no admite la misma crítica cuando proviene de la pluma del autor del *Viaje a España*. Al comentar un pasaje del libro del embajador italiano, Navajero, Altolaguirre reacciona de forma contundente, matizando su afirmación previa. Nótese cómo aparece aquí una imagen varias veces repetida en *Garcilaso de la Vega*; me refiero a la venda que afecta la visión, en este caso, de los españoles que salieron a conquistar el mundo:

Después de leer este párrafo parece ser que fue la ambición material la que movió a los españoles a ir a la guerra o a descubrir las Indias, y esto no es cierto. Muchos españoles irían a tales empresas con propósitos de lucro; pero, una vez que vieron las dificultades que tenían que vencer, o renunciaban a sus propósitos, o fortalecían sus almas con más altos ideales. El español fue a América tal vez con bajas miras; pero aquellos paisajes, las voces de los predicadores, la grandeza de los ejemplos que mutuamente se daban, bien

⁵² Miguel de Unamuno, “¡El español... conquistador!”, en su libro *España y los españoles*, ed. Manuel García Blanco, Afrodisio Aguado, Madrid, 1955, p. 138.

pronto llenaron de generoso desinterés las almas que se armaron con cualidades sublimes. Los hechos heroicos no pueden tener origen en la miserable avaricia, o, por lo menos, un origen inmediato. La avaricia nunca ciega hasta la bondad, sino que conduce ciegamente a la ruina. La ceguera española era religiosa, y con esa venda estrechísima caminaron los conquistadores por los territorios descubiertos, abandonando muchos bienes materiales que pudieron amontonar. Las opiniones de Navajero no eran justas (p. 78).⁵³

Garcilaso viajó a muchas naciones del mundo cumpliendo las misiones que, según la época de su vida, y las necesidades imperiales, le fueron encomendadas; de este modo, fue uno de esos españoles que salieron al mundo con la finalidad de cumplir una misión, bajo esta óptica, trascendental. El biógrafo sugiere, como ya antes lo he señalado, la intención del poeta de viajar a América: “El poeta español Garcilaso pensaba ir a las Indias una vez que concluyeran las guerras en Italia. No se lo permitió su temprana muerte; pero aunque ningún testimonio o documento comprueban este aserto estoy seguro de ello” (p. 18). Si bien el toledano no viajó por tierras americanas, encontró y desarrolló otras maneras de colaborar con el imperio mientras iba y venía por Europa y África.

En las páginas de la biografía, Altolaguirre aprecia y alaba la fidelidad de Garcilaso y sus constantes e incansables trabajos a favor del imperio de Carlos V. Fernández de Navarrete explicaría el apoyo del poeta a favor del emperador y en contra de los comuneros en términos más bien pragmáticos: “La gratitud a estas consideraciones y el familiar afecto

⁵³ Más adelante hará un comentario que si bien confirma tal afirmación, pareciera atenuarla: “El campo de Granada estaba mucho peor labrado que cuando era de los moros. Los españoles preferían al cultivo de las tierras las conquistas de los saqueos; en vez de sacar del propio suelo sus riquezas, iban adonde tenían mayores dificultades para obtenerlas. Si no salían para América, se alistaban en los tercios de Flandes o marchaban a la guerra de Italia. Los que no querían regar la propia tierra con el sudor de su frente iban a regar tierras ajenas con sangre de sus corazones” (p. 81).

con que Garcilaso trataba al emperador le empeñaron en el partido Real, mientras su hermano Don Pedro era uno de los principales caudillos de las comunidades”.⁵⁴ Ahora bien, Altolaguirre interpreta ese mismo apoyo encontrando razones más significativas, las cuales revelan a su vez una notable ingenuidad por parte del escritor malagueño: “Garcilaso, como poeta, soñaba con ser ciudadano del mundo, de un mundo por formar, según una religión en la que creía ciegamente, deseando establecer el amor universal y la paz entre todos los hombres” (p. 41). Altolaguirre indica que Garcilaso apoyó a Carlos V puesto que éste representaba la posibilidad de unificar y de establecer un poder central, el cual a su vez serviría para consolidar la fe religiosa del catolicismo. Pocos años después, Altolaguirre no hubiera aceptado un argumento de esta especie, que sí fue retomado, hay que decirlo, por algunos compañeros suyos de generación que se unieron al movimiento franquista, defendiendo la idea de que el régimen de Franco, centralista, autoritario y católico, era el único medio posible para garantizar la unidad española y por tanto la grandeza del estado español. Hacia 1939, en los primeros meses de su exilio, terminada la Guerra Civil, la visión de Altolaguirre era completamente distinta; prueba de ello es un iluminador comentario que escribió entonces y que insertó en un pequeño ensayo publicado ya en La Habana. Allí Altolaguirre, después de citar algunos de los versos que Garcilaso dirigió al Duque de Alba, se expresa en contra de la guerra y de las pretensiones imperiales:

Estáis oyendo al gran poeta del imperio español, que sirvió a la causa imperial de España hasta perder la vida, que fue herido dos veces, siempre en la cara: la primera vez, para mayor desgracia, en guerra civil dentro de la península y en combate contra su propio hermano, don Pedro Laso de la Vega; la segunda vez en Túnez.

⁵⁴ E. Fernández de Navarrete, *Vida del célebre...*, p. 20.

¿Qué saca de aquesto? exclamaba el gran poeta, capitán español de un imperio que era una realidad, no una mentira, y lo decía cuando al frente de sus tropas arrasaba Italia, participando personalmente en el saqueo de Florencia. ¿Qué se saca de aquesto? repito yo superviviente.⁵⁵

En la biografía, Altolaguirre señala que Carlos V y sus hombres habrían representado para Garcilaso la posibilidad de un universalismo pleno:

La estrecha amistad y el continuo roce con los extranjeros sirvió para darle una idea de la patria distinta de la frecuente entre los españoles; para éstos la patria era un recinto cerrado con sus privilegios materiales; para Garcilaso era un campo abierto, sin fronteras, para derramar en el mundo los privilegios del espíritu, y bien que supo responder a ese concepto universal y elevado dando a la humanidad una obra como la suya. La cultura universal se forma con estas corrientes de país a país, altas y bajas ondas de sabiduría y belleza que se entrecruzan en el aire de todos los pueblos. Garcilaso respiró este ambiente y supo también dar aliento generoso, que todavía vivifica el corazón de los hombres.

Mientras el César y sus huestes conquistaban territorios, Garcilaso emprendía la conquista espiritual de aquellas tierras, y mientras los demás soldados luchaban entre polvo y sangre, nuestro poeta se apoderaba de la cultura del Renacimiento, que se enriquecía con su nombre (p. 45).

De entrada, es fácilmente reconocible la caracterización que Altolaguirre hace del poeta como hombre del Renacimiento: en la medida en que Garcilaso entra en contacto con hombres de otras tierras, aprovecha la ocasión para intercambiar conocimientos y aprender cuanto puede de ellos (la más renacentista de todas las etapas de su vida será, sin duda, su *obligada* estancia en la villa de Nápoles). Sin embargo, hay un aspecto que claramente lo aleja de aquellos hombres, tan conscientes de sus tareas conquistadoras: si bien el Garcilaso de Altolaguirre es un valiente guerrero, su participación en esas tareas de conquista debe

⁵⁵ M. Altolaguirre, “El poeta Garcilaso de la Vega”, *Obras completas*, ed. de J. Valender, Istmo, Madrid, 1986, t.1, p. 216.

entenderse, sobre todo, como una misión espiritual. Si los otros, según lo asienta el biógrafo, “luchaban entre polvo y sangre”, el poeta, en cambio, hacía de la cultura renacentista su campo de batalla. De esta manera, el biógrafo subraya su papel como creador, como un hombre interesado en las mejores producciones intelectuales de su tiempo, en las más excelsas. En otros momentos de la biografía, como se ha visto, Altolaguirre quiso presentar las dos facetas de Garcilaso --las armas y las letras-- en equilibrio; aquí dicho equilibrio, por un instante, se pierde o se desplaza. El universalismo del cual habla Altolaguirre no aminoraba la hispanidad del poeta: “El tema de las nacionalidades hay que relegarlo a la Historia; pero en la Historia estamos y hay que insistir sobre el españolismo de Garcilaso en cuanto a su temperamento, por muy *católicas* que fueran sus ideas. La universalidad era una generosa expansión de su espíritu, que, a pesar de todo, presentaba suficientes características para ser clasificado” (p. 18).

El heroísmo del toledano habría tenido también, según la interpretación del biógrafo, importantes repercusiones de orden político: “Garcilaso no sólo hizo una revolución literaria con la introducción de rimas nuevas en nuestra poesía, sino que colaboró y ofreció su sangre para la instauración de una política más avanzada, llena de aspiraciones de justicia. En esto tuvo sus diferencias con su hermano don Pedro [...]” (p. 48). Es desconcertante que el biógrafo presente la política de Carlos V como “más avanzada”. Altolaguirre va más allá cuando analiza, en conjunto, la inconformidad de los comuneros y la reacción del emperador: “Los movimientos de las comunidades duraron en España desde 1519 hasta 1522 y siempre Garcilaso estuvo adicto a la causa del monarca, que era la causa de la *revolución*. Una lectura superficial de la Historia podría hacer ver a los comuneros como revolucionarios, cuando en verdad encarnaban la *reacción*, defendiendo sus privilegios en contra de una política internacional más amplia” (p. 47). Las

cursivas en la cita son mías; con ellas deseo remarcar aquí el uso de esos dos términos -- *revolución y reacción*-- y la forma en que Altolaguirre los incorpora y los manipula en su discurso. De este mismo asunto político, el conflicto entre el emperador y los comuneros, el malagueño se llegaría a ocupar más detenidamente poco tiempo después. En efecto, Altolaguirre modificó su percepción de la historia como consecuencia de la situación política y social por la que atravesaba España.

Es conocida la contribución de los intelectuales fieles a la causa republicana durante la Guerra Civil. El teatro, como es bien sabido, fue uno de los medios de expresión que los artistas supieron mejor utilizar para dar a conocer su opinión y para favorecer la supervivencia de la República. Aunque se hace necesario señalar y recordar el carácter “revolucionario” de las propuestas, hay que tener presente que, para la escritura de las “obras de urgencia”, los autores muchas veces recurrieron precisamente a la tradición, en busca de modelos y de temas. Pienso, por ejemplo, en la escritura de autos y, en especial, en las adaptaciones que realizaron de *El cerco de Numancia*, de Cervantes, obra que por su tema --la valentía y el sacrificio popular-- se prestaba muy bien para la defensa de la causa republicana. Durante la guerra, Altolaguirre no solamente asumió la dirección de algunos grupos teatrales, sino también escribió obras de teatro. Dos han llegado a publicarse y a editarse: *Amor de madre* y *Tiempo a vista de pájaro*. La que resulta necesario comentar aquí es la que, por desgracia, desconocemos: *El triunfo de las Germanías*, escrita en colaboración con José Bergamín.⁵⁶ Altolaguirre recrea en ella el conflicto entre el

⁵⁶ Nigel Dennis escribió lo siguiente acerca de la *deuda* que *El triunfo de las Germanías* habría mantenido con la literatura del Siglo de Oro: “[...] la obra que se montó en Valencia en 1937 no era --ni mucho menos-- original, sino más bien una amalgama improvisada para satisfacer las exigencias del momento, de escenas de las más militantemente populares del teatro español del

emperador Carlos V y los rebeldes valencianos. Y rectifica, de paso, lo que unos años antes escribiera en *Garcilaso de la Vega*. En las páginas de *El caballo griego*, su incompleto e interesante libro de memorias, Altolaguirre explica el modo en que escribió la obra de teatro. También recuerda la desconcertante reacción que tuvo una parte del público durante la escenificación de la obra: cuando en una escena un actor que personificaba un miembro de la iglesia católica exhibió el Santísimo, no sólo se hincaron y se apartaron los actores, que debían hacerlo, sino también una parte del público reunido allí, personas de clase humilde, obreros sobre todo, que asistían a la representación a manera de adoctrinamiento, y que se comportaron, más bien, como si estuvieran en misa. En un fragmento de estas memorias, se lee lo siguiente:

Espasa-Calpe, la editorial madrileña, publicó en 1932 (*sic*) mi libro *Garcilaso de la Vega* en su colección “Vidas Extraordinarias” dirigida por Antonio Marichalar. En ese libro y por ser el poeta héroe señalado y herido en la batalla de Olías contra los comuneros, en donde recibió su bautismo de sangre, me mostré partidario del emperador Carlos V y de todo lo que su grandeza representaba. Pero al mismo tiempo los estudios que tuve que realizar para documentarme para aquel trabajo dejaron en mi memoria recuerdos indelebles. Los movimientos románticos, el de los comuneros de Castilla y el de las germanías de Valencia, podían relacionarse con las circunstancias de la nueva guerra civil española y aprovechando la antigua documentación sobre personajes y ambiente escribí dos actos de una comedia con el título *La estrella de Valencia*, que fue cambiado luego por el de *Triunfo de las Germanías*.⁵⁷

Es decir, esa obra de teatro significó, en su momento, una relectura de aquellos mismos episodios históricos que relató en la biografía. Es curioso que en este breve pasaje de sus

Siglo de Oro” (Nigel Dennis, “Apostillas sobre *El triunfo de las Germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3, 1978, p. 88).

⁵⁷ M. Altolaguirre, *Obras...*, t.1, p. 98.

memorias, y siguiendo una tendencia que en varias ocasiones he señalado, el autor encuentre en aquellos movimientos del siglo XVI --el de los comuneros y el de las germanías-- sendas expresiones de lo romántico. La rebelión popular, por tanto, sería otro de sus signos visibles.

3. 10 LAS YERBAS SECRETAS: ALTOLAGUIRRE, CRÍTICO DE LOS CLÁSICOS

Si bien la biografía *Garcilaso de la Vega* es el documento en que con mayor detenimiento se ocupa de la vida y obra de Garcilaso, hay otros textos en que Altolaguirre estudia la poesía y la existencia del toledano y que resultan también centrales para la discusión. En ellos, el escritor malagueño ofrece algunas de las pistas más valiosas para entender no solamente la obra del poeta toledano, sino también su modo de proceder como crítico.

Como prefacio a la edición que preparó en Cuba de la poesía de Garcilaso, Altolaguirre incluyó unas cuantas palabras para caracterizar al poeta y atribuirle, al mismo tiempo, un simbolismo muy personal: de allí su interés, a pesar de su brevedad, como documento crítico de importancia. Dichas palabras incorporan versos provenientes, por un lado, de los poemas de Garcilaso y, por el otro, del famoso poema de Jorge Manrique. En la edición cubana, Altolaguirre anota lo siguiente (las cursivas son suyas): “La vida para Garcilaso no es un río que va a dar en la mar sino una empinada senda en cuyos bordes continuamente encuentra *ejemplos tristes de los que han caído*. Y su destino no es el agua sino la noche. Yo le veo remontar las oscuras regiones del olvido, selva sin horizonte, *falto de la esperanza con que andar solía...*”.⁵⁸ La mezcla que lleva a cabo en la cita es muy

⁵⁸ M. Altolaguirre citado por A. Carreira, art. cit., p. 537. Altolaguirre cita el soneto 38 de Garcilaso: “ejemplos tristes de los que han caído” (Soneto 38, v. 11). Por otro lado, “falto de la esperanza con que andar solía” es una adaptación de “[...] me falta ya la lumbre / de la esperanza,

reveladora. Por principio de cuentas, hay que notar la oposición que presenta entre la visión de la vida y de la muerte que plasma Manrique en sus versos y la visión, a su vez, de la existencia que cree detectar en la poesía de Garcilaso. En tanto que los versos de Manrique sugieren, en lo que tiene que ver con el destino del hombre, el regreso espiritual a las aguas del mar tras la muerte, símbolo de la reunión de lo humano con lo trascendente, en el mundo poético de Garcilaso no existe tal cosa: su espacio es la noche, el desconsuelo permanente, la imposibilidad de encontrar descanso, la estampa romántica. Y dicho estado anímico tiene una razón de ser inobjetable: nada, ni siquiera la trascendencia divina, sirve como consuelo al poeta enamorado. Morir significa perder de otro modo a la mujer amada. Si bien en la obra lírica de Altolaguirre siempre pareciera la primera opción la preferible, la de Manrique y sus *Coplas* (habrá quien piense en la intensa educación religiosa que el malagueño recibió cuando era niño para explicar esta preferencia), no deja de ser curiosa esta irresistible atracción que siempre sintió por la poesía, por la figura de Garcilaso y por lo que para él simbolizaba. ¿Acaso supo reconocer en el toledano algo que le era en apariencia ajeno?

En 1947, Altolaguirre escribió su “Homenaje a Jorge Manrique”. En el texto, el autor se dedica al comentario de asuntos colaterales que parecieran tener que ver, en mayor o menor medida, con la preocupación principal expresada en aquel escrito --la obra de Manrique--, pero en el ensayo termina ocupándose, en realidad, de demasiadas cosas complementarias: Antonio Machado y su glosa de los versos de Manrique; la copia y el sucinto análisis de un poema de su propia autoría, que también sigue muy de cerca la famosa composición medieval, pero que incluye la imagen del espejo que, cuando llega la

con que andar solía” (Soneto 38, vv. 12-13). “Las oscuras regiones del olvido” es una adaptación del verso de Garcilaso “por la oscura región de vuestro olvido” (Soneto 38, v. 14).

muerte, nos permite mirar lo que alguna vez fuimos; una comparación de la obra de Manrique con la de otros poetas mayores; y un comentario que parte de lo anterior, de ese ejercicio de contrastes, y que subraya y retoma lo que escribiera en el prólogo de la edición cubana de Garcilaso. Conviene señalar que la valoración surge después de realizar la lectura de un soneto del toledano: “Vemos las sendas interiores de su vida, el verde valle, la anhelada cumbre, el negro precipicio al otro lado. Su vida no es, como en Jorge Manrique, un manso río que va a dar en la mar que es el amor, sino un camino estrecho, empinado, a cuyos bordes continuamente encuentra ‘ejemplos tristes de los que han caído.’”⁵⁹ La oposición entre los poetas es clara, y la recurrencia de esta misma idea da constancia del modo en que los leía. En el mismo “Homenaje a Jorge Manrique”, Altolaguirre incluye las siguientes palabras: “Claro está que esta interpretación mía la hago encontrándole un sabor a yerba secreta a sus palabras, apoderándome de una ficción poética, cosa poco legítima, dado cuán directas y claras pretenden ser las coplas de Manrique [...] Las yerbas secretas en la poesía vienen a significar un misterio y el descubrir esa oculta sazón lírica debe ser uno de los principales propósitos del comentarista”.⁶⁰ Creo que aquí formula muy claramente una visión personal de la hermenéutica y de sus alcances interpretativos. Hay dos frases que vale la pena retomar: “yerbas secretas” y “ficción poética”. El crítico es el encargado de descubrir lo que es imposible detectar a primera vista, de revelar los misterios y los enigmas; en pocas palabras, lo que el poeta dejó de enunciar. En cuanto a la “ficción poética”, la expresión tiene que ver con la libertad lírica con que procede en el ejercicio de la crítica.

⁵⁹M. Altolaguirre, “Homenaje a Jorge Manrique”, *Obras...*, t.1., p. 318.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 317.

Durante su exilio cubano, Altolaguirre dictará una conferencia sobre “El poeta Garcilaso de la Vega” (1939). En el texto de su ponencia, aprovechando la cercanía de las fechas (Garcilaso muere en 1536), Altolaguirre recuerda las trágicas muertes de Antonio Machado (1939) y de Federico García Lorca (1936); y la causa común que adelantó esos tres fallecimientos: los horrores de las respectivas guerras. Más allá del interés que podrían haber despertado estos poetas de primer orden en el público cubano al que Altolaguirre se dirigía, resulta relevante que el autor haya decidido hablar de ellos durante una conferencia cuyo tema era, en realidad, Garcilaso de la Vega y su obra; pero esto se explica al considerar el concepto que tenía de la historia: la entendía no como una frontera que separara a los poetas y a los hombres, sino como un pasaje por el cual era posible andar libremente, ir y venir a placer. Altolaguirre supone que Machado habría recordado un verso de Garcilaso, “La gente se caía medio muerta” (Égloga 2, v. 1233), cuando estaba precisamente a punto de morir, recién iniciado el destierro; el mismo verso que el propio Altolaguirre, durante su desquiciamiento, después de salir de España con rumbo a Francia, asegura haber recordado: “Yo estuve loco, sí, detrás de unos barrotes, desnudo, conducido entre burlas por los senegaleses, sin comer ni beber durante nueve días”.⁶¹ Otro creador citado en los primeros párrafos de “El poeta Garcilaso de la Vega” es Gustavo Adolfo Bécquer, pero en su caso por un acontecimiento feliz: 1836 fue el año de su nacimiento.

El otro pequeño ensayo en que el malagueño estudia la figura y la obra del toledano data de 1940 y lleva por título “Enseñanzas de Garcilaso”. Principia con una ponderación relevante, la cual podría, incluso, servir aquí para discutir críticamente algunos aspectos de la propia obra lírica de Altolaguirre. El autor asienta que, al revisar y estudiar la obra de un

⁶¹ *Ibid.*, p. 215.

poeta, resulta poco conveniente conceder al autor en cuestión un valor positivo solamente por haber creado un estilo original; es decir, ése no tendría que ser el elemento de mayor peso al momento de elaborar un juicio sobre su trascendencia:

Hablar de un poeta por lo que tiene de iniciador o de maestro es rebajarlo siempre; pues por grande que sea su originalidad de estilo, éste no ofrece, en caso de éxito, sino lo que es común a toda obra de arte: la poesía, que no puede tener discípulos ni iniciados, porque su cultivo no depende de la voluntad ni de la razón, cuya gracia no es privilegio del estudioso, sino más bien del distraído, ya que el mayor caudal lírico discurre siempre en el campo de lo popular, navega las aguas de la niñez, cruza las nubes del sueño.

La poesía intencional de los poetas cultos y la poesía involuntaria de los demás hombres es una misma cosa. Sorprende que así sea cuando llegamos a conocer el proceso de creación de algunos poetas cuya obra se produce después de abarcar en tiempo y espacio los horizontes más diversos; y es que el poeta que se entrega al conocimiento de los otros autores lo hace siempre por un afán de coincidencia, con un propósito de definición. No hay fraternidad como la de los poetas. Todos son hermanos con la misma hermosa sangre.

Pero en un poeta la poesía no es todo, ni en un idioma tampoco, aunque el poeta refleje en su vida el resplandor de la belleza, aunque un idioma refleja en sus expresiones prosaicas destellos de su riqueza lírica. Garcilaso de la Vega, el gran poeta renacentista castellano, nos ofrece con su vida y con su idioma las mejores enseñanzas. Enseñanzas retóricas con la aportación de nuevos metros, enseñanzas morales con la superación que de su vida hace, idealizando sus amores.⁶²

Es significativa la forma en que Altolaguirre comienza este pequeño ensayo: desechando uno de los motivos por los cuales, sobre todo para los más apegados a la noción académica de la literatura, Garcilaso goza de fama perpetua. Si nos interesa la figura del toledano, nos dice el autor, no es tanto por ser el introductor, junto con Boscán, del itálico modo, sino

⁶² M. Altolaguirre, "Enseñanzas de Garcilaso", *Obras...*, t.1, p. 263.

más bien por haber sido, sencillamente, un poeta verdadero, un hombre compenetrado con la poesía. Cuando en el mismo fragmento presenta la personalidad del poeta como la de un “distráido” y no como la de un sabio, su visión recuerda, parcialmente, la de García Lorca, quien invoca la imagen del “duende” para ubicar la creación artística en un ámbito que supera la racionalidad. La misma defensa de lo infantil y de la ingenuidad lírica parece describir inmejorablemente algunos de los rasgos más palpables de la obra y de la personalidad literaria de Altolaguirre (o en todo caso, de la imagen que de él construyeron, para irritación de Cernuda, muchos de sus contemporáneos y amigos, y también, en cierta medida, el autor mismo de *Las islas invitadas*).⁶³ A la luz de los conceptos expuestos en el pasaje citado, resulta inoperante la división entre poesía popular y poesía culta, puesto que, para Altolaguirre, el fenómeno poético va más allá de jerarquías de esa especie. Es decir, si bien un creador como Luis Cernuda cuestiona y rechaza la concepción misma de lo popular, el autor de *Soledades juntas* desea, sencillamente, renunciar a esos adjetivos (“popular” y “culto”) para luego, como se verá en seguida, colocar otros, para él, más adecuados. En su conferencia “En el campo de la poesía primitiva española”, Altolaguirre pide, de entrada, reconocer que la distancia que separa a las “criaturas poéticas” es inexistente. En todo caso, prefiere hablar de “poesía primitiva” y de “poesía clásica”; la primera sería descriptiva y exterior, en tanto que la segunda tendría el pensamiento como base y el rigor de la medida como sustento.⁶⁴ Atendiendo la existencia de esta clasificación,

⁶³ Por ejemplo, hacia 1950, al comentar la obra y la personalidad de Altolaguirre, Jesús Arellano escribió: “[...] esta poesía tiene su raíz en lo infantil si bien sus flores son de sabiduría, virtualismo que muchos persiguen sin llegar a definirse más que como unos enfermos de infantilismo” (“Poesía de Manuel Altolaguirre”, *Fuensanta*, 4-5, 1950, p. 3).

⁶⁴ Véase M. Altolaguirre, “En el campo de la poesía primitiva española” [1942] y “En el campo de la poesía clásica española” [1943], *Obras...*, t.1, pp. 270-275 y pp. 275-280.

si Altolaguirre se hubiera visto obligado a escoger los términos para identificar su propia arte poética, ¿qué habría respondido? Es imposible saberlo, sobre todo porque en su obra es factible hallar ejemplos de ambos registros.

En “Enseñanzas de Garcilaso”, Altolaguirre vuelve a insistir en la fraternidad atemporal de los poetas: “Hoy nosotros, sus últimos lectores, al penetrar en su verso, compartimos su inmortalidad”.⁶⁵ También en las páginas de este ensayo hablará de la importancia que concedió a los datos históricos al momento de redactar las páginas de *Garcilaso de la Vega*. A diferencia de lo que años antes comentó por carta a Alfonso Reyes, hacia 1940 Altolaguirre pensaba que la inclusión de un trasfondo histórico enriquecía la presentación del personaje. El propósito de su obra, según lo asienta en “Enseñanzas de Garcilaso”, no habría sido contar la vida del toledano, sino permitir al lector y a él mismo sentirse arropados bajo la absoluta presencia del poeta; es decir, entender sus intereses, su poesía y el mundo en que le tocó vivir. Por último, hay que decir que en aquella época su interpretación de la vida y de la obra de Garcilaso aún coincidía con el conflicto central de la poética cernudiana: “Nunca la realidad y el deseo en la vida de un poeta fueron entre sí tan contrarios”.⁶⁶

⁶⁵M. Altolaguirre, “Enseñanzas de Garcilaso”, *Obras...*, t.1, p. 268.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 270.

3. 11 “EL HÉROE” Y SUS POEMAS

Antes de identificar algunos puntos de contacto entre la poesía de Garcilaso y la de Altolaguirre, y también antes de comentar algunos cambios importantes ocurridos en la evolución poética del autor de *Las islas invitadas*, quisiera comentar un poema fundamental de su producción literaria; me refiero a “El héroe”. En un estudio muy reciente, Luis García Montero ha registrado, en varias cartas escritas por Altolaguirre, la importancia que para éste tuvo ese poema.⁶⁷ Pienso que su comentario resulta esencial aquí porque la composición permite entrever la poética que el malagueño desarrollaría en las páginas de *Garcilaso de la Vega*. Los siguientes versos los imprime Altolaguirre en *Poesía*, la revista que edita entre 1930 y 1931. Llama la atención la presentación del personaje --del héroe-- como un luchador cuya actividad trasciende los hechos armados y deriva en una compleja configuración espiritual del sujeto, tal como ocurre en el texto biográfico. Nótese la curiosa inconformidad con el mundo inmediato:

Se destacó mostrando
la prisión de su vida.
Barros rotos dejaban
en libertad su luz,
pero en la grieta honda
el fuego encarcelado
calor daba a sus ojos
y ardores a su espada.
¡Qué círculos de miedo
cercaban su osadía!
Su caballo pisaba
los despojos mortales

⁶⁷ Véase Luis García Montero, “El poeta y los héroes”, *Viaje a las islas...*, pp. 227-251.

y surcaban su frente
una turba de espíritus.
Su panorama era
una ciudad de cárceles
abatiendo sus muros
y una prisa de fuegos
flamante esclarecida,
llamando en el crepúsculo
para entrar en el cielo.
Al encontrarse aislado
entre aquellas ruinas
era el solo edificio
no abatido. Su alma
se asomaba a las claras
y lúcientes heridas,
con envidia mirando
los cadáveres muertos.
Y su cadáver vivo,
su prisión pensativa,
victoriosa y sangrante,
orgullosa, se erguía.
En aquella morada
un quejido apagado,
una oculta miseria,
un temblor sin motivo.
El moribundo alzaba
suplicante los ojos.
La pobre llama viva
se resistía a salir.
El héroe sin ternura
la avivó muerte dándole.
La carne quedó fría.
El aire más poblado.
El héroe con mayores

impulsos de morir.
Revestido de fiebre,
de ardor, de valentía,
sobresaliendo en él
el aura del espíritu,
con destellos de arcángel
buscaba al enemigo.
La paz de la llanura
y el sol le entristecían.
Quería una vida nueva
y no seguir soñando
junto a montes y a ríos,
frente al mar insondable
Las luces ya se iban.
La oscuridad quedaba
igualando en negruras
los objetos del mundo.
Así se fue su vida;
acompañando a Dios.
Y la materia fúnebre,
invisible en la noche,
quedó deshabitada,
más tarde destruida,
abonando la tierra,
floreciendo en los árboles,
navegando en los ríos.⁶⁸

En *Garcilaso de la Vega*, el escritor presenta al personaje de la biografía como un ser que sufre por lo difícil que le resulta aceptar la realidad tal cual es; incluso llegará a decir que “nunca alma humana se vio tan aislada como la suya de la cruel realidad [...]” (p. 12). Algo similar ocurre en el poema. Al personaje del poema lo presenta el poeta como un hombre

⁶⁸ M. Altolaguirre, “El héroe”, *Poesía*, París, V:7, 1931.

cuyo mundo interno resulta imposible de explorar a cabalidad; sólo somos testigos de su tristeza y de su incomodidad existencial. Detrás de su apariencia externa, en el héroe hay luz y hay fuego; esa poca luminosidad solamente es posible percibirla a través de “barros rotos”. Esa misma luz es la que empuja al “héroe”. A pesar de ser el vencedor de la batalla, de recorrer el campo donde yacen los cadáveres de sus enemigos, siente todavía miedo y se halla totalmente en soledad; quiere, incluso, la muerte, tal como le ocurre al personaje principal de *Garcilaso de la Vega*. Una imagen constante del poema es precisamente la cárcel; por tanto, el encierro y el aislamiento. A pesar de tanta muerte, y de esa incapacidad para comunicarse, el orgullo alimenta al héroe: “Y su cadáver vivo, / su prisión pensativa, / victoriosa y sangrante, / orgullosa, se erguía”. Es necesario agregar, además, que en aquello que el texto propone --la oposición entre lo externo y lo interno, entre la acción y la reflexión en este caso-- vibra lo que podría denominarse, siguiendo la terminología acuñada por Pedro Salinas en su estudio sobre Darío, el “tema principal” de la poesía de Altolaguirre. Por ello, y también por la conexión que guarda con *Garcilaso de la Vega*, el comentario de este poema resultaba aquí de primera importancia.

Años más tarde, en plena Guerra Civil, Altolaguirre escribirá un poema que comparte el mismo título. Dicha composición, “El héroe”, apareció en el número 12 de *Hora de España*, la célebre revista en que colaboraron los mejores intelectuales fieles a la causa republicana. La composición data de 1937; el tono de los versos es de ánimo y esperanza; el poeta manifiesta en ellos, sin duda, el deseo de mirar hacia delante:

Clavada en el escudo de la historia
en la defensa negra del pasado
como una larga flecha está el camino
de la primera infancia de su vida.

Vuelta la vista atrás sólo contempla
entre la doble hilera de los árboles
la infértil cinta blanca, cauce humano
del caudal de sus hechos y pasiones.
No quiero lamentar las infantiles
tinieblas anteriores fabulosas,
hoy prefiero cantarle su futuro,
ese horizonte en que se multiplica.⁶⁹

Es evidente que la búsqueda del poeta es aquí, por culpa de los acontecimientos históricos, muy diferente de la que emprendió en los versos del poema comentado previamente. Ahora bien, el 28 de marzo de 1938, casi tres meses después de la publicación del poema de *Hora de España*, apareció en *Hoy* un texto cuyo título es “Los héroes”; imposible resulta dejar de percibir el cambio anímico: el abandono de esa voluntad de mirar hacia delante: “En esta soledad tengo a mis héroes / que dejaron sus vidas poderosas / a nuestra tierra en trance de agonía”.⁷⁰

3. 12 GARCILASO Y LA POESÍA DE ALTOLAGUIRRE

Creo que las páginas anteriores han confirmado el constante interés que Altolaguirre, a lo largo de su vida, mantuvo por la obra y la vida de Garcilaso. El asunto que trato a continuación es uno de los más espinosos. Me refiero, en este caso, a la posible relación entre las obras poéticas de estos dos creadores. ¿De qué modo influyó la obra del toledano en la del malagueño? ¿Cómo detectar los puntos en común sin manipular infielmente las

⁶⁹ M. Altolaguirre, “El héroe”, *Hora de España*, 12, 1937, vv. 1-12.

⁷⁰ M. Altolaguirre, “Los héroes”, *Hoy*, Madrid, 26 de febrero de 1938, vv. 1-3.

composiciones de estos autores?⁷¹ Acaso más útil que el cotejo de los poemas de ambos poetas sea considerar los cambios ocurridos en la poética de Altolaguirre a partir de algunas de las composiciones de *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) y, de forma simultánea, tener en mente la creciente estima que el malagueño guardaba, cada vez mayor conforme pasaban los años, por la obra de Garcilaso y el modo en que interpretaría esa misma obra poética. Es relevante distinguir aquí, entonces, no tanto la influencia que ejercieron los versos del toledano de forma directa en la poesía de Altolaguirre, sino más bien la poética que el malagueño fue construyendo, apoyándose, entre otras cosas, en su valoración, siempre personal, de los modelos literarios que ávidamente leyó, estudió y comentó. La biografía *Garcilaso de la Vega* puede interpretarse como un signo de ese proceso selectivo. El fenómeno es, sin duda, complejo y analizarlo implica considerar varias vertientes.⁷²

⁷¹ Carmen Hernández Trelles ha escrito un comentario, un tanto vago, acerca de la relación entre Altolaguirre y Garcilaso. Como puede notarse, no identifica en qué se parecen realmente ambos poetas. A pesar de que advierte que en su estudio, de forma paulatina, ha señalado los nexos, eso nunca ocurre: “Es evidente que hay en la poesía que hemos venido considerando reminiscencias de Garcilaso que se han apuntado en ocasiones. Sobre todo, hay un ‘dolorido sentir’ que permea esta poesía, una dulce melancolía nostálgica que se traduce en ocasiones en el uso de la naturaleza como telón de fondo, o también eco de ese sentir. Desde luego que hay una considerable distancia entre la perfección formal del poeta renacentista y los versos a veces no muy cuidados del poeta malagueño; entre la sólida cultura clásica del primero y las alusiones mitológicas esporádicas del segundo; pero con todo, este poeta contemporáneo nuestro que escribió una biografía de Garcilaso, tiene un aliento suave y triste que nos lleva espontáneamente a pensar en el poeta renacentista” (Carmen Hernández de Trelles, *Manuel Altolaguirre...*, p. 139).

⁷² En los años cincuenta, Luis Cernuda lúcidamente insistió sobre el parentesco que existía entre la poesía de Altolaguirre y la de otro autor clásico español, San Juan de la Cruz: “[...] sólo hay un poeta nuestro con el cual tiene parentesco, y es san Juan de la Cruz; parentesco de visión y parentesco de expresión” (L. Cernuda, “Manuel Altolaguirre. 1905-1959”, en *Prosa I*, p. 237). Ahora bien, si su opinión resulta un tanto restrictiva, un poco más adelante, en el mismo ensayo,

Como complemento de lo anterior, ofreceré, hacia el final de este apartado, el comentario de algunos poemas de Altolaguirre que reflejarían un vínculo con la poética de Garcilaso.

Antes que nada, quisiera ofrecer una prueba de los alcances de este diálogo. En *Garcilaso de la Vega*, Altolaguirre calificó al toledano como “poeta romántico”. A su vez, la obra del malagueño recibe, por parte de algunos atentos lectores de sus composiciones, pienso ahora mismo en Gerardo Diego, juicios muy similares. Las afirmaciones críticas del autor de la “Fábula de Equis y Zeda” son una prueba de lo que sostengo y de lo que deseo aquí explicar. Altolaguirre dotó sus versos con ciertas características (un creciente tono

Cernuda no sólo ampliaría la nómina de *influencias*, sino que también explica la forma en que las herencias literarias pasan de unos autores a otros: “¿Hay algún poeta que a veces no parezca desigual? Acaso la razón consista (al menos una de las razones posibles) en que Altolaguirre no ha inventado enteramente la expresión que usa; no parece haber dado al lenguaje la importancia que Lorca o Guillén, por ejemplo, le dieron. Ahí ofrece otra coincidencia con San Juan de la Cruz; éste no es poeta que propiamente haya creado su expresión; ningún poeta nuestro del siglo XVI, para no aludir ahora a los del XVII, lo cual complicaría demasiado la cuestión, inventa su expresión; todos toman la de Garcilaso (que en dicho siglo fue el único inventor de un lenguaje poético) haciéndola suya. Pues lo mismo ocurre en nuestro siglo con Altolaguirre; éste ha hecho suyo un lenguaje poético que, de Jiménez a Salinas, existía ya, porque sin duda era el más apto para sus experiencias, viviéndolo con ellas, y por eso incorporándose” (*Ibid.*, p. 239). Cernuda, en cierto modo, está repitiendo algo que Altolaguirre anunció varias décadas antes, en 1934, en la segunda edición de la *Antología* preparada por Diego: “Mi poesía ostenta como principal influencia la de Juan Ramón Jiménez, soporta la de D. Luis de Góngora y se siente hermana menor de la de Pedro Salinas. Además, Emilio Prados, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda influyeron personalmente en mi formación literaria y humana” (M. Altolaguirre en G. Diego, *Poesía española. Antología (contemporánea)*, Signo, Madrid, 1934, p. 537). Dos años antes, en la primera edición de la antología, éstas fueron las palabras con que se presentó a sí mismo: “Mis poetas españoles preferidos son Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez. No puedo aún opinar sobre lo que debo o quiero hacer en Poesía” (M. Altolaguirre en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932, p. 447).

humano, una constante lucha contra la *retórica* y el tema de la oposición entre lo interior y lo exterior) que a su vez adjudicó a Garcilaso. Esas mismas características serían tomadas en cuenta por los lectores de sus composiciones para juzgar su propio *corpus* poético. Nótese, por ejemplo, en esta cita de un ensayo escrito por Diego, hacia 1932, cómo retoma la idea de lo *heroico* al hablar de la poesía de Altolaguirre y su supuesto romanticismo:

Sí, ya hay que decirlo. Altolaguirre es un poeta romántico, pero no un sentimental. No solloza, no se demora ni se entenece, no gira sobre su angustia de consolada soledad cantadora. Sus versos no lo consuelan, no lo desahogan. Después de confiarnos su secreto, calla aún más herido de total amor incurable. Poeta de amor --de amor múltiple, y no quejumbroso, de erotismo único-- firme, cerrado, recto, dice y calla su pena, también en soledad de amor herido. Heroicos han de ser los amantes que se miran en el espejo poético de Altolaguirre”⁷³

Algo parecido apuntaría Altolaguirre, a su vez, en la biografía, acerca de los poemas de su admirado Garcilaso. Tanto los versos del malagueño como los del toledano podrían servir para aleccionar acerca del amor a los amantes; tendrían, pues, una función pedagógica que cumplir y satisfacer: “¡Cuántas veces nosotros, ahora, al leer los versos de Garcilaso, aprendemos a vivir nuestros amores! ¡Cuántas ternuras indecibles vemos plasmadas en

⁷³ Gerardo Diego, “Manuel Altolaguirre, poeta vertical”, *Viaje a las islas invitadas...*, p. 67. Leopoldo de Luis lleva a cabo una valoración semejante de la poesía de Altolaguirre: “Manuel Altolaguirre es, en el fondo, un poeta romántico. Porque lo que caracteriza su poesía, mejor que los temas y mejor, claro está, que la forma, es la actitud, el talante. Altolaguirre, idealista, intuitivo, visionario, busca la poesía de lo inefable, y cuando su sensualidad de buen andaluz le aporta un mundo vivo de cosas reales, él las toma para sí como desrealizándolas y haciéndolas sustancia de la intimidad. Como los románticos más puros, toda su poesía es un meterse en sí y una agrídulce emoción; el amor se traduce en conmovidas hipérboles y contempla las nubes como símbolos de libertad errante y soñadora” (Leopoldo de Luis, “Manuel Altolaguirre y *La lenta libertad*”, *Viaje a las islas...*, p. 41).

nuestros corazones después de la lectura de sus églogas! El amor existe en todo ser humano, pero a veces no sabe descubrirse por la gran torpeza de amor de quien lo siente. El poeta es quien debe ejercitar la inteligencia amorosa de los hombres” (p. 94).

Me parece muy importante señalar, aunque sea con brevedad, algo acerca del primer libro de poemas de Altolaguirre, sobre todo por la distancia que luego iría tomando con respecto a su voz inicial. En *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), Altolaguirre fusiona, en muchos de los poemas, un estilo claramente gongorino con recursos de la vanguardia. A veces resulta, incluso, imposible distinguir cuál estímulo es el dominante por el modo en que crea las imágenes de los versos. Comentaré el poema que abre *Las islas invitadas y otros poemas* porque allí, ahora sí, hay un claro y predominante influjo del Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Al igual que en la isla siciliana, hasta la del poeta malagueño llegan, gracias a los barcos, las mercaderías (recuérdese la estrofa 57 del *Polifemo*). Es inconfundible la sintaxis gongorina en la segunda sección del poema “Las islas invitadas”. También lo es la aposición con que describe el satélite de la tierra; la impronta de Góngora resulta aquí, pues, evidentísima:

Sus rayos, tan duros y brillantes,
la luna --auriga de reflejos múltiples--
sacude violenta.
para ahuyentar auroras,
pescando por los ojos, milagrosamente,
cada rayo su pez de inquieto brillo.⁷⁴

⁷⁴ M. Altolaguirre, “Sus rayos, tan duros y brillantes”, *Las islas invitadas y otros poemas*, Sur, Málaga, 1926.

Es en la tercera parte de la composición donde resulta más claro todavía el influjo gongorino, porque a la sintaxis del autor del *Polifemo* el malagueño añade un elemento proveniente del universo temático del poeta cordobés:

Negras cabras en fuga
perseguidas por el pastor,
que sube cotidiano
a la cumbre del día,
dieron vuelta al mundo,
sorprendiendo --sus mil ojos brillantes--
acalorado ya, sangrante, rojo,
al fin de su descenso,
al pastor, que ignoraba
ser el broche de oro
del cinturón bordado de la tierra.⁷⁵

Son otros los versos de Altolaguirre que podrían servir para ejemplificar su apropiamiento del lenguaje gongorino (pienso en el largo e inconcluso “Poema del agua”). Es mi intención señalar su existencia solamente con la finalidad de caracterizar la búsqueda estética que Altolaguirre emprendió a mediados de la segunda década del siglo pasado.⁷⁶ En el libro

⁷⁵ M. Altolaguirre, “Negras cabras en fuga”, *Las islas invitadas y otros poemas...*

⁷⁶ El comienzo de “Manantial y ocaso” manifiesta un uso inconfundible de la lengua poética de Góngora: “Ojo, no por su forma, / sí por estar a llanto sometido” (*Las islas invitadas...*, vv. 1-2) De este modo, el poeta describe el manantial del que habla en el título de la composición. En “Campo” lleva a cabo una mutación propia del estilo gongorino, consistente en subvertir el mecanismo más *esperable* de las metáforas y las imágenes: “Aquel árbol de la cumbre / tiene las bridas del viento; / la capa de su jinete / pinta de celeste al cielo / y el agua del río se aleja / acariciando reflejos” (*Las islas invitadas...*, vv. 1-6). En lugar de que el cielo pinte la capa del jinete, es la capa del jinete quien pinta de azul el cielo. En el *Polifemo*, hay ejemplos que hacen pensar precisamente en esta manera de proceder. Como parte del discurso del Cíclope, aparecen los

inicial de Altolaguirre, también hay composiciones que fácilmente podrían alinearse con la tendencia neopopular, tan bien representada por Alberti y García Lorca. Sin embargo, los poemas de *Las islas invitadas y otros poemas* que, a mi parecer, evidencian el encuentro del poeta con su voz poco o nada tienen que ver con los estímulos literarios y estéticos hasta ahora indicados. Pienso en poemas como “Su muerte” (uno de los más recordados por los lectores de Altolaguirre), “Durante toda la mañana” y “Dentro” (más tarde llevaría el título “Fuera de mí”), los cuales ejemplifican con contundencia el camino que el poeta seguiría, a partir de entonces.

siguientes versos: “Miréme, y lucir vi un sol en mi frente, / cuando en el cielo un ojo se veía: / neutra el agua dudaba a cuál fe preste, / o al cielo humano, o al cíclope celeste” (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Alexander Parker, Cátedra, Madrid, 1987, vv. 421-424). Es en el “Poema del agua” donde Altolaguirre llevará más lejos esa experimentación gongorina. El texto apareció incompleto en el número de *Litoral* que sirvió para homenajear a Góngora: “En octubre de 1927, los números V, VI y VII de *Litoral* se hicieron en homenaje a Luis de Góngora, con motivo de la celebración del tercer centenario de su muerte. En este homenaje publicó Altolaguirre su ‘Poema del agua’, poema extenso que muestra una clara influencia gongorina, casi la única que se percibe en el autor. La composición comprende más de doscientos versos, y sus primeros fragmentos fueron editados ese mismo año en la revista *Verso y Prosa* de Murcia” (M. Smerdou Altolaguirre, en la introducción de su edición de *Las islas invitadas*, Castalia, Madrid, 1972, p. 13). En 1930, Altolaguirre publicó en la revista *Poesía* una “Fábula” que reelabora las peripecias de Eco y Narciso. Es notable el uso del lenguaje que hace en el poema referido (poco o nada tiene que ver aquí su uso de las palabras con las del Góngora de las fábulas mitológicas). Además, el asunto del poema trasciende las peripecias de los personajes. La composición explora, más bien, las consecuencias de la metamorfosis de Eco y el modo en que ese cambio de naturaleza benefició la creación de un espacio interior y, por ende, de la poesía. Carmen Hernández de Trelles, en su obra anteriormente citada, menciona que “‘Narciso’, por ejemplo, recuerda a Garcilaso en el tono melancólico, en el uso de la naturaleza como eco de los sentimientos dolorosos [...] y también en el uso del endecasílabo” (p. 65).

DENTRO

Cuando volví de acompañarte,
 en el lugar de nuestro encuentro,
 me vi aislado, hecho gas. Me tropezaban
 personas sin espíritu.
 Los planos de mi esencia, navegados
 por la compacta multitud.
 Me recogí a mí mismo,
 aprisionando con mi forma,
 lo derramado y lo olvidado
 --nube difuminada-- antes de verte,
 y me fui a casa,
 donde volví a probarme
 el amplio traje de mi soledad.
 Me venía grande.⁷⁷

Este poema ejemplifica muy bien el “tema principal” de la poesía de Altolaguirre. Lo primero que hay que notar es que no se trata de un poema, propiamente, de amor. Tampoco podría corresponder su estilo o su tono con los poemas de Garcilaso; y, sin embargo, la poética contenida en “Dentro” es la que el malagueño trata de proyectar y de reconocer en los poemas del toledano en la biografía y en los ensayos críticos que le dedica.

En “Dentro” hay una presencia no identificada: ni siquiera se precisa quién es ese otro ser aludido, en los versos primero y décimo, que permite al poeta vivir la situación planteada. Ese otro ser tan solo sirve como detonador; su importancia es entonces limitada, específica e instrumental; consiste únicamente en ser la causa aparente de esa nueva cita con la soledad. La experiencia que los versos retratan es la soledad recobrada por el poeta.

⁷⁷ M. Altolaguirre, “Dentro”, *Las islas invitadas y otros poemas...*

Vale la pena recalcar que no se manifiesta tristeza alguna por la ausencia de esa anterior compañía: el poeta recupera su naturaleza en tanto que está solo. Esa presencia ajena es relevante sólo en la medida en que permite que el poeta experimente la renovación de su estado solitario. Es muy importante señalar que donde el poeta escribió “gas”, más tarde escribiría “luz”. En la versión de su primer libro, todavía no valoraba tan positivamente la soledad. De hecho, el último verso sería posteriormente eliminado.

Tal vez la lectura de Jiménez, o de la poesía romántica, influyera en la conformación del “tema principal” de la poesía de Altolaguirre;⁷⁸ el desarrollo y sus alcances son creación y responsabilidad del malagueño. Lo que cabe señalar es que el comportamiento del personaje central de *Garcilaso de la Vega*, como se ha sugerido, es similar al descrito en “Dentro” y en otras composiciones de Altolaguirre: las experiencias amorosas y eróticas del soldado y poeta toledano son acontecimientos que lo empujan en pos de la soledad, del reencuentro consigo mismo. El conflicto entre lo exterior y lo interior solamente ofrece esa resolución. No existe otra posibilidad. Incluso en uno de sus últimos poemarios, *Fin de un amor* (1949), Altolaguirre regresaría sobre este asunto:

⁷⁸ Armando López Castro escribió que “todo poeta verdadero, al darnos su poesía, nos da también con ella su propia clave. La de Altolaguirre está en la íntima soledad compartida que él mismo aprendió en Juan Ramón, poeta solitario. Gracias a este continuo mirar hacia adentro el poeta malagueño nos ofrece una voz desnuda y clara, de gran intensidad, que es la de la buena poesía, obligada siempre a la síntesis” (Armando López Castro, “Manuel Altolaguirre, poeta del universo interior”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60, 1994, p. 269). Es indudable que la relación con el poeta de Moguer tuvo una importancia definitiva en la formación literaria de Altolaguirre (basta recordar que *Ejemplo* le está dedicado), pero también es evidente que la forma en que encaran ambos creadores la soledad es distinta. Para Juan Ramón, el estado solitario evocado en sus poemas es directamente proporcional a un ánimo que vive en pos de la belleza y de la eternidad; en el caso de Altolaguirre, la finalidad de esa cacería es algo mucho más simple y esencial, pues el malagueño solamente busca hallar un camino hacia sí mismo.

Hoy puedo estar conmigo. He deseado
 para ti todo el bien y me acompaña
 la bondad del amor. A ti te debo
 gozar en soledad la compañía
 más difícil del hombre, la que tiene
 consigo mismo. No me causa miedo
 reconocerse, ni busco a nadie, no.
 Le he dado a mi semblante sin saberlo
 una luz interior que me hace fuerte,
 para vencer mayores soledades.⁷⁹

Como se ha visto, en solamente un libro, me refiero a *Las islas invitadas y otros poemas*, Altolaguirre experimenta con diversos estilos y define, a su vez, su propia poética. Al momento de comentar la poesía de su admirado Garcilaso, pareciera surgir un conflicto que acaso no pudo resolver por completo en las páginas de la biografía. Si Altolaguirre ya buscó en las páginas de *Las islas invitadas y otros poemas* una expresión más directa en sus composiciones, más *humana*, alejándose, a su vez, de lo *retórico* y de lo *artificial* (o al menos de aquello que pudo haber concebido como *retórico* o *artificial*, palabras tan censuradas en esos años), la lectura y el comentario de los versos del toledano le ofrecen la oportunidad de replantear reflexivamente los alcances de la cuestión. De tal modo, que pudo escribir Altolaguirre lo siguiente:

En Garcilaso el ambiente renacentista adorna con una poesía exterior el fuego vivo, pero invisible, de su pasión. Un fuego que no es llama porque es fiebre, porque es vida. La vida no se ve; a quien se ve es al hombre. La vida de los poemas de Garcilaso circula por su obra con un pulso caluroso y apasionado. El mármol retórico de sus estrofas engaña, ha

⁷⁹ M. Altolaguirre, "Hoy puedo estar conmigo. He deseado", *Fin de un amor*, Isla, México, 1949.

engañado y engañará a quienes tan sólo se detienen en los límites exteriores de la forma. Pero hay algo más que lo aparente, que lo limitado, es lo profundo, el interior sin confines, la poesía (p. 16).

Por tanto, lo relevante, más allá de la retórica, de lo propiamente exterior, es la humanidad de la cual los versos dan testimonio; una humanidad que es, en esencia, interior e invisible. En otro momento de la biografía, Altolaguirre incluso defenderá la idea de que resultan igualmente trascendentales tanto los versos que el toledano escribió como aquellos que nunca pudo escribir (recuérdese el valor esencial de lo *inefable* para la poesía pura). En el caso de la poesía de Altolaguirre, el alejamiento de la poesía neogongorina y vanguardista, de esos dos caminos signados cada uno, a su muy especial modo, por distintas manifestaciones de lo *retórico*, supondría un consecuente proceso de rehumanización. En el texto que ahora transcribo, Altolaguirre reflexiona acerca del mismo asunto (la superación de la retórica en la poesía de Garcilaso) y utiliza aquí, para defender su opinión, la elocuente y sintomática imagen del desnudo:

Garcilaso es un poeta romántico no sólo por su obra, sino también por sus amores y por su vida. La retórica con que visitó sus sentimientos no puede ocultar la verdadera naturaleza de su pasión. Sus quejas pueden tanto que rompen las palabras con que se visten, y el sentimiento, con su hermoso ropaje presente, pero abandonado, nos impresiona con la más auténtica poesía.

Cuando la palabra no sirve para vestir, sino para desnudar el alma, poco importa que las palabras tengan un orden retórico lleno de armonía. Lujosa o pobre, la palabra se queda a un lado, como la ropa sobre la silla de una mujer. El desnudo sale a veces favorecido si se desprende de pobres vestimentas. En Garcilaso hay que reparar los ropajes y el desnudo de sus versos, porque su poesía tiene desnudo y ropaje, naturalidad y lujo; pero más allá del desnudo tiene alma, y más acá del vestido, aire, acento, cierto sello inconfundible de personalidad que conserva desde hace cuatro siglos (p. 86).

En esta ocasión, Altolaguirre trata de conciliar los polos opuestos --los “ropajes” y el “desnudo”--, es decir, la poesía que se sustenta en la retórica y la poesía que, en apariencia, ha logrado superar la retórica.⁸⁰ El malagueño cae en la cuenta de que en la obra de Garcilaso conviven ambos aspectos. Y que, en todo caso, su poesía ofrecería siempre algo que trasciende el artificio mismo (lo cual no niega la existencia del artificio). Por otra parte, resulta imposible no detectar en la cita anterior un uso muy personal de algunas de las palabras claves del vocabulario de Juan Ramón Jiménez (pienso, por ejemplo, en el concepto “acento”, el cual tenía una importancia enorme para el autor de *Platero y yo* al criticar la obra de tal o cual poeta; o en la idea de lo *desnudo*). El siguiente pasaje es contundente al momento de evaluar el lugar que, según Altolaguirre, le correspondería a Garcilaso en la historia de la literatura (sin duda es significativa tal valoración para conocer y comprobar el “espíritu romántico de la época”):

Garcilaso ha sido consagrado como el primer poeta español de todos los tiempos. Su lenguaje es eterno y se conserva con tal frescura como en las composiciones más recientes de nuestros autores contemporáneos. Muchos poetas clásicos posteriores a él no lograron hacer prevalecer un estilo, que a veces nos resulta ilegible. En Garcilaso, al contrario, hasta en los pasajes más retóricos y artificiosos hay algo de natural que subyuga, algo espontáneo que nos llega sin dificultad. Tal vez no fuera un creador de temas, ni un inventor de mitos, pero fue algo más: fue el creador de un idioma, el inventor de la armonía castellana. Nadie hasta que él escribió supo decir con una música tal las mismas ideas (p. 16).

⁸⁰ En los versos de “Crepúsculo”, hay una clara búsqueda de desnudez y un rechazo de los ropajes: “¡Ven, que quiero desnudarme! / Ya se fue la luz y tengo / cansancio de estos vestidos.” (M. Altolaguirre, “Crepúsculo”, *Poesías completas (y otros poemas)*, ed. de James Valender, Fundación José Manuel Lara-Vandalia Senior, Sevilla, 2005, vv. 1-3). En este poema, la noción del desnudo adquiere matices existenciales, puesto que la composición equipara, más adelante, desnudez con muerte.

El movimiento estético que comenzó en *Las islas invitadas y otros poemas* continuaría su marcha. La siguiente composición, recogida en la revista *Poesía* (1930), describe una inexistente correspondencia sentimental (en los poemarios anteriores esto resultaba muy difícil de identificar). Otro motivo que hace de este poema digno de comentario son los versos con los cuales termina, sobre todo por su carácter conceptuoso:

No me has querido y huyes por tus años
dejándome el recuerdo permanente
de una durable juventud perfecta.
Otros verán tu vida deshacerse.
Yo conservaré siempre en mi memoria
lo que mis ojos no tendrán en suerte.
Dejarás de ser tú, aunque no mueras,
aunque no vivas te tendré en mi frente.
Siempre joven serás en mi recuerdo.
Esto gané, mi vida, con perderte.⁸¹

El poeta dirige su discurso a la mujer que lo ha despreciado. Si bien el poema está conformado por endecasílabos asonantados (los versos pares), si evidentemente no hay una división estrófica en dos cuartetos y dos tercetos, hay algo en la forma y en el contenido que hace de inmediato pensar en un modelo poético mucho más *estricto*: en el empleo del endecasílabo y en la forma en que están entramadas las ideas resulta fácil reconocer los mecanismos pertenecientes, sí, al soneto. Digo esto ya que los primeros versos plantean una situación --la distancia que separa al hombre de la mujer-- que los subsecuentes, como si fuera un razonamiento redondeado, terminan por construir, y no sólo eso: por resolver. La misma certeza que guiara la visión de Garcilaso en “En tanto que de rosa y de azucena” --la

⁸¹ M. Altolaguirre, “No me has querido y huyes por tus años”, *Poesía*, III:3, 1930.

certeza del decaimiento físico de la mujer, la pérdida de la belleza-- es la que permite a Altolaguirre formular su composición y rematarla con un “concepto”. Hacia el final de este “casi soneto”, para utilizar la nomenclatura de Reyes, al momento de considerar las ventajas de esa separación, el poeta puede con gran ingenio concluir: “Siempre joven serás en mi recuerdo. / Esto gané, mi vida, con perderte”. Es decir, en lo desventajoso hay incluso una apreciadísima ventaja, tal como lo revelan estos versos de Garcilaso: “Parecerá a la gente desvarío / preciarne deste mal do me destruyo: / yo lo tengo por única ventura”.⁸²

El siguiente poema de Altolaguirre, publicado también en *Poesía* (1930), pareciera tomar su asunto de un poema de Garcilaso:

MALDAD

El silencio eres tú.
 Pleno como lo oscuro,
 incalculable,
 como una gran llanura
 desierta, desolada,
 sin palmeras de música,
 sin flores, sin palabras.
 Para mi oído atento
 eres noche profunda
 sin auroras posibles.
 No oiré la luz del día
 porque tu orgullo terco,
 rubio y alto, lo impide.
 El silencio eres tú:

⁸² G. de la Vega, “A la entrada de un valle, en el desierto”, *Poesías castellanas...*, vv. 12-14.

cuerpo de piedra.⁸³

La mujer que describe el poema remite al acostumbrado modelo de la dama que se comporta sin misericordia ante las peticiones de su enamorado. El comienzo del poema describe muy bien, reelaborando un verso de Bécquer, la actitud femenina del personaje: el malagueño escribe “El silencio eres tú”. El poeta describe la mujer por medio de comparaciones que señalan aquello que le falta en tanto que ser mudo (por eso la equipara con el desierto). El influjo de Garcilaso en la composición de este poema se hallaría, como bien lo vio Pablo Lombó, en los últimos dos versos: “El silencio eres tú: / cuerpo de piedra”. Es necesario aquí recordar el contenido de la “Oda a la flor del Gnido”. En ese largo poema --el primero en español donde se implementa el uso de la lira--, Garcilaso se dirige a la mujer que desprecia los cortejos de un amigo; para ejemplificar el sinsentido de ese rechazo, y la peligrosidad de esa conducta fría y lejana, el poeta recurre, en su calidad de “defensor”, a la mitología y, concretamente, a Anajárete, quien por desdeñar los requerimientos de su pretendiente fue convertida en piedra:

Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.

Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido
cuando, abajo mirando,
el cuerpo muerto vido
del miserable amante allí tendido,

⁸³ M. Altolaguirre, “Maldad”, *Poesía*, I:3, 1930.

y al cuello el lazo atado
 con que desenlazó de la cadena
 el corazón cuitado,
 y con su breve pena
 compró la eterna punición ajena.

Sintió allí convertirse
 en piedad amorosa el aspereza.
 ¡Oh tarde arrepentirse!
 ¡Oh última terneza!
 ¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos se enclavaron
 en el tendido cuerpo que allí vieron;
 los huesos se tornaron
 más duros y crecieron
 y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas
 tornaron poco a poco en piedra dura [...] ⁸⁴

“Maldad” es uno de los poemas que Altolaguirre proyectó incluir en una colección que llevaría por título *Alba quieta*, la cual no publicó debido al juicio de Juan Ramón Jiménez. Acerca de la manera en que Altolaguirre enfrenta el tema amoroso, y refiriéndose en concreto a la frustración experimentada por el poeta, escribe Valender:

Los obstáculos pueden ser inherentes al esfuerzo del poeta por expresar todo lo que vive, como en “Soledad sin olvido”, por ejemplo, poema en que la frustración es tanto amorosa como verbal; pueden presentarse como un rasgo esencial de la naturaleza de las cosas,

⁸⁴ G. de la Vega, “Oda a la Flor del Gnido”, *Poesías castellanas...*, vv. 66-93.

como en el poema “Brisa”, en donde la vida de “las altas hojas del trigo” simboliza las limitaciones que pesan sobre el alma: “siempre entre cuatro paredes / apretarán su bullicio”; o, con más frecuencia, pueden derivarse de la falta de amor o de espiritualidad del ser amado: así ocurre en poemas como “Maldad”, “Al ver por donde huyes” y “Retrato”. Los tres últimos poemas nos ofrecen una queja angustiosa ante el egoísmo de la mujer: un egoísmo que se traduce en frialdad e incomunicación. Y es que, como en las églogas de Garcilaso, en la poesía de Altolaguirre constituye un error contra natura no corresponder al amor... con el amor. La persona amada no tiene derecho a ejercer su propia independencia. O por lo menos, no tiene derecho a caminar si no es por el camino del amor.⁸⁵

Efectivamente, uno de los temas que con mayor recurrencia aparece en los poemas de esta época de Altolaguirre es la frustración del amor y la contemplación y el reconocimiento de aquello que provoca la desunión. La equiparación que propone Valender es interesante: sugiere que hay un paralelismo entre la actitud que prima en los textos eglógicos de Garcilaso --señalar el rechazo del amor como error-- y los de Altolaguirre. También es cierto que para Altolaguirre es un error no corresponder al amor con el amor. En la biografía, al recordar la historia de Albanio y Camila, apuntaría lo siguiente el biógrafo: “Escúchalo, Camila; no te defiendas con tan grandes voces, porque es mayor tu soledad. Escúchalo, porque si volviste a la fuente fue para encontrarle” (p. 174). En la Égloga segunda, el pastor describe así el desencuentro y la fuga cuando dialoga con su curioso confidente, Salicio:

Le dije que en aquella fuente clara
vería de aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara;
ella, que ver aquésta deseaba,

⁸⁵ J. Valender en su introducción de Manuel Altolaguirre, *Alba quieta (retrato) y otros poemas*, ed. facsimilar, Calambur, Madrid, 2001, p. 22.

con menos diligencia discurriendo
 de aquella con que el paso apresuraba,
 a la pura fontana fue corriendo,
 y en viendo el agua, toda fue alterada,
 en ella su figura sola viendo;
 y no de otra manera arrebatada
 del agua rehuyó que si estuviera
 de la rabiosa enfermedad tocada,
 y sin mirarme, desdeñosa y fiera,
 no sé qué allá entre dientes murmurando,
 me dejó aquí, y aquí quiere que muera.⁸⁶

Considerando lo antes dicho, resulta fácil relacionar el poema de Altolaguirre con el pasaje citado de la *Égloga* segunda:

Al ver por dónde huyes
 dichoso cambiaría
 las sendas interiores de tu alma
 por las de alegres campos.
 Que si tu fuga fuera
 sobre verdes caminos
 o sobre las espumas
 y te vieran mis ojos,
 seguirte yo sabría.
 No hacia dentro de ti
 donde te internas,
 que al querer perseguirte
 me doy contra los muros de tu cuerpo.
 No hacia dentro de ti
 porque no estemos:
 tú, pálida, escondida,
 yo como ante una puerta

⁸⁶ G. de la Vega, *Égloga* II, *Poesías castellanas...*, vv. 470-484.

ante tu pecho frío.⁸⁷

En este caso, al igual que Camila, la mujer del poema de Altolaguirre huye; imposible le resulta al poeta ir tras ella desde “adentro”, por los caminos de su alma, y por ello pareciera más conveniente seguir su pista física, el camino por donde se ha marchado (esto resultaría más sencillo y también, a la larga, menos satisfactorio, puesto que no redundaría en un encuentro pleno). La fuga de la mujer, de la amada, es hacia dentro; hasta allí, a pesar de sus esfuerzos, no puede llegar, por más que lo intente, el poeta. De este modo, la mujer evita corresponder el amor solicitado. Y también, de esta forma, termina convirtiéndose, siguiendo el tópico occidental, en una mujer sin misericordia, en un ser plenamente enigmático, como aquel que describe Garcilaso en el soneto 22. Nótese que Altolaguirre retoma probablemente de allí la “puerta” como símbolo de lo hermético y el “pecho” como símbolo de esa frontera física que el poeta no puede traspasar a pesar de sus intentos (en su poema el pecho es “frío” y en el soneto del toledano el pecho “esconde” su contenido; en ambos casos esto marca una distancia y, desde luego, una imposibilidad):

Con ansia extrema de mirar qué tiene
 vuestro pecho escondido allá en su centro
 y ver si a lo de fuera lo de dentro
 en apariencia y ser igual conviene,
 en él puse la vista, mas detiene
 de vuestra hermosura el duro encuentro
 mis ojos, y no pasan tan adentro
 que miren lo que el alma en sí contiene.
 Y así se quedan tristes en la puerta

⁸⁷ M. Altolaguirre, “Al ver por donde huyes”, *La Gaceta Literaria*, 56, 1929.

hecha, por mi dolor, con esa mano,
 que aun a su mismo pecho no perdona;
 donde vi claro mi esperanza muerta
 y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
*non esservi passato oltra la gona.*⁸⁸

De *Soledades juntas* (1931) el único poema que me interesa, para efectos de este trabajo, es el que a continuación transcribo. En dicha composición, el amante se presenta a sí mismo como vencido y a la mujer como vencedora. De este modo, representa el hermetismo femenino. La derrota del poeta consiste precisamente en esa incapacidad suya para llegar hasta el lugar donde se halla la amada. A pesar de esa incapacidad hay rasgos suyos --su ternura-- que insisten en acompañar sin descanso a la “dama”. Su afán así sobrevive y perdura sin esperar ya nada a cambio:

Tu fortaleza hermosa
 es mi debilidad.
 Por ti me muero.
 Vencido estoy por ti,
 mas mi derrota,
 mi ternura,
 mi traspasado corazón se eleva
 hasta ti, protegiéndote.
 Aunque estás victoriosa
 y yo vencido,
 soy yo quien te defiende
 contra mí, contra ti, contra los otros.
 Lo visible es tu cuerpo,
 la armoniosa y desnuda
 claridad dominante;
 lo invisible, la endeble

⁸⁸ G. de la Vega, Soneto 22, *Poesías castellanas...*

e infinita ternura del vencido;
 por este blando ambiente,
 este tierno calor que te rodea,
 amortigua los golpes,
 contiene las ofensas,
 logra aislarte del vicio.⁸⁹

El poeta sabe que ha perdido la batalla y acaso también la guerra; y por ello afirma “Por ti me muero”. Algo muy similar suscribe Garcilaso en los últimos versos de un famoso soneto: “Por vos nació, por vos tengo la vida, / por vos de he morir, y por vos muero”.⁹⁰ En la segunda parte del poema, regresa Altolaguirre a la consabida oposición que hay entre lo visible --el cuerpo, lo físico-- y lo invisible --el alma, lo espiritual. Y esta misma dicotomía, claro, ha sido motivo de desesperación para gran parte de los poetas líricos de Occidente. En el caso de la producción poética de Garcilaso, este asunto es especialmente reconocible cuando Albanio, tras un breve reencuentro con Camila, cae en la locura y piensa que alguien le ha robado su parte material: “[...] el cuerpo se me ha ido; / sólo el espíritu es este que ahora mando” (Égloga II, vv. 890-891).

⁸⁹ M. Altolaguirre, “Tu fortaleza hermosa”, *Soledades juntas...*

⁹⁰ G. de la Vega, Soneto 5, *Poesías castellanas...*, vv. 13-14.

IV PEDRO SALINAS, GARCILASO Y *LA VOZ A TI DEBIDA*

El ocaso de nuestra imagen del amor sería una catástrofe mayor que el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos: sería el fin de nuestra civilización. O sea: de nuestra manera de sentir y vivir.

Octavio Paz, *La llama doble*

4. 1 *LA VOZ A TI DEBIDA* Y PEDRO SALINAS

La voz a ti debida (1933) es el título del poemario más conocido y celebrado de Pedro Salinas.¹ Uno de los motivos para ello tiene que ver con el hecho de que allí ocurre el encuentro definitivo entre el poeta y su voz. Esto no quiere decir, sin embargo, que en los libros anteriores resulte imposible detectar rasgos estilísticos particulares, o bien una visión propia del mundo; lo que planteo es que este poemario da noticias de la consolidación de la obra de un creador que venía descubriendo, desde tiempo atrás, los elementos principales para la gestación de una poética.

Lo que se evidencia en los primeros tres poemarios de Salinas --*Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931)-- es una voluntad para contemplar los muchos objetos de la creación, desarrollando como consecuencia de dicho ejercicio una voluntad

¹ Cuando cite el poemario, lo haré siguiendo esta edición: Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor*, ed. de J. González Muela, Cátedra, Madrid, 1989.

que da pie, a su vez, a una mirada y por tanto a una perspectiva. El poeta sabe que tiene la capacidad no solamente de nombrar –de hacer uso irrestricto de las palabras--, sino también de transformar las cosas, gracias a esa intervención verbal que incide en la realidad. Juan Marichal sugiere que la voz de Salinas todavía no puede reconocerse en esos primeros tomos de poesía a pesar de esta marcada tendencia:

Salinas [...] es sin duda (en la década de 1923-1933) el poeta de voz menos segura de sí misma, es el poeta menos *él mismo* de todo el grupo. O dicho en otros términos, Salinas, el de más edad del grupo, no es todavía el Salinas-poeta que conocemos, mientras Guillén, Lorca, Alberti, son ya claramente Guillén, Lorca, Alberti. En el caso del poeta más amigo de Salinas, y más próximo a él en edad, Jorge Guillén, es muy marcado el contraste: en 1923, cuatro años antes de la primera edición o versión de *Cántico*, aparecen poemas de Guillén en la revista *España*, que son ya definitivamente guillenianos. Y me atrevo a proponer ahora que el Salinas de *Presagios* --publicado en 1923-- es sólo un pre-Salinas, un Salinas tendiendo hacia sí mismo, un Salinas antes de ser Salinas.²

² Juan Marichal, *Tres voces de Pedro Salinas*, Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1976, p. 27. Por su parte, Jorge Guillén clasifica los libros de poesía de Salinas y defiende la importancia de cada uno en la conformación de un gran conjunto lírico: “Esta obra poética se distribuye en nueve libros, que se agrupan en tres etapas. La etapa inicial --de 1923 a 1931-- comprende *Presagios*, *Seguro azar*, *Fábula y signo*. La segunda etapa constituye en rigor un verdadero ciclo. De 1933 a 1938 se desenvuelve el gran tema: *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, y el final --en su mayor parte aún no publicado-- *Largo lamento*. Con ese ciclo llega a su cumbre la actividad de nuestro autor. Pero esta imagen de cumbre no debe rebajar el principio a una mera tentativa preliminar ni los poemas finales a mero epílogo. Salinas es Salinas a lo largo de toda su carrera, y cada libro contribuye a determinar el conjunto, y el conjunto es lo que más importa en un gran poeta. Esenciales son también los tres libros de los años 40: *El contemplado*, *Todo más claro* y el póstumo *Confianza*” (J. Guillén, “Pedro Salinas”, *Obra en prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, p. 555).

Es en parte cierto lo que Marichal señala en esta cita; pero acaso su opinión acerca de los primeros libros sea demasiado tajante. Una comparación de la obra de Salinas con la de sus compañeros de generación hace pensar, en todo caso, en un proceso creativo diferente. Sin embargo, sin los libros previos, sin lo descubierto allí, hubiera sido imposible la creación de *La voz a ti debida*, sobre todo por lo que tiene que ver con el incipiente desarrollo de una actitud frente a lo exterior. Si en *La voz a ti debida* el lector reconoce ciertos valores que se manifiestan desde los poemarios anteriores, esto se debe a que para entonces Salinas ya había delineado algunas de sus principales preocupaciones estéticas.

La visión de Ángel del Río difiere, como lo demuestra el siguiente comentario, de la de Juan Marichal: “[...] lo importante de *Presagios* --título exacto-- es el mostrarnos una visión poética a la par que un estilo personal definidos ya en sus cualidades básicas. Se ha repetido --y es certísimo-- que la poesía de *Presagios* contiene en su totalidad los elementos del mundo poético de Salinas”.³ Entre las “cualidades básicas” que permiten hablar ya de un estilo en la obra del poeta habría que distinguir, sobre todo, la visión de los componentes de la realidad y el registro de las consecuencias y resonancias que éstos tienen sobre el hombre que contempla y escribe poesía.⁴ En los poemas del ciclo amoroso, será la mujer lo que el autor observe con una mirada teñida de curiosidad y lirismo.

³ Ángel del Río, “El poeta Pedro Salinas: vida y obra”, en su libro *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Gredos, Madrid, 1966, p. 193.

⁴ Para el análisis de *La voz a ti debida*, pienso recurrir a unos cuantos poemas anteriores al ciclo amoroso, sobre todo porque permiten reconocer ciertos rasgos de esa poética en constante formación. El asunto de la *evolución* en la poesía de Salinas es delicado, sobre todo si se toma en cuenta la opinión del poeta acerca de este fenómeno diacrónico. Una anécdota que puede servir para iluminar esta cuestión: tras la publicación de su estudio de la poesía de Rubén Darío, fueron varios los críticos y escritores, entre ellos Amado Alonso, que reprobaron la ausencia de indicaciones pertinentes que esclarecieran las etapas y las rupturas creativas. Salinas en su libro propuso, en

El segundo “período” de la obra lírica de Salinas constituye un ciclo. Hay varios elementos substanciales para avalar esta opinión. En primer lugar, los poemarios que lo conforman conceden al amor un lugar central y hegemónico. Y por ende también lo conceden a esa tarea que implica entrar en contacto con la “segunda persona”.⁵ *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1936-1939) valen cada uno, además, por diversos momentos de una pasión amorosa cuyos rasgos se transforman para adquirir nuevos matices. La historia de un amor puede ser trazada por medio de la consideración general de los contenidos de los tres libros.

Identificar el tema central --la mujer-- es importante para comprender de forma casi primaria la dirección que tomó la poesía de Salinas. Si la mujer antes era tan solo un motivo entre los demás motivos, otra pieza de ese rompecabezas vibrante y luminoso que es la realidad, ahora es lo único que hay.⁶ En los primeros tres libros de Salinas, los anteriores a

cambio, detectar lo que sería el “tema principal” del nicaragüense. En una carta a Guillén, Salinas escribe: “Lo de la evolución, desde luego lo descarto. Cada día me resisto a aceptar, siquiera sea de una manera metafórica, estos conceptos de la biología aplicados a la literatura. La evolución como línea sucesiva y continua de desarrollo, en que cada punto depende de los vecinos, no me explica ninguna gran poesía, aunque explique el desarrollo de una especie. Creo que es un resabio del ‘cientificismo’ famoso” (J. Guillén y P. Salinas, *Correspondencia, 1923-1951*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 461).

⁵ “Inmateriales, el querer y el pensar. Mas en cuanto se desee transmitirlos a segunda persona, hay que pedir ayuda a la materia; a la sonora, si se habla; a la muscular, la carnal, si se abraza; a la vista, a la mano, a los materiales gráficos, si se consigna por escrito”. (P. Salinas, “La mejor carta de amores de la literatura española”, en su libro *Ensayos de literatura hispánica*, ed. de J. Marichal, Aguilar, Madrid, 1961, p. 113).

⁶ Jorge Guillén pensó que “era fatal que la poesía de Pedro Salinas culminase en el tema amoroso. Y así fue, y magníficamente. Aquí reside la gran originalidad de nuestro poeta. Después de Espronceda y Bécquer, después de *Canto a Teresa* y las *Rimas*, ¿se ha escrito en España algo más importante que *La voz a ti debida* y *Razón de amor*?” (J. Guillén, “Poesía de Pedro Salinas”, en

La voz a ti debida, “la amada no importa como personaje anecdótico sino como medio para alcanzar valores superiores, y como motivo para la mirada poética del protagonista que la transforma y encuentra en ella belleza trascendente”.⁷ Lo que señala Debicki es cierto; lo que cambia después es la intensidad y la importancia de la amada como personaje poético.

En este capítulo, he decidido exclusivamente estudiar *La voz a ti debida*, a pesar de la relación que tiene con los otros dos poemarios, puesto que es la obra que inaugura el ciclo y porque es la que precisa muchos de los recursos básicos que aparecen a su vez en los otros dos. Pero el motivo que justifica la selección es sobre todo la cercanía que existe entre la obra de Garcilaso y el libro señalado. La hipótesis que planteo para el estudio de la poesía de Salinas es que la obra de Garcilaso estimula su producción lírica y que la *imagen del amor* que sus versos construyen y formulan tiene en ese *corpus* renacentista un espejo en donde mirarse y reconocerse; el toledano se convierte así en una referencia clásica para un conjunto de poemas que hacen del amor su tema principal. Sin embargo, hay que decir que el reflejo, la imagen generada por medio del encuentro con la tradición, devuelve contornos y figuras que resultan, a su vez, plenamente originales.⁸

Obras en prosa..., p. 540). Guillén solamente traza la relación de la poesía de Salinas con algunos de los más importantes poetas del XIX. Su visión no incluye un poeta más distante en el tiempo, como lo sería Garcilaso.

⁷ Andrew P. Debicki, “La visión de la realidad en la poesía temprana de Pedro Salinas”, en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea. La Generación de 1924-1925*, Gredos, Madrid, 1968, p. 79. También Carmelo Guillén señala ese cambio: “Con todo, hasta la publicación de *La voz a ti debida* no cabe hablar en sentido estricto del tema amoroso saliniano, porque es en este libro donde adquiere una caracterización peculiar” (Carmelo Guillén, “Claves temáticas de la poesía de Pedro Salinas”, en *Pedro Salinas en su centenario 1891-1991*, eds. Miguel Nieto y José María Barrera, Universidad de Sevilla, 1992, p. 77).

⁸ Por ello mismo, no planteo propiamente un estudio de las fuentes garcilasianas en la poesía de Salinas. El autor de *La voz a ti debida* expresó de este modo su desconfianza ante ese tipo

4. 2 LA TRADICIÓN Y EL POETA: DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Salinas concibió el proceso creativo del poeta como resultado de un mecanismo, en cierto sentido, paradójico: “El proceso de composición consta de un conjunto de reproducciones de estos o aquellos elementos suministrados por la tradición; sin embargo, la operación total que abarca todas esas otras operaciones repetitivas menores es de carácter creador, y su producto, original”.⁹ Salinas acepta la presencia de los elementos tradicionales; los observa, empero, como un mecanismo en realidad menor; y defiende la originalidad en el trabajo de todo verdadero poeta. A pesar de esta actitud refractaria, pienso que analizar la relación entre estos dos ámbitos, lo antiguo y lo nuevo, puede servir muy bien para comprender el aprovechamiento simultáneo de las herencias de la tradición y de los descubrimientos personales del poeta.

En su estudio en torno a la obra de Salinas, José Francisco Cirre acierta cuando afirma que “los nuevos poetas poseían maravillosa capacidad para utilizar los viejos materiales y temas y disponerlos de una manera inédita, de conformidad con las exigencias estéticas de la época”.¹⁰ Esta particularidad --la convivencia armónica de lo antiguo con lo moderno-- resulta importante y trascendental; su reconocimiento sirve para confirmar la imposibilidad de renunciar a la tradición; recuerda, en última instancia, que la poesía de

de estudios: “No quiero referirme a las famosas *influencias*, a los igualmente famosos *precursores*, ni mucho menos a las *fuentes*, adormideras de tantas labores críticas bien intencionadas, y que durante muchos años han suplantado el objetivo verdadero del estudio de la literatura. Todos estos son factores parciales, agentes menores de una realidad mucho más profunda, de mayor complejidad biológica: la tradición” (P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947, p. 115).

⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰ José Francisco Cirre, *El mundo lírico de Pedro Salinas*, Don Quijote, Granada, 1982, p. 14.

todos los tiempos es un único y prolongado fluir. En palabras de Salinas, “la tradición es la enorme reserva de materiales con los que el hombre puede rodearse de horizontes”.¹¹ Cirre también acierta al afirmar que los poemas de los miembros de la Generación lograron, y es el caso de la poesía Salinas, constituir un eslabón más de esa cadena que es la tradición. El poeta se rodea de horizontes.

Una curiosa intuición llevó en su momento a Cernuda a imaginar la importancia que llegaría a tener, para la literatura española, la obra poética de su maestro, incluso antes de la publicación de *La voz a ti debida*, donde el influjo garcilasiano está más a la vista y es más palpable. Guiado por una admiración ilimitada, el andaluz aventura la idea de que algunos de los textos de Salinas serían valorados en el futuro como los textos de dos clásicos de primer orden de la poesía peninsular. No es casualidad que Cernuda seleccione como referentes a Garcilaso y a San Juan de la Cruz, puesto que simbolizan el amor humano y extrahumano. La doctrina platónica del amor inspira, en gran medida, las palabras de Cernuda:

Lo que en la literatura española representa hoy una Égloga de Garcilaso, unas canciones de san Juan de la Cruz, representarán mañana o, mejor, representan ya estos poemas de *Presagios*, de *Seguro Azar*. Porque Salinas, repito, es uno de aquellos poetas para quienes el nuevo libro representa, cada vez con más nitidez y precisión, una misma aspiración poética, un unánime deseo. Han encontrado para siempre la forma perfecta de su amor. Ninguna efímera hermosura vendrá a turbar esa correspondencia apasionada, hecha de entrega total, entre el poeta y su ideal poético, entre el amante y el objeto de su amor.¹²

Para entender el vínculo entre la poesía de Garcilaso y la de Salinas hay que considerar elementos incluso anteriores al siglo XVI. Por tanto, dedicaré una importante sección del

¹¹ P. Salinas, *Jorge Manrique...*, p. 123

¹² L. Cernuda, “Pedro Salinas y su poesía”, *Revista de Occidente*, 25, 1929, p. 254.

presente capítulo al estudio de la estética del cancionero como un punto de contacto entre ambos poetas, sobre todo porque se trata de una escuela que influye en la visión del mundo y del amor de Garcilaso, ya sea por su juvenil adscripción (como lo ha demostrado Rafael Lapesa en *La trayectoria de Garcilaso*) o por la superación de algunos de los preceptos estilísticos de esa escuela; pero también porque, a pesar de un aparente rechazo, este estilo se infiltra, una y otra vez, en la poesía de Salinas. Sin la revisión de esos fundamentos cancioneriles, la investigación adoptaría una visión parcial del complejo entramado que es la literatura.

Pero antes de todo esto, propongo un repaso de las ideas literarias que Salinas tenía en torno al Siglo de Oro español como catalizador esencial para la creación de la poesía de la Generación del 27. Y por supuesto que el análisis derivará en las ideas que el poeta vertió en torno a la figura y la poesía de Garcilaso. Más adelante postularé si la lectura crítica que hace de la obra del poeta toledano puede vincularse con su obra poética, especialmente con *La voz a ti debida*.

Salinas afirma en 1938, es decir, cinco años después de la publicación del poemario, que fue la lectura de los clásicos (entre los cuales se encuentra en un lugar de honor Garcilaso), o de la poesía tradicional española, sin olvidar la importancia también de un posromántico como Bécquer, lo que permitió a los miembros de su generación consolidar el cambio que, después del Modernismo, era urgente, por razones estéticas y vitales, llevar a cabo. En esta afirmación, llama la atención la omisión de las corrientes puras y vanguardistas, que suelen señalarse como etapas iniciales de las carreras de los poetas del 27. Para el autor de *La voz a ti debida*, los autores prefirieron heredar --nótese la conciencia que les atribuye y reconoce-- la plenitud de la poesía española clásica, popular y

posromántica y no así las enseñanzas de Darío, las cuales sí merecen un reconocimiento, mas no sin un apunte caricaturesco:

El modernismo para algunos poetas españoles fue un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni una meta. Aprendieron del modernismo para servir necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo. Y nuestra poesía española tomó otro rumbo. Aunque esto se salga de mi tema, si se me preguntara cuál es ese camino divergente del modernismo, yo contestaría que no es otro que el de la gran tradición poética viva, no académica, española, la de Garcilaso y Góngora, san Juan de la Cruz y Bécquer. Se repetiría aquí un fenómeno muy frecuente en la historia de la literatura española y que en el siglo XIX se cumple lo mismo con el romanticismo que con el realismo. Es la conversión de un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros en sus comienzos, en una revisión depuradora de lo tradicional, que da por resultado un renacimiento restaurador de los más puros y auténticos valores del pasado. Porque no hay duda de que los tres poetas mayores de la España reciente, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Alberti, aunque sean beneficiarios de la herencia modernista, en distinto grado, atienden desde su poesía muchísimo más al son del Romancero, a la música refinada de los Cancioneros o de Góngora, a las pastorelas platónicas o místicas de Garcilaso o de san Juan de la Cruz, que a las cantarinas seducciones de aquellas sirenas parisienses con quienes Rubén Darío bebía champaña en cualquier pabellón de Ermenonville, verdadero o imaginario, mientras revolucionaba, entre trago y beso, la poesía española.¹³

La aparición de *La voz a ti debida* trajo consigo comentarios sobre su importancia estética, pero también sobre lo que significaba un libro de esta especie dentro del panorama de la poesía peninsular. En 1934, Bergamín comenta en su reseña que el poemario de Salinas presenta una forma muy diferente de aventurarse en el tema amoroso --desde el lado más *humano*. Este rasgo lo lleva a detectar en los versos, como consecuencia, un valor moral. El

¹³ P. Salinas, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, en su libro *Literatura española. Siglo XX*, Séneca, México, 1941, p. 39.

reconocimiento resulta revelador puesto que esclarece los alcances del libro de Salinas; si su aparición es de primera importancia, pareciera decirnos Bergamín, es porque los versos recuperan el componente humano, el cual aparentemente se ausentaba en muchas de las composiciones de los poetas de su generación, especialmente durante la segunda década del siglo pasado.

En su comentario, señala que los poemas tienen “razón de ser humana” en tanto que Salinas se aleja de la retórica modernista, lo cual constituye de por sí una novedad, pero también un desgarramiento y una lección generacional. Nótese que Bergamín admite, a raíz de su lectura, en sus observaciones, la existencia de una “nueva poesía española”:

[...] esta poesía tiene razón de ser, es verdadera: porque tiene razón de ser humana, o sea, razón de ser moral. Es esta la tradición más firme de la poesía, la de la poesía amorosa [...] su lección debe servirnos para esclarecer la ruta que ha seguido esta nueva poesía española: la que se separó, arrancándose, desgarrándose, por su propio ímpetu o voluntad, de aquel esteticismo pseudo-romántico de las postrimerías del diecinueve y principios del veinte.¹⁴

En 1943, en la última parte de “La literatura española moderna”, al exponer la idea de que es el lirismo la nota literaria distintiva de la época, es decir, del siglo XX, en oposición al prosaísmo del XIX (Campoamor representaría dicho prosaísmo en poesía), Salinas opina que el ejemplo de los clásicos constituye un impulso creativo para su generación; y elabora en seguida un ilustrativo resumen tanto de aquellas tradiciones lejanas en el tiempo como de aquellas tendencias modernas que implicaron para los autores de su generación --cada

¹⁴ José Bergamín, “Poesía de verdad” [1934], en su libro *Prólogos epilogales*, ed. Nigel Dennis, Pre-textos, Valencia, 1985, p.18.

escritor es un caso especial, pero algunos son más especiales que otros-- un estímulo y un camino:

[...] por una parte se lucra con el mejor elemento tradicional español, enlazando, con algunas de sus manifestaciones más vitales, el Romancero, las poesías de Cancioneros del siglo XV, Lope de Vega, Góngora; por otra se deja interesar por las escuelas mayores y menores levantadas por entonces en Europa, futurismo, dadaísmo, superrealismo, poesía pura, y las remodela en fórmulas propias, como el ultraísmo ---Garfias, Guillermo de Torre-- y el creacionismo ---Gerardo Diego, Juan Larrea. Así nace una generación de poetas líricos con personalidades tan variadas como originales ¹⁵

Salinas se mostraba especialmente reacio, y con razón, a aceptar su obra y la de sus compañeros como el mero producto de las modas y de los estilos. Incluso se oponía a la “historia de la literatura”, aun cuando él debía organizar los listados de períodos y de autores. A su juicio, ese pretendido ordenamiento historicista tendía a reducir los autores, en su diversidad, a una mera etiqueta (ténganse en mente las apasionadas páginas de *El defensor* y especialmente su “Defensa de la minorías literarias”). Otro peligro que supo entrever Salinas: la omisión de algunos nombres en esos recuentos. La esquematización resultaba así enemiga de la individualidad creadora (desde su temprana labor docente, ya como maestro en Sevilla, Salinas recomendó dejar de lado los manuales de historia literaria y priorizar el comentario del texto).

Al mismo tiempo, a pesar de ser proclive a rehuir de todo aquello que implicara un encasillamiento, el poeta sí propone tomar en cuenta una serie de antecedentes literarios precisos, sobre todo clásicos, de cuya lectura y comprensión derivaría la obra de su

¹⁵ P. Salinas, “La literatura española moderna”, en su libro *Ensayos de literatura hispánica...*, p. 288.

generación. Esto puede interpretarse, recordando los varios años de reflexión crítica que realizó acerca de este punto, como la consideración efectiva de los autores como grupo literario. Si a su juicio pertenecen a un grupo, es debido al camino andado por cada uno de ellos, camino elaborado por medio de un conjunto de lecturas que comparten y que les proporcionan lo mismo un impulso que un factor de cohesión.

Si los poetas renuncian a la camisa de fuerza que significa la adscripción a un movimiento, o lo que es lo mismo, a la repetición de los hallazgos formales y de los asuntos que ha marcado la *moda*, lo que sí tienen en común, lo que los une, son sus lecturas clásicas y por ende sus preferencias literarias, sin que esto signifique, por otra parte, que los resultados sean semejantes en todos los casos. Sin la poesía del Siglo de Oro, nos dice el poeta, les hubiera sido imposible llegar a ser el tipo de creadores que en definitiva fueron.

La defensa de la originalidad les resultaba esencial. Los miembros del 27 temían la miopía de los lectores y de la crítica; exigían, por tanto, el reconocimiento de sus talentos y de sus individualidades. Es muy importante notar los parentescos que Salinas evita u olvida presentar en el resumen antes citado: nada dice del discutido vínculo entre *Cántico* y la poesía pura. La escuela surrealista la relaciona solamente con la obra de los poetas más jóvenes de la generación; percibe y señala el contacto que esta corriente guarda con una *nueva sensibilidad*, la cual habría apostado por una expresión rehumanizada: “Un poco más tarde, se delinea en un nuevo grupo compuesto por Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre una poesía de vena interiorista, de refinado cultivo de la intimidad sentimental, para cuya expresión acuden a veces a las fórmulas superrealistas”.¹⁶

¹⁶ *Idem*

Es necesario recordar aquí la impronta vanguardista que existe en la obra de Salinas. Imposible resulta leer “Navacerrada, abril”, compilado en *Seguro azar*, sin percibir allí la deuda del futurismo. En el texto, la mujer y la máquina se funden en una sola cosa. Pero es el caso que tampoco puede soslayarse la importancia que la poesía pura tuvo –ya sea por medio de las lecturas de otros poetas, ya sea por lo que planteaba como ideal ese tan discutido término-- precisamente en la creación poética de Salinas. “Suelo. Nada más”, de *Presagios*, ocupa el segundo lugar entre los reunidos en ese primer libro (hay que recordar que fue Juan Ramón Jiménez quien dispuso el orden de las composiciones de su entonces amigo). Me interesa transcribir y comentar el poema porque por momentos me parece el mejor resumen de la poética temprana del poeta:

Suelo. Nada más.
 Suelo. Nada menos.
 Y que te baste con eso.
 Porque en el suelo los pies hincados,
 en los pies torso derecho,
 en el torso la testa firme,
 y allá, al socaire de la frente,
 la idea pura, y en la idea pura
 el mañana, la llave
 --mañana-- de lo eterno.
 Suelo. Ni más ni menos.
 Y que te baste con eso.¹⁷

El poeta describe un proceso que comienza en el suelo y que termina en elevación. Es el suelo, entonces, lo eminentemente físico y lo menos elevado entre todas las cosas; y sin embargo se presenta, tras reconocer su materialidad y su simpleza, como una primera etapa

¹⁷ P. Salinas, “Suelo. Nada más”, en *Poesía junta*, Losada, Buenos Aires, 1942.

del viaje que tendrá como paradero definitivo el “mañana” y lo “eterno”. El poema suscribe la “idea pura” como el elemento que posibilita alcanzar el trofeo prometido, que es la trascendencia. Es decir, el pensamiento es por su pureza y por su poderío abstracto la clave verdadera para un vuelo que no pide abandonar la superficie terrestre. Resulta imposible no realizar una lectura simbólica y comprender que hay un trasfondo, que de este modo simboliza la actividad poética. El vuelo y su trascendencia es el poema mismo. Hacia 1931, escribió Alonso acerca de la “poesía desnuda” de Salinas lo siguiente: “En Pedro Salinas nada llama desde fuera al lector, ningún placer fácil le ofrece esta poesía desnuda. Pero el que entra encuentra agua viva de humana emoción, luces de un cielo nuevo, latidos de sangre cálida [...]”.¹⁸

4.3 GARCILASO Y LA IDEALIZACIÓN

Salinas tuvo una gran sensibilidad para analizar y comprender la literatura del momento, particularmente la de sus compañeros de generación. Pero sus intereses literarios fueron más allá de lo que el presente le pudo ofrecer. En *La realidad y el poeta* organiza un libro en torno a diversas figuras de la literatura española, señalando la relación que cada una de ellas, por medio de sus obras, entabló con lo *real*.¹⁹ El ensayo que allí dedica a Garcilaso

¹⁸ D. Alonso, “Un poeta y un libro”, *Revista de Occidente*, 33, 1931, p. 246.

¹⁹ A Salinas le fascinaba la relación existente entre la literatura y la realidad; incluso dedicó muchas páginas al estudio de ese vínculo. Las páginas de “El poeta y las fases de la realidad” son el resumen teórico de las ideas que mantuvo acerca de este tema. En primer lugar, Salinas presenta el estado en que el poeta encuentra para su uso irrestricto la materia prima, el cosmos entero: “[...] la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado, y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía” (P. Salinas, “El poeta y las fases de la realidad”, *Ensayos completos*, ed. de Soledad Salinas de Marichal, Taurus,

aparece bajo el título “La idealización de la realidad”. Para mí, su importancia radica en que permite reconocer lo que para Salinas significó la vida del artista y del hombre; y cómo estos dos ámbitos, según su lectura, se funden y se sintetizan armónicamente.²⁰

Olga Costa distingue, por medio del reconocimiento de la idealización en *La voz a ti debida*, la plasmación y la consagración de una cada vez más palpable inquietud literaria del poeta: “La exaltación del Tú ocupa un lugar destacado en toda la lírica amorosa salinesca. El Tú ya se hace presente en los primeros poemas desde *Presagios*, pero aún velado por los constantes requerimientos del mundo exterior y sin la intensidad idealizadora que ahora adquiere. Con la fuerza del amor culminará este Tú en su idealización, en la gran unidad que es *La voz a ti debida* [...]”.²¹ Parte de la crítica ha sostenido que el tipo de operación que aquí propongo efectuar --utilizar los conceptos del ensayo de Salinas para estudiar *La voz a ti debida*-- es poco pertinente. Alma de Zubizarreta se opone a tal

Madrid, 1983, t.1., p. 279). Debido a que el mundo y el universo aceptan, a partir de la consideración de los muchos elementos que los conforman, una división, o una clasificación, Salinas puede sostener que “[...] si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, en general, para cada poeta determinado el tema de su poesía sería una o varias fases de esa realidad” (p. 280). La mujer pertenece, en su calidad de ser amado, a una fase que Salinas define por medio de lo psicológico. Es clara y transparente la selección que el poeta en *La voz a ti debida* ha hecho de esa suma total que es la realidad. Las otras fases que Salinas enumera son la naturaleza, el “mundo fabril” (agrupa todo aquello construido por el hombre), lo épico o narrativo y lo cultural (los personajes novelescos, por ejemplo, quedan agrupados en esta última fase).

²⁰ Acerca del peculiar modo en que el poeta lee a Garcilaso, escribe Milagros Arizmendi: “Salinas no realiza una valiosa aprehensión intelectual sino que individualiza al poeta toledano, dándole una dimensión extraordinaria que le permite explicarlo *vitalmente*, es decir, *elegirlo* como *ejemplo* que vertebró la expresión de su propio sentimiento” (M. Arizmendi, “De *La voz a ti debida*. Preliminares sobre un cancionero”, *Ínsula*, 540, 1991, p. 7).

²¹ Olga Costa, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1969, p. 106.

ejercicio, y prefiere, en cambio, subrayar, como lo hace a lo largo de su extenso y muy preciso estudio, el diálogo que los poemas procuran y reflejan:

Salinas, poeta de circunstancia muy distinta, se enfrenta también a la realidad y siente la necesidad de salvarla, de hacerla perdurar. Pero su solución no puede ser la de Garcilaso, elevación a un plano superior de ideas, ni la de Góngora, fragmentación aniquiladora del mundo real que permite construir otra nueva realidad poética. Salinas mantiene a cada cosa en su efímera identidad, pero la salva, le permite quedar indiferenciada en el mundo perecedero, precisamente estableciendo la relación dialógica [...] ²²

La herencia de Garcilaso es, para Salinas, invaluable: “Se puede así decir que a ningún poeta debe más la poesía de lengua española que a Garcilaso. Y es maravilloso pensar que esa hermosa y fértil obra fue creada simple y misteriosamente, como un secreto juego, fuera de la vida externa, sin aparente esfuerzo, como por la gracia divina, por un don natural, como el vuelo de un pájaro o la fuente de un cristalino arroyo”.²³ Lo que Salinas subraya es la naturalidad con que se gestó tan trascendente obra humana (es evidente el romanticismo que guía sus observaciones). En la cita, acaso sin conciencia, Salinas recupera una de las palabras que sirvieron en su momento, sobre todo a Ortega y Gasset, para definir las características de la poesía de la segunda década del siglo pasado (me refiero a la palabra

²² Alma de Zubizarreta, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, prólogo de Jorge Guillén, Gredos, Madrid, 1969, p. 95. José Francisco Cirre mantiene una opinión parecida: “El propio Salinas ha estudiado críticamente la postura de diversas épocas poéticas frente a la realidad. Pero en su caso no adopta ninguna de las actitudes conocidas” (J. F. Cirre, “Pedro Salinas y su poética”, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, t. 2., p. 92).

²³ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega. La idealización de la realidad”, *Ensayos completos...*, t.1, p. 231.

“juego”); pero hay que identificar, por supuesto, que lo lúdico en la poesía de Garcilaso es, para Salinas, producto de una operación secreta, y por tanto íntima y muy humana.

La importancia que reconoce en Garcilaso es sólo equiparable a la que atribuye a Bécquer: “Garcilaso fue el mayor escritor de poemas líricos de la España de su tiempo, y quizá lo sea de la España de todos los tiempos, con la excepción de Bécquer”.²⁴ Para Salinas, “Garcilaso es un poeta del amor. El mismo sentimiento de melancolía y amor sin esperanza se transparenta en toda su obra, un amor que es siempre aspiración y reminiscencia, delicado y tembloroso, como si estuviera *en vilo*, sin tierra en que descansar”.²⁵ El amor del toledano, como muy bien lo detecta el poeta y crítico, tiene como principal característica la imposible realización de aquello que exige la parte sentimental del artista; por ello señala que su amor frecuenta el futuro --en tanto que aspiración-- y el pasado --en tanto que reminiscencia--, y no así el presente.

La pasión y el amor de *La voz a ti debida* obtienen un tratamiento temporal similar: viaje hacia lo pretérito o aventura hacia el futuro. Los versos de Salinas siempre presentan dicha situación con ingenio. En muchos de los poemas, se anuncia y se anticipa el arribo de la amada (lo que ha de suceder en algún momento indeterminado): “Porque puede venir. / Hoy o mañana o dentro / de mil años, o el día / penúltimo del mundo” (vv. 57-60). Y antes de que ella llegue, tal y como lo cifran los versos que a continuación cito, se considera el pasado como algo en definitiva perdido y el futuro cual promesa incumplida: “Todo por perdido, todo / en el haber sido antes, / en el no ser nunca, ya” (vv. 327-329). Incluso realiza una equiparación total entre los dos tiempos, en apariencia contrarios, cuyo único rasgo compartido es no ser el presente: “[...] El futuro / se llama ayer. [...]” (vv. 630-631).

²⁴ *Ibid.*, p. 234.

²⁵ *Ibid.*, p. 231. Las cursivas son mías.

El hecho de que se subraye lo que ya ocurrió, y lo que ha de ser algún día, permite remarcar la ausencia de la mujer. Esta característica de su poesía lo separa del mundo lírico de su amigo Jorge Guillén, quien siempre prefiere y exalta el *ahora*, lo que acontece *aquí*. En *La voz a ti debida*, el pasado y el futuro se unen y se confunden:

Pero a ti, a ti, memoria
 de un ayer que fue carne
 tierna, materia viva,
 y que ahora ya no es nada
 más que peso infinito,
 gravitación, ahogo,
 dime, ¿quién te sostiene
 si no es la esperanzada
 soledad de la noche?
 A ti, afán de retorno,
 anhelo de que vuelvan
 invariablemente
 exactas a sí mismas
 las acciones más nuevas
 que se llaman futuro,
 ¿quién te va a sostener?
 (vv. 2232-2248)

Lo que sucede en el presente sirve en el poemario únicamente para dar fe de las particularidades de la mujer, o bien para hacer notar la distancia que separa a los amantes en ese momento específico. Es posible observar en el siguiente fragmento una influencia muy curiosa, la cual va de su propia obra poética a la lectura crítica que hace, ya en el exilio, en los Estados Unidos, unos cuantos años después, de la obra de Garcilaso. El poeta

se pregunta cuándo será que él y su amada logren “encontrar” su beso. Nótese cómo el amor se mantiene, según lo asienta este mismo poema, *en vilo*:²⁶

Eso no lo sabemos.
Sabemos que será.
Que en algo, sí, y en alguien
se tiene que cumplir
este amor que inventamos
sin tierra ni sin fecha
donde posarse ahora:
el gran amor en vilo.
(vv. 2338-2343)

Una de las características que el poeta y crítico detecta como consustancial a la expresión de Garcilaso, me refiero al tratamiento del amor como materia temblorosa, carente de suelo donde descansar, se verifica con mucha claridad en este fragmento. En otros momentos de *La voz a ti debida*, lo telúrico, la pérdida del equilibrio, sirve para expresar cuán vulnerable es el sentimiento, sobre todo porque la esperanza nada promete al amante: “¿O es la que vi temblar / detrás de la esperanza / al fondo de una voz / que me decía: ‘No’?” (vv. 257-260).

²⁶ Hay que recordar, además, la información que aparece en el recuento biográfico que hizo Soledad Salinas de la vida de su padre: “En el primer número de una revista literaria, editada por Pedro Salinas y algunos amigos (Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, García Lorca, Jorge Guillén), *Los cuatro vientos*, publica con el título ‘Amor en vilo’ seis poemas (febrero de 1933) que recoge más tarde en una *plaque*, Ediciones de ‘La tentativa poética’. En diciembre aparece *La voz a ti debida* (Los cuatro vientos, Signo, 1933; incluye los ‘fragmentos’ aludidos de *Amor en vilo*), libro muy bien acogido por la crítica y la juventud lectora de entonces” (Soledad Salinas de Marichal, en la cronología biográfica de su edición de Pedro Salinas, *Poesías completas*, prólogo de Jorge Guillén, Lumen, Madrid, 2001, p. 45). Enna Scoles reconoce este mismo vínculo en “Genesi e unità de composizione de *La voz a ti debida*”, *Studi Ispanici*, 3 (1978), pp. 103-110.

La idealización resulta importante para el autor de *La voz ti debida* puesto que dicho concepto le permite interpretar la obra de Garcilaso y, a su vez, conformar una poética en el poemario estudiado en estas páginas. El análisis que hace Salinas de la obra de Garcilaso plantea algunos aspectos vinculados con la tradición de la égloga y, por tanto, con la representación del mundo natural durante el Renacimiento. En primer lugar, Salinas señala el método poético seguido en dichas composiciones, el cual presupone un discurso indirecto (la máscara del pastor). De su estudio se desprende la idea de que ese género, a pesar de las convenciones y normas que tradicionalmente presenta, permite al poeta, y por tanto al hombre, la expresión de su verdadera interioridad. Salinas supone que la vida, la biografía del personaje, coincide con la del poeta; y que si Garcilaso escogió plasmar en sus composiciones eglógicas el amor por una mujer, seguía, sin duda, los mandatos de su corazón. Dicha transformación --de lo vital a lo poético-- es resultado de la idealización.

Para Salinas, “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, de Garcilaso, sería la composición que marcaría el comienzo de un nuevo tipo de poesía gracias al “ardor persuasivo” de los versos. En su comentario, Salinas subraya una estrategia propia del Petrarquismo: la forma en que la mujer ha logrado entrar en el alma del hombre y convertirse en *escritura*; es decir, en algo que habita en el interior del poeta y que es leído, a su vez, por él: “Aquí dice que en su alma está escrito el rostro de su amor, y todo lo que escriba de ella en el futuro, ella lo escribió allí, y él no hace más que leerlo. Su poesía será, entonces, una lectura de las bellezas que la espiritual contemplación de la faz de su amada ha dejado en su alma. Nació sólo para amarla, su alma la ha cortado exactamente a su medida; y la quiere como a la verdadera prenda de su alma. Le debe todo lo que es, nació

por ella y por ella morirá”.²⁷ Al comentar las razones por las cuales Salinas habría escogido hablar detalladamente de ese soneto, Leo Spitzer reflexionó de este modo:

Esta actitud tan crítica hacia el amor del hombre por la mujer, que ve precisamente en la imagen ideal de la mujer a la que el hombre sacrifica su yo, una creación voluntaria y viril de este yo poderoso, se vislumbra ya en los clásicos. Un petrarquizante tan abandonado a su pasión como parece serlo Garcilaso escribe en un soneto, que Salinas cita en su ensayo: ‘Escrito está [...]’. El poeta ha *nacido* para amar y morir por esta mujer --creada por este hábito congénito. Es su alma la que crea la imagen ideal. De aquí a decir ‘tú eres una creación de mi espíritu’, ‘tú no existes más que en mí’, no hay más que un paso.²⁸

Es notable la forma en que el estudioso alemán relaciona lo que Garcilaso formula en su soneto con el método lírico que atribuye a Salinas: la apropiación puramente mental de la mujer. La idea se halla en diversas ocasiones, por cierto, en *La voz a ti debida*, pues la mujer ha llegado a lo más hondo del poeta como idea y como presencia intelectual. El siguiente pasaje ilustra una operación semejante a la descrita en el soneto de Garcilaso, pero además hay en él elementos contrastantes de gran importancia. El acto prodigioso que los versos describen es producto del amor que mantiene con la mujer, y de la asimilación que ha llevado a cabo de ésta. Su caminata milagrosa sería imposible sin el patrocinio de la amada, la cual es invisible y habita en lo más interno del ser del poeta. Por ello la luz de todos los días no sirve para alumbrarla:

Te vi, me has visto, y ahora,
desnuda ya del equívoco,

²⁷ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega”..., p. 234.

²⁸ Leo Spitzer, “El conceptismo interior de Pedro Salinas”, *Revista Hispánica Moderna*, 7, 1941, p. 39.

de la historia, del pasado,
 tú, amazona en la centella,
 palpitante de recién
 llegada sin esperarte,
 eres tan antigua mía,
 te conozco tan de tiempo,
 que en tu amor cierro los ojos,
 y camino sin errar,
 a ciegas, sin pedir nada
 a esa luz lenta y segura
 con que se conocen letras
 y formas y se echan cuentas
 y se cree que se ve
 quien eres tú, mi invisible.

(vv. 409-424).

En otras ocasiones, el poeta busca a la amada en una zona que representaría un límite, un sitio que está más allá de todo y que rebasa, por tanto, su propia persona: “También detrás, más atrás / de mí te busco. No eres / lo que yo siento de ti” (vv. 93-95). Estos versos contrastan claramente con los que cité arriba. Si en un caso se parte de la mirada y de la posesión interna del sujeto, en el otro los versos sirven para subrayar y denotar la cercanía imposible. El poeta de *La voz a ti debida* intenta diversos caminos para llegar a la mujer; entre ellos escoge despojar de su realidad física a la amada, y de nueva cuenta su expresión lírica entronca con el comentado soneto de Garcilaso, pues hay una evidente superación de aquellos elementos que suman y conforman lo corpóreo:

Y estrechar sin fin, sin pena
 --mientras se va inasidera,
 con mi gran amor detrás,
 la carne por su camino--

tu solo cuerpo posible;
 tu dulce cuerpo pensado.
 (vv. 1976-1981)

Para Salinas, el poeta está en contacto con la realidad y tiene la capacidad para, por medio de las operaciones propias de la conciencia, seleccionar los fragmentos que, transformados por medio de la creación, se convierten luego en poemas: “Tu dulce cuerpo pensado” (v. 1981).

La Égloga primera es para Salinas algo más que una composición bucólica; es, a su vez, una elegía: “La elegía siempre sigue un cierto proceder psicológico: añora lo perdido, lo muerto, aquello que ya no puede ser poseído en la realidad, porque la muerte nos lo ha arrebatado. Pero ese bien perdido puede ser redimido o redescubierto en su última forma: su memoria”.²⁹ La elegía, piensa Salinas, es finalmente una evocación. La evocación conlleva a que el poeta recree en su alma la imagen de ese bien perdido.³⁰ Salinas en los poemas de *La voz a ti debida* también lleva a cabo un ejercicio evocatorio constante: “¡Qué paseo de noche / con tu presencia a mi lado!” (vv. 1538-1539). En su poemario, dicho ejercicio se explica en la medida en que la mujer difícilmente puede ser aprehendida,

²⁹ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega...”, p. 237.

³⁰ Acerca de la importancia de la elegía y de la memoria en la poesía de Salinas, Vialla Hartifeld-Méndez escribe: “In his poetry, the idea of memory is expressed in texts that are within the elegiac tradition of the Italian and Spanish Renaissance poets. Memory and its nemesis, forgetfulness, are of paramount importance in Salinas’ treatment of the epiphanic moment and of transcendence through love” (Vialla Harfield-Méndez, *Woman and the Infinite Epiphanic. Moments in Pedro Salinas’ Art*, Lewisburg Bucknell University Press, Londres, 1996, p. 158). La misma autora señala la manera como Salinas encara el tiempo y la derrota: “Salinas rejects elegiac memory, with its temporality, and embraces a nontemporal, nondimensional and highly personal *olvido* of the real woman, out of which his literary creation of her emerges” (*Ibid.*, p. 168).

puesto que su esencia no admite ninguna definición: “Fatalmente, te mudas / sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad / constante del cambiar” (vv. 177-181).³¹

Havard ha logrado relacionar este mismo mecanismo con la poesía de Garcilaso: “The conceit, which prizes the elusive changeability of the *amada* was as useful and pertinent for Salinas as it had been for Garcilaso, who gave it similar succinct expression, and Bécquer,

³¹ La muerte de la dama modifica, como es bien sabido, de forma substancial el contenido de los poemas y la dirección y el sentido de la elegía petrarquista. En *La voz a ti debida*, hay un poema, lo cual sorprende dado el contenido del resto de las composiciones, que representa la muerte de la amada; ella, tras haber quedado libre del deseo, y tras haber conseguido con brutalidad destruir todo aquello que no tiene que ver con su ser, y con su esencia, ha logrado exitosamente aislarse. Acaso la interpretación correcta de estos versos se efectúe al considerar que esta muerte poco o nada tiene que ver con la muerte física, sino con la fijación del ser y la cancelación de lo mutable: “Tan alta de esforzarse, / que ya está cayendo / doblada como un héroe, / sobre su hazaña inútil. / Que ya se está muriendo / consumida, deshecha / en el aire, perfecta / combustión de su ser. / Y no dejará humo, / ni cadáver, ni pena / --memoria de haber sido--. / Y nadie la sabrá, nadie, / porque ella sola / supo de sí. Y ha muerto” (vv. 553-566). Las siguientes palabras, provenientes del estudio que Salinas consagra a Darío, confirman que para el poeta, al igual que para tantos lectores, es la obra de Petrarca la que define con mayor fuerza y coherencia el papel de la mujer en ese universo que es la poesía amorosa: “El modelo perfecto nos lo lega la Edad Media en Laura, centro del sistema poético petrarquesco, que ella gobierna en vida y en trasvida” (P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío...*, p. 60). Es muy llamativo, por cierto, que Salinas prefiera, en la anterior observación, una palabra que sirve para remplazar la palabra “muerte”; y que ese vocablo, “trasvida”, se conecte desde un punto de vista morfológico y conceptual con lo “trasvisible”. A pesar de los años que separan la composición del poema de la redacción del documento crítico, es imposible obviar esa voluntad tan característica del poeta, la cual sugiere una trascendencia que supera lo vital por medio de la oportuna intervención de un prefijo.

Arizmendi ha encontrado en los siguientes versos un eco del famosísimo soneto de Petrarca: “Ha sido, ocurrió, es verdad. / Fue un día, fue una fecha / que le marca tiempo al tiempo. / Fue en un lugar que yo veo” (vv. 127-130) (Véase Milagros Arizmendi, “De *La voz a ti debida...*”, pp. 7-8).

who let it echo more indefinitely through his *Rimas*".³² En términos de la tradición poética española, la mujer es un ser *mudable* y el poeta sufre por esas constantes *mudanzas*.

Salinas revela que su comprensión de la obra de Garcilaso se completó y se integró al detectar un proceso específico; en la siguiente cita aplica el concepto que guía su estudio de la vida y de la obra del toledano --la idealización-- y pone a prueba y ejemplifica con lucidez su uso en la interpretación de la Égloga primera:

La relación entre esta materia poética y la materia poética de la vida de Garcilaso es, como vemos, clara. El poeta canta a la realidad del mundo de su vida. ¿Pero con qué actitud? ¿Cómo transforma el mundo real en su mundo poético? Por un proceso de idealización de la realidad que ha vivido él mismo. Aparecen dos pastores en la égloga: Salicio y Nemoroso. Son, en realidad, un solo protagonista, Garcilaso mismo, que se esconde entre dos nombres. Se presentan dos amadas: la primera se llama Galatea; la segunda Elisa. Y cada una de ellas es perdida por un pastor por causas diferentes: Galatea por casarse con otro, y Elisa por la muerte. Aquí también el poeta utiliza un método paralelo, y, así como él se ha convertido poéticamente en dos personas, hace de su único amor, Isabel Freyre, dos pastoras, dos amores. Y no hay duda de que son una, la dama portuguesa: la dama que primero despreció a Garcilaso y se casó con otro hombre, y después murió al dar a luz. Es evidente que las dos realidades son idénticas. En la vida real, una sola persona, Garcilaso se queja de dos desgracias, el desprecio y la muerte de su amor. En el poema, dos pastores se quejan de sus adversidades con dos mujeres, una desleal, la otra muerta. ¿Cómo pasó Garcilaso de una realidad a la otra? Está perfectamente claro: por un proceso de disociación idealista. Creando desde los hechos dados en la realidad humana una segunda y más alta realidad poética. Todavía le queda una tercera fase a esta idealización. El amor de Salicio y Nemoroso, que se nos cantó en las dos primeras partes del poema como el amor humano de un hombre a una mujer, se transforma en la última estrofa en amor sobrehumano, en amor de seres inmortales que han huido a las regiones celestes. Y así se nos ha transportado del amor material y terreno a una suprema concepción de amor

³² Robert G. Havard, "The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), p. 38.

platónico y divino. De un hombre y una mujer han salido dos amantes y dos amadas. Con una pasión humana se ha creado una divina.³³

Salinas recupera la interpretación que sugiere la doble personalidad de Garcilaso y de Isabel de Freyre en la Égloga primera.³⁴ Lo que hace realmente original su lectura es detectar la idealización como el mecanismo que permite el desdoblamiento de las personas de carne y hueso. Lo que utiliza para el estudio de la naturaleza en la poesía del Renacimiento español --para Salinas la naturaleza deviene en ese período de la literatura y de la cultura una idea de sí misma-- también sirve aquí para entender la transmutación de las personalidades: la relación entre vida y poesía. Lo que me interesa, sobre todo, es cómo se completa y se complementa ese mecanismo, según lo cree el poeta y crítico, por medio de un fenómeno ya *sobrehumano*. En su conferencia, “Garcilaso y la poesía del amor”, Salinas desarrolló la misma idea: “Un enamorado, Garcilaso de la Vega. Una amada, Isabel Freyre. Ahora bien, ¿con qué nos encontramos aquí? De esta realidad, de estos hechos, Garcilaso ha creado dos enamorados, Salicio y Nemoroso. Dos amadas, Galatea y Elisa. En este momento cae sobre nosotros el sentido positivista. La poesía es un embuste. Pues donde había un hombre han puesto dos, y de una mujer han hecho dos”.³⁵

³³ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega...”, p. 239.

³⁴ Años más tarde, Salinas escribirá: “¿Seres reales, figuras, figuraciones? Los biografistas quieren descubrirlas, a lo policía, con todas sus señas y se recrean y envanecen al imaginarse que han dado con una, del mismo modo que el detective que encontró al verdadero culpable, fuera de toda duda. Cuando lo cierto es que lo más definitivo y característico de esas criaturas --al igual que en los humanos-- proviene de su creador; de la imaginación inventora del poeta, que trabaja como el pintor, trasladando una persona humana del mundo a un lienzo, y dando lo mejor que él tiene para el viaje” (P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío...*, p. 60).

³⁵ P. Salinas, “Garcilaso y la poesía del amor”, *Obras completas, Ensayos*, ed. Enric Bou, Cátedra, Madrid, 2007, t. 2 (en prensa).

El amor de Nemoroso, como lo recuerdan todos los lectores del poema de Garcilaso, termina mal, puesto que su pastora ha fallecido; la única solución posible para el reencuentro de los amantes consiste en que se puedan reunir en una zona que supere lo material y lo mundano. Nemoroso expone bellamente su deseo y su esperanza: “Busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos / donde descanse y siempre pueda verte”.³⁶ Salinas describe la expresión de esa voluntad como “[...] la proyección de los hechos humanos a un plano superior; su transformación en ideas”.³⁷ Para el poeta castellano, hay un nexo que une lo real con lo espiritual; y el instrumento que permite ese vínculo es, precisamente, la idealización. Los siguientes versos de *La voz a ti debida* recuerdan la parte final del dolorido y a la vez esperanzador canto de Nemoroso:

Los cielos son iguales.
 Azules, grises, negros,
 se repiten encima
 del naranjo o la piedra:
 nos acerca mirarlos.
 Las estrellas suprimen,
 de lejanas que son,
 las distancias del mundo.
 Si queremos juntarnos,
 nunca mires delante:
 todo lleno de abismos,
 de fechas y de leguas.
 Déjate bien flotar
 sobre el mar o la hierba,
 inmóvil, cara al cielo.
 Te sentirás hundir

³⁶ G. de la Vega, *Égloga primera, Poesías castellanas...*, vv. 403-405.

³⁷ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega”..., p. 239.

despacio, hacia lo alto,
 en la vida del aire.
 Y nos encontraremos
 sobre las diferencias
 invencibles, arenas,
 rocas, años, ya solos,
 nadadores celestes,
 náufragos de los cielos.
 (vv. 1267-1289)

El poema de Salinas, al igual que el de Garcilaso, es una invitación al encuentro. En la égloga renacentista, lo que aleja a Nemoroso de su pastora es la frontera que separa la vida de la muerte; en los versos de *La voz a ti debida* el problema radica en que el poeta y su amada tienen que aprender a fijar la vista no en aquellas cosas que están comúnmente delante de ellos, sino en esas otras que se hallan por encima de sus existencias, dado que son seres terrestres y necesitan un ámbito superior para su verdadera reunión. Debido a esto, el poeta habla del cielo, de sus colores y de sus estrellas. Si para el encuentro de Nemoroso con su amada el lugar de la cita tenía que ser de naturaleza *sobrehumana*, en el poema de Salinas ocurre algo semejante; por ello ordena a la amada que flote; y ella sentirá, según lo asienta, cómo se hunde “en la vida del aire”.³⁸ Otro pasaje de *La voz a ti debida* que obedece un ímpetu similar de elevación y reunión es éste:

³⁸ Manuel Machado pareciera inspirarse en Garcilaso, en el mismo pasaje de la égloga, en estos versos: “Cierto, dicen, que un mundo hay después de éste, / donde ella será, acaso, / una gentil pastora / de estelares rebaños... // Verdad, tal vez, que en ese mundo ignoto, / un día, nos hallamos / --¿un día?--, y que tenemos, / como aquí, sueños vagos / de algo que no está allá... / Mientras, la Tierra / voltea oscura y triste en el espacio. // Y ¡aquello!, ¿son estrellas / o tus ojos rasgados? // Pero este cuerpo rígido... / Pero estos labios blancos... / Pero estos ojos turbios... / Pero este pelo

Con el júbilo único
 de ir viviendo una vida
 inocente entre errores,
 y que no quiere más
 que ser, querer, quererse
 en la gran altitud
 de un amor que va ya
 queriéndose
 tan desesperadamente
 de aquello que no es él,
 que va ya por encima
 de triunfos o derrotas,
 embriagado en la pura
 gloria de acertar.

(vv. 778-791)

El poeta de *La voz a ti debida* y Nemoroso desean, para que no exista obstáculo alguno para sus respectivos encuentros, superar y derrotar las *diferencias*; y el territorio donde pueden hacerlo, más allá del tiempo y de las cosas de este mundo, es en un plano elevado. En la poesía de Garcilaso, esos espacios, empero, se manifiestan por medio de realidades que son propias del campo y de la geografía --montes, ríos, valles--, en tanto que en el poema de Salinas los amantes se convierten en “nadadores celestes, / náufragos de los cielos”. Este anhelo de elevación ha acarreado tanto para la poesía del toledano como para la de Salinas el calificativo de mística (de allí las versiones de Garcilaso a lo divino). Me parece que este adjetivo, sobre todo por lo que hay de religioso en él, resulta inoperante para la descripción

laso...” (Manuel Machado, primera parte de su poema “Ante la joven muerta”, en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932).

exacta de ambos sistemas poéticos.³⁹ En cambio, la idea propuesta por Salinas en su ensayo, la idealización como mecanismo para contemplar y transformar poéticamente la realidad, puede funcionar con mayor efectividad y con mejores resultados. La mujer de *La voz a ti debida* es sometida a la mirada de poeta y se convierte, a raíz de esto, en un ser perfecto, múltiple e ideal.

4.4 EL TÍTULO: *LA VOZ A TI DEBIDA*

El verso de Garcilaso que sirve como título al libro de Salinas procede de la Égloga tercera, composición que es, sin duda, una de las cumbres poéticas del toledano en su vertiente más renacentista. Dicho verso indica un hecho que se comprueba en todos los poemas del libro: la voz del poeta es producto de su apasionada vinculación con la mujer. El verso de Garcilaso también anuncia la selección y reinvención de una tradición poética.⁴⁰ Acaso los

³⁹ Pierre Darmangeat niega tanto la lectura mística de la poesía de Salinas como aquella que abreva el petrarquismo: “L’idéalisme pétrarquist, élaborant un être poétique, se console en quelque manière de l’être charnel qui lui est refusé. Au contraire, l’aimée de Salinas n’est nulle part, n’a pas de nom (je parle de l’inconfondable *tú*). Ce pronom se réfère à un être totalement imaginaire” (Pierre Darmangeat, *Pedro Salinas et La voz a ti debida*, Librairie des Éditions Espagnoles, Paris-Toulouse, 1955, p. 40). La opinión de Guillén también combate la interpretación mística y platónica: “¿Dónde acontece la gran aventura? En la más solitaria de las islas, en esa soledad que recata [*sic*] siempre a todas las parejas de enamorados. *La voz a ti debida* y *Razón de amor* no harán sino extremar el carácter isleño de todo gran amor. En esa isla de los enamorados pasa lo que tiene que pasar, y no entenderíamos nuestra cálida historia si la concibiésemos como un amor platónico o místico. (Interpretación que implicaría una castración)” (J. Guillén, “Poesía de Pedro Salinas”, *Obras en prosa...*, p. 540).

⁴⁰ En el Soneto 32, Garcilaso hace del dolor el único responsable de lo que dice: “Mi lengua va por do el dolor la guía; / ya yo con mi dolor sin guía camino; / entrambos hemos de ir con puro tino; / cada uno va a parar do no querría; // yo porque voy sin otra compañía / sino la que me hace el destino; // ella porque la lleve aquel que vino / a hacella decir más que querría” (G. de la Vega,

siguientes versos formulen de modo inmejorable el sentido de los poemas de *La voz a ti debida*, pues manifiestan la suma importancia de la mujer y anuncian que el poeta experimenta una existencia dual --él vive y es vivido a su vez por ella. Esto último es efecto directo de esa relación amorosa, al igual que lo sería su voz:

Qué alegría, vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
Que cuando los espejos, los espías
--azogues, almas cortas-- aseguran
que estoy aquí, yo, inmóvil,
con los ojos cerrados y los labios,
negándome al amor
de la luz, de la flor y de los nombres,
la verdad trasvisible es que camino
sin mis pasos, con otros,
allá lejos, y allí
estoy besando flores, luces, hablo.
Que hay otro ser por el que miro el mundo
porque me está queriendo con sus ojos.
Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;

Soneto 32, *Poesías castellanas...*, vv. 1-8). Es evidente que el dolor del cual Garcilaso habla en los cuartetos del Soneto 32 es producto de la pasión que el poeta experimenta por culpa de la mujer y su desprecio afectivo. Lo que quiero subrayar aquí es que ese dolor tiene una raíz única. Esta actitud, de la cual se puede decir que es profundamente cortesana, corre paralela a la que Salinas anuncia en el título de *La voz a ti debida*: los sentimientos suscitados por la mujer desencadenan el discurso lírico.

y es que también me quiere con su voz.

(vv. 791-812)

Estos versos son un complemento de lo que el poeta asienta desde el título. Lo primero que hay que subrayar es la alegría que el poeta manifiesta, la cual es producto de la situación que le corresponde experimentar como amante. Al igual que en muchos de los poemas de Salinas, lo cual marca una tendencia estilística, el poema al que pertenecen estos versos comienza con una exclamación: el poeta asienta que la vida ya es magnífica, puesto que no es un acto solitario, sino un acontecimiento que implica existir y algo más: “¡Qué alegría vivir / sintiéndose vivido!”.⁴¹ El amor regala de este modo al poeta una vida adicional.⁴² En

⁴¹ Acerca de este pasaje del poemario, Juan Villegas piensa que “el tema, general, corresponde a la tradición de la poesía amorosa, más específicamente a la de la mística española. La necesidad de la ‘unio’ como fin vital coincide con los anhelos unitivos más caros de los místicos. La diferencia, radical, sin embargo, se encuentra en el hecho de que los místicos ambicionan ese anegamiento como fin en sí mismo y en el poema de Salinas, además de su valor descubridor del mundo, posee un sentido trascendente: persistir en él a través de la existencia de la amada” (Juan Villegas, “El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas”, *Papeles de Son Armadans*, 58, 1970, p. 211). Villegas no niega el contenido místico de los versos de Salinas, pero sí lo condiciona. Y acaso confunda el sentido de lo propiamente místico: la unión con Dios.

⁴² En una carta dirigida a Katherine Whitmore, fechada el 30 de agosto de 1932, escribe Salinas: “Y yo, en medio de todo estoy, vivo en la doble vida, ya mía, siempre, que tú has añadido. Vivo en dos dimensiones, en dos luces, en dos horizontes, el visible y el invisible” (P. Salinas, *Cartas a Katherine. El epistolario secreto del gran poeta del amor*, ed. de Enric Bou, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 63). La condición humana nos obliga a ser uno; pero el amor, es lo que sugiere el poema, otorga al hombre la capacidad de ser otro más; la cita proveniente de la carta, por su parte, expone y confirma esa dualidad. A diferencia del mito platónico de los hermafroditas, aquí los amantes no conforman una sola identidad, al encontrarse y complementarse, sino que proporcionan a su pareja una existencia adicional.

términos del Neoplatonismo de Marsilio Ficino, “cada vez que dos seres se rodean de una mutua benevolencia el uno vive en el otro y el otro en el uno”.⁴³

En los versos antes citados, el amante asegura que tiene una mirada adicional y una voz --a pesar del silencio-- que se suma a su voz primera; tanto la mirada como la voz funcionan, en este caso, como dos sutiles y originales sinécdoques --la parte por el todo-- que dan cuenta del amor que la mujer le tiene: lo ama con los ojos y con la voz. Todos esos actos que ocurren en otra realidad son parte de una *realidad trasvisible*; este concepto es de vital importancia para empezar a entender el ámbito donde ocurre, más allá de lo mundano, el amor saliniano; conviene decir que su uso propone, aquí, la superación de lo sensorial. Concha Zardoya piensa que “[...] en *La voz a ti debida* vemos cómo se inhibe Salinas de lo inmediato para ver más allá, más lejos o más atrás, deseando absorber o ser absorbido por esa ‘otra realidad’ (actitud vital), deseando conocerla y aprehenderla (actitud intelectual) metafísicamente. La amada --sujeto vivo de su libro-- es sometida a la acción de este doble proceso”.⁴⁴ El poema de Salinas continúa de este modo:

La vida --¡qué transporte ya!--, ignorancia
de lo que son mis actos, que ella hace,
en que ella vive, doble, suya y mía.
Y cuando ella me hable
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,

⁴³ Marsilio Ficino, *Comentario al Banquete de Platón...*, p. 52.

⁴⁴ Concha Zardoya, “La ‘otra’ realidad de Pedro Salinas”, en su libro *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, t. 2, p. 131. Olga Costa Viva apunta: “Todos los ‘tras’ de Salinas (trasmundo, trasvisible, trasnoche, trasamor, trascielo, transparencia, transporte, trasmár...), algunos de ellos neologismos, se refieren a ese más allá del linde de la propia realidad, que ensanchan y potencializan la búsqueda” (Olga Costa Viva, *Pedro Salinas frente...*, p. 140).

recordaré
 estrellas que no vi, que ella miraba,
 y nieve que nevaba allá en su cielo.
 Con la extraña delicia de acordarse
 de haber tocado lo que no toqué
 sino con esas manos que no alcanzo
 a coger con las mías, tan distantes.
 Y todo enajenado podrá el cuerpo
 descansar, quieto, muerto ya. Morirse
 en la alta confianza
 de que este vivir mío no era sólo
 mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
 otro ser por detrás de la no muerte.

(vv. 813-830)

Estos versos prolongan lo que ya había planteado gracias al uso de la sinécdoque: presentan aquello que el poeta pudo mirar --las estrellas-- y tocar --la nieve-- gracias a la mujer --ella le otorga la vida que se suma a su vida primaria y elemental. Pero lo que quiero subrayar ahora tiene que ver con la última parte del poema, con su cierre, con lo relativo a la muerte. La dinámica antes señalada otorga al poeta la seguridad de que vive una doble vida, seguridad que lo acompaña incluso al momento de morir, instante extremo y límite último. Las dos identidades, los dos amantes, forman una unidad indivisible que se manifiesta de forma cotidiana. Sin embargo, los resultados de esa unión se perciben incluso más allá del último día de vida del poeta, más allá de la muerte, o más bien, de la “no muerte”; esta expresión tan saliniana deriva del hecho --idealización de por medio-- de que el amante no sucumbe del todo gracias al apoyo que le otorga la mujer y al amor que han inventado.

Estos versos pueden relacionarse con la poesía de Garcilaso. El vínculo hay que buscarlo en la Égloga tercera, en particular en la muy famosa dedicatoria del poema.

Garcilaso ofrece esta composición a la “ilustre y hermosísima María”. Sin duda, se trata de una dedicatoria por compromiso; no por ello hay que desestimar el contenido de los versos. En ellos, el toledano afirma que espera después de la muerte continuar aún con su canto, el cual supuestamente tiene en doña María Osorio Pimentel, esposa de Pedro de Toledo, motivo y estímulo principal. Después, el poeta recurre a una imagen de clara estirpe órfica. El poeta desea seguir su canto, a manera de vasallaje eterno, aun cuando llegue el mayor de los obstáculos: la muerte que desearía, con su poderío, definitivamente paralizarlo. Es su voluntad prolongar su “oficio” lírico más allá de la existencia, “mas con la lengua muerta y fría en la boca”. Es la mujer quien patrocina la canción ultraterrena y quien regala al poeta una vida --al menos simbólica-- más allá de la muerte:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida;
libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estigio lago conducida,
celebrando t'ira, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.⁴⁵

Garcilaso entrevé la trascendencia de su oficio: desde la vida sospecha que ha de ser el suyo un canto que continúe más allá de los límites fijos que la existencia marca. Lo que piensa imponer, ante la suspensión de todo cambio que trae consigo la muerte, es el movimiento. Ante la muerte paralizante, piensa “[...] mover la voz a ti debida”. A pesar de la “lengua muerta”, ha de continuar su canto, lo cual significa sobrevivir y servir poéticamente desde

⁴⁵ G. de la Vega, Égloga tercera, *Poesías castellanas...*, vv. 9-16.

el más allá a la mujer y la poesía. De este modo sueña detener “las aguas del olvido”. Su expresión está revestida, sobre todo en la segunda mitad de la octava, por referentes mitológicos. En el caso del poema de Salinas, el poeta anticipa también un triunfo sobre la muerte; tan es así que puede hablar de la “no muerte” y de una realidad “trasvisible”. La octava citada de Garcilaso contiene, además, la parte del verso que da el título al poemario. Este hecho tan ponderable --la recuperación en el título de una famosa expresión garcilasiana--, así como también que sea factible detectar y examinar un elemento fundamental de la poética de *La voz a ti debida* por medio del análisis de este fragmento de la égloga, aclara, en parte, la forma en que comulgan ambos sistemas poéticos. El título sirve para resumir toda una actitud lírica. Regreso a los versos de Salinas: “Que hay otra voz con la que digo cosas / no sospechadas por mi silencio; / y es que también me quiere con su voz” (vv. 810-812). La mujer regala al poeta, gracias a su estímulo, las palabras, su voz y también su otra vida. La deuda contraída por el poeta se reconoce tomando en cuenta la cabalidad de la contribución femenina. La existencia singular se multiplica gracias a la participación de la mujer.

El poeta tiene una misión. En la dedicatoria de la égloga, queda claramente asentada la que Garcilaso ha escogido para sí mismo. En su caso, la muerte no puede ser una razón válida para detener el flujo poético. En *La voz a ti debida*, el poeta toma conciencia a la vez del peso de sus palabras y del tiempo que debe ocupar en el amor. Si bien desea ser totalmente de la mujer, manifestando con contundencia esta voluntad, hay elementos poderosos que podrían provocar el fracaso, el distanciamiento. Hay un tiempo que tendría que ser dedicado al amor y que quizás sea ocupado en algo más, en algo menos meritorio, por culpa de las circunstancias. Nótese que en este caso lo que el poeta debe a la mujer no es la voz sino el amor; son, a final de cuentas, las dos caras de una sola moneda:

Cuando te digo:
 “Soy tuyo, sólo tuyo”,
 tengo miedo a una nube,
 a una ciudad, a un número
 que me pueda robar
 un minuto al amor
 entero a ti debido.

(vv. 962-968)

El título del poemario sirve entonces para dar constancia de algo que se comprueba en todas las composiciones: cada uno de los versos de *La voz a ti debida* es producto de la vinculación del poeta con su amada, puesto que ésta provocó --poco importa al lector si se trata de un ser real o solamente literario-- un número de emociones que derivaron en la escritura de los correspondientes poemas.⁴⁶

Luis Felipe Vivanco señala que Salinas escoge de la dedicatoria de la égloga sólo una parte del famoso verso, lo cual modifica el significado; también discute, a propósito de esta cuestión, la “fluidez” de *La voz a ti debida*:

Eso de ‘pensar’ mover la voz --cuando la lengua ya no pueda moverse-- es un gran acierto expresivo de Garcilaso, que no recoge Salinas en su título. Porque lo que le interesa de esa voz no es precisamente que esté muerta y por añadidura, fría, en la boca, sino que sea debida a *ella*, es decir, a la amada. El verso de Garcilaso no era tampoco un verso amoroso, sino cortés encarecimiento, pero el título de Salinas corresponde a un libro de

⁴⁶ Escribe Jorge Guillén: “Henos ante un amor que es todo un mundo independiente y aparte de la realidad ordinaria, aunque este mundo del amor sea a su vez realísimo --si no el más real-- y todo quede en él exaltado: la pasión, la ternura, la sensualidad, inspiradores del cuerpo y el alma de los amantes, que lo son con ardor permanente” (J. Guillén, “Poesía de Pedro Salinas”, en *Obras en prosa...*, p. 540).

poesía amorosa o a un largo poema amoroso, dividido en fragmentos sueltos, sin títulos parciales ninguno, ni siquiera numeración. Con esta supresión de los títulos y de la numeración en el interior de su poema, el poeta quiere acentuar la fluencia de su voz amorosa, debida a la mujer amada. En este sentido, es el libro donde su forma poemática peculiar adquiere consagración definitiva.⁴⁷

Vivanco establece una diferencia entre poesía amorosa y poesía cortesana; acaso en su reflexión quiso señalar que en el primer caso lo que mueve al poeta es un sentimiento propio; y que en el segundo de los casos la nota distintiva es la escritura por compromiso. Creo que al crítico se le escapa un dato importante: en ambos casos el amor --real o fingido-- deviene servidumbre; y es por ello, por esta característica compartida, que a pesar de las desemejanzas puede verificarse y reconocerse un elemento que indiscutiblemente pertenece a la imagen del amor que crea la poesía de Garcilaso y también la de Salinas. Acerca de este asunto, Salinas escribió en su *Jorge Manrique*:

La importancia de la fijación literaria, de este *estado de amante*, es incalculable y su invención una de las más ricas en consecuencias para la vida afectiva de los hombres, y para la historia de la lírica. Porque lo que se crea es la ficción de una situación psicológica donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan, y pasan, de excepcionales, a normales. A eso se llega por el camino del servicio: servir con desinterés desemboca en no pedir nada sino seguir sirviendo, en no alcanzar, sino en continuar aspirando, anhelando: ese estado tiene en sí mismo su mejor premio.⁴⁸

⁴⁷ Luis Felipe Vivanco, "Pedro Salinas, fluyendo en su palabra", en su libro *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 116.

⁴⁸ P. Salinas, *Jorge Manrique...*, p. 13.

4. 5 EN BUSCA DEL CACIONERO

Es fácil para los lectores de *La voz a ti debida* reconocer por el tono, por las imágenes, por los recursos y por el contenido de los versos, la unidad que construyen y consolidan cada una de las composiciones del libro. En la edición *princeps* de *La voz a ti debida* apareció, después del título, la indicación “Poema”. Esto revela que hubo, ya sea en el autor o en el editor, la voluntad original de presentar las diversas partes del poemario como algo sin fisuras; la indicación, sin embargo, desaparece en las posteriores ediciones.

Si urgiera definir genéricamente *La voz a ti debida*, podría hacerse tomando en cuenta que su naturaleza corresponde a la de un prolongado discurso amoroso. Ha dicho Dámaso Alonso que “[...] el libro es un largo, proteico, matizadísimo monólogo de amor ante la presencia o la ausencia (física o metafísica) de la amada”.⁴⁹ Cada una de las partes del poemario, cada uno de sus matices, complementa y profundiza el mensaje del poeta por medio de una serie de fragmentos que discurren acerca de lo que la mujer es y acerca de lo que ocasiona. En esos fragmentos lo que impera, como lo señala el autor de *Hijos de la ira*, es la búsqueda.

La poesía de Garcilaso también podría definirse, en parte, como un “matizadísimo monólogo”: los sonetos y las canciones contribuyen a ese discurso que tiene, en la súplica y en la reflexión amorosa, su propósito. La preocupación central de las obras cancioneriles es la relación apasionada entre el poeta y la mujer; la manifestación unívoca de los placeres y sufrimientos convocados y provocados por esa esperanza romántica que nada promete, por

⁴⁹ Dámaso Alonso, “La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* hasta *La voz a ti debida*”, *Obras completas*. Gredos, Madrid, 1975, t. 4, p. 191.

la distancia física y afectiva.⁵⁰ La descripción anterior toma en cuenta uno de los elementos esenciales que fundamentan y originan el género; pero hay que reconocer, además, que existen características formales --me refiero a ciertos recursos que van más allá de lo temático-- que potencian las correspondientes creaciones líricas.

Pensar en los poemas de *La voz a ti debida* como un grupo de poemas que representan una inquebrantable unidad es un buen punto de partida para relacionar este poemario con las composiciones amorosas de Garcilaso, los cuales conforman, para algunos de sus lectores y estudiosos, una unidad que encuentra en la vida del poeta toledano un fundamento absoluto y su razón de ser. Para muchos eruditos, Garcilaso habría tomado

⁵⁰ Algunos lectores de la poesía de Salinas han querido encontrar en sus poemas elementos que pertenecerían al ámbito de lo narrativo (esto explicaría, parcialmente, la concepción del poemario como cancionero, su unidad). El crítico Claudio Guillén apunta que “visto como totalidad, este poemario [*La voz a ti debida*] es una narración en su estructura principal, si bien hay más instantes en que la meditación sobre la naturaleza del amor [...] detiene el tictac del tiempo de la historia” (Claudio Guillén, “Pedro Salinas y las palabras”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3, 1989, p. 35.) Esto haría pensar que los poemas del gran poema configurarían una narración de los acontecimientos gozados y sufridos por los amantes. Buscar un hilo conductor que sirva para reordenar --como si esto fuera posible-- las fases de la relación entre el poeta y su amada es, en efecto, un acto que aportaría muy poco a la discusión en torno a la unidad del poema; pero también sería un esfuerzo innecesario e inútil porque las composiciones desobedecen una dinámica temporal --están más allá del tiempo, y nada ocurre antes o después. Lúcidamente, ha señalado Stephen Gilman lo siguiente: “Poetry of love’s presence and poetry of love’s absence alternate so rapidly that the poet seems purposefully to discourage storymaking” (Stephen Gilman, “The Proem to *La voz a ti debida*”, *Modern Language Quarterly*, 23, 1962, p. 353). Es posible que parte de la crítica haya querido reconocer un carácter narrativo puesto que lo que sí hay, como en toda poesía amorosa, es la presentación y la construcción de dos personajes centrales que construyen, verso a verso, una historia. Claudio Guillén distingue tres fases en el poema: la presentación del acontecimiento, el conocimiento de los personajes y la interpretación del amor que se tienen. Véase Claudio Guillén, “Salinas en verso, Salinas en prosa”, *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 73-90.

por modelo el cancionero petrarquista; otros estudiosos, en cambio, piensan que resulta imposible demostrar la existencia de un procedimiento similar en la obra del toledano. Tal apreciación dificulta considerar, además, la totalidad de los poemas de Garcilaso como un cancionero de connotaciones petrarquistas.⁵¹

La concepción moderna del cancionero cambia en tanto que se confía más en el sentido genérico del término, gracias a una serie de características estilísticas que lo potencian y determinan, que en el tortuoso rastreo de los datos biográficos y sentimentales. Si bien la lectura de las cartas a Katherine Whitmore enriquece en mucho el comentario y la exégesis de los poemas de *La voz a ti debida*, por el valor literario que las distingue, pero también porque la redacción de gran parte de ellas coincide con la escritura del poemario, al mismo tiempo su consideración no limita lo que pueda comentarse acerca de los poemas. Es decir, el poemario puede relacionarse con la tradición cancioneril por sus particularidades temáticas y formales, y no solamente por las connotaciones biográficas.

¿De qué modo pueden confluir ambos conjuntos poéticos si se toma en cuenta esta categoría genérica? Me refiero, claro está, a la poesía de cancionero. En primer lugar, hay que recordar que tanto en los poemas de Garcilaso como en los de Salinas el hombre, el poeta, entrevé todo lo posible y lo imposible, lo que es y lo que podría algún día llegar a ser, en la torturante relación que guarda con la mujer, la cual lo define, le otorga un lugar en

⁵¹ Antonio Prieto es uno de los estudiosos actuales de la poesía de Garcilaso que más han insistido en que los poemas del toledano deberían acomodarse en función de una narratividad implícita. Para él, la temprana muerte del poeta significó la imposible organización, en este sentido, de los textos. Dicha organización debió haber dado cuenta de las diversas fases del enamoramiento. Prieto piensa que el soneto “Cuando me paro a contemplar mi estado” debería encabezar el *corpus* lírico de Garcilaso. Véase “Boscán y Garcilaso” en su libro *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1991, pp. 59-92.

el mundo y entre las cosas. En la primera canción de Garcilaso, el poeta ubica a la amada en un lugar hipotético, en una “[...] región desierta, inhabitable” (v. 1). Al reflexionar acerca de esa fortuna adversa, jura que llegará hasta ese punto para después, a sus pies, morir. Este ejemplo me sirve para ilustrar la *cortesía* explícita en este tipo de poesía: incluso para esa situación extrema el poeta posee ya una respuesta y una actitud consecuente.

Este espíritu se revela en la mayor parte de los versos de Garcilaso. La “región desierta” es una alegoría perfecta del sufrimiento del amante ocasionado por el rechazo de su amada. La mujer es el centro de gravedad del poeta, y también su abismo. Salinas también explora los terrenos de lo que “podría llegar a ser”, y de las acciones que coincidirían con ese acontecimiento futuro, demostrando una total disposición al encuentro y una actitud netamente cortesana: “¡Si me llamas, si me llamas! // Lo dejaría todo / todo lo tiraría” (vv. 102-105). El *destierro* del poeta de *La voz a ti debida* es consecuencia del reconocimiento de que solamente hay un camino que valdría la pena andar:

¡Qué novedad tan inmensa
 eso, volver otra vez,
 repetir lo nunca igual
 de aquel asombro infinito!
 Y mientras no vengas tú,
 yo me quedaré en la orilla
 de los vuelos, de los sueños,
 de las estelas, inmóvil.
 Porque sé que adonde estuve
 ni alas, ni ruedas, ni velas
 llevan.
 Todas van extraviadas.
 Porque sé que adonde estuve

sólo
se va contigo, por ti.
(vv. 2074-2088)

El poeta de *La voz a ti debida* sufre un destierro existencial y poético (“metafísico”, diría Dámaso Alonso); el suyo, a diferencia del que tuvo que padecer el toledano a orillas del Danubio, va más allá de lo esencialmente anecdótico. El poeta quiere reconocerse como una pieza fundamental en la existencia cotidiana de la amada. Por ello, incluso anhela ser uno de los objetos que pertenecen a la mujer; transformar su condición y romper, de ese modo, su *exilio*: “Cómo quisiera ser / eso que yo te doy / y no quien te lo da” (vv. 959-961). La amada poco hará para facilitarle las cosas a su amante, pues ni siquiera es capaz de materializarse, de existir: “Dime, ¿por qué ese afán / de hacerte la posible, / si sabes que tú eres / la que no serás nunca?” (vv. 1982-1982) La falta de misericordia de la mujer se manifiesta con gran fuerza, pues es incluso posible que no *exista* la amada:

Y estoy abrazado a ti
sin preguntarte, de miedo
a que no sea verdad
que tú vives y me quieres.
Y estoy abrazado a ti
sin mirar y sin tocarte.
No vaya a ser que descubra
con preguntas, con caricias,
esa soledad inmensa
de quererte sólo yo.
(vv. 1385-1406)

Los sonetos de Garcilaso, lo mismo que sus canciones, son el registro de continuos dolores y de experiencias siempre insatisfactorias. Lo que alimenta al poeta del cancionero es un amor irrealizable --este rasgo promete, curiosamente, la supervivencia de la poesía y del oficio poético. En el caso de *La voz a ti debida*, la idea que impulsa al poeta tiene que ver, también, con la distancia que lo separa del objeto de su deseo; pero esta distancia le ofrece la razón, a su vez, para su búsqueda y para su amor. Ortega y Gasset supo ver en la lejanía el catalizador de la poesía de estirpe trovadoresca:

El sentimiento hacia la mujer que enuncian los trovadores implica distancia. La amada aparece esencialmente situada en la lejanía, y con frecuencia, en remoto peralte, como la estrella. No está al alcance de la mano, y por tanto, de la caricia. No es algo que se acaricia y que se goza, sino algo de que se está dolorosamente separado y que se echa de menos. De aquí que la poesía trovadoresca cultive la quejumbre. El amor se presenta como delicioso dolor, como venturosa huida.⁵²

Las composiciones del poemario de Salinas poseen una de las características que parece mejor constituir la poética del cancionero; me refiero al sofisticado arte de las variaciones. Los poemas de *La voz a ti debida* están al servicio de esa búsqueda persistente y reiterativa de la mujer y son, a su vez, el testimonio de un amor, a pesar de la derrota, pleno. Los poemas de Garcilaso alternan el deseo de triunfar en el amor --el poeta manifiesta su irrevocable pasión y su paciente búsqueda-- con el afán imposible de acallar el anhelo provocado por la mujer. En lo que tiene que ver con los elementos retóricos de este género --la poesía de cancionero--, son dos los recursos que a continuación analizo: una refinada forma de retruécano, la cual genera, a su vez, alegorías; el otro recurso del cual me ocupo

⁵² J. Ortega y Gasset, en el prólogo a Ibn Hazim de Córdoba, *El collar de la paloma*, ed. e intr. Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 1971, p. 26.

es la hipérbole. Debo precisar que estas figuras poéticas están presentes en gran parte de la poesía lírica occidental. Sin embargo, Salinas bien pudo familiarizarse con ellas en los poemas de Garcilaso. En todo caso, ningún otro poeta del ámbito hispánico usó, probablemente, con tanto acierto, solvencia y elegancia tales instrumentos retóricos. En su largo estudio de la poesía de Jorge Manrique, refiriéndose a la poesía cortesana, Salinas escribió:

Para mí, su nombre mismo dice su esencial limitación: cortesana, es decir, de un círculo social especial; de una sola clase, y dirigida a los sentimientos de esa clase.

¿Y cuáles eran esos sentimientos? Sobre todo uno: el amor. El amor al modo cortesano, es decir, un sutil tema literario que se podía elaborar con la delicadeza y exquisitez de un bordado. El sentimiento amoroso en la Edad Media, bajo la presión del petrarquismo y de la sutileza provenzal, llega a tales extremos de refinamiento intelectual, de elegancia convencionalizada, que se queda sin sangre, pálido y débil. El fuego, la pasión, la sinceridad huyen aterrados. Y lo que nos queda es una casuística y retórica concepción del amor, una divagación a través de los jardines del amor, jardines tan exquisitamente diseñados, que su trazo, la complicada e ingeniosa intercesión de líneas, se vuelve mucho más prominente que el elemento natural que suponemos debe existir allá en el fondo.

Poesía de arabescos. Estos poetas utilizan el amor como los árabes utilizan la línea: como medio de ceder a las caprichosas fantasías de la ingeniosidad decorativa, para poder cubrir un espacio con intrincadas y entrelazadas curvas. Un poeta del siglo XV, Juan de Mena, llama a su obra *Laberinto*. Toda esta poesía cortesana es un laberinto en el cual las damas y los caballeros juegan al escondite, un laberinto sin salida, trazado por recortados y fragantes mirtos y del cual no se sale jamás a la plena luz del día. Esta forma de poesía se encuentra en España en colecciones llamadas *cancioneros*, muchos de los cuales son voluminosas antologías que incluyen a muchos poetas. Y sin embargo, en medio de esa poesía tan artificial, damos con el poeta más profundo, grave y sincero de toda la Edad Media española.⁵³

⁵³ P. Salinas, “La aceptación de la realidad. Jorge Manrique y Calderón”, *El poeta y las fases de la realidad...*, p. 207.

Salinas es tan severo con la poesía de cancionero porque es su deseo establecer un punto de comparación que ilumine, gracias a los contrastes, la grandeza y la originalidad del archifamoso poema de Manrique; su crítica la extiende en el mismo ensayo a todo lo que huele a poesía cortesana. Achaca a este tipo de composiciones una falla de fondo: una suprema artificialidad. Si bien todo producto literario es una creación artificial, el poeta tendría la responsabilidad, según lo cree Salinas, de elaborar una obra capaz de recrear un discurso sincero, verosímil, de tal modo que los sentimientos aludidos no luzcan tan solo como “arabescos”. Salinas nunca censuró con tales argumentos la poesía de Garcilaso. La obra del toledano habría tenido para él la capacidad de superar los juegos de palabras. Y sin embargo, resulta imposible no reconocer en la poética del toledano esa misma influencia literaria, la poesía de cancionero.

Entre los factores que fomentaron ese género poético, Salinas subraya “la presión del petrarquismo y de la sutileza provenzal”. La reinención y la prolongación de esa estela poética habría resultado tortuosa. La sutileza y el refinamiento de las concepciones habrían dificultado la configuración del discurso amoroso de los poetas nuevos. Cada vez habría sido más difícil obedecer, con el cuidado necesario, con fidelidad, tan sofisticadas *fórmulas* literarias. La valoración que hace Salinas de la lírica cortesana es sumamente discutible. Y lo es aún más cuando el lector comprueba el influjo de esa poética en su poesía. Hay un poema de *Presagios* que valdría la pena comentar detenidamente. Se trata de una composición que resulta extraña dentro del poco uniforme conjunto que constituye el

primer poemario de Salinas.⁵⁴ Me refiero a “La balanza”. Leo Spitzer acuñó el término “conceptismo interior” para describir los poemas de *La voz a ti debida*; lo que quiero recobrar, por ahora, es tan solo el apereamiento de una poesía que puede aceptar el calificativo de *conceptuosa*.⁵⁵ Antes de transcribir el poema, quiero establecer lo que tendría que entenderse, por ahora, como conceptismo: una capacidad del lenguaje poético para engarzar, por medio de contrastes, un sentido ingenioso o una paradoja.⁵⁶

⁵⁴ “De los tres primeros libros de Salinas, *Presagios* es el más variado en técnica y temática” (Soledad Salinas de Marichal, “El primer Salinas”, *Boletín de la Fundación García Lorca*, 3, 1988, p. 23).

⁵⁵ El crítico alemán ha explicado la peculiar forma en que la figura de la amada contribuye a ese “conceptismo interior”: “En Salinas, poeta conceptista si los hay, el dualismo interior es doble: tenemos en él los dos miembros del grupo --el dúo (el yo y el tú)-- y los dos locutores en el diálogo interior que acontece en el yo del poeta, el desdoblamiento de su persona (sentimiento-intelecto) [...]” (L. Spitzer, “El conceptismo interior...”, p. 56). En el mismo artículo, Spitzer afirma que “[...] el juego intelectual que hacía las delicias de los *conceptistas* del Siglo de Oro ha venido a ser la busca dolorosamente moderna de la realidad psíquica. Los ‘dos pensamientos’ que ‘se iluminan mutuamente’ son aquí el Yo y el Tú. Y a veces se resuelven en la busca de un único Yo desdoblado. Una técnica poética antigua ha encontrado un nuevo contenido emotivo, y ha sufrido, necesariamente, la consecuencia: este conceptismo se ha hecho más radical en lo serio, más trágico. Es todavía el mismo tipo de juego que practicaban los ‘*enfants de génie*’ del Siglo de Oro, pero jugado ahora por un adulto melancólico que no conoce ya el placer que saca del juego la salud exuberante del niño. Pedro Salinas es un poeta moderno, pero no sin relación con el pasado literario de su país. Este poder de rejuvenecimiento y adaptabilidad a la vida moderna que posee el estilo barroco español es, en mi opinión, único en literaturas románticas” (p. 68).

⁵⁶ Max Aub no supo entender --o acaso no quiso comprender-- la finalidad del conceptismo en la poesía de Salinas; prueba de ello es este pasaje de su libro *La poesía española contemporánea*: “La poesía de Salinas no es nunca directa sino a través de una idea, generalmente ingeniosa, que lleva al lector a pensar: ¡qué bien está!, ¡qué ingenioso!” (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1954, p.153). Carmen Bravo Villasante entiende, de este modo, la creación de tal estilo: “Que Salinas guste enormemente del concepto es natural debido al sistema lógico del que se vale para sus abstracciones, común a todos los poetas de la

La balanza --bien lo veo--
 está vencida hacia el lado
 del platillo malo.
 ¿Quién me puso allí ese peso?
 No fui yo, pero allí está
 puesto en mi daño,
 y cargo con pesadumbres
 que trajeron otras manos.
 Señor, lo que yo no puse
 ¿por qué me es fuerza quitarlo?
 ¡Y hay muchas cosas queridas
 en ese platillo malo!⁵⁷

Para la interpretación de este poema, se requiere llevar a cabo una lectura simbólica y poseer un conocimiento mínimo, casi primario, de la tradición. El poema refiere una situación paradójica. Garcilaso, por ejemplo, muchas veces desea, para superar sus penas amorosas, la llegada de la muerte, como si tal acontecimiento fuera un bien verdadero, una solución “¿Cuál será el mal do el bien es el que digo!”⁵⁸ Lo que se establece es negado de inmediato; ninguna opción resulta entonces conveniente. El poeta de *Presagios* asegura que el platillo de la balanza que carga las cosas malas recibe un mayor peso, que fue puesto allí por “otras manos” y que es la causa de un dolor constante. Además, pregunta al Señor por

poesía pura” (Carmen Bravo Villasante, “La poesía de Pedro Salinas, *Asomante*, 21, 1953, p. 47). Por su parte, Elsa Dehennin consideró el conceptismo de la poesía de Salinas de este modo : “Il ne fait plus de doute: Salinas, brûlé par l’angoisse de deux réalités contraires et épris d’un jeu de réflexions ingénieuses, de formules concises, denses ou elliptiques, est un très pur poète conceptiste” (Elsa Dehennin, *Passion d’absolu et tension expressive dans l’oeuvre poétique de Pedro Salinas*, Fondation Universitaire de la Recherche Scientifique, Gante, 1957, p, 67).

⁵⁷ P. Salinas, “La balanza --bien lo veo--”, *Poesía junta...*

⁵⁸ G. de la Vega, Soneto 40, *Poesías castellanas...*, v. 14.

qué ha de ser él, la víctima, quien retire lo que ocasiona la molestia. Después reconoce, sin embargo, que hay “cosas queridas” colocadas sobre esa superficie. Cabe pensar que fue la amada la responsable del peso que agobia al poeta y que ella es la dueña de las “otras manos”. El texto alegoriza una idea presente en los cancioneros medievales y renacentistas: lo que ocasiona el dolor es, de forma simultánea, la fuente del más estremecedor y satisfactorio de los placeres.⁵⁹ En el *Cancionero musical de Palacio* es posible encontrar composiciones que ilustran inmejorablemente esta idea.⁶⁰ La poesía de Garcilaso hereda este conjunto de expresiones tan propias de la poesía de cancionero. El soneto que copio a continuación es un magnífico ejemplo de esa veta conceptista y alegorizante:

Amor, amor, un hábito vestí
 el cual de vuestro paño fue cortado;
 al vestir ancho fue, mas apretado
 y estrecho cuando estuvo sobre mí.
 Después acá de lo que consentí,
 tal arrepentimiento me ha tomado
 que pruebo alguna vez, de congojado,

⁵⁹ Vicente Cabrera señala la filiación cortesana de otro poema de *Presagios*: “Arena: hoy dormida en la playa”. El crítico detecta e interpreta muy bien la alegoría; la arena es como la mujer: el mar la aleja. Véase Vicente Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Gredos, Madrid, 1975, p. 101.

⁶⁰ “*Mi mal por bien es tenido / por haveros conocido // Llámome, después que os vi, / dichoso porque nací, / pues mayor bien para mí / no lo quiero ni lo pido. // Aunque vuestro desamor / me dé pena y disfavor, / vitorioso vencedor / soy verme de vos vencido. // Llágome muy sin medida / vuestra gracia y hermosura. / No quiero ni pido cura, / que yo huelgo en ser herido*” (*Cancionero musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Muela, Visor, 1996). Dennis de Rougemont reconocería en este tipo de expresiones la cristalización de aquello que denominó como el “lenguaje de la pasión”. Véase Dennis de Rougemont, *Amor y occidente*, 4ª ed., traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1986.

a romper esto en que yo me metí;
 mas ¿quién podrá de este hábito librarse,
 teniendo tan contraria su natura
 que con él ha venido a conformarse?
 Si alguna parte queda, por ventura,
 de mi razón, por mí no osa mostrarse,
 que en tal contradicción no está segura.⁶¹

El poeta toledano se dirige directamente al Amor; en el poema de Salinas, en cambio, el interlocutor es Dios. Garcilaso, por su parte, construye una alegoría cuyo fundamento es que la vestimenta puede ceñir fuertemente al hombre; el toledano indica que la tela del hábito que porta --la palabra “hábito” requiere una doble lectura-- fue cortada directamente del amor mismo como “pañó”. Desde la primera estrofa, el poeta nos informa acerca de los sufrimientos que la prenda le ha ocasionado; su estrechez representa el predicamento en que vive como amante. El primer terceto, sin embargo, introduce la irresoluble problemática: ¿cómo es posible que el poeta se conforme con ese asfixiante estado? En la Epístola primera, al describir la terrible situación que debe padecer, Garcilaso hablaría de una “moderada tiranía”. Hay un claro reconocimiento de que la razón --la cual no debería contradecirse por no traicionar su esencia-- ha fallado: la razón ha dejado de ser razonable.

Del mismo modo, en el poema de *Presagios*, el peso colocado sobre el platillo que carga las cosas malas se reconoce como molesto y torturador; sin embargo, y esto es lo que hace factible relacionar el poema temprano de Salinas con el de Garcilaso, para el poeta resulta preferible padecer esa carga que perder lo que tanto lo hiere (el poeta del siglo XV no desea ni pide cura). El amante cortesano conoce mejor que cualquier otro, por lo visto,

⁶¹ G. de la Vega, Soneto 27, *Poesías castellanas...*

la exaltación en la paradoja.⁶² El soneto del toledano pertenece, según lo llegó a establecer Rafael Lapesa, a un estadio previo a la definitiva estancia en la villa de Nápoles. Durante ese período, que es fundamental para el desarrollo de su obra más trascendental, la más cercana al humanismo, la más alejada de la praxis medieval y castellanizante, el poeta conoció de primera mano lo mejor de la cultura italiana, amplió su sensibilidad clásica y perfeccionó su técnica. Gracias a los contactos literarios y personales, su voz daba constancia, cada vez con mayor amplitud, de su inmersión renacentista y de la superación de los anteriores estilos.⁶³ Menciono la época a la que pertenece el soneto, según la cronología de Lapesa, solamente con la finalidad de verificar y subrayar la pertenencia de la composición a un momento particular del desarrollo de la lírica en lengua española; y su

⁶² La *Diana* de Jorge de Montemayor ofrece un magnífico ejemplo. En voz del pastor Silvano, se observa cuán curioso es preferir el dolor provocado por culpa del amor a la desaparición total de ese mismo dolor: “--Maravillosa cosa es, hermosa ninfa, ver lo que sufre un triste corazón que a los trances de amor está sujeto, porque el menor mal que hace es quitarnos el juicio, perder la memoria de toda cosa y henchirla de sólo él; vuelve ajeno de sí a todo hombre y propio de la persona amada. Pues ¿qué hará el desventurado que se ve enemigo del placer, amigo de soledad, lleno de pasiones, cercado de temores, turbado de espíritu, martirizado del deseo, sustentado de esperanza, fatigado de pensamientos, afligido de molestias, traspasado de celos, lleno perpetuamente de suspiros, enojos, agravios, que jamás le faltan? Y lo que más me maravilla es que, siendo este amor tan intolerable y extremado en crueldad, no espere el espíritu apartarse de él ni lo procure, mas antes tenga por enemigo a quien se lo aconseja” (Jorge de Montemayor, *La Diana*, intr. Juan Bautista de Avalle-Arce y ed. de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, p. 210).

⁶³ Así describe Salinas el período napolitano: “La imagen de Garcilaso en Nápoles es quizá la más brillante y seductora que tenemos de él. La corte napolitana era entonces un maravilloso centro de cultura literaria y refinamiento social, una de esas cortes renacentistas en que la vida pasa entre placeres del espíritu y cortesía y elegancias mundanas. Allí el poeta español trabajó conocimiento con los humanistas y escritores italianos. Allí se reveló su conocimiento de la poesía latina e italiana en las dos lenguas, y muchos de sus contemporáneos dan fe de los elogios a su talento y su atractivo intelectual y social” (P. Salinas, “Garcilaso de la Vega”..., p.228).

curiosa conexión con la poesía *cortesana* de Salinas.⁶⁴ “Amor, amor, un hábito vestí” es para el erudito, a pesar del brillo conceptista y del interesante armado alegórico, una de esas composiciones que dan noticia de la *inmadurez* creativa del toledano (habla justamente de *inmadurez* dado que su arte dependía todavía de la estética anterior).

La revisión de estas composiciones, y de la estética cortesana, y del sufrimiento como asunto central, me servirá ahora para leer y para valorar un poema muy importante de *La voz a ti debida*. El poeta replantea la situación ya explorada en *Presagios*. En este caso, el diálogo que elabora el poeta tiene al dolor por interlocutor:

No quiero que te vayas
dolor, última forma
de amar. Me estoy sintiendo
vivir cuando me dueles
no en ti, ni aquí, más lejos:
en la tierra, en el año
de donde vienes tú,
en el amor con ella
y todo lo que fue.
En esa realidad
hundida que se niega
a sí misma y se empeña
en que nunca ha existido,
que sólo fue un pretexto

⁶⁴ Para Lapesa, el uso que Garcilaso hace en este soneto de la rima revela su pertenencia a un momento en que el toledano todavía acude a la rima asonante: “La versión ‘Amor, amor, un hábito he vestido’, del soneto XVII, en vez de la publicada en 1543, ‘Amor, amor, un hábito vestí’, puede ser o no de Garcilaso; pero demuestra que los endecasílabos agudos fueron considerados como defecto, bien por el poeta mismo, bien por otros poco después de su muerte” (Rafael Lapesa, *La trayectoria de Garcilaso*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1985, p. 184).

mío para vivir.
 Si tú no me quedaras,
 dolor, irrefutable,
 yo me lo creería;
 pero me quedas tú.
 Tu verdad me asegura
 que nada fue mentira.
 Y mientras yo te sienta,
 tú me serás dolor,
 la prueba de otra vida
 en que no me dolías.
 La gran prueba, a lo lejos,
 de que existió, que existe,
 de que me quiso, sí,
 de que aun la estoy queriendo.
 (vv. 2191-2219)

De entre todas las composiciones de *La voz a ti debida*, ésta es la que expresa una tristeza mayor. Este poema es muy especial porque el poeta deja de dirigir su voz a la mujer --es una de las pocas veces en que esto sucede-- y entrega sus palabras al profundo dolor que siente. Garcilaso también describe la forma en que el dolor se apodera del amante y cambia el contenido de su existencia: “Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor / y así para siempre ha de durar, / pues la muerte no viene a quien no es vivo”.⁶⁵ La razón de nada sirve cuando hay amor de por medio. El dolor, lo cual nos devuelve a la paradoja, gana cabalidad cuando sirve para recordar los tiempos cuando no existía todavía como sentimiento; da entonces fe de lo que se exige como verdad, de lo que ya pasó y nunca más ha de repetirse. En términos de Garcilaso, esta experiencia irresoluble puede alcanzar una descripción que pareciera

⁶⁵ G. de la Vega, Soneto 40, *Poesías castellanas...*, vv. 9-11.

pertenecer, más bien, a la locura: “Siento el dolor menguarme poco a poco, / no porque ser le siente más sencillo, / mas fallece el sentir para sentillo, / después que de sentillo estoy tan loco”.⁶⁶ La súplica de Salinas consiste en pedir al sentimiento que permanezca, puesto que da testimonio, a su modo, del amor que fue y que sigue siendo, “de otra vida”. Sin embargo, en otro poema de *La voz a ti debida*, el poeta afirma que ha buscado a la mujer amada en los territorios del dolor --“Me fui a tu encuentro / por el dolor. / Tú no venías por allí” (vv.2020-2021)--, para después confirmar que es en la alegría donde ella en verdad se encuentra --“Que a ti se te encontraba / en las cimas del beso / sin duda y sin mañana. / En el vértice puro / de la alegría alta” (vv. 2036-2040).

En la poesía de Garcilaso, es factible encontrar lo mismo composiciones en que el amante declara que ha logrado superar la máxima prueba --es el desenamoramiento estoico su mayor trofeo-- que poemas en que la manifestación de la pasión rebasa cualquier límite; para ejemplificar esto último pienso en “Estoy continuo en lágrimas bañado”. El poeta, guiado por su “dolorido sentir”, lo mismo da noticia de los signos que anuncian su tristeza --lágrimas y suspiros--, a la vez que hace un recuento de las varias fases que describen su malestar. Por un lado, desea callar su dolor, pero lo expresa bellamente en el soneto; por el otro, quiere desistir de su empresa, pero el amor impide que abandone esa determinación. Los “ejemplos tristes” de otros enamorados de nada le sirven; lo que no tiene, además de prudencia, es lo que anota en el último terceto: “Sobre todo, me falta ya la lumbre / de la esperanza, con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido”.⁶⁷ En *La voz a ti*

⁶⁶ *Ibid.*, Soneto 36, vv. 1-4.

⁶⁷ *Ibid.*, Soneto 38, vv. 12-14. Gran parte de los sonetos de Garcilaso presentan, a manera de tesis y antítesis, el deseo de prolongar el amor que siente por la mujer inmisericorde versus la voluntad de abandonar esa fatal empresa. En la mayor parte de los casos, la síntesis consiste en

debida, el amante encuentra en la mujer la esencia del llanto y una ocasión renovada para fundirse en un solo ser; también una imagen que simboliza la tristeza del poeta y, finalmente, un temor latente, que la mujer no comprenda el origen y el sentido de esta delicada metamorfosis:

¡Si tú supieras que ese
gran sollozo que estrechas
en tus brazos, que esa
lágrima que tú secas
besándola,
vienen de ti, son tu
dolor de ti hecho, lágrimas
mías, sollozos míos!

(vv. 2124-2131)

En las anteriores páginas, he seguido una línea que me ha permitido entrelazar la poesía del cancionero, la de Garcilaso y la de *La voz a ti debida*. El mecanismo descrito tiene en la paradoja una de sus bases principales; y en la creación de alegorías específicas, a su vez, un instrumento del todo útil para la expresión del dolor y de la desilusión. Como ha quedado demostrado gracias al análisis comparativo, hay en la poesía de cancionero y en la de Garcilaso un recurso particular que llega hasta *La voz a ti debida*. Es necesario decir que gran parte de la poesía de Salinas opera, como lo señala acertadamente en su estudio Olga Costa Viva, por medio de antinomias.⁶⁸ Los versos de *La voz a ti debida* tienen un tono

aferrarse al sentimiento original; esto se debe a que el futuro promete, a manera de premio, la prenda deseada: “[...] ¡Oh corazón cansado, / esfuerzo en la miseria de tu estado, / que tras fortuna suele haber bonanza!” (G. de la Vega, Soneto 4, *Poesías castellanas...*, vv. 6-8).

⁶⁸ El lector de *La voz a ti debida* tiene que estar preparado para identificar los pasajes donde el poeta formula expresiones antinómicas. Este tipo de construcciones verbales son el resultado de la dificultad que implicaría definir a la amada. Por ejemplo: “Fatalmente, te mudas / sin dejar de ser

más cercano al de una continua cavilación que al de una afirmación contundente y sin matices; de no haber sido así hubiera resultado imposible la plasmación de tan sutiles sentimientos; esto por supuesto enriquece, a todas luces, la poesía de Salinas; lejos está de ser, como en su momento lo pensó Max Aub, creyendo así favorecer la poesía de contenido social, una innecesaria demostración de ingenios.

4. 6 “Y MIRA AL MUNDO”

Los versos de Salinas comparten con la mujer, como si ella no lo supiera, como si desconociera su propia naturaleza, como si fuera una extraña para sí misma, algunas de las características más ocultas y contradictorias de su constitución, así como también las cosas que ella ocasiona tanto en el entorno, en el mundo, como en su amante. Solamente de ella depende otorgar a lo vacío un contenido; y a lo informe, una forma. Y su poder es tan grande que también de su voluntad depende la creación de su amante. Al amante no le queda otro remedio, desde la pasividad que lo caracteriza, que esperar la realización de las

tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad / constante del cambiar” (vv. 177-181). Otro ejemplo: “[...] Es ella, / velocísima, ciega / de mirar, sin ver nada, / y querer lo que ve. / Y no quererlo ya” (vv. 531-535). En el primer caso, la contradicción supone que la mujer cambie y a la vez siga siendo la misma; guarda fidelidad a las transformaciones de su ser. En el segundo caso, la amada mira y no mira; quiere y no quiere. En los primeros libros del poeta, hay ya ejemplos de este tipo de construcciones. De *Seguro azar* son los siguientes versos: “Tu recuerdo eres tú misma. / Ahora ya puedes olvidarte / porque estás aquí, a mi lado”. En los diversos poemas de Salinas que tienen por tema el sueño, se suscita un mecanismo muy curioso: el poeta se aleja de la mujer al despertar y no cuando la encuentra, tras el reposo, a su lado: “Luego, cuando despierto, / no te conozco, casi, / cuando, a mi lado, tiendes / los brazos hacia mí / diciendo: ‘¿Qué soñaste?’ / Y te contestaría: ‘No sé, / se me ha olvidado’, / si no estuviera ya / tu cuerpo limpio, exacto, / ofreciéndome en labios / el gran error del día” (vv. 1025-1036). Nótese que el “gran error del día” es despertar y recobrar la presencia real de la mujer.

acciones llevadas a cabo por el sujeto amado: aguardar su anuencia y su compañía.⁶⁹ De este modo, la mujer obtiene, tal como sucede en la lírica de Garcilaso, una posición desde la cual puede no solamente aceptar o rechazar en cualquier momento el amor del poeta, sino también permitir o impedir, incluso, la existencia de ese hombre que la ama:

Con mensajes a antípodas,
 a luceros, tu orden
 iba a darles conciencia
 súbita de su ser,
 de volar o arrastrarse.
 El gran mundo vacío,
 sin empleo, delante
 de ti estaba: su impulso
 se lo darías tú.
 Y junto a ti, vacante,
 por nacer, anheloso,
 con los ojos cerrados,
 preparado ya el cuerpo
 para el dolor y el beso,
 con la sangre en su sitio,
 yo, esperando
 --ay, si no me mirabas—

⁶⁹ Juan José Domenchina interpretó este rasgo del poemario bajo la luz del incesto: “Bien es cierto que el poeta, creador, es lógicamente padre de sus criaturas. Y por tanto, y en cierto modo, incluso, progenitor de su propia musa o aspiración suprema. Pero no hay por qué deslizarse por este declive, un sí es no es escabroso [*sic*], que conduce a la consideración del incesto lírico. Baste con apuntar, como es justo, la tesitura que adopta Pedro Salinas al concebir y trasladarnos poéticamente su exquisita ofrenda” (Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea*, prólogo de Enrique Díez-Canedo, Atlante, México, 1941, p. 298) Es decir, si el amante era producto del poder creativo de la amada, según el crítico, entonces la relación entre los personajes culminaría en un acto incestuoso. Es más que evidente que Domenchina no supo, o no quiso, leer correctamente los poemas de Salinas.

a que tú me quisieses
 y me dijeras: “Ya”.
 (vv. 475-493)

La repercusión de lo femenino sobre las cosas de la naturaleza tiene en la poesía bucólica un claro origen: los efectos que la mujer provoca en el espíritu del amante --plano interior-- corresponden con lo que sucede en el mundo natural --plano exterior. Esto hace pensar, también, en una estrategia usualmente vinculada con el Romanticismo. Sin embargo, el pastor Alcino, personaje de la *Égloga* tercera, varios siglos antes, ejemplificó tal nexo: “Pero si Filis por aquí tornare, / hará reverdecer cuanto mirare”.⁷⁰ Y Tirreno, en la *Égloga* tercera, manifiesta de este modo la abundancia que su pastora incita:

El blanco trigo multiplica y crece;
 produce en el campo en abundancia tierno
 pasto al ganado; el verde monte ofrece
 a las fieras salvajes su gobierno;
 adoquiera que miro, me parece
 que derrama la copia todo el cuerno:
 mas todo se convertirá en abrojos
 si dello aparta Flérida sus ojos.

(vv. 336-344)

⁷⁰ G. de la Vega, *Égloga* segunda, *Poesías castellanas...*, vv. 351-352. Escribe J.F. Cirre acerca del poemario de Salinas: “Nunca debemos perder de vista que nos hallamos frente a un concepto del mundo subjetivado en grado superlativo y en el que la sola realidad aceptable es la experiencia íntima en su giro incesante [...]” (J.F. Cirre, *El mundo lírico...*, p. 57).

Es entonces muy atinado lo que señala Robert Havard: “In accordance with the courtly tradition of deification, the *amada* is often seen as the Creator [...]”.⁷¹ De su estímulo y voluntad, dependen las demás cosas del universo (la amada es el centro y el eje de todo cuanto hay). El poeta halla en ella una razón para su propia existencia y para la de las demás cosas del cosmos. Y su pura existencia la convierte en un ser único e insustituible: “Sé que cuando te llame / entre todas las gentes / del mundo, / sólo tú serás tú” (vv. 505-508). Algunos críticos, entre ellos Christopher Maurer, han encontrado en ese uso tan especial de los pronombres un recurso propio de la poesía del Renacimiento: “Su poesía amorosa se asemeja a la renacentista al callar el nombre ‘público’ de la amada”.⁷² Además de esto, agrega el crítico que “al callar el nombre de la amada, Salinas defiende el *deseo* de nombrarla, la posibilidad de su poesía”.⁷³ De este modo, se explica ese deseo de “vivir en los pronombres”; pero hay que agregar que este tratamiento confiere a la situación romántica la intimidad que le es consustancial (nada ni nadie puede interferir en el espacio donde solamente caben “tú” y “yo”).

⁷¹ Robert Havard, “Pedro Salinas and Courtly Love. The ‘amada’ in *La voz a ti debida*: Woman, Muse and Symbol”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), p. 131. El estudio que con mayor certeza ha ilustrado la naturaleza de la relación existente entre la poesía de Salinas y la poesía de Garcilaso, además de explicar la estirpe cortesana del libro, es precisamente el de Havard. En su amplio estudio, Havard defiende la idea de que para la comprensión de *La voz a ti debida* el estudioso debe superar la premisa de “conceptismo interior” de Spitzer y concentrarse en los influjos del amor cortés.

⁷² Christopher Maurer, “Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada”, *La Torre*, 31 (1994), p. 608. También Robert Havard ha distinguido este rasgo y este mismo sentido: “Salinas’ reluctance to use definitive names is most marked when he wrestles with the problem of location or evoking the identity of the *amada*” (R. Harvard, “The Reality...”, p. 38).

⁷³ C. Maurer, “Pedro Salinas y el lenguaje...”, p. 613.

Es posible hablar de un discurso que hace de la hipérbole una de las notas más distintivas del mundo poético de Garcilaso; pero también, desde luego, el amor petrarquista y el amor cortesano presentan a la mujer como un ser perfecto, sin mácula. Albanio, en la *Égloga segunda*, puede describir *conceptualmente* a Camila de este modo: “Más que la misma hermosura bella”.⁷⁴ En *La voz a ti debida*, hay también señalamientos que sirven para distinguir que la amada está por encima de todas las cosas, que es perfecta y que si asume una actitud pasiva frente a las cosas del mundo, esa actitud redundante, a su vez, en un mejoramiento cósmico: “Y mira el mundo. Y descansa / sin más hacer que añadir / tu perfección a otro día” (vv. 909-911). Costa ha sabido interpretar la relación existente entre la perfección de la amada y la importancia que este rasgo adquiere en el poemario: “Las esencias de la amada son las perfecciones ideales que rayan en lo sobrehumano. Por eso, dentro de esa gran elevación del Tú, se incluye en un escalamiento progresivo”.⁷⁵ Incluso, los actos futuros no podrán rebasar el grado de perfección de aquellos que se verificaron en el pasado:

Me debía bastar
con lo que ya me has dado.
Y pido más, y más.
Cada belleza tuya
me parece el extremo
cumplirse de ti misma:
tú nunca podrás dar
otra cosa de ti
más perfecta. [...]
(vv. 1317-1325)

⁷⁴ G. de la Vega, *Égloga 2, Poesías castellanas...*, v. 172.

⁷⁵ Olga Costa Viva, *Pedro Salinas frente...*, p. 109.

Havard ha explicado claramente la funcionalidad de uno de los principales rasgos físicos de la amada en *La voz a ti debida*. La altura de la mujer, su colosal altura, es un elemento que la caracteriza, según el crítico, como un ser elevado e inalcanzable. A su vez, dicha descripción guarda una relación con una clara tendencia de la poesía cortesana: hacer de la mujer un ser lejano e inalcanzable. El poeta insiste en recordar y reformular tal característica. Además, asocia la altura de la amada con su falta de compasión y de entrega:

Y súbita, de pronto,
 porque sí, la alegría.
 Sola, porque ella quiso,
 vino. Tan vertical,
 tan gracia inesperada,
 tan dádiva caída,
 que no puedo creer
 que sea para mí.

(vv. 237-244)

Y lo llena de ruinas
 --órdenes, tiempo, penas--
 en una abolición
 triunfal, total, de todo
 lo que no es ella, pura
 alegría, alegría
 altísima, empinada
 encima de sí misma.

(vv. 545-552)

Tú no puedes quererme:

estás alta, ¡qué arriba!
(vv. 1727-1728)

¿Amar tú? ¿Tú, belleza
que vives por encima,
como estrella o abril,
del gran sino de amar,
en la gran altitud
donde no se contesta?
(vv. 1796-1801)

La altura de la mujer sorprende al amante: le resulta difícil entender que un ser tan elevado pueda realmente corresponder, algún día, su amor. El poeta piensa que es imposible que lo quiera dado que existe esa distancia y esa diferencia irresoluble. Los fragmentos recuerdan de inmediato la crueldad de la mujer en la poesía cortesana, su indisposición para el amor. Garcilaso, en la Canción primera, hablaría de “Vuestra soberbia y condición esquiva”.⁷⁶ Salinas también señala la “condición esquiva” de la amada; detecta que la mujer está “en la gran altitud / donde no se contesta”. En *La voz a ti debida*, el poeta señala que ese silencio, esa falta de respuesta, no colabora en ese proceso que tendría que culminar en la percepción del otro. El silencio es un obstáculo:

Yo no necesito tiempo
para saber cómo eres:
conocerse es el relámpago.
¿Quién te va a conocer
en lo que callas, o en esas

⁷⁶ G. de la Vega, Canción 1, *Poesías castellanas...*, v. 14.

palabras con lo que callas?

(vv. 388-393)

Además de la altura de la mujer, hay en *La voz a ti debida* otros componentes de orden descriptivo que pueden pasar por hipérbolos. La amada origina la luz; en otros momentos, lo malo es que la luz del día no nace en su ser. La naturaleza de la amada sólo se manifiesta en un instante preciso, y después cambia. Estos elementos sirven para subrayar la belleza y el poderío de la amada; el segundo tiene connotaciones, además, que hacen pensar en la fugacidad y en la utópica aprehensión de lo femenino. El siguiente fragmento de *La voz a ti debida* ha recibido, por parte de Havard, un interesante comentario:

Di, ¿podré yo vivir
 en otros climas,
 o futuros, o luces
 que estás elaborando,
 como su zumo el fruto,
 para mañana tuyo?
 ¿O seré sólo algo
 que nació para un día
 tuyo (mi día eterno),
 para una primavera
 (en mí florida siempre),
 sin poder vivir ya
 cuando lleguen
 sucesivas en ti,
 inevitablemente,
 las fuerzas y los vientos
 nuevos, las otras lumbres,
 que esperan ya el momento
 de ser, en ti, tu vida?

(vv. 182-200)

Estos versos sintetizan algunos de los tópicos centrales del poemario. Entre ellos, la idea del amante desterrado, los climas inhóspitos como paradero último, la contemplación del mañana y del futuro como falsas promesas, lo instantáneo de la experiencia, la estrechísima relación entre la vida del poeta y la voluntad existencial de la mujer, la amada como aquel ser que domina las fuerzas naturales, el crisol que debería hacer, finalmente, de los dos amantes una sola cosa y un solo elemento. Havard resume así el sentido cortesano de estos versos: “The poet expresses himself in the hyperbolic formula of subservience to the *amada*, and he does so with such excessive adherence to courtly image conceit and syntax it becomes almost a pastiche”.⁷⁷ Havard subraya la actitud servil del amante; y detecta el tono hiperbólico con que se expresa el amante. Si en muchas partes de *La voz a ti debida* el poeta refiere la gran estatura de la mujer, en el siguiente poema pide al espejo, como si éste tuviera la capacidad de otorgar una solución para la irresoluble situación que su amor padece, que disminuya el tamaño de la mujer y que cree una *distancia* conveniente entre ambos:

Distánciamela, espejo;
trastorna su tamaño.
A ella, que llena el mundo,
hazla menuda, mínima.
Que quepa en monosílabos,
en unos ojos;
que la pueda tener
a ella, desmesurada,
gacela, ya sujeta,
infantil, en tu marco.
Quítale esa delicia

⁷⁷ R. Havard, “Pedro Salinas and Courtly Love...”, p. 127.

del ardor y del bulto,
 que no la sientan ya
 las últimas balanzas;
 déjala fría, lisa,
 enterrada en tu azogue.
 Desvía su mirada; que no
 me vea, que se crea
 que está sola.
 Que yo sepa, por fin,
 cómo es cuando está sola.
 Entrégame tú de ella
 lo que no me dio nunca.

Aunque así
 --¡qué verdad revelada!—
 aunque así, me la quites.
 (vv. 1828-1854)

Contra la estatura de la mujer, el poeta desea la intervención del poder mágico del espejo.⁷⁸ Hay en estos versos una consideración de esa grandeza y una actitud en contra de todo lo que provoca en esa caracterización hiperbólica. Si el estado actual de la mujer la convierte en algo inasible e inmensurable, el espejo tendría que actuar de tal modo que el amante, aquel hombre que no ha podido dar satisfacción a su insaciable deseo de posesión, pueda finalmente darle alcance. El espejo serviría como el marco apropiado para, dentro de sus confines limitados, atrapar a la mujer y reducir su tamaño.

⁷⁸ Véase Daniel Rogers, “Espejos y reflejos en la poesía de Pedro Salinas”, *Revista de Literatura*, 57-58, 1966, pp. 57-87 y Vialla Hartfield-Méndez, “Mirrors and Pedro Salinas’s Doubled ‘You’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1999), pp. 415-431.

Otra consecuencia de esa ardiente petición es que el poeta conozca a la mujer en otra de sus facetas. Su otro deseo resulta, según la lógica más estricta, un anhelo imposible: observarla cómo luce y cómo es cuando está sola. El objetivo último de todo esto consiste en que el amante pueda obtener lo que siempre ha querido: “Entrégame tú de ella / lo que no me dio nunca”. Resulta sorprendente, además, la súplica inicial por su tono paradójico: --“Distánciamela, espejo”--, puesto que lo que el poeta desearía, en primera instancia, es la cercanía de la mujer.

4. 7 ACERCA DE LA DISTANCIA

El mundo del mar y de los barcos es un tópico que aparece con gran regularidad en la poesía de amor de todos los tiempos debido a las metáforas que los poetas pueden, gracias a su consideración, originar. Debido a su oficio militar, Garcilaso visitó una considerable porción del imperio español. En una conferencia sobre Garcilaso, Salinas ilustró de este modo la personalidad viajera del poeta y, al mismo tiempo, la ausencia de referencias, en sus versos, acerca de lo que contempló en esos mismos viajes:

Este hombre participa en muchas fases de aquel renacimiento vital. Cortesano, caballero cumplido, sabio, viajero, guerrero, andarín por media Europa. Muere en pleno combate. Pero no esperen Vds. ver en sus versos nada de lo que el poeta vio en el mundo. Al asomarnos a su poesía he aquí lo que se nos ofrece. Prados deleitosos, surcados por arroyos, acariciados por vientos mansos que transportan olores suaves. Árboles murmuradores completando la escenografía y como personajes unas ninfas que salen de las aguas y se ponen a bordar junto al arroyo en telas delicadísimas asuntos de la mitología clásica, o pastores que disertan de sus amores, que se comunican en desbordado

hilo de sentimiento sus penas por haber perdido a la amada o por haber perdido su cariño.⁷⁹

Para Garcilaso, el mundo del mar y de los viajes fue algo más que un mero tópico literario. El poeta toledano entendía muy bien los efectos, en lo concerniente al amor, de los prolongadísimos viajes: “La mar en medio y tierras he dejado / de cuanto bien, cuitado, yo tenía; / y yéndome alejando cada día, / gentes, costumbres, lenguas he pasado”.⁸⁰ Para Garcilaso, los viajes despertarían, en tanto que amante, desconfianza y miedo. La distancia que lo separaba de la mujer, de ese “bien”, provocaba un inmenso malestar cuando llegaba el momento de regresar a la patria: “Ya de volver estoy desconfiado”.⁸¹ El poeta imagina una serie de remedios para salir adelante. Intuye, tras el regreso, el desprecio de su amada.

En *La voz a ti debida*, hay una composición que plantea también la distancia creada por el mar, pero Salinas plasma de forma muy diversa la cuestión. En esa composición, el

⁷⁹ P. Salinas, *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas 1930-1933*, ed. de Christopher Maurer, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 45. En la misma conferencia, Salinas afirmaría que una de las técnicas más importantes que supo utilizar el poeta toledano fue la “selección”. Si bien Garcilaso no llegó a hablar de todo cuanto pudo ver en sus viajes, sí realizó una selección minuciosa de los elementos de la naturaleza que más le llamaron la atención: “El mundo poético de Garcilaso no es rico: unos cuantos sentimientos; amor melancólico y desesperanzado, amistad noble, tierna tristeza. Unos pocos personajes: ninfas, pastores. Unos fondos casi siempre iguales: prados, selvas, arroyos. No es un mundo rico, pero no es tampoco un mundo pobre, no, sino voluntariamente reducido, limitado por la voluntad del poeta a unas cuantas cosas, las elegidas. Y en esto Garcilaso es muy severo. Garcilaso aparta de la realidad casi toda la realidad. Los sentimientos los depura, los convierte en puras esencias; todos los pormenores se ven sujetos a esta labor de selección” (p. 44).

⁸⁰ G. de la Vega, Soneto 3, *Poesías castellanas...*, vv. 1-4.

⁸¹ *Ibid.*, v. 5.

poeta desea y suplica que exista una distancia considerable para la consecuente búsqueda de la mujer:

Empújame, lánzame
 desde ti, de tus mejillas,
 como de islas de coral,
 a navegar, a irme lejos
 para buscarte, a buscar
 fuera de ti lo que tienes,
 lo que no me quieres dar.

(vv. 1139-1145)

En el soneto de Garcilaso, la distancia marina es el preámbulo para el dolor; en este fragmento de *La voz en ti debida*, la distancia es, en cambio, algo solicitado y buscado con vehemencia. La mujer tiene el poder para expulsar al poeta de su cercanía, para ubicarlo en una zona apartada. Esto tiene su razón de ser: la nueva lejanía es el punto de partida preferido para la búsqueda. Si el toledano siente desconfianza y miedo, para Salinas la lejanía es la condición necesaria para conseguir “lo que no me quieres dar”. Más adelante, en el mismo poema, solicita el poeta a la mujer que invente los lugares a donde ha de ir, con la finalidad de reconocer, en esos sitios, su poder creador:

Para quedarte tú sola,
 invéntame selvas vírgenes
 con árboles de metal
 y azabache; yo iré a ellas
 y veré que no eran más
 que collares que pensabas.

(vv. 1146-1151)

En los poemas de Garcilaso y de Salinas, la distancia es un elemento central. La lejanía es, en el caso de los poemas Garcilaso, una distancia no deseada por el poeta; en *La voz a ti debida*, el poeta procura y busca esa separación. En ambos casos, el amor sobrevive a pesar de los espacios distantes en que se ubican el amante y la amada. Sin importar lo que suceda, el poeta de *La voz a ti debida* sabe que ha de regresar al punto de partida, como si su viaje fuera circular y eterno: “De ti salgo siempre, siempre / tengo que volver a ti” (vv. 1170-1171). Esta misma consigna podría haberla hecho suya Garcilaso. Ortega y Gasset, cuando opinaba en contra de la teoría de la cristalización de Stendhal, pensó en la actividad amorosa como un impulso hacia el ser amado que requería, por principio, la distancia: “[...] amar algo no es simplemente ‘estar’, sino actuar hacia lo amado. Y no me refiero a los movimientos físicos o espirituales que el amor provoca, sino que el amor es de suyo, constitutivamente, un acto transitivo en que nos afanamos hacia lo que amamos. Quietos, a cien leguas del objeto, y aun sin que pensemos en él, si lo amamos, estaremos emanando hacia él una fluencia indefinible, de carácter afirmativo y cálido”.⁸²

La facultad que ejerce el poeta de *La voz a ti debida* --dirigirse a la amada-- le da la ocasión de hacerle saber algo acerca de su importancia y su naturaleza, de su ontología. El poeta comunica a la amada lo que ha podido averiguar acerca de ella, y se disculpa por llevar a cabo tal proceso: “Perdóname por ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti” (vv. 1449-1451). El poeta es un “nadador de fondo”, pues se sumerge en las aguas de esa naturaleza ajena. La poesía de Salinas está al servicio de esa mirada y de ese utópico

⁸² José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, intr. José Luis Molinuevo, EDAF, Madrid, 1995, p. 91.

esfuerzo de comprensión.⁸³ Garcilaso también añora descubrir cuál es la verdadera esencia de la mujer; sin embargo, pronto aceptará la inutilidad de tal esfuerzo:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro
que miren lo qu'el alma en sí contiene.⁸⁴

La imposibilidad de conocer ese secreto --lo que hay detrás del pecho hermético de la mujer-- nos habla del abismo que se abre entre el amante y la amada. La mirada vive en “ansia extrema”, puesto que el poeta desea superar todos los obstáculos. El poeta toledano quiere averiguar si la parte externa y la parte interna de la mujer guardan una correspondencia real. De este modo, reconocería un equilibrio entre lo sensorial y lo espiritual, entre lo físico y lo anímico.⁸⁵ En los versos de *La voz a ti debida*, el poeta

⁸³ Las siguientes palabras de Salinas explican el objetivo de esa búsqueda poética: “Sé de memoria --memoria del corazón-- todo lo que podría servir para describirte. Cada una de tus facciones, cada una de tus líneas corporales la conozco en su belleza esencial. Color de tus ojos, línea de tu frente, de tu boca, aire de tu andar, son de tu voz. Todo, todo lo sé. No me falta ningún dato. Y, sin embargo, ¡qué dolor no poder llegar a tocar al ser mismo, con sus componentes! Te aseguro que es un verdadero trabajo de mi alma: busco tu yo, tu totalidad, tu ser, a través de las apariencias que lo componen, y que poseo. Y no lo hallo nunca. Es una verdadera manía” (P. Salinas, *Cartas a Katherine...*, 13 de agosto de 1932, p.50).

⁸⁴ G. de la Vega, Soneto 22, *Poesías castellanas...*, vv. 1-8.

⁸⁵ En *El cortesano*, Castiglione comenta algo acerca de la relación entre la belleza exterior y la interior. Lo que el humanista advierte es la certidumbre de que el hombre no puede contentarse

enfrenta la misma situación. Y se cuestiona a qué ámbito corresponde la amada y cuál es su esencia. Para Carlos Feal, “la intuición que está en la base de la compleja poesía de Pedro Salinas es ésta: todos los seres del mundo están escindidos en alma y cuerpo”.⁸⁶ El poeta nunca ofrece una respuesta que esclarezca, de forma definitiva, la cuestión ontológica, pero recurrentemente señala, por medio de antinomias, los contrastes existentes en ese ser indefinible y misterioso.⁸⁷ Los versos de *La voz a ti debida* anuncian los rasgos que el

sólo con lo de afuera, lo sensorial: “[...] Gran miseria y desventura sería de la humana naturaleza si nuestra alma, en la cual puede nacer fácilmente aquel tan encendido deseo que con el amor va mezclado, fuese forzada a mantenerse en sólo aquello que a ella le es común con las bestias, y no pudiese volverse hacia la otra excelente parte que es conforme y propia totalmente” (Baltasar Castiglione, *El cortesano*, intr. Marcelino Menéndez Pelayo, traducción de Juan Boscán, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1942, Anejo 15, p. 382). Para Ficino, “[...] la belleza de una persona place al alma, no en tanto que reside en una materia exterior, sino en la medida en que su imagen transmitida por la vista es recogida o conocida por el alma” (M. Ficino, *Comentario...*, p. 78) Ficino señala, además, que “nosotros no vemos esa alma y por eso no vemos su belleza. En cambio vemos el cuerpo que es la sombra y la imagen del alma. Así a partir de esta imagen suspirantes conjeturamos que en un hermoso cuerpo haya una hermosa alma” (p. 122). En la poesía de Garcilaso, la belleza exterior no es lo fundamental. En el poemario de Salinas, el poeta toma en cuenta la hermosura de la mujer, pero el cuerpo ocupa, a la vez, un lugar secundario. Los sentidos fallan en cada uno de sus intentos; se hace urgente, por tanto, una forma diferente de contemplar: “No se ve nada, no / se oye nada. Me sobran / los ojos y los labios, / en este mundo tuyo. / Para sentirte a ti / no sirven / los sentidos de siempre, / usados con los otros” (vv. 1076-1083).

⁸⁶ Carlos Feal, *La poesía de Pedro Salinas*, Gredos, Madrid, 1965, p. 151.

⁸⁷ La poesía Salinas ha sido analizada a la luz de las ideas de Platón y también del Neoplatonismo: “Su preocupación, como la platónica, consiste en sacar el velo que cubre la existencia de las cosas, liberarlas de las máscaras, de las sombras que impiden conocer el verdadero ser de la realidad” (Alba Breitenbücher, “El vocabulario del neoplatonismo en la obra poética de Pedro Salinas”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-18, 1990-1991, p. 93). En su artículo, la autora enumera los aspectos en que la influencia del pensamiento neoplatónico se verifica en *La voz a ti debida*: “El vocabulario neoplatónico en Salinas fija una persistente dialéctica entre 1) lo material y lo espiritual, el más acá y el más allá, sombras y luces; 2) máscaras y rostros verdaderos, nombres y

poeta ha logrado captar por medio de una constante mirada, pero esos mismos versos también enlistan los enigmas irresolubles. A diferencia de lo que ocurre con la mirada garcilasiana, la de Salinas muchas veces toma como punto de partida la actividad intelectual o mental, lo que ocurre en los territorios de la conciencia, lo psicológico, y esto confiere a los poemas una notable modernidad. De tal modo, que el poeta puede hablar acerca del “[...] dulce cuerpo pensado” (v. 1981) de la mujer.

El siguiente fragmento de *La voz a ti debida* discurre también acerca de la distancia existente entre los amantes; pero en esta ocasión el poeta ahonda, acaso con mayor fuerza, en las consecuencias de esa lejanía y de esa separación:

Ya no puedo encontrarte
allí en esa distancia, precisa con su nombre,
donde estabas ausente.
Por venir a buscarme
la abandonaste ya. Saliste de tu ausencia,
y aún no te veo y no sé dónde estás.
En vano iría en busca tuya allí
adonde tanto fue mi pensamiento
a sorprender tu sueño, o tu risa, o tu juego.
No están ya allí, que tú te los llevaste;
te los llevaste, sí, para traérmelos,
pero andas todavía
entre el aquí, el allí. Tienes mi alma
suspensa toda sobre el gran vacío,
sin poderte besar el cuerpo cierto
que va a llegar,
escapada también tu forma ausente

pronombres; 3) lo accidental y lo esencial, lo horizontal y lo vertical; 4) la realidad: obstáculo y señal de las esencias; 5) el ser original y la imagen del espejo” (p. 93).

que aún no llegó de la sabida ausencia
 donde nos reuníamos, soñando.
 Tu sola vida es un querer llegar.
 En tu tránsito vives, en venir hacia mí,
 no en el mar, ni en la tierra, ni en el aire
 que atraviesas ansiosa con tu cuerpo
 como si viajaras.
 Y yo, perdido, ciego,
 no sé con qué alcanzarte, en donde estés,
 si con abrir la puerta nada más,
 o si con gritos; o si sólo
 me sentirás, te llegará mi ansia,
 en la absoluta espera inmóvil
 del amor, inminencia, gozo, pánico,
 sin otras alas que silencios, alas.

(1172-1203)

Estos versos podrían servir muy bien para representar las constantes esenciales del monólogo saliniano: la búsqueda de la mujer y las pruebas que debe superar el amante con tal de dar satisfacción a su deseo. En los versos de Garcilaso y en los versos de Salinas, la misión establecida por los poetas --conseguir el amor de la mujer--, se reconoce, desde el principio, como un anhelo imposible, como un camino hacia el fracaso, como una utopía. En la poesía de Salinas, el poeta busca a la mujer en los lugares en que ésta ya no se encuentra. La esencia mutante de la mujer obstaculiza la posesión. Su falta de *miser cordia* es una consecuencia directa de su ontología: “Tu sola vida es un querer llegar”. De tal modo, la memoria y el recuerdo se convierten en instrumentos necesarios, de primer orden, pues solamente por medio de ellos el poeta puede aprehender a la mujer. El poeta sabe, a su vez, que aquellos sitios que han sido visitados por su amada de nada le serviría visitarlos por su propia cuenta, puesto que ella, fiel a su esencia, ha borrado cada una de sus huellas.

Por su parte, Garcilaso mantiene la esperanza de percibir algún rastro de su amada, pero sólo alcanza a ver, de ella, lo mínimo: “Muéstrame l’esperanza / de lejos su vestido y su meneo, / mas ver su rostro nunca me consiente”.⁸⁸ Los últimos versos del fragmento citado de *La voz a ti debida* expresan inmejorablemente la situación que padece el poeta. Las características que el poeta se atribuye --perdido y ciego-- podrían muy bien describir la penosa situación de cualquier amante cortesano. Los métodos que el poeta propone para encontrar el objeto de su deseo van desde lo más simple --abrir la puerta-- hasta lo más desgarrador --gritar. Al final, el poeta anuncia que su “ansia” llegará hasta la mujer; y que ese sentimiento será acompañado por una “[...] absoluta espera inmóvil / en el amor [...]”.

4.8 ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

En las páginas anteriores, he señalado algunos puntos de contacto entre las poéticas de Garcilaso y Salinas. Mi intención ha sido reconocer el influjo de la tradición en los versos de Salinas, sin olvidar su originalidad y modernidad. Para el autor de *Razón de amor*, “el artista después de haber sido formado por la tradición tiene, impulsado por el mismo juego con que ella le nutrió, que hacer su obra, que intentar añadir algo, lo suyo, a la tradición. Es el momento de la soledad, el que no puede dejar de haber sentido ningún gran poeta”.⁸⁹

Resulta extraña la poca atención que los críticos han prestado al vínculo entre Garcilaso y *La voz a ti debida*, sobre todo porque en ambas obras es posible detectar rasgos similares. Incluso, la separación del modelo tradicional --lo cual sería producto, en términos de Salinas, de aquello que el poeta moderno *intenta añadir* a la tradición-- es una materia interesante para la discusión crítica. Es evidente que hay que inscribir este poemario en una

⁸⁸ G. de la Vega, Canción cuarta, *Poesías castellanas...*, vv. 90-92.

⁸⁹ P. Salinas, *Jorge Manrique...*, p.128.

genealogía que incluya la obra del toledano, pero también la vasta tradición literaria de Occidente, en especial, la poesía amorosa. Intentar separar la poesía de Garcilaso de ese gran campo artístico e ideológico, de donde nos llega una peculiar idea del amor, resultaría inviable; por ello he señalado los vínculos correspondientes y los rasgos que aparecen en la poesía garcilasiana, pero que a su vez hacen pensar en un espectro cultural más amplio.

A comienzos de la tercera década del siglo pasado, Dámaso Alonso señaló que “de todos los grandes poetas que España tiene en la actualidad, tantos como hace mucho tiempo no los había, y tan distintos como en época alguna lo fueran, ninguno debe menos que Pedro Salinas a la retórica, a la retórica tradicional (romántico-renacentista) y a la nueva retórica (de subescuelas contemporáneas)”.⁹⁰ Alonso afirmó esto un par de años antes de la aparición de *La voz a ti debida*. Sin embargo, el comentario es extraño, puesto que ya en los primeros libros de Salinas era notable la reaparición de algunos temas propios de la poesía renacentista.⁹¹ Acaso Alonso quiso, sobre todo, subrayar la originalidad de la poética de Salinas desatendiendo, también, su vertiente vanguardista.

⁹⁰ D. Alonso, “Un poeta y un libro”..., p. 239.

⁹¹ El poema que transcribo a continuación es de *Presagios*. Lo cito aquí porque me servirá para matizar la opinión de Dámaso Alonso: “Posesión de tu nombre, / sola que tú permites, / felicidad, alma sin cuerpo. / Dentro de mí te llevo / porque digo tu nombre, / felicidad, dentro del pecho. / “Ven”: y tú llegas quedo; / “vete”: y rápida huyes. / Tu presencia y tu ausencia / sombra son una de otra, / sombras me dan y quitan. / (¡Y mis brazos abiertos!) / Pero tu cuerpo nunca, / pero tus labios nunca, / felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura” (P. Salinas, “Poesía de tu nombre”, en su libro *Poesías completas...*). En los versos de este poema, la posesión íntima del nombre, rasgo cortesano, es motivo para la alegría; pero también sirve para avizorar que esa relación entre la palabra que nombra a la mujer y su posesión intelectual es también una manera de vivir con esa “alma sin cuerpo”, sin la carnalidad satisfactoria y necesaria. En *La voz a ti debida*, el poeta sueña la inexistencia de ese nombre, de esa barrera nominal: “Si tú no tuvieras nombre, / todo sería primero, / inicial, todo inventado / por mí” (vv. 299-302).

Al principio de este capítulo, recordé lo que dijo Cernuda acerca de lo que los primeros poemas de Salinas representarían para la literatura española. En el mismo ensayo de 1929, Cernuda escribió, además, que “en el año de 1918 marcha Salinas a Sevilla. Con él van una inteligencia y una sensibilidad universales en la época actual, realizándose en un espíritu de la más pura estirpe castellana. Se diría Boscán llegando entonces con aquel itálico modo, pero un Boscán que fuese un Garcilaso, con toda su aristocracia de cultura, gracia y pensamiento. Y su estancia en Sevilla es decisiva para la juventud sevillana que entonces comienza”.⁹² Así como en el ensayo de Alonso sorprende la falta de reconocimiento de la tradición renacentista, las palabras de Cernuda pueden resultar exageradas para el lector actual. Si Salinas, bajo este esquema, es un *moderno* Boscán, el autor de *La realidad y el deseo* también lo relaciona, de paso, con Garcilaso. Es seguro que al subrayar la influencia de Salinas en la “juventud sevillana” de aquel momento Cernuda estaba pensando en sí mismo. Si la analogía de Cernuda --conferir a Salinas la doble personalidad de un Boscán y de un Garcilaso--, puede resultar, como lo he dicho, exagerada, al menos es útil para detectar la importancia que para el sevillano adquirió su mentor poético. El poemario de Salinas que abre el ciclo netamente amoroso es un hito de la poesía española tanto por sus valores estéticos como por lo que representa para la Generación del 27. *La voz a ti debida* es uno de los poemarios más importantes que aparecieron en España tras el mítico año de 1927 y antes del estallido de la Guerra Civil, en 1936. Se trata, como se ha visto, de una de las obras que mejor servirían para ejemplificar la rehumanización de la literatura peninsular.

⁹² L. Cernuda, “Pedro Salinas y su poesía”..., p. 252.

V. CONCLUSIONES

A lo largo de las anteriores páginas, estudié la obra de tres autores del 27 y su vinculación con el mundo poético de Garcilaso de la Vega. Lo mismo consideré aquellos textos en que de forma directa se aludía a la poesía y a la vida del artista toledano --los ensayos biográficos y los textos críticos-- que aquellas manifestaciones literarias en que acaso de forma menos evidente --pienso especialmente en los poemas-- la huella de Garcilaso resulta, por diversos motivos, a veces por el estilo, a veces por los temas escogidos, pero sobre todo por su tratamiento, reconocible.

Creo que he podido comprobar algo que anuncié en la introducción: la gran cantidad de *referencias* acerca de la obra y la vida de Garcilaso que se hallan en los trabajos de los autores del 27. Y también la riqueza de esas múltiples “alusiones”. Ahora mismo puedo decir que tales huellas pueden resultar especialmente significativas para quien revise, con afán crítico, el período histórico del cual me ocupo. O en otras palabras: si bien mis lecturas me sirvieron para conocer la manera en que los poetas del 27 *recibieron* la poesía de Garcilaso, paralelamente pude detectar algunas de las preocupaciones estéticas esenciales del momento, como lo serían la *rehumanización* de la literatura, una novedosa interpretación de lo romántico y la relectura y actualización de los clásicos.

Trazar los puntos de contacto entre los autores del 27 y los autores de la tradición es un tema de interés para quien sienta curiosidad por la manera en que el pasado repercute en épocas posteriores. Su lectura de Garcilaso constituye, en efecto, un momento en que se entrecruzan, por la voluntad libérrima de los creadores, de los poetas, dos líneas temporales distintas, lo cual es bastante común, por cierto, en el mundo del arte y, en especial, en los

ámbitos del arte moderno y posmoderno. No he olvidado que aquellos años fueron (estoy pensando en la segunda y en la tercera década del siglo pasado) los de las vanguardias artísticas. A pesar de las nuevas tendencias y del llamado a la ruptura, la literatura del Siglo de Oro siguió vigente; y fue esa misma literatura, la clásica, un indudable estímulo para las tareas creativas de los entonces jóvenes poetas. El fenómeno tiene un claro interés por lo mucho que nos dice acerca del modo en que la tradición estimula e incluso permite la creación poética.

En estas conclusiones espero establecer, por fin, los puntos de contacto existentes entre las visiones de los tres autores centrales que he escogido para mi trabajo (Cernuda, Altolaguirre, Salinas); espero cotejar el modo en que leyeron, estudiaron y a veces asimilaron algunos rasgos de la poética de Garcilaso. Atenderé aquellos aspectos en que sus visiones y sus representaciones convergen y divergen. Es evidente que decidí conformar un grupo dentro del gran grupo (la Generación del 27) por razones metodológicas. Los tres poetas que seleccioné escribieron páginas en que analizaron la obra de Garcilaso y en que *imaginaron* los hechos de su vida; y, al mismo tiempo, sus obras poéticas dan constancia del diálogo que establecieron, por medio de sus versos, con la poética del toledano. En este sentido, y a la luz de esta justificación, estos creadores pueden ser perfectamente agrupados para realizar un estudio como el que me propuse, pues los demás autores del 27 no llegaron a mantener un diálogo tan amplio, ni tan sostenido, con Garcilaso de la Vega.

Al señalar la importancia de Garcilaso para los poetas del 27, los críticos automáticamente citan, como prueba irrefutable, un conocido poema de Rafael Alberti: “Con él”. Si bien Alberti dedicó en *Marinero en tierra* (1925), y más tarde en *Sermones y moradas* (1934), sendos poemas en memoria de Garcilaso, no escribió ningún ensayo en que vertiera su visión acerca del poeta; en cambio, como lo saben los estudiosos de la obra

de Alberti, el autor de “Si Garcilaso volviera” sí reflexionó, por ejemplo, sobre e la versificación de Lope de Vega.¹ Fue Dámaso Alonso, entre todos los miembros del 27, quien redactó los estudios, desde un punto de vista filológico, más esclarecedores acerca de la poesía del toledano; en cambio, en su obra poética Garcilaso no dejó, que yo sepa, huella alguna. De hecho, el “tremendismo” poético de Alonso abrió nuevos caminos para la poesía española tras la efervescencia garcilasista de los años cuarenta.² Algunos ensayos de

¹ Véase Rafael Alberti, “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, *Prosas encontradas*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 152-177.

² En este trabajo de investigación, no he atendido los autores de la generación posterior a la del 27; sin embargo, tengo presente la importancia que para muchos de ellos tuvo Garcilaso de la Vega. Tras la victoria de Franco, muchos de los intelectuales que permanecieron en España creyeron hallar en el toledano el símbolo máximo de la heroicidad y de la fidelidad al imperio. Como bien se sabe, en las revistas de la época se publicaron, a destajo, cientos y cientos de sonetos. De hecho, una importante revista del momento llevó, por título, el nombre del poeta toledano. *Garcilaso* se publica, por vez primera, el 13 de mayo de 1943. En la presentación de la revista, los editores anotaron, entre otras cosas, lo que sigue: “En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo. Bautizada con su nombre, aparece hoy esta revista, bajo la influencia de su vida, de su verbo y su ejemplo” (presentación de la revista *Garcilaso* citada por Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. De la preguerra a los años oscuros*, Cátedra, Madrid, 1987, t. 1, p. 371). Sin embargo, García de la Concha ha comentado, acerca del contenido de *Garcilaso*, que en ella “soprende, ante todo, la ausencia de Garcilaso de la Vega. Aparte de las alusiones pragmáticas y algún que otro epígrafe como lema de composición, la única referencia concreta a su obra es el comentario a ‘Un soneto de Garcilaso’, por A. Cayol (núm. 33)” (*Ibid.*, p. 385). Acerca de la revista, puede consultarse el trabajo de José María Martínez Cachero, *La revista de poesía Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*, Devenir, Madrid, 2005). En relación con la manera en que se entrecruzaron, en aquel momento histórico, los intereses políticos y estéticos, vale la pena considerar la antología de *Poesía heroica del imperio* (Jerarquía, Barcelona, 1940) preparada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. En la introducción de dicha antología, Vivanco afirma que

Alonso dan testimonio, por otra parte, de la forma en que Garcilaso, con el paso del tiempo, no dejó de ser considerado como un poeta netamente romántico, incluso por aquellos que lo estudiaban desde la filología:

¡Maravilloso instrumento el endecasílabo! ¿Le iba a servir a Garcilaso para expresar discreteos conceptuales como en los Cancioneros? ¿Para la parte más externa del petrarquismo?

No. Del petrarquismo Garcilaso beberá en la más sincera veta humana. El nuevo verso le va a servir para expresar hondas emociones. Para ser cauce de esto que hoy llamamos poesía.

Tenía ya el instrumento. Le faltaba, para ser Garcilaso, para ser, en el tiempo, el primer poeta de los tiempos modernos, un espíritu nuevo, una honda emoción. Le hacía falta una Musa.³

Si bien el breve poema de Alberti, “Con él”, reúne todas las características de un homenaje al poeta toledano, es necesario remarcar que el autor lo expresa en un poema inscrito, al igual que la mayor parte de las composiciones de *Marinero en tierra* (1924), dentro de la corriente neopopular. A diferencia de lo que sucede con *Égloga, Elegía, Oda* de Cernuda,

“Garcilaso de la Vega es el primero y el mejor de todos. Por su vida, por su muerte, por su verso, por su amor, por su valor. Él va, impetuoso y tierno, abriendo la marcha, y les deja a sus sucesores el ejemplo sin par de su excelencia” (p. 15). Un interesante muestrario de la poesía que Garcilaso inspiró durante la década del treinta, y que recoge composiciones de autores pertenecientes a la Generación del 36, es la antología de Guillermo Díaz-Plaja, que ya he citado, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. Entre otros autores antologados, se encuentran Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Germán Bleiberg y Miguel Hernández con su “Égloga”. Al igual que Alberti en el homenaje que dedicó a Garcilaso en *Sermones y moradas*, Hernández presenta al héroe tras su muerte: “Dulce varón, parece desarmado / un martillo dormido de diamante; / su corazón, un pez maravillado / y su cabeza rota / una granada de oro apredreado / con un dulce cerebro en cada gota” (vv. 23-28).

³ D. Alonso, “El destino de Garcilaso” [1942-1962], *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1973, t. 2, p. 527.

el poema de Alberti no recupera ni reinterpreta ninguno de los tópicos preferidos por Garcilaso; tampoco el autor de *Sobre los ángeles* utiliza en el poema las estrofas italianizantes del toledano; no propone en dicho texto una reelaboración, una adecuación moderna, de su lenguaje poético; tan solo asegura que si Garcilaso regresara, por ser “buen caballero”, él se convertiría de inmediato en su escudero, es decir, en su acompañante de armas. El poeta de *Marinero en tierra* se mantiene fiel a sí mismo, pues no abandona su propio estilo literario: una reinterpretación de una corriente muy distinta de la literatura peninsular. La canción de Alberti da cuenta de la fidelidad al estilo neopopular por medio de sus características formales: el uso del estribillo y el empleo de versos de arte menor, en concreto, de octosílabos. Gracias al influjo de Garcilaso, el poeta sólo contempla la posibilidad de modificar su apariencia externa, su vestimenta: “Mi traje de marinero / se trocaría en guerrera, / ante el brillar de su acero; / que buen caballero era”.⁴ En esta cuarteta, lo que deslumbra al poeta de Cádiz no es propiamente la poesía de Garcilaso, sino el “brillar de su acero”, algo que pertenece al ámbito de lo militar; por ello mismo, afirma que sería su escudero y no un continuador de la tradición literaria que con él verdaderamente comienza tras la primigenia experimentación del soneto emprendida, entre otros, por el Marqués de Santillana.

En la última estrofa, Alberti reconoce la dulzura de la dicción del toledano, mas nada dice propiamente de su poesía; y subraya, de nueva cuenta, su condición de soldado, de “guerrero”: “¡Qué dulce oírle, guerrero, / al borde de la estribera!” (vv. 8-9). Alberti afirmó, en su libro de memorias, que al escribir los versos de *Marinero en tierra* ya era un decidido admirador de la poesía de Garcilaso y un convencido seguidor de su poética: “[...]”

⁴ R. Alberti, “Con él”, *Marinero en tierra. Poesías (1924)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1925, vv. 4-7.

mi nueva lírica naciente no sólo se alimentaba de canciones. Abrevaba también en Garcilaso y Pedro Espinosa (Góngora vendría luego). Sonetos y tercetos me atraían por igual, no así las octavas reales, maravillosas en el poeta de Toledo como en el antequerano pero demasiado cerradas, demasiado lentas y aburridas para mi impaciencia y propósitos de entonces”.⁵ También en *La arboleda perdida*, a renglón seguido, Alberti recordó su interés por escribir sonetos y la predisposición, en contra de ellos, de los ultraístas: “A los ultraístas que suponían una violenta y casi armada reacción contra las formas clásicas y románticas, escribir un soneto les habría parecido cometer algo peor que un crimen. Y eso hice yo, poeta al fin y al cabo más joven, libre, además de desconocido”.⁶

En el poema de *Sermones y moradas*, “Elegía a Garcilaso (Luna 1503-1536)”, publicado dos años antes de la conmemoración de los cuatro siglos de la muerte del poeta, pero elaborado entre 1929 y 1930, Alberti escogió para *homenajear* a Garcilaso una composición escrita, al igual que el resto de los poemas del libro; en ella utiliza versos libres, o, más bien, versículos. Sin embargo, el contenido del poema es lo que realmente resulta desconcertante. El poema en cuestión es una composición claramente surrealista. Los elementos que harían pensar en la presencia de Garcilaso son “un yelmo sin alma” y “una armadura vacía”. Al igual que en el resto de los poemas de la colección, Alberti convierte la muerte en el asunto principal del poema. El poeta presenta y representa a Garcilaso en ausencia, o como si se tratara de un maniquí. Al referirse al poeta toledano, Alberti lo retrata después de que pereciera, fijándose solamente en los “restos materiales” que de él quedaron en el campo de batalla: “Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste se pasó toda una noche velando un yelmo ya sin alma; / a un

⁵ R. Alberti, *La arboleda perdida...*, p. 164.

⁶ *Idem*

yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme los espejos de los castillos”.⁷ De hecho, el epígrafe que escoge para encabezar el poema, proveniente de la Égloga tercera, refiere la escena en que el toledano describe la temprana muerte de una mujer que muchos suponen sería Isabel de Freyre: “Antes de tiempo y casi en flor cortada” (v. 228). El verso del toledano resultaba apropiado para el poema puesto que el toledano había muerto, a su vez, siendo todavía muy joven.

Cuando comencé a explorar de forma íntegra las obras de Cernuda, Altolaguirre y Salinas, me detuve a pensar si sería conveniente, con el fin de darle una mayor coherencia a mi estudio, abocarme al análisis exclusivo de los textos críticos o si, por el contrario, mi estudio debía atender únicamente los poemas de esos autores y los entroncamientos con la poesía del poeta toledano. Cualquiera de estas opciones me obligaba a renunciar a una parte importante de la obra literaria de los autores en cuestión. Tras la revisión de los textos, y después de formular la orientación que tendría mi trabajo, decidí atender las obras sin importar a qué género literario pertenecieran. De hecho, la diversidad de los géneros en que la huella de Garcilaso se hacía sentir me hablaba, de nueva cuenta, de la riqueza del diálogo que los poetas del 27 entablaron con la obra de Garcilaso. Si bien la biografía *Garcilaso de la Vega* de Altolaguirre fue uno de los textos que parecía despertar más preguntas acerca de cuán idóneo resultaría analizarla a la par de los poemas de los autores, conforme fui afinando mi lectura percibí que las páginas de ese libro constantemente tendían hacia lo poético, no solamente porque eran el examen de la vida de un poeta, sino porque en muchos

⁷ R. Alberti, “Elegía a Garcilaso (Luna 1503-1536)”, *Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*, Seix-Barral, Madrid, 1977, v. 1. Vale la pena recordar que este poema de Alberti fue incluido por Gerardo Diego en la segunda edición de *Poesía española* (1934).

de los pasajes podía reconocerse una voluntad lírica y la escritura de verdaderos poemas en prosa. Quien organice una antología del poema en prosa en España debería incluir algunos fragmentos de *Garcilaso de la Vega* de Altolaguirre.

Fue María Zambrano quien me ofreció el mejor argumento posible para justificar la decisión de abarcar una pluralidad de géneros. Retomo a continuación el epígrafe con que abrí el capítulo que dedico a la obra de Altolaguirre y Garcilaso: “Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse”.⁸ Lo que sostiene Zambrano en *La confesión* es cierto: la conformación de un género depende, sobre todo, de las necesidades vitales de quien desee expresar algo. La vida impone los temas a los creadores y sugiere o marca, paralelamente, los rumbos que dicha expresión debe seguir para su propia concreción textual. Los géneros son solamente el camino más adecuado para lo que en ese momento se quiere expresar. La obsesión por encuadrar con rigor los textos literarios dentro de un marco genérico, olvidando que lo único que esos géneros permiten, a final de cuentas, es la expresión de la vida, me parece un despropósito. El factor común, en cada uno de los textos que revisé, fue la presencia de Garcilaso de la Vega. Los diversos caminos seguidos por los autores, los diversos géneros, conservan un rasgo particular en común, pero añaden matices insubstituibles. Lo que a mí me interesaba era recoger todas aquellas manifestaciones literarias de los miembros del 27 en que se hiciera patente la lectura de Garcilaso de la Vega y el interés que esa figura de carne y hueso despertaba en ellos. Ahora bien, los poemas que estudié me permitieron

⁸ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 13.

analizar asuntos que, a su vez, no siempre encontré tratados en los textos críticos de los mismos autores.

Si bien, como lo dijo Zambrano, cada género literario permite la expresión de cosas diversas, al organizar los materiales elegidos pude ir constatando la existencia de puentes que servían para unir, por ejemplo, lo referido en los textos de crítica literaria con lo que iba apareciendo, de acuerdo con mis lecturas, en los poemas de Cernuda, Altolaguirre y Salinas. En el caso de Cernuda y de Salinas, por ejemplo, aquello que detectaron como elemento primordial de la poética de Garcilaso --me refiero a la idealización-- es fácil reconocerlo en sus propios versos. Claro está que, como lo fui estudiando en los respectivos capítulos, para Cernuda y para Salinas la idealización es un concepto que adquiere matices propios. En el caso de Cernuda, la idealización en la poesía de Garcilaso permite reconocer y recrear artísticamente la armonía del mundo; de allí los escenarios idealizados de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*. En el caso de Salinas, en cambio, es la idealización el instrumento que permite la existencia múltiple de los personajes de la vida real y de los personajes que habitan, a su vez, los poemas. Y la idealización también lleva al poeta, especialmente en los versos de *La voz a ti debida*, a configurar y caracterizar a la mujer amada como un ser sumamente especial. Un verso que perfectamente ejemplificaría tal actitud, el grado máximo de idealización, es el siguiente: “Tu dulce cuerpo pensado”. Aquí la idealización supone aprehensión espiritual y mental, como en su momento lo señaló Spitzer y lo refutara Jorge Guillén.

La idealización como elemento central del mundo de Garcilaso también aparece en las páginas de *Garcilaso de la Vega*. Recuérdese lo que el biógrafo malagueño afirmó en el capítulo de la biografía en que Garcilaso tiene un encuentro con Isabel de Freyre y el modo en que, gracias a esa reunión de los amantes, el mundo cambia y el poeta toledano percibe

en su entorno el mismo paisaje que luego ha de plasmar, e idealizar, en sus églogas. Como lo establecí en el capítulo en que estudio la obra de Altolaguirre y Garcilaso, varios de los temas centrales de la poesía del malagueño tienen un claro eco en la biografía *Garcilaso de la Vega*; pienso, por ejemplo, en el perpetuo conflicto entre vida interior y vida exterior. Los poemas de Altolaguirre desarrollan, con frecuencia, este idéntico tema; por otra parte, en el momento de imaginar la existencia del poeta toledano, el malagueño intenta, acaso reconociendo el carácter netamente utópico de tal empresa literaria, recrear la vida interior del personaje. Si para Altolaguirre Garcilaso, en tanto que personaje, cobra un gran interés, es debido a la complejidad y a la riqueza de su vida interior. Allí es donde realmente *vive* el poeta; no así en las gestas militares, ni en los encargos imperiales.

Cuando empecé a plantear los términos que mejor describirían mis propósitos, cuando apenas imaginaba el rumbo que tomaría mi trabajo de investigación, de inmediato me vino a la mente la palabra “influencia”. Si bien la etimología de la palabra contiene una elocuente y sugestiva imagen que ilustra claramente el fenómeno que refiere y define --vale la pena recordar que el término está relacionado con lo fluvial, con los ríos, con lo que fluye de un punto a otro, con lo que discurre--, caí en la cuenta de algunos problemas implícitos en su uso, por lo menos en los dominios de una filología de corte positivista. Decir que un autor influyó en otro autor pareciera establecer una relación unidireccional y, al mismo tiempo, excluyente. En realidad, un artista que en verdad recibe la influencia de otro creador no *copia* lo realizado por aquél. Por su valor atenuado, y sobre todo porque me permitía alejarme del término “influencia” (pero sin renunciar por completo a él, ni mucho menos a su etimología), en varias ocasiones, a lo largo de mi tesis, creí detectar el “influjo” de la poesía de Garcilaso en la obra de Cernuda, Salinas y Altolaguirre. Dado que decidí ampliar mi investigación, y considerar asimismo los textos críticos de los autores

seleccionados, así como también la biografía *Garcilaso de la Vega*, estudiar únicamente la influencia o el influjo del toledano hubiera resultado impropio y limitante; me habría imposibilitado realizar el trabajo de investigación que en verdad me propuse. Si bien recurrí al término influjo para describir el vínculo entre Garcilaso y los poetas estudiados, también utilicé una noción, como se verá un poco más adelante, que me sirvió, sin condiciones de por medio, para explicar el cariz de la relación entre los autores.

La poética de Garcilaso, si bien dueña de características particulares, y sin duda inconfundibles, como Dámaso Alonso lo supo bien demostrar por medio de sus detallados y deslumbrantes análisis estilísticos,⁹ tiene que vincularse, forzosamente, con la trayectoria de la poesía en Occidente, pasando por Provenza, los cancioneros medievales y Petrarca. Si hubiera escogido conformarme con el rastreo de influencias, mi trabajo quizá hubiera adolecido del siguiente problema: atribuir a la poética de Garcilaso lo que, de forma clara, subyace en los versos de muchísimos poetas occidentales. Por ello, preferí no realizar un estudio de “fuentes”. Como bien lo saben los especialistas, la obra de Garcilaso ha sido estudiada de ese modo desde que, con todo rigor, el erudito Fernando de Herrera se planteara tal necesidad, de forma práctica, hacia la segunda mitad del siglo XVI. La cacería de ecos de la tradición latina y griega en los versos de Garcilaso ha significado un ejercicio de indudable curiosidad y de nobleza intelectual. Por ejemplo, en 1930, Margot Arce Blanco publicó un estudio imprescindible acerca de la poesía de Garcilaso de la Vega, en el cual, además de explicar la importancia del pensamiento estoico para la poesía del

⁹ Pienso, sobre todo, en el trabajo sobre Garcilaso que Dámaso Alonso incluyó en su libro *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1962.

toledano, presentó el más completo y claro registro moderno, según me parece, de las “fuentes” petrarquistas en la obra del autor de la “Oda a la Flor del Gnido”.¹⁰

Si bien los autores del 27 se manifestaron, como pude comprobarlo una y otra vez a lo largo de mi investigación, como miembros de una rica tradición literaria y artística, al mismo tiempo estaban convencidos de que en la obra de un verdadero creador siempre se manifiesta algo personal, un elemento original que no depende de las influencias. Para algunos poetas del 27, la búsqueda y la comprobación *científica* de las “fuentes” literarias, de las “influencias” y de los “precursores” significaba un gasto inútil. Tal es el caso de Pedro Salinas: “No quiero referirme a las famosas *influencias*, a los igualmente famosos *precursores*, ni mucho menos a las *fuentes*, adormideras de tantas labores críticas bien intencionadas, y que durante muchos años han suplantado el objetivo verdadero del estudio de la literatura. Todos estos son factores parciales, agentes menores de una realidad mucho más profunda, de mayor complejidad biológica: la tradición”.¹¹ Incongruente y peligroso habría sido llevar a cabo un estudio --un estudio de fuentes-- que los autores que seleccioné hubieran, sin duda, reprobado. En cambio, situarlos como parte de una tradición, de la cual se sabían parte, me resultó mucho más coherente.

A lo largo de las anteriores páginas, preferí dar seguimiento al nutrido *diálogo* entre Garcilaso y los poetas del 27. A diferencia de los otros términos discutidos, la noción de “diálogo” me permitió renunciar a un tratamiento, como antes lo he dicho, unidireccional de los textos, llegando incluso, si se me permite el término, a intentar un modesto ejercicio de “literatura comparada”; eso sí, contrastando las obras de autores que escribieron en una

¹⁰ Véase Margot Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del Siglo XVI*, Revista de Filología Española, Madrid, 1930 (Anejo 13).

¹¹ P. Salinas, *Jorge Manrique...*, p. 115.

misma lengua y que compartieron una sola nacionalidad. Por ejemplo, cuando estudié *La voz a ti debida* pude, en algunas secciones de mi trabajo, orientar mis lecturas averiguando cuáles eran los rasgos que tenían en común la poética del toledano y la de Salinas. Por ejemplo, cuando estudié el mar como elemento simbólico, pude constatar que si bien en la obra de ambos autores era un componente que marcaba una separación entre los amantes, en la poesía de Salinas esa distancia era anhelada, o buscada, en tanto que en los versos de Garcilaso la lejanía impuesta por el océano era, en cambio, lo que invariablemente despertaba el miedo y el desconsuelo, puesto que el poeta entreveía la posibilidad de que, al regresar del largo viaje, fuera rechazado por el ser amado. También pude valorar, tanto en la poesía de Garcilaso como en la de Salinas, la similar caracterización de la mujer como un ser inmisericorde. Si en la poesía de Garcilaso la amada simplemente rechaza, o deja de atender, las súplicas del amante, en *La voz a ti debida* el amor se convierte en un proyecto imposible, entre otros motivos, por la naturaleza de la mujer (pienso en la altura de la mujer como metáfora recurrente en el poemario), por su ontología cambiante (constantemente se transforma y deja de ser lo que es) y porque, sencillamente, no siempre se materializa y a veces, cuando parece estar más cerca del poeta, incluso se desvanece. En el estudio de ambos poetas, contemplé la importancia de lo cortesano, en tanto ideología sentimental, y de la poesía cortesana, en tanto escuela literaria. Si bien Salinas repudió tal estilo, y si bien la poesía de Garcilaso supone la superación de esa misma escuela, es claro que se trata de un influjo fundamental en sus respectivas obras. La poesía de Salinas, al menos *La voz a ti debida*, constituye una actualización totalmente moderna de los temas que ocuparon a Garcilaso, durante el renacimiento español, en sus composiciones amorosas.

Al analizar los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* aclaré que en tales composiciones Cernuda tendió a quedarse con una porción del mundo poético de Garcilaso (especialmente

con los escenarios de sus poemas); pero solía introducir o eliminar otros componentes. Por ejemplo, el sevillano, en la “Égloga”, construye la imagen de un lugar perfecto, al que nada le falta para procurar la delicia y la fascinación de quien allí tuviera la fortuna de descansar; sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir en los poemas bucólicos de Garcilaso, la presencia humana no aparece por ningún lado en la “Égloga” de Cernuda, además de que el sevillano insiste, lo cual difícilmente puede ser accidental, en la importancia que el silencio cobra en su composición y en las amenazas que podrían atentar en contra de ese perfecto estado silente. Las voces de los pastores, de haberlos creado el poeta, habrían roto ese apreciadísimo silencio. Con Garcilaso se consolidan algunos de los más importantes géneros poéticos de la literatura española. Los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* representan una interpretación y una revisión muy personal de algunos modelos genéricos aprovechados y practicados por Garcilaso. En las páginas del capítulo respectivo, comparé los puntos en común en el uso de esos modelos poéticos y, sobre todo, me fijé en la forma peculiar en que Cernuda transformó, con intenciones muy claras, lo establecido por la tradición renacentista. Es claro que el sevillano escogió los títulos de las composiciones de ese poemario con la intención de reinterpretar los modelos literarios y buscando, al mismo tiempo, propósito del todo moderno, examinar su esencia misma.

Al comparar el uso del verso en la poesía de Cernuda y de Salinas, especialmente en los libros en que se acercan mayormente al mundo poético de Garcilaso, puede establecerse un contraste muy significativo. Si bien Cernuda reinterpreta y reinventa, como ya lo he dicho, los modelos poéticos del toledano, llega a reproducir, en cambio, con consciente fidelidad, los esquemas métricos utilizados por aquél en sus composiciones. Procura Cernuda nutrirse de la técnica poética de Garcilaso, de la forma exterior, como diría Dámaso Alonso, de sus versos. Sin embargo, Cernuda reajusta con libertad las relaciones

entre el modelo lírico que reelabora y el tipo específico de estrofa que Garcilaso usó en tal o cual composición. Por ejemplo, en su “Égloga”, Cernuda emplea la estrofa preferida por el toledano para la escritura de sus canciones. He ofrecido una hipótesis que intenta explicar tal predilección. En su “Oda”, Cernuda no sigue el patrón de la lira; prefiere reproducir, en ese texto, una de las estancias que Garcilaso usó en las églogas. Los endecasílabos y los heptasílabos italianizantes de Garcilaso son los versos por entonces preferidos por el sevillano.

Para expresar una de las preocupaciones literarias, y acaso vitales, de Garcilaso, la negativa de la mujer amada ante la propuesta del amante, su falta de *miser cordia*, su esencia inaprensible, Salinas acude, por lo regular, al verso de arte menor (sobre todo al heptasílabo, pero también al octosílabo), pero no sin dejar de emplear, en ocasiones, el verso de arte mayor, incluso acercándose, o casi rozando, el endecasílabo: “¿Las oyes cómo piden realidades, / ellas, desmelenadas, fieras, / ellas, las sombras que los dos forjamos / en este inmenso lecho de distancias?” (vv. 2431-2434). Tal como lo hiciera, en gran medida, en sus tres poemarios iniciales, Salinas requiere que sus versos tengan una fluidez que acaso el seguimiento estricto de una estrofa no le hubiera permitido conseguir. La recurrencia de heptasílabos favorece, sin duda, tal fluidez. A diferencia de lo que permiten las formas cerradas en poesía (por ejemplo, el soneto, la décima), el monólogo romántico de Salinas nunca podría haberse constreñido a un patrón previamente establecido. Aventura que si Cernuda y Salinas siguieron caminos distintos, en lo que tiene que ver con la selección de tal o cual tipo de verso, tanto en *Égloga*, *Elegía*, *Oda* como en *La voz a ti debida*, tal vez haya sido por el carácter descriptivo de la poesía del primero y por la naturaleza dialogante de la poesía del segundo.

Al estudiar la poesía de Altolaguirre, y al confrontarla con la poesía de Garcilaso, pude constatar, entre otras cosas, cuán fundamental habría resultado para el malagueño la reflexión acerca del mundo poético del toledano; pienso en el modo en que buscó conciliar, discursivamente, al interpretar la obra de aquel autor clásico, lo retórico con lo humano. Y también pude ilustrar el modo en que tal dialéctica repercutió en la construcción de su propio mundo lírico. Al cotejar la poesía de Altolaguirre con la obra poética de Garcilaso, hubo un aspecto que, de inmediato, me pareció relevante. Me refiero al hecho de que en la poesía de Altolaguirre el amor, como tema, se tarda en aparecer en su obra poética. En este sentido, el malagueño pareciera coincidir parcialmente con Cernuda, pues si bien el sevillano, al menos en su “Égloga”, opta por reproducir el instrumento verbal de Garcilaso, en dicha composición elimina el amor como tema. En la “Elegía” y en la “Oda” las figuras masculinas que aparecen, mitificadas y divinizadas, son solamente un anuncio del eminente e irrenunciable deseo que, sin embargo, el poeta no termina de nombrar ni de experimentar; por ello la calidad casi fantasmal de esas representaciones masculinas semihumanas o semidivinas. Si Altolaguirre no escribió, específicamente en su primera etapa literaria, poemas de amor, esto se debió, entre otros motivos, a la muy peculiar visión que propuso, en sus propios versos, de los demás seres o, en otros términos, del mundo exterior. Y acaso, también, debido a la hegemonía ejercida entonces por la poesía pura y la deshumanización del arte.

Para Altolaguirre, los otros, los demás, se convirtieron en un recordatorio de sí mismo, en un mero reflejo de su existencia (véase por ejemplo “Dentro”, composición perteneciente al primer poemario del poeta). No fue sino hasta un par de años más tarde cuando esto cambió. A partir de 1928, las demás personas, especialmente las mujeres, dejan de tener un valor puramente instrumental; ya no son más un pretexto para que el poeta

pueda, al alejarse, recuperar su soledad y reconocer plenamente el valor de dicho estado solitario (un muy buen ejemplo de esto es *No me has querido y huyes por tus años*”, poema incluido en *Poesía* en 1930). En la medida en que el poeta percibe con otra mirada a los demás, la poesía de Altolaguirre, por lo menos desde un punto de vista temático, pareciera, ahora sí, irse aproximando al mundo poético de Garcilaso. En “Maldad”, por ejemplo, poema de 1928 y publicado en 1930, el poeta da cuenta del silencio de una mujer, de su comportamiento hermético, de su naturaleza orgullosa. Y tal como ocurre en la “Oda a la Flor del Gnido”, el malagueño termina hablando de la naturaleza pétreo de la mujer. “Tu fortaleza hermosa”, de *Soledades juntas* (1931), y “Al ver por donde huyes”, de *Alba quieta* (1928), también recuerdan, por la caracterización femenina, el trazado de Garcilaso. De hecho, en algunos versos prácticamente cita al toledano.

Al revisar la literatura del momento, hay palabras que parecieran contener o referir, por su significado agregado durante el período, las principales preocupaciones estéticas de los artistas de la época. La poesía de Garcilaso, al ser comentada y analizada, suscitaba en los críticos una discusión bastante sintomática del momento. Los adjetivos que con frecuencia se emplean en los ensayos de la época para calificar la poesía de Garcilaso parecieran identificar dos rasgos contrapuestos: “retórica” y “humana”. Para la mayor parte de los críticos profesionales de aquella época, para los autores de los manuales de literatura, la poesía de Garcilaso, si bien marcaba un hito dentro del ámbito de las letras hispánicas, era el resultado del talento retórico del poeta; lo que había detrás de los versos --las historias de amor y de desamor, su experiencia vital-- podía justificar una obra que, sin embargo, no terminaban de ganar el aplauso por su clarísimo componente poético. Al comienzo de este trabajo, cité pasajes provenientes de diversos manuales de literatura que confirman lo aquí dicho. Sin embargo, hacia 1937, tal vez como resultado de una lectura

elaborada en un momento distinto, Ángel Valbuena Prat, en su *Historia de la literatura española*, reconoció el dominio formal de Garcilaso, pero el mismo crítico también tomó en cuenta, por decirlo de algún modo, el contenido emocional de los versos del toledano, llegando incluso a decir que lo expresado por el poeta tendría una mayor contundencia que la forma: “El autor de las ‘Églogas’ está lleno de emoción de humanidad, pero ésta trasciende al poema en la forma estilizada y desrealizada de la lírica del Renacimiento”.¹²

La biografía *Garcilaso de la Vega* es, página tras página, una defensa explícita de la vida y de la obra del poeta toledano. Altolaguirre aboga en favor del personaje central del libro. La lectura que propone de la obra del toledano --cree establecer una posible relación entre sus versos y su vida-- es el camino esencial por medio del cual piensa demostrar que la poesía de Garcilaso es resultado de una experiencia, de principio a fin, humana. Lo retórico, porque Altolaguirre jamás niega la habilidad retórica reflejada en las composiciones de Garcilaso, sería tan solo un medio, nunca propiamente un fin. La identificación que Altolaguirre siente con Garcilaso se justifica en la medida en que lo convierte en arquetipo del verdadero poeta: un hombre que posee el instrumento verbal necesario, pero que también es dueño de una intensa y rica vida interior.

Para Cernuda, la poesía del toledano es ejemplar. A diferencia de la obra de otros poetas, Cernuda reconoce en la obra de Garcilaso un ejemplo de equilibrio y de perfección lírica. Equilibrio, porque en los versos del toledano halla el punto de encuentro entre la lengua hablada y la lengua escrita; perfecto, también, puesto que si bien Garcilaso, según lo asientan sus biógrafos, vivió durante su corta vida grandísimas penas, tuvo la capacidad de

¹² Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1937, t. 1, p. 447.

transformar tales sufrimientos en verdadera poesía. Esto último lo convierte, de acuerdo con Cernuda, en un artista consumado. Y recuérdese el elevado significado que la palabra “artista” tiene para el sevillano (para él no es lo mismo “artista” que “poeta”). Si Garcilaso, para el autor de *La realidad y el deseo*, es un creador que retoma de su existencia los aspectos más dolorosos --lo más hondamente humano--, también es capaz de armonizar dichos contenidos en una composición. Por este logro, por ese don de artista, Cernuda desea reconocer en Garcilaso al verdadero poeta romántico de la literatura española. A diferencia de la mayoría de los autores decimonónicos españoles, exceptuando a Bécquer, Garcilaso habría experimentado los sentimientos más extremos; pero, por su talante artístico, demostró tener un dominio absoluto de los mismos, así como la capacidad, por ende, de transformar su existencia en poesía.

En el ensayo que Salinas dedica a Garcilaso, el autor de *Razón de amor* también insiste en la *humanidad* presente en la obra del poeta. De hecho, insiste en el vínculo que existiría entre su vida y su obra poética. El contenido de los poemas del toledano tendría en la experiencia humana su verdadero sustento. Recuérdese al respecto la insistencia de Salinas en torno a la fidelidad con que Garcilaso retoma en sus composiciones, en las églogas, la existencia y la caracterización de personajes de la vida real. Como lo he señalado, Salinas, a pesar de su rechazo de la poesía de cancionero, retoma elementos que proceden directamente de dicha escuela literaria (pienso, por ejemplo, en su tratamiento hiperbólico de la temática amorosa y en su reformulación juguetona de la poesía conceptista medieval). Ahora bien, lo que Salinas no encuentra en la poesía de cancionero, en la poesía cortesana, sí lo detecta en la obra poética de Garcilaso, gracias al “ardor persuasivo” de sus versos. Dicha paradoja, su rechazo de la poesía de cancionero y su elogio de la obra lírica de Garcilaso, puede entenderse mejor si se considera que para

Salinas la obra lírica del poeta de las églogas supera y trasciende lo retórico y abrega siempre en lo humano.

A diferencia de los críticos académicos que los antecedieron, los poetas del 27 subrayan la importancia que la vida de Garcilaso tuvo para que éste pudiera escribir su obra y también insisten en que su tono *humano* radicaba, precisamente, en haber aprovechado su existencia para escribir sus poemas. Sin embargo, son capaces de rebasar tal criterio y de reconocer la calidad estética de sus versos. Es decir, lo anecdótico no es lo que, para ellos, propiamente confiere de entrada interés a las composiciones de Garcilaso; en todo caso, enaltecen la forma en que el poeta, gracias a la intensa vida que llevó, gracias a la sensibilidad con que supo mirar su propia existencia, logró plasmar algunas de las composiciones esenciales de la poesía escrita en el ámbito hispánico. Esto supone una revaloración de su obra y un alejamiento de la postura crítica usual por entonces.

El tipo de comentarios y de interpretaciones que Cernuda, Altolaguirre y Salinas hicieron de la obra y de la vida de Garcilaso los llevó, en muchas ocasiones, a considerar un vínculo que uniría el mundo poético de Garcilaso con la ideología romántica. La frecuencia con que relacionaron la obra de Garcilaso con la obra de Bécquer es una de las pruebas más contundentes en este sentido. Es también un indicio del modo en que escogieron leer y concebir la obra del toledano durante el período caracterizado por los críticos como de *rehumanización*. Cernuda insistió constantemente acerca de la existencia de tal nexos. Para el sevillano, ambos poetas fueron fundadores de dos tradiciones poéticas. La tradición fundada por Garcilaso abrió el camino para los poetas del Siglo de Oro. Bécquer habría sido el fundador, por su parte, de la moderna poesía española. Según el autor de *La realidad y el deseo*, tanto Garcilaso como Bécquer habrían sido capaces de encauzar la poesía peninsular hacia zonas más fértiles. Salinas, por su parte, al cifrar los antecedentes

literarios de su propia generación, los identificó con los clásicos españoles, entre ellos, Garcilaso, y también con Bécquer, cuya lectura dio nueva vida a la lírica española tras la influencia modernista. Salinas coincide con Cernuda: “Garcilaso fue el mayor escritor de poemas líricos de la España de su tiempo, y quizá lo sea de la España de todos los tiempos, con la excepción de Bécquer”.¹³

Esencialmente, he estudiado textos aparecidos durante las décadas del veinte y del treinta; pero, no por ello, he descartado examinar algunos ensayos redactados durante la década del cuarenta. Por ejemplo, algunos de Cernuda. La importancia que para Cernuda tuvo Garcilaso de la Vega se transparenta claramente en *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, pero tras los libros que denominaría surrealistas, *Los placeres prohibidos* y *Un río, un amor*, el poeta retoma en algunos de sus versos elementos pertenecientes al mundo poético de Garcilaso. En los poemas de *Las nubes* (1937-1940), escritos durante los aciagos días de la Guerra Civil, al menos en dos ocasiones Cernuda invocó la poesía de Garcilaso, llegando incluso a la cita directa, cosa que, hasta donde sé, no hizo anteriormente, ni siquiera en *Égloga*, *Elegía*, *Oda*. En el poema que escribió a manera de elegía por la muerte de Federico García Lorca, y que en su momento fuera censurado por las autoridades del bando republicano por transparentar la homosexualidad del autor de *Poeta en Nueva York*, Cernuda se inspiró en una famosa estrofa de la *Égloga* tercera de Garcilaso. Entre otros, Miguel García-Posada ha detectado la cita:¹⁴

Tenga tu sombra paz,
Busque otros valles,

¹³ P. Salinas, “Garcilaso de la Vega. La idealización de la realidad” ..., p. 234.

¹⁴ Miguel García-Posada, “Cernuda y Garcilaso. Ecos garcilasianos en la elegía ‘A un poeta muerto’”, *Ínsula*, 455, 1984, pp. 1 y 3.

Un río donde el viento
 Se lleve los sonidos entre juncos
 Y lirios y el encanto
 Tan viejo de las aguas elocuentes,
 En donde el eco como la gloria humana rueda,
 Como ella de remoto,
 Ajeno como ella y tan estéril.¹⁵

Según lo asentó Carreira en una antología que recoge poemas de Cernuda escritos durante el exilio, el sevillano también citó a Garcilaso en la primera estrofa de “Tristeza del recuerdo”, composición escrita en cuartetos endecasílabos.¹⁶ En dicho poema, el poeta rememora, desde el ámbito de los sueños, un amor perdido: “Por las esquinas vagas de los sueños, / Alta la madrugada, fue conmigo / Tu imagen bien amada, como un día / En tiempos idos, cuando Dios lo quiso”.¹⁷ Según lo asienta Carreira, Cernuda se inspira en el Soneto 10 de Garcilaso: “Oh, dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería”.

Los dos poemarios de Salinas que, junto con *La voz a ti debida*, conforman una clara trilogía, *Razón de amor* y *Largo lamento*, si bien prolongan y enriquecen el monólogo amoroso, lo hacen de distinta manera. Los personajes --el poeta y la mujer-- afrontan situaciones diferentes. Los poemas de *La voz a ti debida* son composiciones en que, de forma invariable, hay un personaje activo y un personaje pasivo; en otras palabras, un personaje anhelante y un personaje continuamente anhelado. Más allá de las dificultades

¹⁵ L. Cernuda, “A un poeta muerto (F.G.L)”, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, ed. de Luis Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 1999, vv. 81-90.

¹⁶ Véase Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, ed. de Antonio Carreira, FCE, Madrid, 2003, nota 18.

¹⁷ L. Cernuda, “Tristeza del recuerdo”, *Las nubes...*, vv. 1-4.

que enfrentan el hombre y la mujer en *Razón de amor* y en *Largo lamento*, a diferencia de lo que ocurre en *La voz a ti debida*, los personajes sí han estado reunidos, se están separando o se dedican a recordar el instante de su unión. Los versos que transcribo de *Razón de amor* imposible sería encontrarlos o ubicarlos, según me parece, entre las páginas de *La voz a ti debida*:

¡Sensación de retorno!
 Pero ¿de dónde, dónde?
 Allí estuvimos, sí,
 juntos. Para encontrarnos
 este día tan claro
 las presencias de siempre
 no bastaban. Los besos
 se quedaban a medio
 vivir de sus destinos:
 no sabían volar
 de su ser en las bocas
 hacia su pleno más.¹⁸

Para constatar el cambio de rumbo en la poesía de Salinas, basta decir que en los poemas de *Razón de amor* es bastante frecuente que el *tú* y el *yo* se transforme en un *nosotros*.

James Valender ha recuperado un poema de Salinas publicado por Altolaguirre en *La Verónica*, en La Habana, hacia 1942. El título del poema es “La muchacha que se zambullía”. Valender propone el parentesco entre esa “muchacha” y las ninfas de la Égloga tercera que juegan en las aguas del río. Creo que Valender tiene razón. Yo agregaría, únicamente, que en el poema Salinas lleva a cabo algo que, de forma bastante usual, practicaba: yuxtapone lúdicamente lo antiguo con lo moderno. La “muchacha” no juega en

¹⁸ P. Salinas, “¡Sensación de retorno!”, *La voz a ti debida. Razón de amor*, ed. cit, vv. 1-12.

las aguas de un río, sino que se lanza, titubeante, y luego absolutamente segura, desde la plataforma de un trampolín:

Desde la punta del pie, toda tensa,
 hasta la frente sin idea
 la doncella se va vistiendo
 con la gran desnudez de la víctima
 voluntaria, muy voluntaria.
 Vibra la tabla. Es un Adiós
 a la núbil sacrificada
 que, de puntillas, se prueba la fuerza
 y toda hecha junco, baila que baila,
 se va llenando de síes, de síes, de síes.
 Hasta que el sí más profundo
 --el arco de la alegría sin fin, inocente--
 la lanza.

Viajera breve del aire,
 flecha carnal disparada,
 dibuja la curva del sí,
 dibuja la recta del sí.
 Y hecho su cuerpo la prenda perfecta
 del sí que le canta en el alma,
 se entra derecha, en su traje de espuma
 por las galerías verdes,
 en busca de la gran fiesta,
 de la profunda fiesta en silencio
 de los últimos fondos del agua.¹⁹

¹⁹ P. Salinas, “La muchacha que se zambullía”, citado por J. Valender, “Salinas y Altolaguirre. Un poema olvidado y tres cartas”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2, 1988, p. 46, vv. 11-34.

Valender relacionaría este poema de Salinas con otro del mismo autor, proveniente de su libro póstumo, *Confianza* (1955), que lleva por título “Las ninfas”. Al igual que en la *Égloga* tercera de Garcilaso, el personaje mitológico surge sorpresivamente y se instala en las orillas de un río. Sin embargo, en el poema de Salinas la ninfa, a diferencia, también, de “La muchacha que se zambullía”, no se arroja al agua. El poeta discierne entonces cuál de las dos ninfas, la verdadera o la imagen de la ninfa reflejada en el río, es la real: “¿No es la ninfa que nace, aquí en la onda, / la verdadera // ¡Qué hermosa efigie es ella, sin su carne!, / ¡Es más que ella”.²⁰ Otro poema en que Salinas se inspira en el mundo de las ninfas es la “Variación X” de *El contemplado* (1946): “Un gran hervor de cuerpos en proyecto / alumbra la marina. // No hay onda que no sueñe en dar su carne / transparente a una ninfa”.²¹

Por su parte, Altolaguirre parece inspirarse en la *Égloga* tercera, y en el mundo de las ninfas y de sus tapices, cuando escribe, durante el exilio, “Por un río, hacia España”. En este poema en prosa, el poeta imagina un río que lo llevaría de regreso a la patria después del exilio:

Aún recuerdo el opalino asombro de los peces, bordados en el pecho vertical de las aguas o asomando los rostros como cuñas por la tranquila superficie. Recuerdo el pasmo de las aves, muy cerca de los mástiles. En la cercana orilla vi alzar la frente al toro que prefirió lo azul al pasto verde por escuchar la voz del río. Y a lo lejos, bajo las nubes quietas, un jinete que perseguía su presa con halcones y perros se quedó hecho una estampa, como figuras de un tapiz que colgara del cielo. Todo se hizo interior, las olas fueron sábanas, y el horizonte endurecido una pared, cuatro paredes.²²

²⁰ P. Salinas, “Las ninfas”, *Poesías completas...*, vv. 47-50.

²¹ P. Salinas, “Variación X”, *Poesías completas...*, vv. 17-20.

²² M. Altolaguirre, “Por un río, hacia España” [1946], *Poesías completas (y otros poemas)...*, p. 495.

Valender ha detectado aquí algunas reverberaciones de la poesía de Garcilaso: “En un juego de artificio inspirado en las *Églogas* de Garcilaso y en las *Soledades* de Góngora, Altolaguirre construye un rico tejido de alusiones literarias que tiene como finalidad remitirnos a un tiempo fuera del tiempo, a un espacio en que el movimiento queda detenido por el arte; borrada la historia, la visión poética nos devuelve a un tiempo *anterior*, o como prefiere Altolaguirre, siguiendo a Novalis, a un tiempo *interior*”.²³ En el mismo trabajo, pero en una nota a pie de página, escribe Valender también esto: “El jinete ‘que perseguía su presa con halcones y perros’ en seguida trae a la mente el ‘ardiente jinete que apresura / el curso de los ciervos temerosos’; mientras que ‘el opalino asombro de los peces bordados en el pecho vertical de las aguas’ nos remite tanto a la ‘delicada estambre’ que tejían en el Tajo las ninfas de la ‘Égloga Tercera, como a ‘las moradas’ de las ninfas del soneto XXI, ‘en columnas de vidrio sostenidas’”.²⁴

En un poema de *Todo más claro* (1949) que lleva, por cierto, el mismo título que el poemario, Salinas recrea e imagina la procedencia de las palabras que conforman el lenguaje por medio del cual él, en tanto que poeta y que hombre, se expresa. Salinas observa, de forma panorámica, el nacimiento y la consolidación de su lengua. Y nombra algunos de los creadores de ese instrumento verbal que es el español:

Hombres que siegan, mujeres
que el pan amasan,
aquel doncel de Toledo,

²³ J. Valender, “Entre la vuelta y el arraigo. Cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre. 1946-1948”, en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III. Literatura: siglos XIX y XX*, prólogo Rebeca Barriga, eds. Yvette Jiménez de Báez y Martha Lilia Tenorio, COLMEX, México, 1997 p. 85.

²⁴ *Idem*

“corrientes aguas”,
 aquel monje de la oscura
 noche del alma,
 y el que inventó a Dulcinea,
 la de la Mancha.²⁵

En definitiva, la obra de Garcilaso tuvo un lugar especial en la vida de los tres poetas estudiados a lo largo de este trabajo. Es verdad que en una investigación como la mía, para ilustrar el vínculo entre los autores del 27 y el poeta de Toledo, solamente se pueden tomar en cuenta los testimonios literarios que se conservan. Sin embargo, es posible aventurar que, en su calidad de lectores, recurrieron frecuentemente a la obra de Garcilaso, sin dejar en cada ocasión prueba de ello; es decir, sin siempre escribir una página que discutiera tal o cual aspecto de su poética, o un poema que recreara ese mundo lírico. El modo en que concibieron la tradición --como un elemento activo-- hace pensar que dicha afición fue constante e inquebrantable. Por último, hace falta decir que lo que es verdad en el caso de Góngora también lo es en el caso de Garcilaso: con la Generación del 27 el poeta de Toledo goza una justa reivindicación. El trabajo de los poetas del 27 no fue en vano.

²⁵ P. Salinas, “Todo más claro. III. Verbo”, *Poesías completas...*, vv. 41-48.

VI. BIBLIOGRAFÍA

6. 1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRIL, Manuel, "Romanticismo, clasicismo y goticismo", *Revista de Occidente*, 18, 1927, pp. 551-538.
- , "Sobre la deshumanización del arte" y "Las sílabas de Dios o la poesía pura", *Cruz y Raya. Antología*, ed. José Bergamín, Turner, Madrid, 1974, pp. 117-124 y pp. 154-170.
- ALBERTI, Rafael, "La poesía popular en la lírica española contemporánea" [1932] y "Lope de Vega y la poesía contemporánea" [1935], *Prosas encontradas*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 81-103 y pp. 152-177.
- , *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- , *Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*, Seix Barral, Madrid, 1977.
- , *Cal y canto*, Alianza, Madrid, 1981.
- , *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, 5ª ed., ed. Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1990.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, ed. Alejandro Duque Amusco, Visor, Madrid, 2001.
- ALONSO, Dámaso, reseña de Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, *Revista de Occidente*, 54, 1927, pp. 396-401.
- , "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *Revista de Occidente*, 19, 1928, pp. 177-202.
- , reseña de Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*, *Revista de Occidente*, 38, 1932, pp. 323-333.
- , *Ensayos sobre poesía española*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1944.
- , "Una generación poética (1920-1936)", *Obras completas*, Gredos Madrid, 1975, pp. 653-676.
- ALONSO GARCÍA, Manuel José, "La valoración de las monarquías hasta Carlos V en una revista de la Segunda República Española: *Cruz y Raya (1933-1936)*", *Dicenda*, 23 (2005), pp. 19-44.
- ANDERSON, Andrew, "García Lorca como poeta petrarquista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 495-318.
- , *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Gredos, Madrid, 2005.
- AUB, Max, *La poesía española contemporánea*, UNAM, México, 1954.

- ASÚN, Raquel, "1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. 1, pp. 201-234.
- AYALA, Francisco, *Cazador en el alba*, Alianza, Madrid, 2002.
- AZORÍN, *Obras escogidas. Ensayos*, ed. Miguel Ángel Lozano, Espasa, Madrid, 1998, t.2.
- BAENA, Enrique y Cristóbal Cuevas (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1997.
- BAROJA, Pío, *Aviraneta o la vida de un conspirador*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1931 (Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 13).
- BERGAMÍN, José (ed.), *Cruz y Raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974.
- , "Beltenebros. De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía", en su libro *Al fin y al cabo. (Prosas)*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 189-235.
- , *Prólogos epilógicos*, ed. y epílogo de Nigel Dennis, Pre-textos, Valencia, 1985.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, "La herencia cultural de los poetas del 27", en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III. Literatura: siglos XIX y XX*, prólogo de Rebeca Barriga, eds. Yvette Jiménez de Báez y Martha Lilia Tenorio, COLMEX, México, 1997, pp. 3-24.
- BLANCH, Antonio, *La poesía española*, Gredos, Madrid, 1976.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- BODINI, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, 2ª ed., intr. Oreste Macri, EINAUDI, Turín, 1988, 2 tomos.
- BREMOND, Henri, *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*, traducción Julio Cortázar, Argos, Buenos Aires, 1947.
- BUCKLEY, Ramón y John Crispin (eds), *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1973.
- CALVO, José Luis, *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Pre-textos, Valencia, 1992.
- Cancionero musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid, Visor, 1996.
- CANO, José Luis, *La poesía de la generación del 27*, 3ª ed., Guadarrama, Madrid, 1986.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.
- CARDWELL, R.A., "The Persistence of Romantic Thought in Spain", *The Modern Language Review*, 65 (1970), pp. 803-812.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, intr. Marcelino Menéndez Pelayo, traducción Juan Boscán, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1942, Anejo 15.
- CEJADOR, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, ed. facsimilar, Gredos, Madrid, 1972, t. 2.

- CIRRE, José Francisco, *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, Gráfica Panamericana, México, 1950.
- CÓZAR, Rafael (ed.), *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación*, Universidad de Sevilla-El Monte, Sevilla, 1998.
- CHABÁS, Juan, “Centenario de poesía amorosa”, *Revista de Occidente*, 16, 1927, pp. 335-355.
- DE COSTA, René, “San Juan en vanguardia”, *Revista Chilena de Literatura*, 39, 1992, pp. 143-149
- DEHENNIN, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Didier, París, 1962.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Gongorismo y neopopularismo”, *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación*, Universidad de Sevilla-El Monte, Sevilla, 1998, pp. 193-223.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José Antonio, *El nuevo romanticismo*, Zeus, Madrid, 1930.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa Calpe, Madrid, 1930.
- , *Historia de la poesía lírica española*, 2ª ed., Labor, Barcelona, 1948.
- y Francisco Monterde, *Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1984.
- DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega hasta Rubén Darío*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- , *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932.
- , *Poesía española. Antología (contemporáneos)*, Signo, Madrid, 1934.
- , *Obras completas*, ed. e intr. José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, tomo 6.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1987.
- , “Garcilaso de la Vega y la poesía contemporánea” en su libro *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 21-28.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro, “Entroncamiento de los poetas del 27 con la tradición”, *Ínsula*, 369-369, 1977, p. 15.
- ELIOT, T.S., *Selected Prose*, ed. Frank Kermode, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, s.a.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *La determinación del romanticismo español*, Talleres Marco, Barcelona, 1939.
- ESPINA, Antonio, reseña de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, *Revista de Occidente*, 30, 1930, pp. 374-378.
- FERRERES, Rafael, “Sobre la generación de 1927”, *Papeles de Son Armadans*, 11 (1958), pp. 301-314.

- FICINO, Marsilio, Ficino, *Comentario al Banquete de Platón*, ed. de Adolfo Ruiz Díaz, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1968.
- FITZMAURICE-KELLY, Jaime, *Historia de la literatura española*, Ruiz Hermann, Madrid, 1926.
- FLORIT DURÁN, Francisco, “Guillén y su *Homenaje* a los clásicos del Siglo de Oro”, *La claridad del aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Obra Cultural de CajaMurcia, Murcia, 1994, pp. 175-190.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975. I De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Cátedra, Madrid, 1987.
- , “Más allá de la ‘Generación del 27’: La década prodigiosa (1920-1930)”, *Ínsula*, 529, 1991, pp. 3-4.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, pról. Jorge Guillén, epílogo Vicente Aleixandre, Aguilar, Madrid, 1972.
- , *Conferencias*, ed. de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “La tradición y la vanguardia”, en su libro *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 63-70.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Labor-Guadarrama, Barcelona, 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Efigies*, Aguilar, Madrid, s.a.
- , *Obras completas. Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, ed. de Ioana Zlotescu, intr. Saúl Yurkiévich, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, t. 18.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca, *Los temas del “Carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad de Barcelona, 1938.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín y Juan Manuel Rozas, *La generación poética de 1927. Estudios y antología*, 2ª ed., Alcalá, Madrid, 1974.
- GUILLEN, Claudio, “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, *La oda. II Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, P.A.S.O-Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 149-174
- , *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 2005.
- GUILLEN, Jorge, *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
- , *Obras en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999.

- , *Notas para una edición comentada de Góngora*, intr. José María Micó, ed. de Antonio Piedra y Juan Bravo, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002.
- GULLÓN, Ricardo, “La generación poética de 1925”, *Ínsula*, 117, 1955, pp. 3 y 12.
- HEBREO, León, León, *Diálogos de amor*, traducción David Romano, José Janés, Barcelona, 1953.
- HERNÁNDEZ RUBIO, José (ed.), *Poetas-soldados españoles. Vida y antología*, Editora Nacional, Madrid, 1955.
- JARNÉS, Benjamín, *Castelar. Hombre del Sinaí*, Espasa-Calpe, Madrid, 1935 (Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 45).
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, traducción Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Taurus, Madrid, 1986.
- , “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 59-85.
- , *La historia de la literatura como provocación*, trad. Juan Godo, Península, Barcelona, 2000.
- , *Pequeña apología de la experiencia estética*, introducción y traducción Daniel Innerarity, Paidós, Barcelona, 2002.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Pastorales*, Renacimiento, Madrid, 1911.
- , *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero. 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1959.
- , *La corriente infinita (crítica y evocación)*, ed. Francisco Garfías, Aguilar, Madrid, 1961.
- , *El trabajo gustoso*, ed. Francisco Garfías, Aguilar, México, 1961.
- , *Política poética*, pról. de Germán Bleiberg, Alianza, Madrid, 1982.
- JUNEMANN, Guillermo, *Historia de la literatura española y antología de la misma*, 2ª ed., Herder, Friburgo, 1921.
- HUÁRAG ÁLVAREZ, Edgar, *Generación del 27. Virtuosismo metafórico y hondura existencial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2000.
- LAMA, Víctor de (ed.), *Poesía de la Generación del 27. Antología crítica comentada*, EDAF, Madrid, 1997.
- LEÓN, Fray Luis, *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. de Cristóbal de Cuevas, Castalia, Madrid, 2001.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “La égloga, género de géneros”, *La égloga. VI encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, P.A.S.O-Universidad de Sevilla, 2002, pp. 9-21.

- LLERA, Luis de, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991.
- MACHADO, Antonio, "Reflexiones sobre la lírica" [1925], *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, t. 3, pp. 1649-1662.
- MAINER, J.C., *La edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MARCO, Joaquín, "¿Generación del 27?", *Ínsula*, 368-369, 1977, p. 28.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La revista de poesía Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*, Devenir, Madrid, 2005.
- MONTEMAYOR, Jorge, *La Diana*, intr. Juan Bautista de Avalle-Arce y ed. de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996.
- MORELLI, Gabriele (ed.), *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- MORRIS, C.B., *A Generation of Spanish Poets*, Cambridge University, 1969.
- NAVAGERO, Andrés, *Viaje por España (1524-1526)*, traducción y ed. de Antonio María Fabie, pról. Ángel González García, Turner, Madrid, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1921.
- , "Góngora 1627-1927", en su libro *El espíritu de la letra*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, pp. 153-167.
- , Prólogo a Ibn Hazim de Córdoba, *El collar de la paloma*, ed. e intr. Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 1971, pp. 9-27.
- , *La rebelión de las masas*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.
- , *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 2ª ed., Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1983.
- , *Estudios sobre el amor*, intr. José Luis Molinuevo, Edaf, Madrid, 1995.
- , "La idea de generación", en su libro *En torno a Galileo*, ed. José Luis Abellán, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, pp. 71-93.
- PALOMO, Pilar, "Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942)", *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista, Ávila, 1986, pp. 141-150.
- PARKER, Alexander, *The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680*, Edinburgh University Press, 1985.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1989.

- PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, 2ª ed., traducción de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1973, 2 tomos.
- POGGIOLI, Renato, "Romanticism and the Avant-Gard", en su libro *The Theory of Avant-Gard*, traducción de Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, 1968, pp. 42-59.
- , "The Oaten Flute", en su libro *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal*, Harvard University, Cambridge, 1975, pp. 1-41.
- RÍO, Ángel del, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Gredos, Madrid, 1966.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.), *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, *Anthropos*, 1989, suplemento 16.
- , "Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del siglo XIX*", *Scriptura*, 6-7, 1992, pp. 133-144.
- ROSALES, Luis y Luis Felipe Vivanco (eds.), *Poesía heroica del imperio*, Jerarquía, Barcelona, 1940.
- ROUGEMONT, Dennis de, *Amor y occidente*, 4ª ed., traducción Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1986.
- SALAVERRÍA, José María, "Una nueva voluptuosidad", *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, en Ramón Buckley y John Crispin (eds.), Alianza, Madrid, 1973, pp. 21-23.
- SANDOVAL, Prudencio, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V. Máximo, Fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias y Tierra Firme del mar*, ed. de Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1955 (BAE, 80-82).
- SEIBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- SERRANO ASENJO, Enrique, *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la biografía en España (1928-1936)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- SERVERA BAÑO, José, "La crítica literaria de la Generación del 27 sobre San Juan de la Cruz", *Ínsula*, 537, 1991, pp. 33-34.
- SHELLEY, Percy B., "A Defence of poetry", *Shelley's Critical Prose*, ed. Bruce R. McElderry, University of Nebraska, Lincoln, 1967, pp. 3-37.
- SILVER, PHILIP, "La estética de Ortega y la Generación de 1927", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20 (1971), pp. 361-380.
- , *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1997.

- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, “Cervantes en la generación del 27 (Esbozo de un libro)”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 273-279.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.), *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997.
- STENDHAL, *Del amor*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Compañía General de Ediciones, México, 1955.
- TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, pról. Miguel de Torre Borges, ed. José María Barrera López, Renacimiento, Sevilla, 2001.
- UNAMUNO, Miguel, *Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1945, t. 2.
- , *España y los españoles*, ed. Manuel García Blanco, Afrodísio Aguado, Madrid, 1955.
- , *Teresa en Obras completas*, ed. de Manuel García-Blanco, Afrodísio Aguado, Barcelona, 1958, t. 5, pp. 267-466.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1937, t. 1.
- VALENDER, James y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Poetas del exilio español. Una antología*, El Colegio de México, 2006.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974.
- VIVANCO, Luis Felipe, “La generación poética de 1927”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, 2ª ed., Barca, Barcelona, 1973, t. 6, pp. 465-530.
- WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, traducción Ricardo Sánchez de Ortiz, Visor, Madrid, 1989.
- WAHNÓN, Sultana, “La crítica literaria de la Generación del 27. La formación de una minoría literaria”, *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1997, pp. 131-161.
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1988.
- ZARDOYA, Concha, *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, 4 tomos.
- ZULUETA, Emilia, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966.
- , *Cinco escritores españoles*, Gredos, Madrid, 1971.
- ZÚÑIGA, Francisco de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, ed. de Daine Pamp de Avalle-Arce, Crítica, Madrid, 1981.

6.2 LUIS CERNUDA

Ocnos, 3ª ed., Universidad Veracruzana, Xalapa, 1963.

Perfil del aire, ed. de Derek Harris, Tamesis, Londres, 1971.

La realidad y el deseo, ed. de Miguel J. Flys, Cátedra, Madrid, 1983.

Las nubes. Desolación de la Quimera, ed. de Luis Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 1999.

Obra completa, 2ª ed., ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 2002, 3 tomos.

Epistolario: 1924-1963, ed. de J. Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.

Poesía del exilio, ed. de Antonio Carreira, FCE, Madrid, 2003.

AGUIRRE, José María, "La poesía de Luis Cernuda", *Hispanic Review*, 34 (1966), pp. 121-134.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, "A Luis Cernuda (Homenaje a dos voces)", *Cántico*, 9 y 10, 1955, pp. 9-10.

---, "Vida y poesía: cuatro poetas íntimos" [1939], *Obras completas*, ed. de J. Valender, Istmo, Madrid, 1986, t. 1, pp. 230-248.

ARGULLOL, Rafael, "Cernuda romántico", en su libro *Territorio del nómada*, Destino, Barcelona, 1993, pp. 67-82.

BALLESTERO, Manuel, "Poesía y distanciaci3n. Acerca de Cernuda", en su libro *Poesía y reflexi3n. La palabra en el tiempo*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 87-135.

BAQUERO, Gast3n, "La poesía de Luis Cernuda" en su libro *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Editora Nacional, Madrid, 1969, pp. 149-191.

BAR3N, Emilio, "Soledad en Cernuda", *Cuadernos Americanos*, 4, 1980, pp. 248-255.

---, *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*, Alfar, Sevilla, 2000.

---, *Luis Cernuda, poeta. Vida y obra*, Alfar, Sevilla, 2002.

BARRERA L3PEZ, Jos3 María, "Las máscaras de la niñez y la adolescencia en el mundo poético de Luis Cernuda", *Ínsula*, 669, 2002, pp. 3-6.

---, "Luis Cernuda: una juventud sevillana. 1919-1928", *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. J. Valender..., pp. 185-209.

---, "Égloga, Elegía, Oda", en su libro *Luis Cernuda: un destino a solas*, Ayuntamiento de Sevilla, 2003, pp. 229-237.

- BARTOLOMÉ PONS, Esther, "Tiempo, amor y muerte en el lenguaje poético de Luis Cernuda", *Ínsula*, 415, 1981, pp. 11 y 12.
- BRINES, Francisco, "Ante unas poesías completas", *La Caña Gris...*, pp. 117-153.
- BRUTON, Kevin, "The Romantic and Post-Romantic Theme of Poetic Space as Exemplified in the Poetry of Luis Cernuda", *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, eds. Roger Bauer y Douwe Fokkema, Munich, Iudicium Verlag, 1990, t. 3, pp. 351-356.
- CALVO, José Luis, "Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti entre 1927 y 1936", *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, eds. Antonio Carreira y Lía Schwartz, Universidad de Málaga, 1997, pp. 343-361.
- CANO, José Luis, "La poesía de Luis Cernuda. En busca de un paraíso" y "Bécquer y Cernuda" en su libro *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Madrid, 1970, pp. 189-202 y 203-211.
- CAPOTE Benot, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, pról. Francisco López Estrada, Gredos, Madrid, 1971.
- , *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1976.
- CARNERO, Guillermo, "Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*", *Vuelta*, 144, 1988, pp. 63-65.
- CARREIRA, Antonio, "Luis Cernuda, crítico", *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. J. Valender..., pp. 421-433.
- CORREA, Gustavo, "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: de *Primeras Poesías* a la 'Égloga' y a la 'Oda'", *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris..., Taurus, Madrid, 1984, pp. 228-243.
- CORTINES, Jacobo, "Con motivo de la 'Oda a George O'Brien' (Luis Cernuda y Fernando Villalón)", *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. J. Valender..., pp. 383-403.
- CURRY, Richard, *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Pliegos, Madrid, 1985.
- , "Between Platonism and Modernity: The Double 'Fall' in the Poetry of Luis Cernuda", *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, ed. Salvador Jiménez Fajardo..., pp. 114-131.
- CHICA, Francisco, "Luis Cernuda y la tentación surrealista. 1928-1931", *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, ed. J. Valender..., pp. 211-233.
- DELGADO, Agustín, "Cernuda y los estudios literarios", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 220, 1968, pp. 87-115.
- , *La poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

- DIEGO, Gerardo, “La ‘Égloga’ de Cernuda”, *Obra completa*, ed. de José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, t. 8, pp. 530-532.
- DIEZ DE REVENGA, Javier, “Luis Cernuda y la edición de 1936 de *La realidad y el deseo* (clasicismo en el primer Cernuda)”, *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita*, ed. Renata Londero..., pp. 43-53.
- , “Los perfiles iniciales de Luis Cernuda”, *Realidades y deseos...*, Atrio, Granada, 2004, pp. 75-92.
- , “Luis Cernuda y la tradición áurea”, *100 años de Luis Cernuda*, eds. James Valender y Nuria Martínez..., pp. 179-199.
- , “Luis Cernuda en la órbita de su generación”, *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández..., pp. 27-46.
- EZQUERRÁ NOVEL, Josep, “El mito en la conciencia poética de Luis Cernuda a través del discurso amoroso”, *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández..., pp.253-276.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto, “Bécquer y la creación poética del 27: el caso de Cernuda”, *Archivo Hispalense*, 54 (1971), pp. 41-76.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, “‘Perfil’ (de) Luis Cernuda: (con) un Guillén al fondo”, *Revista de Occidente*, 254-255, 2002, pp. 39-63.
- GARCÍA GALVÁN, Inmaculada, “La transformación de los amantes: reminiscencias de un motivo clásico en la lírica de Luis Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández..., pp. 303-314.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “Luis Cernuda y el surrealismo”, *Realidades y deseos...*, pp. 191-221.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “Cernuda y Garcilaso. Ecos garcilasianos en la elegía ‘A un poeta muerto’”, *Ínsula*, 455, 1984, pp. 1 y 3.
- GARIANO, Carmelo, “Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda”, *Hispania*, 48, 1965, pp. 234-246.
- GIL ALBERT, Juan, Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena, *3 Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1977.
- GOYTISOLO, Juan, “Cernuda y la crítica literaria española”, en su libro *El furgón de cola*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 133-150.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*”, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, ed. Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva, 1994, pp. 111-134.

- , "Cernuda y la lengua poética: una revisión intencionada de la poesía española", *Revista de Literatura*, 123, 2000, pp. 185-194.
- GULLÓN, Ricardo, "La poesía de Luis Cernuda", *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris..., pp. 71-88.
- HARRIS, Derek (ed.), *Luis Cernuda*, Taurus, Madrid, 1984.
- , "Cernuda's 'Ready-Mades': Surrealism, Plagiarism, Romanticism", *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, ed. Salvador Jiménez Fajardo..., pp. 58-79.
- , *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, 1992.
- , "Ejemplo de fidelidad poética: el superrealismo de Luis Cernuda", *La Caña Gris...*, pp. 102-108.
- HIERRO, José, "Notas sobre la crítica en Cernuda", *La Caña Gris*, 6, 7 y 8, 1962, pp. 21-25.
- JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador, *Luis Cernuda*, New England College, Boston, 1978.
- (ed.), *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, Fairleigh Dickinson University, 1989.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, "Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas", en su libro *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada, Madrid, 2004, pp. 79-117.
- La Caña Gris. Homenaje a Luis Cernuda*, ed. facsimilar de Jacobo Muñoz, Renacimiento, Sevilla, 2002.
- LONDERO, Renata (ed.), *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita*, Forum, Udine, 2002.
- MARISTANY, Luis, *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Laia, Barcelona, 1982.
- MÁRQUEZ, Miguel, "Narciso y Afrodita", *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, ed. Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva, 1994, pp. 135-151.
- MARTÍNEZ, María Elena, "Correspondencias entre la obra de Francisco de Aldana y Luis Cernuda", *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández..., pp. 405-420.
- MARTÍNEZ, Nuria y James Valender (eds.), *100 años de Luis Cernuda*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, "El reflejo en la obra de Luis Cernuda", *Revista de Literatura*, 90, 1983, pp. 127-148.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Akal, Madrid, 2005.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, 2ª ed., Hiparión, Madrid, 1989.

- MCMULLAN, Terence, "Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy", *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris..., pp. 244-268.
- NEWMAN, Richard, "Primeras poesías 1924-1927", *La Caña Gris...*, pp. 84-99.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José, "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", *La Caña Gris...*, pp. 45-83.
- ORTIZ, Fernando, "Eliot en Cernuda", *Vuelta*, 124, 1987, pp. 33-38.
- PATO, Hilda, "Los finales poemáticos de la primera etapa: *Perfil del aire, Égloga, Elegía, Oda*", en su libro *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, s.a.
- PAZ, Octavio, "La palabra edificante" en su libro *Cuadrivio*, 2ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1991, pp. 167-201.
- PÉREZ BAZO, Javier, "'Se me han caído, verdaderamente, las alas del corazón': Cernuda mortificado (en torno a la primera crítica de *Perfil del aire*", *100 años de Luis Cernuda*, eds. Nuria Martínez..., pp. 397-415.
- POZUELO, José María, "La poética y el pensamiento crítico de Luis Cernuda", *Realidades y deseos...*, pp. 143-161.
- PRIETO DE PAULA, Ángel, "Luis Cernuda y la cadena de la tradición", *Del manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea*, Pre-textos-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Valencia, 2004, pp. 51-72.
- QUIRARTE, Vicente, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, UNAM, 1985.
- REAL RAMOS, César, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Universidad de Salamanca-Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1983.
- Realidades y deseos de Luis Cernuda*, Atrio, Granada, 2004.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, "Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda: un diálogo crítico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 886-910.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Luis Cernuda, crítico literario", *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, eds. José Enrique Martínez Fernández..., pp. 63-92.
- ROSAS, Julio, *Cernuda y Sevilla (Albanio en el edén)*, prólogo de Juan Goytisolo, Edisur, Sevilla, 1981.
- RUIZ-COPETE, Juan de Dios, "Luis Cernuda, un romántico en el XX", en su libro *Poetas de Sevilla. De la Generación del 27 a los taifas del cincuenta y tantos*, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1971, pp. 153-166.

- SALINAS, PEDRO, "Luis Cernuda, poeta", en su libro *Literatura española del Siglo XX*, Séneca, México, 1941, pp. 333-348.
- SERRANO DE LA TORRE, José Miguel, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Universidad de Málaga, 2002.
- , "Sobre estética y poética cernudianas. Unas notas desde la lectura de Pierre Reverdy", *Revista de Literatura*, 65 (2003), pp. 167-197.
- SERRANO PLAJA, Arturo, "Notas a la poesía de Luis Cernuda", *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris..., pp. 40-52.
- SICOT, Bernard, "Aproximaciones al peritexto de *La realidad y el deseo*: 'A mon seul désir'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52 (2004), pp. 77-105.
- SILVER, Philip W., "Cernuda, poeta ontológico", *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris..., pp. 203-211.
- , *De la mano de Cernuda*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1989.
- , *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995.
- , "Las seis restituciones de Luis Cernuda", *Realidades y deseos...*, pp. 13-25.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Los dos Luises: Góngora en Cernuda" *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1145-1156.
- SOTELO Vásquez, "Luis Cernuda ante la crítica y la tradición literarias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, 2000, pp. 29-40.
- SOUFAS, Christopher, "Ideologizing Form: Anti-Mimetic Language Theories in the Early Poetry of Jorge Guillén and Luis Cernuda", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), pp. 101-117.
- TALENS, Jenaro, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- TERUEL, José, *El trampolín y el atleta. (Un estudio sobre Los placeres prohibidos)*, Ayuntamiento de Madrid, 2002.
- ULACIA, Manuel, *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*, Laia, Barcelona, 1984.
- UTRERA, María Victoria, "Juan Ramón Jiménez desde la crítica de Luis Cernuda", *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. Cristóbal Cuevas, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 253-264.
- , *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- VALDÉS, Jorge H., "La aportación de *Égloga, Elegía, Oda* a la evolución poética de Luis Cernuda", *At Home and Beyond. New Essays in Spanish Poets of the Twenties*, eds. Salvador Jiménez Fajardo y John C. Wilcox, Society of Spanish and Spanish American Studies, Department of Modern Languages, University of Nebraska-Lincoln, 1983, pp. 97-112.

- VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, Londres, 1984.
- , *La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa*, UAM, México, 1984.
- (ed.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, FCE, México, 1990.
- , “Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*”, *Reflexiones lingüísticas y literarias*, eds. Rafael Olea y James Valender, El Colegio de México, 1992, pp. 323-339.
- (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002.
- , “Luis Cernuda y el surrealismo: primeras lecturas (1925-1928)”, *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita*, ed. Renata Londero..., pp. 31-41.
- VIVANCO, Luis Felipe, “Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente”, en su libro *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 295-338.
- WILSON, Edward M., “Las deudas de Cernuda”, en su libro *Entre las jarchas y Luis Cernuda*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 311-331.

6.3 MANUEL ALTOLAGUIRRE

- Las islas invitadas y otros poemas*, Sur, Málaga, 1926.
- Ejemplo*, Sur, Málaga, 1927.
- Soledades juntas*, Plutarco, Madrid, 1931.
- Antología de la poesía romántica española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.
- Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.
- Poesías completas (1926-1959)*, ed. Luis Cernuda, FCE, México, 1960.
- Las islas invitadas*, ed. de Margarita Smerdou Altolaguirre, Castalia, Madrid, 1972.
- Obras completas*, ed. de James Valender, Istmo, Madrid, 1986-1992, 3 tomos.
- Alba quieta (retrato) y otros poemas*, ed. de James Valender, Calambur, Madrid, 2001
- Entre dos públicos*, ed. de Carlos Flores Pazos y Gregorio Torres Nebrera, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2005.
- Epistolario. 1925-1959*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.
- Poesías completas (y otros poemas)*, ed. de James Valender, Fundación José Manuel Lara-Vandalia Senior, Sevilla, 2005.

- 1616, ed. facsimilar, introducción de José Antonio Muñoz Rojas, Topos Verlag-Turner, Vaduz-Madrid, 1981.
- A. DE O, reseña de Manuel Altolaguirre, *Antología de la poesía romántica*, *El Sol*, Madrid, 28 de marzo de 1933.
- ALEIXANDRE, Vicente, “La poesía y *Soledades juntas*”, *Obras completas*, ed. Carlos Bousoño, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1483-1491.
- ÁLVAREZ HARVEY, María Luisa, *Cielo y tierra en la poesía lírica de Manuel Altolaguirre*, University and College Press of Missisipi, Hattiesburg, 1972.
- ARELLANO, Jesús, “Poesía de Manuel Altolaguirre”, *Fuensanta*, 4-5, 1950, p. 3.
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel, “Manuel Altolaguirre en el ámbito de *Las islas invitadas* (1926-1936)”, *Anuario de Filología*, Barcelona, 6, 1980, pp. 337-366.
- BERGAMÍN, José, “Homenaje y recuerdo”, *Prólogos epilogales*, ed. y epílogo Nigel Dennis, Pretextos, Valencia, 1985, pp. 65-67.
- BREYSSE-CHANET, Laurence, “Gustavo Adolfo Bécquer, huésped de *Las islas invitadas*”, *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*, Universidad París X-Nanterre, 2001, pp. 101-125.
- , *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.
- CANO, José Luis, “Manuel Altolaguirre, ángel malagueño”, en su libro *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Madrid, 1970, pp. 273-276.
- CARREIRA, Antonio, “Manuel Altolaguirre, editor de los clásicos”, *Viaje a Las islas invitadas...*, pp. 523-551.
- CATES-ARRIES, Francis, “Manuel Altolaguirre Through the Looking Glass: the Art of Self-Reflection”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 13 (1988), pp. 209-224.
- CERNUDA, Luis, “Altolaguirre”, *Prosa I...*, t. 2, pp. 832-834.
- , “Manuel Altolaguirre. 1905-1959”, *Prosa I...*, t. 2, pp. 234-239.
- , “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”, *Prosa II...*, t. 3, pp. 30-33.
- CRISPIN, John, *Quest for Wholeness: The Personality and Works of Manuel Altolaguirre*, Albatros, Valencia, 1983.
- GUILLÉN, Jorge, “Prólogo a *Poesía*, de Manuel Altolaguirre”, *Obra en prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 630-635.
- DE LUIS, Leopoldo, “Manuel Altolaguirre y *La lenta libertad*”, *Viaje a las islas...*, pp. 39-41.

- DE PACO SERRANO, Diana, “Narciso y Eco, reflejo de un mito en la poesía de Manuel Altolaguirre”, *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, ed. Gabriele Morelli, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, 1999, pp. 97-103.
- DE TORRE, Guillermo, reseña de Eduardo Ontañón, *El cura Merino*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933; y de Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933, en *Luz*, Madrid, 21 diciembre de 1933, p. 10.
- DENNIS, NIGEL, “Apostillas sobre *El triunfo de las Germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1978), pp. 87-89.
- DIEGO, Gerardo, “Manuel Altolaguirre, poeta vertical”, *Viaje a Las islas invitadas...*, pp. 65-67.
- FLORES PAZOS, Carlos, “Manuel Altolaguirre entre dos públicos: España y la URSS. 1930-1934” en M. Altolaguirre, *Entre dos públicos*, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2005, pp. XI-XLV.
- GARRIDO MORAGA, Antonio, “La poesía de Manuel Altolaguirre”, *Analecta Malacitana*, 6 (1983), pp. 183-191.
- GÓMEZ YERBA, Antonio, “La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre”, en su libro *En torno al 27. Estudios sobre José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Jorge Guillén*, Diputación Principal de Málaga, 1998, pp. 51-79.
- HERNÁNDEZ DE TRELLES, Carmen, *Manuel Altolaguirre: vida y literatura*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, “Manuel Altolaguirre (1924)”, en su libro *Españoles de tres mundos*, introducción de Ricardo Gullón, Alianza, Madrid, 1987, pp. 130-131.
- J.M.A, reseña de *Garcilaso de la Vega*, *El Sol*, 9 de diciembre de 1933, p. 4.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, “Manuel Altolaguirre, poeta del universo interior”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70 (1994), pp. 237-270.
- MESA TORÉ, José Antonio, *Manuel Altolaguirre: ensayo bibliográfico*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1991.
- MORELLI, Gabriele (ed.), *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, 1999.
- OTERO, Carlos-Peregrín, “La poesía de Altolaguirre y Cernuda”, en su libro *Letras I*, Tamesis, Londres, 1966, pp. 184-189.
- ROMAJARO, Rosa, “La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad”, *Revista de Literatura*, 58 (1996), pp. 427-449.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, “Manuel Altolaguirre en su *Obra completa*”, *Ínsula*, 541, 1991, pp. 7-8.
- SALAVERRÍA, José María, “El más gentil poeta”, *ABC*, Madrid, 6 diciembre de 1933, pp. 1-2.

- SANTOJA, Gonzalo, "Manuel Altolaguirre, de un mundo a otro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522 (1993), pp. 19-27.
- SENDER, Ramón, "Garcilaso y el Danubio azul", *La Libertad*, Madrid, 3 diciembre 1933, p. 8.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, introducción a su edición de Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas*, Castalia, Madrid, 1972, pp. 9-51.
- , *Manuel Altolaguirre. Árbol de soledad*, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, Concha Méndez. *Memorias habladas, memorias armadas*, prólogo María Zambrano, Mondadori-Omnibus, Madrid, 1990.
- VALENDER, James, "Altolaguirre, Góngora y la poesía pura", *Puertaoscura*, 6, 1986, pp. 28-30.
- , (ed.), *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos*, *Litoral*, 181-182, 1989.
- , "La correspondencia entre Alfonso Reyes y Manuel Altolaguirre (1926-1941)", *Boletín de la Fundación Federico García-Lorca*, 13-14, 1993, pp. 29-70.
- , "Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42 (1994), pp. 99-114.
- , "Entre la vuelta y el arraigo. Cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre (1946-1948)", en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III. Literatura: siglos XIX y XX*, prólogo Rebeca Barriga, eds. Yvette Jiménez de Báez y Martha Lilia Tenorio, El Colegio de México, 1997, pp. 81-92.
- , (ed.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Residencia de Estudiantes-Centro Cultural de la Generación del 27, Madrid-Málaga, 2001.
- , (ed.), *El espacio interior. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, Junta de Andalucía-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Málaga, 2005.
- , (ed.), *Viaje a Las islas invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959*, Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Madrid, 2005.

6. 4 PEDRO SALINAS

- Presagios. (Con una visita de Pedro Salinas, por Juan Ramón Jiménez)*, Índice, Madrid, 1923.
- Visperas del gozo*, Revista de Occidente, Madrid, 1926.
- Seguro azar*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- Fábula y signo*, Plutarco, Madrid, 1931.
- La voz a ti debida*, Signo, Madrid, 1933.
- Razón de amor*, Cruz y Raya, Madrid, 1936.

- Poesía junta*, Losada, Buenos Aires, 1942.
- Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, 2ª ed., Losada, Buenos Aires, 1957.
- Ensayos de literatura hispánica*, ed. de Juan Marichal, Aguilar, Madrid, 1961.
- Reality and the Poet in Spanish Poetry*, 2a ed., Baltimore, The John Hopkins Press, 1940, 1967.
- Ensayos completos*, ed. de Soledad Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983, 3 tomos.
- Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*, ed. de Solita Salinas de Marichal, Alianza, Madrid, 1984.
- La voz a ti debida. Razón de amor*, ed. de Joaquín González Muela, Castalia, Madrid, 1989.
- Correspondencias*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992.
- Defensa del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.
- Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas 1930-1933*, ed. de Christopher Maurer, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- Poesías completas*, 3ª ed., ed. de Soledad Salinas, prólogo de Jorge Guillén, Lumen, Barcelona, 2001.
- Cartas a Katherine Whitmore. El epistolario secreto del gran poeta del amor*, ed. de Enric Bou, Tusquets, Barcelona, 2002.
- El Defensor. Defensa de la carta misiva de la correspondencia epistolar. Defensa de la lectura. Defensa de la minoría literaria. Defensa, implícita, de los viejos analfabetos. Defensa del lenguaje*, prólogo de Juan Marichal, Península, Barcelona, 2002.
-
- ALONSO, Dámaso, "Un poeta y un libro", *Revista de Occidente*, 33, 1931, pp. 239-248.
- , "La poesía de Pedro Salinas", *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1975, t. 4, pp. 179-204.
- ARIZMENDI, Milagros, "De *La voz a ti debida*. Preliminares sobre un cancionero", *Ínsula*, 540, 1991, pp. 7-8.
- BARRERA, José María, "Salinas ante Bécquer (carta inédita a la *Revista Mediodía*)", *Ínsula*, 540, 1991, p. 17.
- , *El azar impecable (vida y obra de Pedro Salinas)*, Guadalmena, Sevilla, 1993.
- y Miguel Nieto (eds.), *Pedro Salinas en su centenario (1891-1991)*, Universidad de Sevilla, 1992.
- BERMÚDEZ, Silvia, "The Ideology of Gender in Pedro Salinas' *La voz a ti debida*", *Revista Hispánica Moderna*, 48 (1955), pp. 321-334.

- BREITENBÜCHER, Alba, "El vocabulario del neoplatonismo en la obra poética de Pedro Salinas", *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-18, 1990-1991, pp. 93-98.
- BOU, Enric, "Escritura y voz: las cartas de Pedro Salinas", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 13-24.
- y Elena Gascón Vera (eds.), *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Pliegos, Madrid, 1993.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, "La poesía de Pedro Salinas", *Asomante*, 21, 1953, pp. 44-52.
- BRINES, Francisco, "Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 121-136.
- CABRERA, Vicente, "El desarrollo metafórico en Salinas", *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 75-117.
- CANO, José Luis, "La poesía de Pedro Salinas", en su libro *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Madrid, 1970, pp. 52-58.
- CARREÑO, Antonio, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas", en *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, ed. Ciriaco Morón..., pp. 97-122.
- CERNUDA, Luis, "Pedro Salinas y su poesía", *Revista de Occidente*, 25, 1929, pp. 251-254.
- CIPLIAUSKAITĖ, Biruté, "Pedro Salinas, siervo de amor: poesía y vida", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 91-105.
- , "'Y esta amante misteriosa... es la amada total'", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 31 (1994), pp. 457-469.
- CIRRE, José Francisco, "Pedro Salinas y su poética", en *Homenaje a Rodríguez-Monino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, t. 2, pp. 91-97.
- , *El mundo lírico de Pedro Salinas*, Don Quijote, Granada, 1982.
- COSTA, Olga, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1969.
- COWES, Hugo, "El problema del referente en el discurso lírico de Pedro Salinas", en *Actas del X Congreso de la Academia Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, PPU, Barcelona, 1989, t. 5, pp. 1699-1706.
- CROSS NEWMAN, Jean, *Pedro Salinas and his Circumstance*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1983.
- DARMANGEAT, Pierre, *Pedro Salinas et La voz a ti debida*, Librairie des Éditions Espagnoles, Paris-Toulouse, 1955.
- DEBICKI, Andrew (ed.), *Pedro Salinas*, Taurus, Madrid, 1976.

- , "The Play of Difference in the Early Poetry of Pedro Salinas", *Modern Language Notes*, 100 (1985), pp. 265-280.
- DEHENNIN, Elsa, *Passion d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas*, Fondation Universitaire de la Recherche Scientifique, Gante, 1957.
- DEL RÍO, Ángel, "El poeta Pedro Salinas: vida y obra", *Revista Hispánica Moderna*, 7 (1941), pp. 1-32.
- DÍAZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Salinas ante su poesía", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 31 (1994), pp. 507-518.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, "El uso de los tópicos literarios en la obra de Pedro Salinas", en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, eds. Enric Bou, y Elena Gascón-Vera..., pp. 132-157.
- , "Pedro Salinas: la letra y la persona", *Revista de Literatura*, 64 (2002), pp. 555-565.
- FEAL, Carlos, *La poesía de Pedro Salinas*, Gredos, Madrid, 1965.
- , "Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror: La poesía amorosa de Pedro Salinas", *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 283-300.
- , "Lo visible y lo invisible en los primeros libros poéticos de Salinas", *Bulletin Hispanique*, 93 (1991), pp. 183-206.
- FRUTOS, Eugenio, "Ser y decir en la poesía de Salinas", en su libro *Creación poética (J. Guillén, Salinas, A. Machado, D. Alonso, S.J. de la Cruz, M. Pinillos)*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1976, pp. 116-125.
- GARRIDO, Antonio, "La necesaria carnalidad en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas", en *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, ed. Cristóbal Cuevas y Enrique Baena, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1997, pp. 379-388.
- GILMAN, Stephen, "The Proem to *La voz a ti debida*", 23 (1962), *Modern Language Quarterly*, pp. 353-359.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, "El mundo poético de Pedro Salinas", *Ínsula*, 540, 1991, pp. 3-4.
- GUILLÉN, Claudio, "Salinas en verso, Salinas en prosa", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 73-90.
- GUILLÉN, Jorge, "El atento", "Poesía de Pedro Salinas", "Pedro Salinas", prólogo a *Poesías completas*, "Hace veinticinco años", *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 526-530, pp. 534-543, pp. 548-558, pp. 559-566 y pp. 585-590.
- GULLÓN, Ricardo, "La poesía de Pedro Salinas", *Asomante*, 2, 1952, pp. 32-45.
- HARTFIELD-MÉNDEZ, Vialla, *Woman and the Infinite. Epiphanic Moments in Pedro Salinas's Art*, Lewisburg Bucknell University Press, Londres, 1996.

- HAVARD, Robert G., "The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), pp. 28-47.
- , "Pedro Salinas and Courtly Love. The 'amada' in *La voz a ti debida*: Woman, Muse and Symbol", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), pp. 123-144.
- HELMAN, Edith, "Pedro Salinas y la crítica desde adentro", *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), pp. 222-229.
- HIERRO, José, "Leyendo a Pedro Salinas", en *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, ed. Ciriaco Morón..., pp. 41-58.
- Homenage a Pedro Salinas*, Universidad de Barcelona, 1992.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, "Pedro Salinas", en su libro *Espanoles de tres mundos*, intr. Ricardo Gullón, Alianza, Madrid, 1987, p. 91.
- LÓPEZ BARALT, Luce, "Melibeo soy yo: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como reflexión ontológica", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 31 (1994), pp. 563-599.
- MAINER, José Carlos, "Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 107-119.
- MARICHAL, Juan, "Pedro Salinas: la voz a la confianza debida", *Revista de Occidente*, 1965, 9 (1965), pp. 154-170.
- , *Tres voces de Pedro Salinas*, Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1976.
- MARTINS, Helcio, *Pedro Salinas. Ensaio sobre sua poesia amorosa*, Ministerio de Educação e Cultura, Río de Janeiro, 1956.
- MAURER, Christopher, "Salinas y 'las cosas': tradición y vanguardia", *Revista de Occidente*, 126, 1991, pp. 137-150.
- , "Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 31 (1994), pp. 601-613.
- MORÓN, Ciriaco (ed.), *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1992.
- PALLEY, Julian, *La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*, Ediciones de Andrea, México, 1966.
- ROGERS, Daniel, "Espejos y reflejos en la poesía de Pedro Salinas", *Revista de Literatura*, 57-58, 1966, pp. 57-87.
- ROTGER, Sofía, *La crítica liberal de Pedro Salinas*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1994.
- SILVER, Philip, "Pedro Salinas y lo sublime romántico", en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, eds. Enric Bou, y Elena Gascón-Vera..., pp. 97-105.

- SALINAS DE MARICHAL, Solita, "El primer Salinas", *Boletín de la Fundación García Lorca*, 3, 1988, pp. 22-28.
- SCOLES, Enna, "Genesi e unità de composizione de *La voz a ti debida*", *Studi Ispanici*, 3 (1978), pp. 103-110.
- SPITZER, Leo, "El conceptismo interior de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, 7, 1941, pp. 33-69.
- STIXRUDE, David L, *The Early Poetry of Pedro Salinas*, Princeton Universtiy-Castalia, Madrid, 1975.
- TORRES, Gregorio, "Presencia de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Pedro Salinas", *Actas del congreso internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, Diputación Provincial de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1983, t. 2, pp. 569-580.
- VALENDER, James, "Salinas y Altolaguirre. Un poema olvidado y tres cartas", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2, 1988, pp. 46-53.
- VILLEGAS, Juan, "El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas", *Papeles de Son Armadans*, 58, 1970, pp. 205-211.
- VIVANCO, Luis Felipe, "Pedro Salinas, fluyendo en su palabra", en su libro *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 105-139.
- ZARDOYA, Concha, "La 'otra' realidad de Pedro Salinas", en su libro *Poesía española del siglo XX*, Gredos Madrid, 1974, t. 2, pp. 106-148.
- ZUBIZARRETA, Alma de, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, prólogo de Jorge Guillén, Gredos, Madrid, 1969.

6. 5 GARCILASO DE LA VEGA¹

- ALDA TESÁN, J. M., "Fortuna de un verso de Garcilaso", *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 77-82.
- ALONSO, Dámaso, "Raíz española. La tradición culta", en su libro *La poesía de san Juan de la Cruz. Desde esta ladera*, CSIC, Madrid, 1942, pp. 29-100.

¹ De la amplísima bibliografía acerca de Garcilaso, solamente refiero las obras que aparecieron durante el período literario que estudio. Y también aquellos trabajos y ediciones que, a pesar de no inscribirse en tal cronología, me han sido de gran utilidad o que son de la autoría de algún miembro de la Generación del 27.

- , "Elogio del endecasílabo" y "Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes de una clase)", en su libro *De los siglos oscuros al de oro*, Gredos, Madrid, 1958, pp. 178-182 y 183-191.
- , "Garcilaso y los límites de la estilística" *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1962, pp. 49-177.
- , "El destino de Garcilaso", en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1973, t. 2, pp. 515-538.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.
- ARCE BLANCO, Margot, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, anejo 13 de la Revista de Filología Española, 1930.
- AZORÍN, "Garcilaso y Góngora", *Lecturas españolas* [1912], recogido en *Obras escogidas. Ensayos*, ed. Miguel Ángel Lozano, Espasa, Madrid, 1998, t.2, pp. 730-734.
- , "Garcilaso", *Al margen de los clásicos* [1915], recogido en *Obras escogidas...*, t.2, pp. 1274-1277.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, "Enterramiento de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo", *Obras completas*, ed. de Joan Estruch Tobilla, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 825-829.
- CERNUDA, Luis, "Tres poetas clásicos" [1941], *Prosa I...*, t. 2, pp. 488-591.
- COSSÍO, José María, "Un experimento de poética. Garcilaso de la Vega", en su libro *Poesía española (notas de asedio)*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 30-33.
- COTARELO, Emilio, "El retrato de Garcilaso", *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 582-585.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Universidad de Barcelona, 1937.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Madrid, 1850 (Documentos Inéditos para la Historia de España, 16).
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*, Guadarrama, Madrid, 1958.
- , (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972.
- GARCÍA REY, Verardo, *Nuevas noticias referentes al poeta Garcilaso de la Vega*, Hauser y Menet, s.l., 1927.
- GARCILASO, *Obras*, ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid, La lectura, 1911.
- y Boscán, *Obras poéticas*, ed. Enrique Díez-Canedo, Calleja, Madrid, 1917.

- , *Obras*, 2ª ed., ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid, La lectura, 1924.
- , *Poesías castellanas completas*, 6ª ed., ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1990.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Voluntad, Madrid, 1930.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Garcilaso en Nueva York” en su libro *Diario de un poeta recién casado*, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Visor, Madrid, 1994.
- KENISTON, Howard, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1922.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria de Garcilaso*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1985.
- LAURECÍN, Marqués de, *Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega*, número extraordinario del Boletín de la Real Academia de Historia, Madrid, 1915.
- MARAÑÓN, Gregorio, “El destierro de Garcilaso de la Vega”, “Elogio y nostalgia de Toledo” y “Garcilaso, natural de Toledo”, *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, t. 9, pp. 302-317, pp. 463-480 y pp. 507-521.
- MONTESINOS, José, “Centón de Garcilaso” [1936], en su libro *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. Joseph H. Silverman, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pp. 55-62.
- MORENO VILLA, José, “Palabras y formas culminantes de Garcilaso”, en su libro *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso*, El Colegio de México, 1944, pp. 26-32.
- PRIETO, Antonio, “Boscán y Garcilaso” en su libro *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1991, pp. 59-92.
- SALINAS, Pedro, “Garcilaso de la Vega. La idealización de la realidad”, *Ensayos completos*, ed. de Soledad Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983, t.1., pp. 225-240.
- URRUTIA, Jorge, “El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX”, *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, pp. 115-143.