

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA

DISCURSO LEIDO EL DÍA 14 DE DICIEMBRE DE 1969
EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

DR. D. JOSÉ MANUEL BLECUA

EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS
DE BARCELONA

Y CONTESTACIÓN DEL ACADEMICO NUMERARIO

DR. D. JOSÉ MARÍA CASTRO Y CALVO



BARCELONA

1969

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA

SOBRE EL RIGOR POÉTICO EN ESPAÑA

DISCURSO LEIDO EL DÍA 14 DE DICIEMBRE DE 1969
EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

DR. D. JOSÉ MANUEL BLECUA

EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS
DE BARCELONA

Y CONTESTACION DEL ACADEMICO NUMERARIO

DR. D. JOSÉ MARÍA CASTRO Y CALVO



BARCELONA

1969

Talleres Editoriales LIBRERÍA GENERAL. Colón, 7, Zaragoza — 1969
Depósito Legal: Z. 411 — 1969

Excelentísimos e Ilustrísimos señores:

Señoras y señores:

En estos momentos yo me siento muy perplejo y asombrado, casi como uno de esos viejos personajes de Azorín que se preguntan cómo han llegado a un sitio y por qué están allí sin haber soñado o proyectado, como diría Ortega y Gasset, esa situación. Porque por más que busco y rebusco, yo no hallo en mi modesta obra de erudición motivos suficientes para sentarme entre ustedes, ni nunca soñé, por mil razones, con semejante honor. Sólo vuestra tradicional y delicada cortesía ha hecho posible este suceso que tanto me emociona y que nunca sabré agradecer bastante. Mi agradecimiento y mi emoción en este momento sólo se pueden expresar en dos simples palabras: «Muchas gracias».

Pero mi perplejidad aumenta al pensar que heredo el puesto de una figura tan extraordinaria en la literatura española como la de *Víctor Català*: Doña Caterina Albert i Paradís, cuyo centenario se acaba de celebrar hace pocas semanas. Creo ser uno de los dos académicos españoles que han tenido el raro honor de suceder a una mujer, porque no ha habido, que yo sepa, más que dos académicas en España: Doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros y *Víctor Català*. Y esto es también otro motivo de agradecimiento por la singularidad del caso y motivo también para recordar que alguna novelista de ayer o de hoy ha tenido o tiene motivos suficientes para querer romper una vieja tradición.

Caterina Albert explicó de una manera sencilla cómo se convirtió en *Víctor Català*: acudió al primer nombre que se le ocurrió, que era simplemente el de un personaje de cierta novela que estaba escribiendo por aquellas fechas, de la que sólo se salvaron dos capítulos. Pero no deja de ser curioso que el primer seudónimo que le emergiese de lo hondo fuese precisamente tan revelador y des-

tinado a un libro de poemas, *El cant dels mesos* (1901), elogiado por Maragall. En 1902 publica sus primeras narraciones en prosa, *Drames rurals*, recibidos con gran aplauso y con alguna crítica certera que Víctor Català tendrá en cuenta. En la revista *Juventut* dijo Jeroni Zanné que «Davant d'un llibre com aquest la crítica enmuideix, en son lloc parla l'entusiasme». Y todos saben ya muy bien cómo el director de esa misma revista le pide una novela y en abril de 1904 recibe los tres primeros capítulos de *Solitud*. En el prólogo escrito para la edición de sus *Obres completes* en *Selecta*, cuenta Víctor Català cómo inicia la célebre novela y cómo se quedaron inéditos dos capítulos que ella conservaba y que desaparecieron en nuestra guerra. Traer aquí la resonancia de semejante novela en las letras catalanas y su éxito nacional es una tarea pueril. Aunque nuestra extraordinaria novelista siguió publicando, cada vez más espaciadamente (*Un film*, 1920; *Contrallums*, 1930; *Vida molta*, 1949), lo cierto es, como señala Montolíu en su magistral ensayo, que Víctor Català es «autor unius libri»¹ como otros célebres prosistas de la literatura universal o como esos extraordinarios poetas que pasan a la historia por un solo poema, como un Jorge Manrique, por ejemplo, o Fernández de Andrada, el autor de la célebre *Epístola moral*.

Aparece *Solitud* en un curioso momento de la novela europea: el del agotamiento del realismo y naturalismo, que ya inició antes su viraje hacia el simbolismo y el psicologismo, o pretendió mezclar ambos, como en ciertas novelas de la Pardo Bazán y de Galdós. Los jóvenes españoles de su tiempo, Azorín, por ejemplo, buscaban también otros caminos, bien alejados de los de la generación anterior. *Solitud* sigue fiel a la técnica realista y a esa exaltación de la naturaleza aëreste que tantas obras —en prosa y verso— produjo antes de 1904; pero en ese escenario montañoso, personaje tercero de la acción, según Montolíu², se mueven unos personajes totalmente simbólicos: el Pastor, Mila, l'Anima, al lado de otros dos muy poco característicos: Matías, marido de Mila, y el rabadán del Pastor, que contrapuntean las figuras primeras.

El pastor es, en realidad, un soñador, símbolo de la belleza del mundo natural, cuya exaltación no reprime, ni mucho menos, su autora; poesía que contrastará con la rudeza elemental de Matías

1 En su prólogo a las *Obres completes* (editorial Selecta, Barcelona, 1951), p. XVI.

2 Idem *ibid.*, p. XIX.

y con lo fatídico de l'Anima, esa sombra que atraviesa los momentos más trágicos de la novela. La figura de Mila, tan llena de sensibilidad, casi enfermiza, tan agudamente perfilada en algún capítulo, ha hecho pensar a Montolíu que la autora ha escrito, en realidad, aunque indirectamente, «una sèrie d'observacions autobiogràfiques de la misteriosa transformació de l'adolescent en dona, aplicades al cas de Mila, que no és més que una adolescent retardada». Pero también hace notar el ilustre crítico, que ese personaje reacciona de un modo singular y poco realista, aunque los análisis introspectivos sean muy agudos, especialmente en ciertos pasajes, en que se mezcla la extraordinaria belleza de la montaña con la capacidad visionaria del autor. Tan agudos le parecen a Montolíu³ que llega a afirmar que se anticipa en muchos años al psicoanálisis y sus métodos de exploración, lo que está muy de moda también en aquellos años en que Freud precisamente comenzaba sus trabajos y en que alguna escritora, como Lou Andreas-Salomé, la autora de *Ruth*, derivaría hacia el psicoanálisis.

Pero *Solitud* es una novela trágica, y aquí —en lo trágico—, es donde se halla la clave de la tarea literaria de Víctor Català. Recuérdese que su primer libro de narraciones se titula *Drames rurals*, tan en consonancia con la moda del drama rural que llegaría hasta la tragedia de García Lorca. A Víctor Català jamás le interesó la literatura del «final feliz», como insinúa en el prólogo de ese libro, y vio siempre el lado áspero, triste y trágico de la existencia. De ahí precisamente el que pueda encajar en los gustos y direcciones de las últimas tendencias, tan naturalistas y éticas como las de nuestra autora. En el prólogo de *Ombrívoles* (recuérdese el título de *Vidas sombrías*, de Baroja) dice nuestra ilustre novelista que el corazón humano es como una casa a cuatro vientos: por tres da el sol o la sombra, pero el cuarto está sólo reservado a la sombra, que tiene también grandes bellezas: el deseo de dolor puede ser tan real y tan esclarecedor como el deseo del gozo. Confiesa también que es pesimista por naturaleza, pero que tampoco estaba decidida a escribir novelas al uso y gusto de damiselas urbanas. Pero a diferencia de Pío Baroja, por ejemplo, tan escueto en la expresión, la lengua de Víctor Català es de una fluidez extraordinaria, con una mezcla muy hábil de elementos retóricos y de ausencia de retórica. La retórica, como en el caso de un Pereda, aparece

3 Vid. las págs. XXVII-XXX del estudio citado.

más, como es lógico, en las descripciones que en los diálogos, tan llenos de naturalidad, con sus coloquialismos, muletillas, etc., dignos de un buen estudio. De ahí el que la obra de *Víctor Català*, como la de un Ruyra, aunque tan distinta, pueda servir todavía de aprendizaje para los jóvenes catalanes aspirantes a novelistas. Un crítico contemporáneo ya afirmó que *Solitud* era el modelo por excelencia de la prosa literaria en lengua catalana⁴.

4 Cito a través del prólogo de Montolíu, p. XIV.

Dentro de una posible, y hasta ahora bastante futura, sociología de la literatura española, la historia de la transmisión de los textos literarios españoles es sencillamente fascinante, sobre todo comparada con la de otras literaturas europeas. De su estudio pudo deducir el gran maestro don Ramón Menéndez Pidal algunos de los caracteres permanentes más notables de nuestra historia literaria, como la tendencia al anonimismo, la presencia de lo colectivo y el gusto por lo popular, bien perceptibles en la literatura castellana, pero también en la gallega y en la catalana. Baste recordar aquí tres nombres excelsos: Rosalía de Castro, Verdaguer y Maragall. Todos ustedes saben mejor que yo, que a un Maragall la poesía popular le parecía «la suprema escuela» y que su esencia «consiste en ser imitada, colectiva y sucesiva: esto es, colectiva por sucesión de las inspiraciones individuales en que el genio del pueblo se manifiesta»¹. (Adviértase, de paso, la agudeza y la modernidad —aun con aristas románticas— de la observación del gran poeta). Pero creo que no se han deducido otras notas, muy interesantes también, como la actitud del escritor frente a su propia creación o frente a la literatura en general, o a la sociedad, y, en cambio, más de una vez, se ha hecho hincapié en una supuesta característica, bastante falsa, como se verá: la famosa *improvisación española*.

Aunque desentrañar todo el problema nos llevaría a tocar múltiples aspectos del quehacer español, y no sólo literario precisamente, y a revisar una bibliografía que, en su mayor parte, se basa más de una vez en observaciones superficiales, o en algún refrán bien sabido («Si sale con barbas, San Antón; y si no, la Purísima Concepción»), hoy quiero traer aquí lo que se deduce de la transmisión literaria, especialmente de la poética. Es decir, quiero partir de hechos comprobables y no de hipótesis, más o menos gratas y agudas, o de observaciones psicológicas no muy penetrantes. Aparte de que creo que una de las tareas más urgentes que deberemos realizar todos los españoles es la de quitarnos de encima

¹ *Obras completas*, II, edit. *Selecta* (Barcelona, 1960), págs. 55-6.

una serie de tópicos; porque los tópicos tienen virtudes paralizantes.

Por numerosas circunstancias que van desde el puro azar a cierta pasión investigadora, me he visto obligado a cotejar numerosos textos poéticos desde Berceo a nuestros días, y esta labor tan humilde (y no es «captatio benevolentiae») me ha llevado más de una vez a meditar sobre el famoso problema de la improvisación española, y a llegar, precisamente, a conclusiones muy opuestas.

La primera observación, al alcance de todos, ya expuesta algunas veces, es la del desdén que los grandes poetas españoles han sentido por la transmisión de su obra poética. Desde el Arcipreste de Hita a García Lorca abundan los testimonios de esta despreocupación. El inmenso poeta granadino escribía cierta vez a Jorge Guillén diciéndole cómo no quería ver publicados sus poemas, «es decir, muertos»². El desdén por la obra impresa en la poesía de la Edad de Oro ha sido objeto de una aguda monografía de Antonio Rodríguez-Moñino³, que tanto sabe de estos problemas. Recordemos aquí que ni Garcilaso, Cetina, Figueroa, Francisco de Aldana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, los Argensolas, Quevedo, Villamediana, Rioja y otros muchos poetas vieron su obra impresa, nómina imposible de reunir en ninguna literatura europea. Baste recordar también que un Quevedo no logró publicar su fabulosa obra poética, pero se molestó en editar las de Francisco de la Torre y fray Luis de León y aun quiso imprimir las de Aldana. En la memoria de todos estará siempre el perfecto ejemplo de don Luis de Góngora que cuando quiso publicar sus obras poéticas ni siquiera las tenía.

Esto plantea extraordinarios problemas a los editores de textos clásicos o contemporáneos, y en algún caso resultan de muy difícil solución, como sucede, por ejemplo, con la obra de Fernando de Herrera, que es problema realmente apasionante. El «divino sevillano» publicó en 1582 un pequeño volumen titulado *Algunas*

2 La frase exacta es ligeramente distinta: «A mí no me interesa ver muertos definitivamente mis poemas... quiero decir publicados». *Obras completas* (Madrid, Aguilar, décima edición, 1965), pág. 1.615. Pero esta resistencia a publicar no quiere decir nada sobre la elaboración, que a veces era muy lenta. En otra carta al mismo J. Guillén, del 9 de noviembre de 1926, le decía: «A pesar de todo no quiero dejar de enviarte este fragmento del *Romance de la Guardia Civil*, que compongo estos días. / Lo empecé hace dos años... ¿recuerdas?» *Ibid.*, pág. 1.611.

3 *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Editorial Castalia, 1968).

obras de Fernando de Herrera, que contiene 91 poemas, de cerca de quinientos que sabemos había escrito en aquella fecha. Bastantes años después de muerto Herrera, Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, también poeta, recogió todos los poemas que pudo encontrar y los publicó en un extenso volumen titulado *Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros* (Sevilla, 1619). Ahora bien, los textos de Pacheco no coinciden con los editados por el propio Herrera, con la particularidad de que el paso de un texto a otro puede establecerse, a su vez, con otro testimonio, que pertenece a cierto manuscrito que yo tuve la suerte de encontrar. Véase este ejemplo tan claro:

Texto de las Rimas inéditas, de 1578
y todas coronaban
el cabello sutil, largo y dorado.

Texto de Algvnas obras, de 1582
i alegres coronaron
el cabello sutil, crespo i dorado.

Texto de la edición de Pacheco, de 1619
i alegres coronaron
los lazos del cabello ensortijado⁴.

Como puede verse, la evolución o el paso de un texto a otro no ofrece la menor duda. El problema parece muy simple: Pacheco ofrece el texto último. Pero el asunto no es tan sencillo, puesto que algún cambio es imposible y contradice hasta la propia historia de la lengua. Me refiero a un pequeño detalle, que parece insignificante, y que es sencillamente enorme: el paso del pronombre os a vos, como en este verso:

Texto de Algvnas obras
Tanto por vos padesco, tanto os quiero.

Texto de Pacheco
Tanto peno por vos, tanto vos quiero.

El uso de *vos quiero* era ya un arcaísmo a fines del siglo xv y no podemos ni imaginar que Herrera cambiase una estructura

⁴ Véase mi trabajo «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera», en el *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII (1958), págs. 377-408.

normal por otra que desafiaba abiertamente los límites de la lengua. Las correcciones tienen que ser por fuerza de Pacheco. (Al menos eso es lo que yo sostengo, pero Oreste Macrí, el ilustre hispanista italiano, opina exactamente lo contrario⁵.)

Este ejemplo, tan nítido, nos lleva de la mano a otra observación, fácil de hacer también: que los editores clásicos, y a veces no clásicos, se han sentido poco menos que colaboradores de sus editados y han retocado con entera tranquilidad muchos textos, aduciendo razones que van de la ética a la estética, como las de un Jusepe Antonio González de Salas en su edición del *Parnaso* de Quevedo. Es una nota más que añadir al famoso colectivismo literario español, tan bien estudiado por don Ramón Menéndez Pidal. (Dejo aparte, naturalmente, los problemas de la transmisión de la poesía cantada, de los romances y letrillas de un Góngora, Lope o Quevedo, porque es algo muy distinto. No es lo mismo la divulgación de los romances «Hermana Marica», de Góngora; «Mira, Zaide, que te aviso», de Lope; el famosísimo «Ya está metido en la trena», de Quevedo, que la transmisión del *Polifemo*, por ejemplo.) Los españoles no parecen sentir demasiado respeto por la obra literaria ajena y la explicación de este fenómeno nos llevaría también a otro gran problema de sociología literaria, todavía inédito y que en estos momentos debo soslayar; aunque no resisto la tentación de anunciarlo. El problema consta de dos partes: a) ¿Qué han pensado los escritores españoles de su quehacer literario?; y b) ¿Qué ha pensado la sociedad española de sus poetas y de la literatura en general? Sin embargo, no quiero dejar de recordar cómo Juan Ramón Jiménez llamaba «Héroes» a los españoles que en pleno siglo XX se dedicaban a cualquier creación artística o a la investigación.

El estudio minucioso de la transmisión literaria española, especialmente el de la poesía, donde cabe tanto elemento tumultuoso, alógico e improvisador (dejo aparte el teatro, que plantea en todas partes fenómenos sociológicos parecidos) demuestra con nitidez ejemplar que los poetas españoles, desde Garcilaso a Luis Rosales, pasando por el impetuoso Lope, el épico Verdaguer o el finísimo Carner, han retocado muchas veces su obra poética con un rigor tan grande como en el resto de Europa, y a veces mucho más. Lo apasionante es comprobar cómo estos españoles, que muchas veces

5 Vid. su libro *Fernando de Herrera*. (Madrid, Editorial Gredos, 1959.)

no han publicado sus obras, las han limado con un celo extraordinario y digno del mejor Horacio. Sé que esta afirmación necesitaría abundantísimas pruebas que ahora no puedo ofrecer, pero quiero, por lo menos, pasar una breve revista que sirva para meter una duda en ciertos espíritus. Y pienso que tampoco sería difícil demostrar lo mismo con la pintura. No creo que «Las Meninas», «La familia de Carlos IV» o «Guernica», de Picasso sean precisamente improvisaciones geniales, sino todo lo contrario: obras archimeditadas y muy pensadas. Quien haya tenido la suerte de contemplar los dibujos y bocetos del «Guernica» habrá tenido también ocasión de comprobar el increíble esfuerzo de búsqueda de soluciones. Es una de las grandes lecciones de rigor pictórico que conozco.

Comenzaré por indicar que ni un Berceo es un improvisador, ni menos todavía un escritor ingenuo. No es, por supuesto, un poeta como Ramón Llull, de tan poderosa imaginación creadora; pero tiene de ingenuo lo mismo que el autor del *Lazarillo* o Antonio Machado. Es una ingenuidad muy deliberada al servicio de una técnica narrativa muy clara también: la técnica de contar un milagro o una vida de santos, técnica muy usada en toda la literatura medieval. No podemos saber con todo rigor, cosa muy lógica, si las variantes que arrojan los distintos manuscritos son de Berceo o de cualquier colega suyo monacal. Pero ciertas enmiendas guardan estrecha relación con razones de poética interna, muy distintas a las de una reelaboración de tipo juglaresco. He aquí un solo ejemplo que aparece en dos códices:

En saludar a la Gloriosa era bien acordado.

En saludar a Ella era bien acordado⁶.

Creo que no se trata de una variante de tipo juglaresco, sino muy culta, puesto que se trata de dar al verso exactamente sus catorce sílabas, sin contar las sinalefas, de acuerdo con el sistema de Berceo. No es fácil saber, claro está, si esa enmienda le pertenece o no, pero el viejo poeta debió de escribir borrando y tachando, como todos y en todo el mundo.

El problema de las variantes del *Libro de buen amor* es uno de los más graves que tiene planteados la erudición española y

6 El primer ejemplo procede del llamado ms. A, publicado por Carroll Marden en *Veintitrés milagros. Nuevo manuscrito de la Real Academia Española* (Madrid, Anejo X de la RFE, 1929) v. 102 b; el segundo es el que procede del ms. I, publicado por García Solalinde en su edic. de *Clásicos Castellanos* (Madrid, 1958), pág. 27.

ahora no es la ocasión ni de asomarnos a él, puesto que además Juan Ruiz no tiene inconveniente en entregar su obra al público para que haga lo que quiera con ella; al revés de lo que pretendió don Juan Manuel, tan atento a la transmisión de sus libros. El gran escritor, que conoce muy bien hasta las críticas que le hacen por dedicar sus ratos de ocio a la literatura, según confiesa a su propio hijo, conoce también lo que sucede con las copias, con sus yerros correspondientes, ya que los copistas «cuydando por la una letra que es otra, en escribiéndolo, múdase toda la razón... et los que después fallan aquello escripto, ponen la culpa al que fizo el libro; et porque don lohan se receló desto, ruega a los que leyeren qualquier libro [...] que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don lohan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra», como dice en el prólogo al *Conde Lucanor*. (Dice lo mismo en el «prólogo general» a sus obras, añadiendo la historieta del caballero que oye al zapatero cantar su canción.) Y que don Juan Manuel no se equivocaba al pensar en los futuros yerros lo saben muy bien sus editores de hoy, sobre todo si se enfrentan con las variantes que arrojan los códices del *Conde Lucanor*, o las ausencias de palabras, líneas y hasta capítulos enteros. Pero lo que me interesaba destacar era el hecho de que nuestro primer escritor castellano con voluntad de estilo, y muy clara, estaba muy preocupado con la perfección de su obra. Ni creo tampoco que la intensión estremecedora de Ausias March sea improvisada. Al revés: a ratos da la sensación de elaborar demasiado el verso, como les pasaba a los provenzales.

Y pasando rápidamente al siglo XV, ¿podemos imaginar que el *Laberinto* de Juan de Mena tiene algo de improvisación genial? A mí, particularmente, me da la impresión de estar tan limado y retocado como el *Polifemo* de Góngora. Versos tan maravillosos como el que recordaba Lope de Vega: «amores me dieron corona de amores», con esa magistral aliteración y la repetición de palabras, indican una vigilancia extraordinaria. Y sin salir del XV, sólo los dos primeros versos de las *Coplas* de Jorge Manrique, con el 'recordar' y el 'despertar' tan cercanos, demuestran el fino rigor poético de su autor. Porque 'recordar' es lo mismo que 'despertar' y de este modo no repetía ninguna de las dos voces, aparte de marcar desde el principio su gusto por un mundo que se iba y otro nuevo que se iniciaba, porque 'despertar' era palabra mucho más nueva en su uso que 'recordar'. Prescindiendo de que la sabia econo-

mía verbal de que hace gala supone uno de los grandes hallazgos estilísticos de la poesía europea de todos los tiempos.

Pero si de aquí pasamos a *La Celestina*, ese ejemplo tan nítido de colaboracionismo, tampoco se puede dudar de que su autor, bien juvenil por cierto, retocó su obra. Que algunos piensen hoy, como en la época de Fernando de Rojas, que la primera versión es superior o inferior a la segunda, no invalida el profundo hecho de las correcciones posteriores y cuando la obra ya circulaba impresa. (En realidad éste es un ejemplo sumamente curioso de sociología literaria, porque Fernando de Rojas es, en efecto, un estudiante de Salamanca, que parte de un primer acto que circulaba de mano en mano. Lo interesante es que, por primera vez en la historia literaria española, se ve la influencia que pueden ejercer los lectores en un autor, puesto que habían discutido hasta el título de la obra y encontraban demasiado breves las escenas amorosas, lo que no deja de ser muy actual, por decirlo así.)

La Edad de Oro nos ofrece los ejemplos más bellos y perfectos de la ausencia de improvisación, aunque también nos regale los ejemplos más espinosos para un editor. Todo aquel que haya navegado por estas aguas sabe muy bien qué cantidad de problemas deberá resolver antes de lograr una edición que no dé excesivas facilidades a los críticos, como ya hemos apuntado en el caso de un Fernando de Herrera.

No aduciré muchos testimonios, pero me parece fuera de duda que la obra de Garcilaso no tiene mucho de improvisada. Algún texto manuscrito demuestra claramente una labor de retoque ejemplar⁷. Una serie de versos que están en la memoria de todos son de una perfección increíble. Pero me parece una obligación poner ejemplos de fray Luis de León, tan riguroso, o más, que el propio Horacio, a quien tanto admiraba. Conocemos bastante bien las diversas etapas por las que pasan sus poemas, con variantes de una belleza extraordinaria, motivadas algunas veces por el deseo de citar el nombre de un amigo, como en este caso de una de las odas a Felipe Ruiz. Había escrito primero:

No da reposo al pecho
ni el oro de la mina, ni la rara
esmeralda provecho...

⁷ Véase Alberto Blecha, *Garcilaso de la Vega: Problemas textuales* (Madrid, Editorial Insula, 1969).

que cambiará por

No da reposo al pecho,
Felipe, ni la India, ni la rara
esmeralda provecho...

para terminar así:

No da reposo al pecho,
Felipe, ni la mina, ni la rara
esmeralda provecho...

En la oda X, también dedicada a Felipe Ruiz, la que comienza «¿Cuándo será que pueda...», tan bella, la estrofa segunda dice así en una versión primitiva que circuló bastante:

Allí, a mi vida junto,
de verdadera luz todo ceñido,
ver desde el primer punto
de cuanto es y ha sido
su principio secreto y escondido.

Que se transforma en la bellísima:

Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré, distinto y junto,
lo que es y lo que ha sido
y su principio propio y escondido⁸.

Pero es Fernando de Herrera quien dictará la mejor lección de rigor poético que se da en la poesía española de todos los tiempos. Por lo menos yo no conozco ningún poeta europeo capaz de exigir al impresor distintos tipos de acentos, por ejemplo, o el que las íes no lleven el punto arriba. ¿Por qué Herrera no desea que esta letra se imprima con su punto correspondiente, según uso bien universal? La explicación es sumamente sencilla: Herrera quiere que, a simple vista, el lector evite una sinalefa y para esto necesita poner puntos sobre las vocales correspondientes, por lo cual debe suprimir el de la *i*. La explicación que da produciría envidia a más de un especialista en estilística. Comentando el verso de Garcilaso «De áspera corteza se cubrían» aludiendo a la trans-

⁸ Cito por la edición del P. Angel C. Vega (Madrid, Editorial Saeta, 1955), páginas 460 y 484.

la carne i ueflos conuirtio en madero,
 los dedos en raizes res orcio,
 en rayada corteza el tierno cuero,
 los dos braços en ramas estendio;
 i ella con la verguença i la graveza,
 dexò sumir el rostro en la corteza.

SONETO XIII.

Como la tierna madre, qu' el doliente
 hijo l' està con lagrimas pidiendo
 alguna cosa, de la cual comiendo
 sabe qu' à de doblarl' el mal que siente,
 I a quel piadoso amor no le consiente,
 que confidére 'l daño, que haziendo
 lo que le pide, haze; va corriendo
 i dobla el mal i aplaca el accidente;
 Así a mi enfermo i loco pensamiento,
 qu' en su daño 's me pide, yo querria
 quitar, este mortal mantenimiento.
 Mas pide me lo i llora cada dia
 tanto, que quanto quiere le consiento,
 olvidando su muerte i aun la mia.

Como] *es semejança de cuatro, madre i hijo, pensamiento* G. L.
 con

formación de Dafne, advierte que la dialefa en ese caso tiene unas profundas razones: «con esta diéresis denota Garcilaso, apartando aquellas vocales, l'aspereza de los miembros 1 la repunancia de la transformación. I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía 1 la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos», y aduce ejemplos de Virgilio, para continuar diciendo: «Con esta imitación [de Virgilio] para dar a entender casi semejante dificultad 1 aspereza, osé yo dezir:

El iertó órrido risco, despeñado,
1 la montaña áspera parece.

I para negar la entrada 1 impedilla,

Aqui nõ ãntra quien no es desdichado.

I para mostrar lo que se siente 1 duele la división 1 apartamiento,

Dividenme de vos, õ alma mia.

I aviendo dicho:

Tan cansado 1 perdido, que no tengo
fuerça para arribar, 1 nunca vengo

con mejor consejo lo mudé assi:

Pará arribar fuerça 1 nunca vengo.

I también para descubrir la grande discordia 1 distancia que ai entre el odio 1 el amor 1 aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dixé:

Desconfio, aborrescõ, amo, espero.

Porque la o 1 la a son elementos enemigos, 1 que no se contraen fácilmente, 1 assi se hizo la division en aquel lugar, 1 no en 'desconfio, aborresco' porque no eran tan enemigos 1 repunantes estos efetos como los otros». Y añade con cierta humildad: «(l permitaseme esta licencia que usurpo en querer mostrar el cuidado destes versos por no hallar fácilmente otros exemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión 1 osadia para ello»⁹.

Perdóneseme la extensión de la cita, pero creo que pocos testimonios pueden demostrar, aparte de las variantes, la exquisita vi-

9 *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Sevilla, 1580), págs. 140-141.

gilancia, hasta en la ortografía, y el rigor con que Herrera escribía y retocaba sus versos. Pocos ejemplos se hallarán de agudeza explicativa como ese del «divino sevillano» cuando dice que el verso «fuerça para arribar 1 nunca vengo» con mejor consejo (es decir, estudio, atención) lo hacía mudado en «parà arribar fuerça, 1 nunca vengo», con objeto de que el lector se vea obligado a no fundir esas sílabas y realice un esfuerzo fónico paralelo al esfuerzo espiritual que refleja el verso. (Como se puede ver, la estilística no es precisamente un invento muy reciente.) Pero aún puedo aducir otro detalle pequeño, pero muy revelador. Como en esas anotaciones a Garcilaso se deslizasen erratas, Herrera mandó suprimir el primer pliego, que figura en bastantes ejemplares, y hacer otro con un índice de yerros advertidos. Sin embargo, como de nuevo encontrase alguna errata, se le ocurrió la solución de mandar imprimir la palabra, recortarla y pegarla encima de la errata; pero todavía, en algunos ejemplares, como el que yo poseo, hay alguna enmienda autógrafa¹⁰.

Antes de mencionar de pasada a los grandes poetas del Barroco, no es lícito que olvidemos a Cervantes. Aunque no ha llegado hasta nosotros ninguna obra autógrafa, sí conocemos, por fortuna, alguna copia, como la de *Rinconete y Cortadillo*, que arroja muchas y sabias correcciones. Sólo el retrato de Monipodio prueba el exquisito cuidado de Cervantes. He aquí unos ejemplos:

Manuscrito

...Bajó en este punto Monipodio, el cual era un hombre de hasta cuarenta años, alto de cuerpo, barbiespeso, hundidos los ojos y cejijunto. Venía en camisa, con unos zaragüelles anchos, muy blancos y deshilados con pita, que llegaban hasta los tobillos, sin cuello en la camisa y cubierto con una gran capa de bayeta, y un sombrero de viudo, y ceñida una espada muy ancha: Era muy moreno de rostro, y por la aber-

Impreso

...Llegóse en esto a la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien quisto de toda aquella compañía. Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años; alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de baye-

10 Véase mi nota «Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera» en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, 1952), páginas 55-58.

tura de la camisa se le descubría en el pecho un bosque: tanta era la espesura del vello que tenía en él...

ta, casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda...¹¹.

Este mínimo ejemplo cervantino prueba suficientemente cómo el gran escritor corrigió su obra; pero ¿podemos de veras pensar que la segunda parte del *Quijote* tiene algo de improvisación genial cuando tantas veces se nota la meditación sobre el arte de novelar? ¡Cuántas reflexiones ha hecho Cervantes sobre la primera parte de su genial novela! Todo se nota, menos la improvisación.

Sí se dirá de un Lope de Vega, que presumía de haber escrito más de una comedia en veinticuatro horas, y sin embargo, muchos de sus sonetos ofrecen unas correcciones prodigiosas. El soneto 7.º de las *Rimas* se encuentra también en el manuscrito 1.581, f. 14v, de la Biblioteca de Palacio, pero con variantes muy importantes. Véase sólo el segundo cuarteto:

Texto manuscrito

Éste es el río, ésta la corriente
y aquesta ya la cuarta primavera
que esmalta el verde soto y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.

Texto de las Rimas

Éste es el río humilde y la corriente
y ésta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente¹².

Pero el genial Lope, aquel Lope que dice en *La Dorotea*, «ríete de poeta que no borra», es un caso particular dentro de la literatura europea, y no sólo de la española. Su asombrosa facilidad, su profundo conocimiento de la mecánica teatral, le permiten escribir sin mucho esfuerzo —y sin demasiadas correcciones— alguna come-

11 *Rinconete y Cortadillo*, edic. de F. Rodríguez Marín (Sevilla, 1905).

12 Véase mi edición de las *Rimas* en *Lope de Vega, Obras poéticas, I* (Barcelona, Editorial Planeta, 1969), pág. 27. La versión manuscrita fue publicada por Joaquín de Entrambasaguas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, III, pág. 344.

dia tan deliciosa como *La dama boba*, según demuestra el autógrafo. Pero en todo el teatro europeo, como pasa hoy con el cine o la televisión, ha abundado siempre la improvisación, más o menos genial. Y no debemos pensar que la ausencia de hondura, de trascendencia, de genialidad en la pintura de caracteres tenga algo que ver con la rapidez lopesca. Es muy posible que Lope, con mucha más calma y mucho más rigor, no hubiese creado más ni mejor, ni más hondo ni trascendental. Porque todo eso —bien visible en un Shakespeare, Calderón, Corneille, por ejemplo— nada tiene que ver con la facilidad y la rapidez, sino con otras condiciones que Lope no tuvo. Es inocente pensar que la asombrosa facilidad lopesca le impidió crear grandes caracteres, porque es muy posible que Shakespeare no emplease más tiempo que Lope en escribir una comedia. No; todo eso obedece a otras causas, a razones más hondas y de contextura más humana que literaria.

Si dejamos a Lope y acudimos a Góngora y Quevedo, tan cultísimos los dos y tan hondamente populares, y dejamos aparte los mil problemas que plantean sus romances y letrillas —transmitidos por el canto, como ya se dijo— el estudio de los manuscritos y ediciones de las demás obras permite afirmar tajantemente que estamos en presencia de dos poetas que extremaron su rigor hasta límites insospechados.

El archiculto autor del *Polifemo* y de las *Soledades*, cuya fama de difícil y oscuro se fragua a partir de 1613, es además un caso singular de rara modestia, pese a que a un Lope le pareciese altivo y desdeñoso. Dice el anónimo autor del *Escrutinio* que don Luis «daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Emendaba, si había qué, sin presumir: tanto que haciendo una nena a la traslación de los huesos del insigne castellano Garcí Lasso de la Vega a nuevo y más suntuoso sepulcro, por sus descendientes, una de las coplas comunicó, y el que le oyó respondió con el silencio. Preguntó don Luis: —¿Qué, no es buena? Replicósele: —Sí, pero no para don Luis. Sintiólo con decirle: ¡Fuerte cosa que no basten cuarenta años de aprobación para que se me fie! No se habló más de la materia. La noche de este día se volvieron a ver los dos, y lo primero que don Luis dijo fue: —¡Ah, señor; soy como el gato de algalia, que a azotes da el olor: ya está diferente la copla! Y así fue, porque se excedió a sí mismo en ella»¹³.

13 En *Obras completas* de don Luis de Góngora, edición de I. y J. Millé y Jiménez (Madrid, Editorial Aguilar, 1934), pág. 193.

Que esto es verdad y no fingida anécdota lo sabemos muy bien, puesto que don Luis envió una copia del *Polifemo* y de la *Soledad* primera al gran humanista Pedro de Valencia para que le hiciese observaciones, y estas observaciones han permitido, junto con otros manuscritos, estudiar las correcciones que don Luis hizo en numerosos versos. Por parecerme muy bello traigo aquí uno bien famoso de la primera *Soledad*, cuya versión primitiva comenzaba:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa [...]
luciente honor del cielo,
en dehesas azules paze estrellas.

Puesto que se trata del signo de Tauro y los toros viven en dehesas, lo lógico era ese verso: «en dehesas azules paze estrellas». Pero aun siendo muy bello, no correspondía al sistema poético de don Luis, ansioso de eliminar la imagen corriente o vulgar, como ha dicho más de una vez Dámaso Alonso. Por eso, en otra versión, este toro celeste «zafiros pisa, si no paze estrellas»¹⁴. Sin embargo, la corrección, también muy bella, no le satisfizo del todo, y no podía satisfacerle porque las aliteraciones *ía, ío, ea, ae* resultaban poco armoniosas. Tuvo la feliz intuición de transformarlo en el conocido «en campos de zafiro paze estrellas». Este ejemplo prueba claramente lo que también solía decir el propio don Luis, según el autor del *Escrutinio*: «El mayor fiscal de mis obras soy yo»¹⁵. Pero antes de abandonar a don Luis, permítaseme traer otro ejemplo, muy bello también, del arte de limar los versos. El terceto final de un soneto sobre la fugacidad de la existencia¹⁶ dice así en el ms. 4.217 de la Biblioteca Nacional, p. 120:

No te perdonarán a ti las horas;
las horas, que siguiendo van los días;
los días, que siguiendo van los años.

Al paso que en la versión definitiva se lee:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas, que limando están los días;
los días, que royendo están los años.

14 Vid. mi artículo «Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera» en *Homage to John M. Hill. In Memoriam* (Indiana University, Bloomington), pág. 121.

15 Edic. cit., pág. 193.

16 Es el que comienza «Menos solicitó veloz sacta», núm. 374 de edic. cit., páginas 525-6.

Pero el genial Quevedo, tan fabuloso poeta y tan mal leído hasta hace unos años, extremó aún las posibilidades, según demuestran los autógrafos y las diversas copias que he podido estudiar, en algún caso bastante numerosas. Las recientes ediciones del *Buscón*, de Fernando Lázaro, de la *Política de Dios*, hecha por J. O. Crosby y *La cuna y la sepultura*, de Luisa López Grijera, ediciones increíblemente perfectas, demuestran la insatisfacción quevedesca, su profundo conocimiento del arte de escribir y su dominio de la lengua. No permiten, ni mucho menos, hablar de Quevedo como un improvisador genial. Y todavía menos sus poemas, que en muchos casos han sufrido la más extraordinaria reelaboración, que nunca podremos achacar a su editor González de Salas, quien más de una vez confiesa haber retocado un poema. En cierta ocasión edita dos sonetos, advirtiendo de paso que don Francisco había limado el primero «casi todo, con mucho espíritu». Los sonetos dicen así:

Primera versión

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:
huya el cuerpo indignado con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Desata de este polvo y de este aliento
el nudo frágil en que está animada
sombra que sucesivo anhela el viento.

¿Por qué emperézas el venir rogada,
a que me cobre deuda el monumento,
pues es la humana vida larga, y nada?

Segunda versión

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:
irá l'alma indignada con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Por tal manera Curios, Decios, Fabios
fueron; por tal ha de ir cuanto ha nacido;
si quieres ser a alguno bien venido,
trae con mi vida fin a mis agravios.

Esta lágrima ardiente con que miro
el negro cerco que rodea mis ojos,
naturaleza es, no sentimiento.

Con el aire primero este suspiro
empecé, y hoy le acaban mis enojos,
porque me deba todo al monumento¹⁷.

Podría aducir cientos de ejemplos con las correcciones poéticas de don Francisco, lo mismo en un soneto muy grave que en un poema burlesco o en una jácara de bravos y de coimas. Bien es cierto que poderlo demostrar me ha costado muchos años y mucha paciencia, pero los resultados han premiado con creces el esfuerzo, porque el agudísimo escritor da, como fray Luis de León o don Luis de Góngora, una de las grandes lecciones de insatisfacción poética que conozco.

Supongo que no será difícil demostrar lo mismo con la obra del Conde de Villamediana, tan extraordinario poeta también, como no lo fue demostrarlo con las de los dos Argensolas, tan abundantísimas en correcciones. No en balde fueron archifeles seguidores de Horacio, al que recomiendan más de una vez, con la particularidad de que tampoco quisieron publicar sus obras, a pesar de haberlas corregido a lo largo de toda su vida¹⁸. La misma lección de rigor puede verse en un Medrano, tan magistralmente editado y estudiado por Dámaso Alonso y S. Reckert.

Tampoco creo que la obra de un Calderón o de un Gracián, tan intelectuales los dos y tan dados a la alegoría, ofrezcan muchos motivos para sostener la tesis de la improvisación genial. El autógrafo de *El héroe* gracianesco no deja tampoco lugar a dudas. Tanto *La vida es sueño* como *El Criticón* tienen que ser obras sumamente elaboradas y corregidas. Al menos esa es mi impresión, aunque es posible, puesto que no contamos con los autógrafos, que yo esté equivocado.

17 Véase mi edición en *Obra poética*, I (Madrid, Editorial Castalia, 1969), pág. 183.

18 Pueden verse muchos ejemplos en mi edición de las *Rimas* de los dos hermanos (Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1950-1951).

Si ahora damos un salto y nos colocamos en el siglo XIX, no sin antes recordar que Meléndez Valdés confiesa haber retocado su obra o el trabajo tan acendrado de Moratín en *La comedia nueva o el Café y El sí de las niñas*, la tarea de Larra nos brinda más de una corrección en diversos textos publicados por él mismo. Hablar de las correcciones de un Valera, y de su cuidado, o las de Galdós, estudiadas por J. F. Montesinos, parece ocioso; pero es en la poesía donde podremos encontrar un material impresionante, con la diferencia respecto al Siglo de Oro, de estar al alcance de la mano. Pero antes quiero anotar que desde mediados del siglo XIX hasta bien adelantado el XX, desde ángulos muy distintos —de Francisco Giner a un Xènius, de Menéndez Pidal a un Juan Ramón Jiménez— se postulará la «obra bien hecha», sin pausas, pero sin prisas, según la fórmula tan conocida. (Que el grupo de los krausistas desempeña aquí un papel relevante es casi ocioso advertirlo, y que este grupo, a su vez, desempeña también en Cataluña un evidente papel me parece asimismo bastante claro; prescindiendo, como es lógico, de que los mejores poetas —en todas partes— siempre se han sentido discretamente insatisfechos.) Me estoy refiriendo a una corriente de ideas éticas y estéticas útiles para la ciencia, el trabajo artesano o la poesía. Aquellas que resumiré tajantemente, y con gracia, Antonio Machado en uno de sus aforismos:

Despacito y buena letra:
el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas.

Todos ustedes conocen mejor que yo la génesis y los cambios que experimenta un poema como *L'Atlàntida*, de Verdaguer¹⁹, desde el manuscrito primero (copiado ya en limpio) a la última edición hecha por el propio autor. La insatisfacción de Mossèn Cinto, su vigilancia, las adiciones y cambios se pueden seguir perfectamente. Y si a un Unamuno tampoco le dejaban satisfecho muchos poemas ya impresos, basta leer los autógrafos del *Cant espiritual*, de Maragall, tan agudamente estudiados por E. Valentí²⁰, para ver que al insigne poeta no le dejaba muy contento su tarea. La edición de la obra poética de Antonio Machado hecha por Oreste Macrí es muy reveladora de la conciencia vigilante de aquel gran

19 Véase la edición de E. Junyent y M. de Riquer (Barcelona, 1946).

20 En «La génesis del «Cant espiritual», de Maragall», en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIX (1961-1962), pág. 81 y ss.

ensimismado, pero tan atento al quehacer poético. Por de pronto, se resistió a incluir en la segunda edición de sus *Soledades* bastantes poemas que habían aparecido en la primera; pero tampoco le satisficieron poemas publicados en revistas, que pasarían más tarde muy limados a sus libros. Pondré un solo ejemplo: las famosas *Canciones del alto Duero*, prodigio de estilización de lo popular, aparecieron en la revista *España*, pero más tarde se incorporan a *Nuevas canciones* con algún cambio como éste:

Por las tierras de Soria
va mi pastor;
quiero ser una encina
sobre un alcor.

Por las tierras de Soria
va mi pastor.
¡Si yo fuera una encina
sobre un alcor!²¹

Pero los mejores insatisfechos y los más obsesionados por su quehacer poético serán los poetas del 900, Riba, Carner y Juan Ramón. La obra de Carles Riba, tan preocupado por el rigor en todo, debió de ser corregida implacablemente. Tenemos un testimonio estupendo, estudiado en la tesis doctoral de Lorda Alaiz, en las dos versiones de la *Odisea*, publicadas en 1919 y en 1948. Ya en la primera, consideraba Riba su tarea fácil de superar con «una nova versió», como dice en el prólogo. Los cambios introducidos afectan hasta el hecho de escoger otra edición más rigurosa del texto griego. Lorda llega a la conclusión de que la segunda versión «es distinta, en cuanto a los medios significantes y al estilo, en un 97 por ciento».

El caso de Carner es más extraordinario y ha dejado perplejo a más de un lector y hasta a algún buen estudioso de su obra. La reciente reedición de las *Obres completes* de 1957, publicada el año pasado, ofrece cambios totales, desde la ordenación cronológica de los libros, hasta el hecho de que «los textos poéticos, además, han sido objeto de una profunda revisión —en el léxico, en la sintaxis, en la prosodia, incluso en el contenido—, hasta el punto de que algunos de ellos son casi irreconocibles», según el testimo-

21 *Poesie di Antonio Machado* (Milán, 1961), págs. 1.201 y 670.

IX

mes si ~~tasca~~^{callaven}, quina humil sendra
la vida, sense besos ni combats!
Aminarem entre la polsaguera
com emigrants vers una hostil iibera
forca, amb llurs botics esparracats.

X

Doncs, amb el cant ariva la depulha
cala-li ambicions, dreça-li orgulls:

Ta mà lassada descobrir-nos vulla,
obrint-se com la rosa que s'esfulla,
les àgates divines de tos ulls. —

XI

Ella, entre els dits, porugament sotjà. —
Si dubta encara, tot genoll s'inclini.
Volem un cel, i en aquest cel tot clàr,
com àngel de triomf o d'extermini,
la bella dama que no vol cançar.

Página 87 de *La paraula en el vent*, de J. Carner. Barcelona s. a. [1914]. Ejemplar que debió de entregar el poeta a la imprenta. Carner pegó un papel, con la recreación de esos siete versos. Nótese que además vuelve a tachar la tercera palabra. (Ejemplar propiedad de A. Blecua.)

nio de A. Comas²². No voy a entrar en el problema de si las correcciones últimas son más o menos pertinentes, sino destacar la insatisfacción de un poeta que al borde de los ochenta años corrige y pule de un modo desconcertante para sus exégetas o lectores. Pero no resisto la tentación de copiar un ejemplo que aduce el propio Dr. Comas en su artículo. El soneto «El reflex», de *Monjoies* (1912), que empezaba:

Vora del rec, que és el cinyel de l'horta,
hi ha un presseguer dins del silenci clar,
i s'illumina cada fruit que porta
amb el reflex de l'aigua que se'n va.

Se ha convertido en

Vora el rec argentat, cinyel de l'horta,
perfectes dons el presseguer llevà;
i s'illumina el millor fruit que porta
amb el reflex de l'aigua que se'n va.

Juan Ramón Jiménez se convirtió en el portavoz de esas inquietudes de su tiempo, incluso en la búsqueda de papel, tipos de letras y tela para la encuadernación. Los libros poéticos españoles son distintos en su presentación material a partir de las ediciones dirigidas por Juan Ramón, propias o ajenas. Aquellas ediciones tan sobrias y bellas, encuadernadas en tela inglesa, en las que publicó desde su *Platero y yo* a las traducciones de Tagore, *Presagios*, de Pedro Salinas o el *Polifemo* de Góngora. La ética de la obra bien hecha se traduce en mil detalles materiales. Por ejemplo, la famosa *Segunda antología poética* de la Colección Universal de Espasa-Calpe, aquellos bolsillables de nuestra infancia y juventud, lleva en la portada la fecha de MCMXXII, pero el primer pliego lleva la de 1920. Es decir, se tarda dos años en tirar ese volumen, y por esta razón, al final da las gracias a todos «los que tanta amabilidad y tan exquisita paciencia han conllevado, durante dos años y medio, las necesidades sentimentales e intelectuales, acaso excesivas e inútiles, del autor». (Yo he tenido ocasión de ver las pruebas de esa antología y sus correcciones, que son realmente extraordinarias.) Por eso Juan Ramón nunca logró tener en sus manos un ejemplar de sus obras completas, de aquella millonaria labor, como

22 En «Los versos de Josep Carner», *Tele-Express*, 26-II-1969.

él decía, puesto que se pasó toda su vida ordenando, corrigiendo y volviendo a ordenar su Obra, con mayúscula, como él solía escribir. Llegó hasta cambiar el título de algún libro, como el *Diario de un poeta recién casado*, convertido en *Diario de poeta y mar*. Juan Ramón es quien acuña lo de «perfección en todo», en la vida y en la obra. Al final de la *Segunda antología poética*, por seguir con un libro tan al alcance de todos, escribe: «Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en jeneral. A un poeta no sólo no se le suele exigir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga, como signo de decadencia —del mismo modo que se achaca debilidad a un cerebro de precisión, que no puede trabajar con ruido—. Pero el arte es ciencia también».

«Dirán algunos: «El arte es vida». Sin duda. ¿Y por qué ha de ser más bella una vida holgazana y descompuesta, que una vida plena y disciplinada?»²³ Esta cita me ahorra todo comentario y la exposición de ejemplos; pero quiero aún insistir un poquito más, porque Juan Ramón fue capaz de ir escribiendo durante muchos años unos aforismos de *Estética y ética estética*, con ese mismo título, donde hay alguno tan íntimo y personal como el siguiente: «Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra», o tan genérico, pero ejemplar, como este otro: «En lo provisional, exactitud también, como si fuera definitivo»²⁴.

Estas lecciones de Juan Ramón no fueron, precisamente, descidas por una de las más extraordinarias generaciones poéticas de España: la de Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Cernuda, etcétera. Aunque cada una de estas voces tenga una sorprendente originalidad en todo, es muy cierto también que se formaron casi alrededor de Juan Ramón y no de Antonio Machado o de Unamuno. Fue Juan Ramón su mentor, su alentador y hasta, en algún caso, como el de Salinas o Espina, su primer editor. Nadie niega el influjo personal que ejerció el autor de *Platero y yo* en ese grupo. Su pasión y su fervor por la obra bien hecha es muy perceptible en todos ellos y de todos o casi todos podría copiar numerosos ejemplos, desde García Lorca a Cernuda. Pero me contentaré, para no aburrirles a ustedes, con un solo ejemplo de Jorge Guillén, cuyas cinco ediciones de *Cántico* han sufrido, más o menos, eviden-

23 Páginas 323-24.

24 En *Páginas escogidas*, Prosa (Madrid, Editorial Gredos, 1958), pág. 149.

EL CEMENTERIO MARINO

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo

Y junto a un corazón, ~~ya en el poema~~ | *del verso fulente,*

Entre el vacío y el suceso puro,

De mi grandeza interna espero el eco | [↓]

~~Cisterna amarga, sonora y sombría~~ | *¡O la amarga cisterna que en el alma*

hace sonar | ~~Donde, futuro siempre, un hueco~~ ~~secreta~~ ~~χ!~~ ~~χ~~ ~~e~~

¿Sabes, falso cautivo de las frondas,

Golfo glotón de flojos enrejados,

~~Secretos deslumbrantes a mis ojos~~ | *sobre mis ojos, fulgidos secretos,*

Qué cuerpo al fin me arrastra a su pereza,

A esta tierra de huesos quién le atrae?

Una centella piensa en mis ausentes.

Cerrado, sacro — un fuego sin materia —

Trozo terrestre a la luz ofrecido,

Me place este lugar: ¡ah, bajo antorchas,

Oros y piedras, árboles umbríos,

Trémulo mármol ~~bajo~~ tantas sombras! | *sobre*

El mar fiel duerme aquí, sobre mis tumbas.

tes correcciones, aunque a veces se reduzcan a quitar unos puntos suspensivos, unos guiones o una simple coma. Pero casi todos los poemas publicados antes de 1936 en las distintas revistas poéticas han sufrido un extraordinario trabajo de retoque y lima antes de pasar a la primera y a la segunda edición de *Cántico*. Un ejemplo sólo muy revelador: la célebre décima titulada «Estatua ecuestre», que comienza «Permanece el trote aquí» se publicó dos veces —el 30 de marzo y el 15 de junio de 1924— en el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia, y dicen así:

Primera versión

El universo está aquí
Entre el magín y la mano,
Para suspender en ti
Su intención de ser lejano.
¿No exaltas todo lo otro,
Oh ecuestre, en inmóvil potro
Tan bravío como frío?
Corra, corra por tu alma
La tierra, a fuerza de calma
Calma: el cielo por el río.

Segunda versión

¿El universo está aquí,
Entre el magín y la mano,
Para suspender en ti
Su intención de ser lejano?
¿No exaltas todo lo otro,
Oh Ecuestre, en inmóvil potro
Tan bravío como frío?
¿Vive en concierto tu alma
De piedra? A fuerza de calma,
Que en torno hay tropel: Estío.

Pero, a su vez, la versión que publicará cuatro años más tarde en *Cántico* está rehecha del primer verso al último:

Permanece el trote aquí,
Entre su arranque y mi mano.
Bien ceñida queda así
Su intención de ser lejano.

Porque voy en un corcel
A la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.
¡Y a fuerza de cuánta calma
Tengo en bronce toda el alma,
Clara en el cielo del frío!

Aunque no he visto los originales de la prosa de Unamuno, Baroja o Azorín, sí, en cambio, me he entretenido más de una vez en cotejar las ediciones de algunas obras de Valle-Inclán, y puedo asegurar muy bien que el famoso esperpento de *Luces de Bohemia*, por citar un ejemplo bien famoso, publicado por primera vez en la revista *España*, ha sufrido extraordinarios retoques al pasar a la edición de sus *Opera omnia*²⁵. La prosa de Gabriel Miró, tan impecable e implacable, como decía Ortega y Gasset, acusa desde la primera línea su afán de perfección. Creo que los originales de Cela o Delibes, por citar dos nombres más jóvenes, demostrarían también qué lejos están de una tarea improvisadora, lo mismo que los de un Esprú, de tan clara conciencia vigilante, o los últimos poemas de Blas de Otero, donde se ha llegado hasta límites extremos en el uso de la pura palabra, casi aislada. Pero no quiero acabar esta casi retahíla de hombres tan conscientes de su tarea, sin mencionar el último libro que he leído: *El contenido del corazón*, de Luis Rosales, en cuyo prólogo confiesa cómo lo había escrito de un tirón en 1940 y cómo ha ido creciendo con él; por eso dice: «Este libro tiene una larga historia que ya va siendo la de mi vida».

No es posible, por tanto, sostener que la famosa improvisación es un característica de la literatura española (creo que ni de la propia vida de los españoles). Puedo estar, naturalmente, equivocado, pero entonces, ¿cómo se puede reunir tanto ejemplo, desde don Juan Manuel a Valle-Inclán, o desde un Garcilaso a un Carner, Juan Ramón, Jorge Guillén o Rosales? Pienso que en este caso se trata de uno de los tantos tópicos sobre lo español que ha podido nacer de una singularísima posición de nuestros escritores frente a su tarea literaria, y de la especial recepción que los propios españoles han dispensado a ciertas obras. (Luis Rosales dice en el citado prólogo: «Pocas cosas invitan en España a publicar un libro».) Hay que añadir, de paso, que una cosa es la ausencia de lo

25 Véase mi nota «Valle-Inclán en la revista *España*», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 199-200 (Madrid, 1966).

científico, la pobreza de nuestras Universidades desde el siglo XVII, la parquedad de nuestro pensamiento filosófico, la falta de rigor metódico, y otra muy distinta sostener que nuestros poetas y prosistas, nuestros arquitectos, pintores y escultores lo han dejado todo, o poco menos, en manos de la improvisación genial; porque lo cierto es precisamente lo contrario: la lección de rigor que se desprende de la obra de un fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Maragall, Carner, Juan Ramón, Jorge Guillén o Espriu, cimas de una poesía no sólo española, sino europea.

DISCURSO DE CONTESTACION

POR

JOSÉ M.^a CASTRO CALVO

Excelentísimos e Ilustrísimos Señores
Señoras y Señores:

Es costumbre tradicional, en esta clase de actos, dar gracias a la Corporación por haber concedido a uno de sus miembros numerarios el honor de expresar la bienvenida a un nuevo Académico, en el momento de su ingreso, y tras el discurso de rigor.

Este agradecimiento quisiera comunicar a la Academia y en especial a su Presidente, porque, sin indicación de ninguna clase, me designó para contestar al Académico D. José Manuel Blecua, en el magnífico trabajo que acabáis de escuchar.

No quisiera que esto fuese sólo un tópico cordial, sino que mi agradecimiento y mi satisfacción pudiesen reflejarse en las palabras. Y yo lo confieso: no las encuentro, y todas me parecen pocas.

Porque es verdad que la entrada de un compañero es motivo de alegría y parabién; pero en el caso presente, son tantos los recuerdos de una honda y sincera amistad, que al decir: «Muchas gracias a la Academia», quiero expresar que ésta es una de las mayores distinciones que me ha podido conceder.

No quiero el tópico cordial, sino que lo intensifico y lo subrayo.

Y no creo descubrir un secreto al decir que conozco al nuevo Académico hace muchos años, y que la amistad nos ha unido siempre. Porque una de sus cualidades, —no muy frecuentes en el mundo de la inteligencia—, es la extraordinaria sencillez, la cordialidad, el espíritu abierto con que acoge a todos sus amigos; de tal manera, que con la persuasión, con la entrega total de sus conocimientos, nos hemos sentido alumnos suyos en muchos momentos.

Pero vayamos por partes. Recordemos algunas cosas. Allá por el año 27 o 28, alrededor del Centenario de Góngora salió, si mal no recuerdo, *La Gaceta Literaria*, revista de nueva literatura, en la que aparecían nombres ilustres, García Lorca, Dámaso, Alberti, Aleixandre, Bergamín, Altolaguirre, Max Aub, Giménez Caba-

llero y otros. Por aquellas mismas fechas, en tierras del Ebro, surgía un gran escritor, de credos y luchas sociales y de la guerra de Marruecos, hoy en pleno auge de su vida literaria; me refiero a Ramón J. Sender. Llegaban a nuestras manos, con sorpresa, la *Revista de Occidente* y la de *Filología Española*. Los jóvenes de entonces podíamos aprender lo importante que era el rigor en el arte de escribir bien y cómo era factible unir sensibilidad y erudición.

Aprendíamos a recoger bibliografía y a hacer nuestras primeras fichas. De algo nos podrían servir... por lo menos para informarnos, pues en cuanto a la literatura de creación, forzoso era que saliera del mito platónico, con toda la luminotecnia de nuestro ingenio.

Digo, pues, que por aquellas calendas, un pobre profesor recién salido de las viejas aulas universitarias, buscaba trabajo y deseaba comenzar su vida profesoral, y un día, apareció en un Colegio particular, con un aire distraído y resignado, llevando en las manos un ejemplar del *Lucanor*, de una edición vulgar y sencilla. Eran los tiempos del plan «Callejo», y los futuros bachilleres debían elegir entre Ciencias y Letras, y rendir tributo de su saber en unos exámenes algo rígidos.

¡Qué emoción tan grande! Entró en el aula y allí se encontró con unas dos docenas de alumnos, dispuestos a escucharle. El profesor no iba a «tomarles la lección», ni les iba a recitar una de esas necrópolis que eran los libros de texto, porque allí los escritores estaban muertos; muertos sin remedio. Y era preciso que la literatura fuese una cosa viva, algo que llegase a los escolares; que hiciesen de nuestros autores algo sensitivo, algo captado para siempre, al margen de las rutinas, de los aborrecidos dómines.

Y el profesor leyó el apólogo de «Don Illán, el mágico de Toledo». No puedo recordar lo que dijo: sospecho, que estando en plena juventud, seguramente ni él ni los escolares ahondaron en lo que significaba, ni las pasiones humanas encubiertas por el arte narrativo del príncipe Don Juan Manuel.

¿Y los muchachos? Pues escucharon bien, sin apremios ni rigoristas amenazas (el rigor quedaba solamente en la pulcritud interpretativa)... Y de todos ellos salió uno, que en seguida remontó aquellas elementales lecciones, y comenzó la recopilación de datos estructurando su propia y auténtica formación.

Concluidas las dos Licenciaturas de sus carreras —Letras y Derecho—, ganó por oposición una Cátedra de Instituto; años más tarde, la de Literatura Española de la Edad de Oro, de la Universidad de Barcelona, que actualmente desempeña. Entre una y otra, corre un espacio de tiempo que yo llamaría de *densa* preparación. Es el momento en que Blecua entra de lleno en el análisis y la crítica de nuestros autores castellanos. Desde las sencillas ediciones escolares, hasta las pulcras transcripciones de los manuscritos, la corrección de siglas, la cuidadosa puntuación, los comentarios siempre atildados, el estudio de las fuentes, la amorosa estimación total de la obra editada. Todo ello no pudo pasar inadvertido a la crítica, y maestros consagrados, como Menéndez Pidal, Américo Castro, Dámaso Alonso, Rodríguez-Moñino, Crosby y Vossler, destacan la valía de su tarea. Y las ediciones de Don Juan Manuel, de Mena, de los Argensola, de Lope y últimamente de Quevedo, —monumental y definitiva, cuyo primer tomo acaba de aparecer—, tengo por seguro que marcarán un hito en la edición de textos y de la crítica literaria. Pero su mirada no abarca sólo lo clásico, sino que recoge con igual cuidado la obra del gran poeta Jorge Guillén o de Pedro Salinas.

Debo señalar aquí que no trata únicamente de trasladar pulquérrimas ediciones, sino a veces aperdigarlas por temas profundamente estéticos, por ejemplo sus antologías del mar, de los pájaros, de las flores, que tan bellamente editó.

Quiero señalar la figura venerable de un medievalista, que por cierto perteneció a esta Real Academia: Giménez Soler, que le alentó en los primeros pasos de la investigación y le animó en todo momento. De aquel inolvidable maestro guardamos el mejor de los recuerdos todos cuantos fuimos sus discípulos.

Como veis, no es poco lo que ha publicado el profesor Blecua. Al final de estos discursos encontrará el discreto lector una lista de sus publicaciones y de sus actividades. Añadiré que aún esperamos mucho más, dadas sus cualidades de inteligencia, finura, rigor y constancia en el trabajo.

Por si todo esto fuera poco para perfilar la figura del nuevo académico, recordaré, siguiendo sus propias palabras, que es el segundo que ha tenido el honor de ocupar la vacante de una mujer. Sabido es que solamente dos fueron académicas: Doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros y «Víctor Català».

De nuestra gran escritora catalana hace una deliciosa evocación, y eso hay que agradecerle, pues no se le ha rendido el tributo merecido. Es verdad, que la novela en tiempos de doña Caterina, se hallaba en la encrucijada: realismo, naturalismo, simbolismo, psicologismo. O sea hacia una tendencia a lo real, y un amor a la tierra y a la naturaleza, al mismo tiempo que se trataba de crear símbolos y caracteres. En esa encrucijada, y sin saber salir de ella, sino hallándose cada vez más inmerso y desconcertante, encontramos a Galdós. La influencia de Tolstoy, pongo por caso, trajo todo esto, y la devoción por el novelista ruso es tal, que hace pocos años me escribía un alumno de la Universidad de Moscú, rogándome le enviase cuantos datos tuviese a mi alcance, para completar la figura del gran patriarca, pues allí se guardaban amorosamente cartas y documentos, y faltaba completar los de España. Debo decir que el censo hallado aquí en relación con Tolstoy fue numerosísimo. Entre ellos naturalmente Galdós.

No es «Víctor Català» la primera mujer que usa pseudónimo masculino: recordemos a «Fernán Caballero», no muy distante tampoco de la citada manera de novelar. Pero lo que sí está fuera de dudas es su amor a la tierra —muchas veces Torroella de Montgrí—, y la situación y sociología de sus personajes, como ocurre en *Cayres vius*, enlace indiscutible con algunas sombrías situaciones de Baroja. Recuerda también, al evocar a su antecesora en la Academia, a un personaje que a mí me es muy agradable y simpático, y lo considero como uno de los primeros prosistas de lengua catalana. Me refiero a Joaquín Ruyra, del cual hizo una magnífica semblanza José Pla en *Homenots* y un estudio profundo nuestro llorado Manuel de Montolíu. Cito todo esto, porque yo creo que «Víctor Català» representa la tierra, a veces dura, a veces trágica, como la Pardo Bazán, y Ruyra es la expresión inflexible, bondadosa, pero fuertemente sentida, del mar y de la montaña. Había en él algo místico y franciscano, que se descubre en *Les coses benignes*, una aceptación de la muerte con la resignación propia del maestro Venegas, en *La parada*, una pintura de rosicler y tornasol, en *Senyorettes del mar* y *Pinya de Rosa* o en *Jacobé* que por cierto fue traducida al castellano por el gran poeta catalán José Carner, y en fin, un sentido suavemente irónico en *Els vings corders de Blanes* y *El frare escalfallits*. Los dos «Víctor Català» y Ruyra, amaron la tierra y el mar que vieron desde su

niñez, y comprendieron la tragedia del Montnegre. Pero el movimiento social de aquellos años, se centraba en un novelista, hoy poco recordado: Ramón Casellas, y en otro que tuvo una mayor difusión: Narcís Oller.

He querido dedicar unas palabras a estos escritores, porque creemos, tanto el nuevo académico, como yo al darle réplica, es deber ineludible rendir tributo a estos grandes escritores de prosa catalana.

Ha escogido el profesor Blecua, como tema de ingreso, una cuestión palpitante en esta hora en que el rigor literario extiende más que nunca su área de acción. Aunque llegue a nuestras manos un libro al parecer desaliñado, como si cuanto se hubiese dicho allí fuese cogido en cinta magnetofónica, debemos creer en las directrices, en el sumo cuidado que ha puesto el autor en el uso de las palabras. Yo me quedé asombrado cuando vi unos manuscritos de Valle Inclán, que me enseñó su hijo, por la cantidad de correcciones y variantes, puestas por el autor mismo. Es decir: las primeras vacilaciones habían surgido del arte de las *Sonatas*. Blecua piensa en la trascendencia que tiene la transmisión de una obra literaria, en la sociología de la literatura española, y a esta labor la califica de fascinante, apoyándose en las consideraciones de Menéndez Pidal sobre el anonimismo, la intervención de lo colectivo y el gusto popular.

El autor, arcaico, clásico o moderno, dejó su obra a la posteridad. Y la posteridad, —transmisión oral o escrita—, añadió quitó, borró, adaptó aquélla según el tiempo y el lugar. ¡Qué difícil resultaba salvarla y reducirla a su pristina pureza! Esto se comprueba en un primitivo como Berceo, en los que preceden al Renacimiento: Hita, Don Juan Manuel, Fernando de Rojas, en los del gran siglo: Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, los Argensola, Villamediana, Quevedo y sobre todo Góngora, a pesar de haber hallado tan excelentes comentaristas como Pellicer, García Coronel y Salazar Mardones, y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, tratado de mitología del Padre Vitoria.

El cotejo de los versos de Fernando de Herrera con un texto hallado por el profesor Blecua, le lleva a la conclusión de las variantes que entre ellos existen. Esto, como es natural, da lugar a una serie de consideraciones, acerca de cual debe ser tenida auténtica. Y en definitiva considerar a Herrera el que más cuidado puso

en el rigor poético. No en vano al comentar a Garcilaso, el tamiz llegó a límites extraordinarios.

El escritor a veces siente la preocupación de que su obra se transmita en toda su pureza; otras no. Pero ahí está el caso del príncipe Don Juan Manuel, que al poner el prólogo a su obra cita el ejemplo del zapatero que maltrataba sus canciones, y lleno de ira, cortóle todos los zapatos, ya que él había deshecho el sentido poético de sus creaciones literarias. Yo no recuerdo caso de tanta preocupación, de una obsesión tan marcada por salvar la obra escrita y que a través del tiempo llegue con toda su pureza. Este rigor acuciante, repito, debieron sentirlo muchos. Y cita Blecua, con harta razón, en las lindes del gran siglo, el caso del Bachiller Fernando de Rojas, añadiendo a un acto el resto, procurando que no desentonase de aquel hallado, como incipiente muestra de una obra cumbre de nuestra literatura. *La Celestina*, ofrecerá siempre ancho campo al estudioso, preocupado de esta suerte de cuestiones apasionantes, que habrá de resolver el manuscrito, más que el impreso.

Es asombroso que las variantes de los textos de Garcilaso, de Cervantes o de Lope, nos lleven a interpretaciones distintas. Se comprende así que el rigor poético usado por Herrera, —ya hemos convenido el considerarle como el más cuidadoso—, nos ayude a comprender las alteraciones del manuscrito de *Rinconete y Cortadillo*, que Blecua coteja en este mismo discurso, a dos columnas, con el impreso. Piensa uno que así nace otra historia de nuestra literatura, y que es urgente que esta revisión de clásicos y modernos sea tarea de muchos años y empresas que habrán de continuar los jóvenes de hoy, en un porvenir ya muy próximo. Cuando, por ejemplo, se encuentre el manuscrito de Peñafiel de Don Juan Manuel es muy posible que se altere del todo su obra literaria entera. Hasta ahora disponemos del manuscrito de la Biblioteca Nacional, y únicamente del *Lucanor* disponemos de cinco, que, según creo, Doña María Goyri deseaba publicar, pero no realizó esta tarea abrumadora; hoy disponemos de la que recientemente ha hecho Blecua, aunque no hay cotejo de los manuscritos y sigue tan sólo el de la Nacional. Pero aparte de esto, tampoco podemos hacer una afirmación categórica de la primera parte del *Lucanor*, que es la comúnmente conocida, con el resto. Caso idéntico, si analizamos las tres *Eglogas* de Garcilaso y nos fijamos que la II, la

menos conocida, es precisamente una avanzadilla hacia el mundo europeo, y ninfas, bosques, ríos y paisajes, en fin, son tan sólo un trasfondo de hechos históricos es decir una verdadera crónica militar y política, puesta en verso y que parece disonar del cuadro garcilasista.

Se detiene el profesor Blecua ante el «monstruo de naturaleza», y se pregunta si este acuciante revulsivo del rigor poético, este afán de limar, pulir, quitar, disipó cuanto enmaraña, y a veces entenebrece, el auténtico sentido de lo que el poeta quiso decir. Sabido es que la celeridad fue una de sus constantes en el arte de escribir, y bien pudiera serlo, al considerar la dilatada cantidad de sus obras. Nuestro nuevo académico publicó en 1955 una fidelísima edición de *La Dorotea*, con abundantes notas. Quizá lo hizo para descubrir en la prosa, lo mismo que en las novelas, este imperativo categórico, que es en realidad el rigor poético, para expresar, conservar y transmitir la creación literaria. Habría que dejar aparte la obra dramática, pues la inevitable copistería de los cómicos debió deformar tanto lo escrito por el *Fénix*, que ha causado no pocos desvelos a nuestros lopistas Entrambasaguas y Amezúa.

Pero donde encuentra las correcciones más abundantes es en las *Rimas*, cuya edición ha publicado en estos días, consultando el manuscrito de la Biblioteca de Palacio. Allí se ve cómo Lope corregía y limaba, cómo tras su aparente facilidad había una cuidadosa labor de tamiz, —lo mismo ocurre hoy con algunos de nuestros escritores contemporáneos, que presumen de facilitones y descuidados, y no hay palabra, ni frase, ni giro sin pasar la aduana del rigor y la censura del bien escribir. «Ríete del poeta que no borra», es verdad, tiene razón: es muy difícil que la obra salga recta de sentido, de intención, y hasta de sensibilidad.

Y así cuando llegamos a las figuras cumbres del barroco: Góngora, Quevedo, Calderón y Gracián, descubrimos más que en ningún otro este rigor poético en bien de las letras. Se ha dicho que Góngora no podía admitir consejo, ni corrección alguna: tal era su orgullo y su vanidad. Pero nada más lejos de lo cierto. Y no sólo en las letrillas, sino en el *Polifemo* y las *Soledades*. Dámaso nos demostró que en el romance de *Angélica y Medoro*, tenido hasta entonces como un modelo de sencillez, asomaba el culteranismo, desarrollando su poder intensificante y prolífico. Fácil es imaginar que si este barroco cultivado por Góngora venía a den-

sificar el modo de expresión poética, el rigor de purificar la obra a cada instante debió alcanzar proporciones excepcionales. Caso parecido ocurrió con Calderón, donde no sería difícil encontrar una auténtica anatomía de palabras y matices de las mismas. El estilo trabado y conceptista tendía a engrosar, en tanto que el de Gracián adelgazaba conceptos, como el profesor Blecua ha tenido ocasión de poner de relieve en uno de sus más luminosos trabajos.

En cuanto a Quevedo —indiscutible cierre del barroco—, leemos en la recientísima edición publicada por el nuevo Académico, en las primeras páginas: «Si la transmisión poética española constituye siempre —desde Berceo a García Lorca— un apasionante capítulo hasta de sociología literaria, la transmisión de la obra quevedesca es, sin ninguna duda, el más complicado que conoce no sólo nuestra historia literaria, sino la europea desde el Renacimiento hasta hoy. Tan enrevesado es que en muchos casos, los estudios más sagaces de crítica textual, y los hay agudísimos, no prestan excesiva ayuda, como tendremos ocasión de observar. Si los actuales editores de algunas de sus obras en prosa, como Fernando Lázaro, James O. Crosby y Luisa López Grijera, han trabajado mucho para lograr establecer los textos con todo el rigor que hoy se exige, se puede calcular sin demasiado esfuerzo qué puede pasar con cerca de mil poemas (contando las traducciones), que van desde un soneto satírico, transmitido muchas veces de memoria por el propio poeta o un admirador, a un romance cantado, recogido de los músicos e impreso como anónimo en pliegos sueltos o en varios romanceros, pasando por un baile —representado, cantado y bailado— cuyas metamorfosis son increíbles. Porque no se trata, como en el caso de un Dante o de un Petrarca, de un solo tipo de transmisión, sino de varios al mismo tiempo, y juntos, en un mismo poema. Agravado todo porque ya el primer editor, González de Salas (que dispuso con seguridad de copias rigurosas o de los propios autógrafos), se permitió retocar, por distintas causas, más de un poema, aunque por fortuna, lo dice; y porque el segundo, sobrino nada menos que del propio Quevedo, le ahija poemas publicados en 1581, cuando Don Francisco tenía un año. Y lo curioso es que también pudieran ser autógrafos..., pero copias».

Se comprende así la enorme trascendencia que puede tener el rigor en la transmisión de la obra literaria.

He dicho más arriba que el escritor puede desinteresarse en cierto modo de la cuestión; pero quisiera rectificar, amplificando el concepto.

Ciertamente el escritor expresa siempre —sentimiento y pensamiento—, y en ese mismo instante de escribir, palabras y conceptos acuden a la pluma como los soldados al relevo; enlazan lo dicho con lo que se está diciendo y lo que se va a decir. Y luego inevitablemente, en muchos casos la autocorrección surge paralela a la expresión, siente el deseo de mejorar, depurar aquello que ha escrito. Este rigor poético nadie se lo quitará. Un poeta moderno, Verdaguer, estableció sendas diferencias entre el primer manuscrito y el último, según leemos en la edición de Riquer y Junyent; caso análogo puede plantearse al tratar de Maragall y de Carner, o actualmente de nuestro admirado Esprú.

Y es que quizá donde más se valoriza la palabra para sacarle nuevos matices, huyendo de tópicos manidos, es precisamente en la poesía. Y basta que recordemos la ímproba tarea de Juan Ramón, de Alberti y de García Lorca, para comprobar en ellos el espíritu de auténtico retoque y selección.

Pero hay un poeta aparte, que sin duda ha calado más hondo todavía en el escrúpulo del vocablo como manantial de luminosas vivencias y este es Vicente Aleixandre, trayendo unas veces recuerdos del mundo pueril, sombras de viejos paraísos, o «historias del corazón», tajadas con «espadas como labios». Esta entrañable metafísica de Vicente, en algunos momentos muy cerca del Dámaso poeta, nos traslada a un espacio platónico, o al inmenso Jorge Guillén, donde el rigor poético se hace mucho más coherente. Victoriano Crémer, Blas de Otero, Goytisolo, ... por citar algunos de los más modernos, han sentido igualmente esta urgente necesidad de ser rigoristas consigo mismos en bien de la poesía. Lo mismo que antes hicieran Juan Ramón y Antonio Machado.

Puede afirmarse que la improvisación no existe, sino que todo se sucede, se encadena, se depura, como la corriente de los ríos, con la luz del sol; como el empuje creador de la humanidad a través de los siglos.

Nos ha ofrecido el profesor Blecua, en su discurso, una densa meditación de lo que es el crear poético, y a la vez el quehacer del crítico, el recrear del ingenuo lector, que se siente identificado con el libro que tiene en sus manos. De aquí la gran responsabilidad.

de ofrecer un texto con todas las posibles garantías, que responda a lo que el autor dijo o quiso decir.

La crítica textual es tarea espinosa ; requiere muchas horas de estudio, mucha paciencia, mucha constancia. No puede hacerse a la ligera. El cotejo de manuscritos, la puntuación, la corrección de las palabras, constituyen una tarea que a veces puede ser ingrata: porque no se encuentre nada nuevo, o porque no sea apreciada en lo que vale por el lector.

Debo decir que José Manuel Blecua, uno de nuestros primeros eruditos, ha trabajado consciente y sensitivamente, y su erudición se ha convertido en labor fina elegante, depurada. Leyendo las páginas de sus trabajos, nos creemos transportados al ambiente alado de la creación: de ese momento divino en que el escritor toma la pluma, y escribe, y nos deja una vida suya imperecedera.

Pero, señores académicos, creo que me excedí en la contestación. El profesor Blecua, con su habitual modestia, me rogó que fuese breve ; pero yo aún querría decir más en su honor. Llega a esta casa y se le recibe con los brazos abiertos y con todos los honores que merece. Nuestro Académico está en la cumbre de sus trabajos y publicaciones..., y aún esperamos mucho más de él.

Brilla el sol en la altura, y los oros del otoño contrastan con la nieve de los valles de Vegecia. Yo le doy la más cordial bienvenida. ¿Volveremos a leer el cuento de Don Illán? No sé ; ha pasado el tiempo... otra vez el tiempo. Aquí nos encontramos de nuevo. Al verlo, una delicada niebla empaña los cristales de mis gafas. No es la primera vez que me pasa.

Sea bienvenido a esta Real Academia de Buenas Letras el profesor Don José Manuel Blecua.

ALGUNAS PUBLICACIONES DE JOSE MANUEL BLECUA

- L. Barahona de Soto, *Poesías. Selección y prólogo*. Valencia, 1940, (Colección *Flor y gozo*, XI).
- "Décimas contra el padre Isla", en *Castilla*, I (1940-41), págs. 323-32.
- "El viaje de Góngora a Navarra", en *Revista de Filología Española*, XXV (1941), páginas 403-4.
- "Un nuevo códice gongorino", en *Castilla*, I (1941-43), págs. 5-55.
- "La canción 'Ufano, alegre, altivo, enamorado'", en *RFE*, XXVI (1942), págs. 80-89.
- Los pájaros en la poesía española*, Selección y prólogo. Madrid, edit. Hispánica, 1943.
- Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*. Edic., prólogo y notas. Madrid, Clásicos castellanos, núm. 119.
- Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Edic., estudio y notas. Zaragoza, 1943, Biblioteca Clásica Ebro.
- Las flores en la poesía española*. Selección y prólogo. Madrid. Edit. Hispánica, 1944.
- "Más sobre la muerte y entierro de Lope", en *RFE*, XXVIII (1944), págs. 470-72.
- El mar en la poesía española*. Selección y carta de navegar. Madrid, edit. Hispánica, 1945.
- Cancionero de 1628*. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Madrid, C.S.I.C., 1945. Anejo 32 de la *RFE*.
- "El estilo de *El Criticón*, de Gracián", en *Archivo de Filología aragonesa*, serie B, I (1945), págs. 7-32.
- "Cartas de fray Jerónimo de San José al cronista Andrés de Uztarroz" en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B. I (1945), págs. 33-150.
- "Poesías de Martín Miguel Navarro", en *ibid.*, págs. 218-299.
- "B. Leonardo de Argensola", "Cuatro poemas inéditos", en *Hispanic Review*, XV (1947), páginas 388-92.

- Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Joseph Alfay.* Edic., prólogo y notas. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1946.
- Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, Madrid, C.S.I.C., 1948. Anejo 39 de la RFE.
- "El "Discurso" en eco de Baltasar del Alcázar", en *RFE*, XXXIII (1949), págs. 380-85.
- "Los antecedentes del poema del 'Pastorcico', de San Juan de la Cruz", en *RFE*, XXIII (1949), págs. 370-380.
- "Dos nuevos sonetos de Herrera", en *RFE*, XXXIII (1949), págs. 385-88.
- "Poemas juveniles de Paravicino", en *RFE*, XXXIII (1949), págs. 388-99.
- La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*, en colaboración con Ricardo Gullón. Zaragoza, 1949.
- Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola.* Edic., prólogo y notas. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", dos vols., (1950-1951).
- "Una vieja mención de Pedro de Urdemalas", en *Anales cervantinos*, I (1951).
- "Un nuevo soneto atribuido a Cervantes y un romance del Conde de Lemos", en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), págs. 197-200.
- "Garcilaso y Cervantes", en *Cuadernos de "Insula"*, Madrid (1947), páginas 141-150.
- "La poesía lírica de Cervantes", en *ibid.* (con el seudónimo de Joseph Claube), págs. 151-187.
- "Los grandes poetas del siglo xv", en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, Barcelona, 1951, págs. 71-160.
- Don Juan Manuel, *Libro infinito y Tractado de la Asunción de la Virgen María*, Granada, Universidad, 1952. Colección Filológica, 2.
- "La corriente popular y tradicional en nuestra poesía", en *Insula*, 80 (agosto, 1952).
- "Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera", en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, págs. 55-58.
- Laberinto amoroso de los mejores, y mas nuevos Romances, que hasta aqui ayán salido a luz. Con las más curiosas Letrillas de quantas se han cantado. Sacados de los propios originales por J. de Chen.* Edic., prólogo y notas. Valencia, Castalia, 1953.

- Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas*. Edic., prólogo y notas en colaboración con Edwrad M. Wilson, Madrid, C.S.I.C., 1953. Anejo II de la RFE.
- "Poemas menores de Gutierre de Cetina", en los *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, V (1954), págs. 185-199.
- "El soneto 'Llevó tras sí los pámpanos octubre'", en RFE, XXXVIII (1954), págs. 272-278.
- "Un ejemplo de dificultades: el Memorial 'Católica, sacra, real Majestad'", en *Nueva revista de filología hispánica*, VIII (1954), 156-173.
- "Nota al Caballero de Olmedo", en la NRFH, VIII (1954), pág. 190.
- "Otros poemas inéditos de Gutierre de Cetina", en NRFH, IX (1955), págs. 37-44.
- "Sobre el erasmista Lázaro Bejarano", en *Primeras jornadas de Lengua y literatura hispanoamericana*, I, Salamanca, 1956, págs. 21-28.
- Lope de Vega, *La Dorotea. Acción en prosa*. Edic., prólogo y notas. Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- Augusto Ferrán, *La soledad. Colección de cantares*. Edic. y prólogo. Santander, 1955.
- Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, en colaboración con Dámaso Alonso. Madrid. Edit. Gredos, 1955.
- "El autor de la canción 'Ufano, alegre, altivo, enamorado'", en NRFH, XI (1957), págs. 64-65.
- Floresta de lírica española*, Madrid, Edit. Gredos, 1957.
- "Cinco versillos que no son de Góngora", en NRFH, XI (1957), págs. 63-64.
- "De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera", en *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII (1958), págs. 377-408.
- "Un coloquio de 1626 con aragonesismos", en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, 1960, págs. 263-268.
- "La academia poética del Conde de Fuensalida", en NRFH, XV (1961), págs. 460-62.
- "Villancicos de Lope de Vega a Santa Teresa", en *Strenae. Estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca (1962), págs. 97-100.
- Francisco de Quevedo, *Poesía original*. Edic., introducción, bibliografía y notas. Barcelona, Edit. Planeta, 1963. Segunda edic. corregida, 1968.
- "Imprenta y poesía en la Edad de Oro", en el *Catálogo de la producción editorial barcelonesa 1963-1964*. Barcelona, 1965.

"¿Un nuevo poema de Pedro Laynez?", en el *Homenaje de la Universidad de Utrecht* (La Haya, 1966), págs. 137-142.

"Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera", en *Homage to John M. Hill* (Indiana University, 1968), págs. 113-122.

"Versos nuevos de Fernández de Heredia", en *Suma de estudios en homenaje al ilustrísimo doctor Angel Canellas López* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1969), págs. 125-147.

Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*. Edic., prólogo y notas. Clásicos Castalia, Madrid, 1969.

Don Francisco de Quevedo, *Obra poética*, I, Madrid, Edit. Castalia, 1969.

Lope de Vega, *Obra poética*, I. Edic., prólogo y notas de las *Rimas*, *Rimas sacras*, *La Filomena*, *La Circe* y *las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, Barcelona, Edit. Planeta, 1969.