

Notas del académico José Manuel Blecua leídas el 23.2.2015 en el Salón de Actos de la Real Academia Española, con motivo de la sesión de «Cómicos de la lengua» *Duelo de plumas*, dedicada a Góngora y Quevedo.

Primera intervención

La aproximación a los textos de los Siglos de Oro siempre es una aventura maravillosa, aunque no exenta de peligros. Más todavía cuando los poemas pertenecen a la tradición de autores como Góngora y Quevedo. Góngora, mucho mayor, diecinueve años, es conocido cuando Quevedo acaba de nacer en 1580, fecha de la composición «Hermana Marica». Los autores del Barroco, Góngora, Quevedo, Gracián, Calderón..., no sabían que eran barrocos, porque el Barroco no se había inventado todavía. La invención del Barroco es muy reciente y todavía lo es más su aplicación a la Literatura. El concepto procede de la Historia del Arte y se extenderá con gran éxito a las obras literarias hasta ser hoy completamente general. Este origen supone que las características de esta corriente presentan un carácter extraordinariamente abierto y no reducido a unos aspectos muy concretos.

El Barroco literario aparece como un río capaz de llevar en sus aguas concepciones muy diversas, incluso opuestas, la *oposición de contrarios* es una de sus notas más relevantes, como observarán ustedes en la lectura del poema de Quevedo: «Es hielo abrasador, es fuego helado».

Esta capacidad de aproximarse a la creación desde perspectivas muy diferentes constituye tal vez el aspecto proteico, multiforme, que caracterizará a muchos de sus autores y a bastantes de sus obras. Los escritores barrocos juegan constantemente con la relación entre el contenido y las palabras que lo acompañan, lo que los clásicos denominaban de manera técnica la dialéctica entre *res* y *verba*. Aparece así la *agudeza* en los contenidos; el *concepto* y sus búsquedas son los ejes de gran parte del pensamiento barroco, mientras que la palabra y sus elementos, tanto en la escritura como en la fonética, se prestarán a todo tipo de juegos ingeniosos. La palabra y sus combinaciones van a adquirir un conjunto de estructuras, de combinaciones armoniosas, en juegos de espejos llenos de equilibrio y de ingenio. Combinaciones muchas veces presididas por la dificultad, objetivo fundamental del texto barroco. El texto se convierte en impenetrable, el lector tiene que detenerse para comprender la palabra (o un fragmento de ella), para comprender la referencia, la alusión. «El lector — ha escrito Aurora Egido — no puede avanzar si no se para». Las unidades léxicas se desautomatizan, la complicidad del lector se convierte en imprescindible. Añadamos, además, el interés por lo minúsculo (ejemplo formidable «Hermana Marica»), por las formas breves: el aforismo, la máxima, la *chria*, incluso el soneto. Buen ejemplo nos da *El oráculo manual* de Gracián. Aparece un deseo de unir lo

diferente, lo dispar. Todo ello presidido por el dominio de la caducidad temporal, con la presencia de la mudanza y de la fugacidad.

Los conocimientos de la Retórica eran generales en la enseñanza en libros teóricos y prácticos; en estos últimos se aprendían elementos fundamentales para la comprensión de algunos ejemplos de esta tarde: las características de las *fábulas*, con sus ejemplos del cíclope o de la cigarra y la hormiga, que conocen nuestros niños europeos.

Era perfectamente conocida la teoría de los tres géneros (judicial, demostrativo y deliberativo) y todo lector conocía que el soneto a Córdoba de Góngora era una pieza, hermosa, del género demostrativo, en su vertiente del elogio a una ciudad. También era sabido que las personas se describen de acuerdo con unos pasos contenidos en las «circunstancias de la persona» (nombre, familia, patria... hasta llegar a *facta et dicta memorabilia*. *Patria* era el lugar donde se nace). De aquí que nadie interpretaría de otra manera el soneto de Quevedo «Miré los muros de la patria mía». Esta composición escrita en 1613 nada tiene que ver con una visión política, sino con el derribo de las murallas de Madrid, suceso que recuerda Góngora en un poema. También nuestro poeta cordobés alude directamente a *patria* como lugar en que se ha nacido cuando recuerda «¡Oh patria! ¡Oh flor de España!»

Nuestros escritores se mueven en unas fuertes tradiciones literarias: la poesía de corte italiano procedente básicamente de Petrarca, la poesía tradicional, que funciona con una fuerza extraordinaria de intertextualidad, el influjo de la poesía de cancionero y la vigencia de una poesía cultista, que arranca de Juan de Mena. Todas estas corrientes, a su vez, pueden combinar en un mismo poema recursos, sobre todo lingüísticos, que proceden de otras corrientes. Los tópicos están muy vivos y cuestiones como el *carpe diem* abundan hasta la saciedad.

El mundo de los textos barrocos es muy distinto del actual; muy pocos autores publicaban sus poemas en libros. «Hermana Marica» corrió manuscrito desde 1580 hasta 1628, año en que se publicó por Vicuña. Y sabemos que en 1585 la fama era enorme porque Góngora escribió su poema «Hanme dicho, hermanas» contra unas monjitas que dice la tradición que estaban horrorizadas por el texto de la letrilla. El caso de Quevedo es todavía más complejo porque la transmisión textual de Quevedo es una selva intrincada de manuscritos y es muy posible que los poemas contra Góngora sean falsos en su atribución, salvo la «Aguja de navegar» que se publicó en *El libro de todas las cosas y otras muchas más*, en 1631.

Fue don Luis un escritor muy famoso en vida en los círculos cultos y selectos; sus poemas fueron comentados cuidadosamente, pero a partir del siglo XVIII entró en ambiente hostil en la historia de nuestra crítica. En esta época nace la tendencia a oponerle a don Francisco de Quevedo, y nacen también conceptos tan manidos en nuestra enseñanza como los de «príncipe de la luz» y «príncipe de las tinieblas». Habrá que esperar muchos años, hasta el Modernismo, cuando lentamente se revaloriza la obra gongorina a partir de Rubén Darío. Críticos como el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el mexicano Alfonso Reyes llaman la atención sobre la dimensión estética de sus poesías. En el año 1927 las celebraciones del centenario por el grupo de escritores jóvenes y los nuevos análisis de las

obras gongorinas por los poetas y críticos como Jorge Guillén, Gerardo Diego y, sobre todo, Dámaso Alonso, ponen de relieve la complejidad y belleza de la obra de Góngora y el valor de su lengua poética, sobre todo de la metáfora.

Escuchemos ahora a nuestros actores.

Segunda intervención

Los textos que han leído nuestros actores constituyen una antología de una producción muy numerosa. En esta antología hay muestras de la poesía tradicional, como en «La más bella niña» con la repetición estrófica de «Dejadme llorar/orillas del mar», tan conocida y estudiada. También de una pieza maravillosa de poesía de circunstancias, como «Hermana Marica». Nos encontraremos con sonetos clásicos como el gongorino «Mientras por competir con tu cabello» junto al clásico de Quevedo «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?»

Me detendré en el extraordinario poema «Hermana Marica», que tantos elogios ha tenido de la crítica y que tantas copias manuscritas produjo. La vida está siempre presente: lo natural, lo auténtico, la riqueza de los nombres, de los tejidos, los juegos de los niños, también la historicidad de los personajes. Bárbola, la muchacha de los juegos pícaros detrás de la puerta, está documentada como hija de la panadera de la plaza.

Luis Cernuda admiraba esta letrilla: «No se diga que Góngora no sabía prestar su voz para que los hombres se expresaran a través de ella. La deliciosa letrilla “Hermana Marica” no es de su tiempo ni es del nuestro, es la eterna voz del niño, maliciosa, burlona, inocente, descuidada y sensual, que se abre en su plazuela andaluza con tal arte natural que nunca los tuvieron los rivales...».

Góngora es capaz de construir sonetos de arquitectura perfecta, pensemos en el soneto a Córdoba en el que se diseminan los elementos al inicio (muro, torres, río, llano, sierras, «¡oh siempre gloriosa patria mía, / tanto por plumas como por espadas») y se recogen hábilmente al final «nunca merezcan mis ausentes ojos/ ver tu muro, tus torres y tu río, / tu llano y sierra. ¡Oh patria, oh flor de España!»). Lo mismo sucede en el soneto «Mientras por competir con tu cabello». No en vano Jorge Guillén había escrito en su tesis doctoral: «Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras».

El poema de don Francisco de Quevedo «Que un corazón lastimado...» se mueve, en cambio, en la argumentación de formación retórica con los recuerdos de la poesía cancioneril:

«Que me llamen “sin ventura”

Es lo que más he sentido

habiendo yo merecido
penar por tanta hermosura;
que llamen mi amor locura,
porque amo sin esperar,
sabiendo que es agraviar
esperar sin merecer,
¿qué puede ser?»

En cambio el poema «Este amor que yo alimento» está situado más claramente en la dialéctica de la poesía amorosa:

«Este amor que yo alimento
De mi propio corazón,
No nace de la inclinación,
Sino del conocimiento».

La poesía amorosa de corte tradicional refleja toda la meditación de la pena y pasión en amar y morir por culpa del amor, mientras que en la rima en –ento de *conocimiento* todavía se escuchan los ecos de la poesía petrarquista. Las palabras en rima –ento que esta poesía va a poner de moda en rima reflejan toda la reflexión que el amante hace sobre su condición y sobre todo con su *pensamiento*.

Los poemas mayores la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* son tardíos. La *Fábula* es de 1612 y la Primera Soledad estaba escrita el día 11 de mayo del año 1615. La *Fábula* está escrita en octavas reales rotundas y, en cambio, las *Soledades* en silvas de características muy abiertas, aunque nunca tienen versos libres y, sin embargo, las rimas se distancian hasta nueve versos dando la impresión de una nueva musicalidad.

Las *Soledades* son un poema narrativo que tiene por protagonista a un joven náufrago, bello como Ganimedes, «náufrago y desdeñado, sobre ausente», cuya soledad moral parece ser la elección del título del poema en su dimensión simbólica.

La difusión de las *Soledades* por Córdoba, Sevilla, Madrid y otras ciudades fue muy rápida y produjo un conjunto de manuscritos de naturaleza muy variada: críticas, elogios, comentarios, cartas, papeles varios... Su influencia, como la de la *Fábula de Polifemo*, fue inmensa. El inicio contenía ya todos los ingredientes poéticos del éxito: en el verso inicial «Era del año la estación florida», se eludía el nombre de la primavera y también se aludía a la imagen del toro, Júpiter, en los endecasílabos «media luna las armas de su frente / y el sol todos los rayos de su pelo», que daban paso a un endecasílabo «luciente honor del cielo» con el recuerdo textual de Horacio. La octava se cerraba con el verso «en campos de zafiro

pace estrellas», que primero fue «zafiros pisa si no pace estrellas» pasando por la variante intermedia «en dehesas azules pace estrellas».

Las octavas reales de la *Fábula de Polifemo* que ustedes van a escuchar representan lo más brillante de una tradición literaria que consiste en la reelaboración de elementos conocidos, en este caso elementos renacentistas. La teoría clásica de la imitación pide esta relación con las obras grecolatinas y de grandes escritores italianos como Petrarca o Tasso. El escritor se apropia de temas y también de su tratamiento. Tanto en la *Fábula* como en las *Soledades* los recursos lingüísticos son fundamentales; Góngora crea una lengua poética renovada en los recursos gramaticales, el hipérbaton, por ejemplo, y léxicos con la acumulación de elementos latinos: *pálidas señas, caverna, formidable, copia bella*. A veces la relación es muy compleja: la gruta es un lugar melancólico porque se creía que la oscuridad causaba la melancolía.

Los recursos fonéticos desautomatizan la palabra: *siciliano* en el verso «Donde espumoso el mar siciliano» es un ejemplo magnífico. El lector se detiene, lo mismo que sucede con los endecasílabos «infame turba de nocturnas aves/ gimiendo tristes y volando graves». Los acentos en la vocal «u», *turba / nocturnas* son palabras cultas, de resonancia latina. Quevedo recordará este segundo verso en «volando tristes y cantando graves» y Camilo José Cela titulará un libro poético «Pisando la dudosa luz del día», verso que cerrará la lectura de la *Fábula*.

Frente a la grandeza de las octavas reales del *Polifemo* se alza la *Fábula de Dafne y Apolo* de Quevedo. Escrita la *Fábula* en octosílabos, agrupados en estrofas de cinco versos de rimas abrazadas. Elige don Francisco un metro popular, pues como había analizado Juan Ramón Jiménez, el octosílabo es «el río natural de la lengua española». Es esta fábula un ejemplo de la teoría de la imitación que ya se ha expuesto. El tema ovidiano de Dafne está constantemente presente en la Literatura española clásica, recuérdese «A Dafne ya los brazos le crecían...». Eros lanzó las dos flechas conocidas: la de oro, da en el corazón de Apolo y la de metal (hierro/plomo) en Dafne. Dafne, en virtud de la flecha, es perseguida por Apolo y cuando va a ser alcanzada se convierte en laurel para conservar su castidad.

El *Himno a las estrellas*, en cambio, está escrito en endecasílabos que se combinan con un heptasílabo inicial de cada estrofa de seis versos: «A vosotras, estrellas, / alza el vuelo mi pluma temerosa...». El poema contiene versos de una gran belleza como «flores lucientes del jardín del cielo». Recuérdese que Alfonso Reyes había hablado a propósito de Góngora de «versos aislados, maravilla de belleza».

Se trata de un poema de estructura clásica, de perfecta composición, que muestra el extraordinario poder creador de la pluma de don Francisco.

Desde la composición «Hermana Marica», auténtico lienzo de Flandes, como se decía entonces y gustaba de escribir también Góngora, hasta los poemas mayores que van escuchar ahora, están ustedes viviendo la literatura clásica, el Barroco ya inventado y plenamente instalado con su extraordinaria variedad y con su permanente belleza.

Muchas gracias.