

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

HEMEROTECA



*Constituida el 11 de Mayo de 1910
Biblioteca Universitaria*

7



Dob

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1966

LO INTELLECTUAL Y LO EMOTIVO EN LA OBRA DE
DOS POETAS DEL SIGLO DE ORO¹

TERESA AVELEYRA ARROYO DE ANUA
Instituto Tecnológico

FRANCISCO DE RIOJA y JUAN DE ARGUIJO: dos poetas casi opuestos, dentro del espíritu general del Siglo de Oro español. Y sin embargo, es no sólo posible, sino necesario —una vez que se ha penetrado en el sentido de su obra— establecer entre ellos un paralelo: ambos son poetas de equilibrio; ninguno, en su poesía, alcanza lo emotivo directamente; los dos llegan a ello a través de lo intelectual. Pero el paralelo se reduce estrictamente a esto. La manera como uno y otro llegan a la emoción a través de la inteligencia es totalmente diversa, y esa diversidad de procesos tiene como resultado dos productos poéticos que no pueden ser más diferentes.

A lo largo de las páginas que siguen, trataré de explicar y analizar las anteriores afirmaciones.

FRANCISCO DE RIOJA

Rioja parece ser un poeta de la naturaleza. De hecho, la naturaleza se hace presente, ordinariamente en forma explícita y sostenida, y las menos veces en alusión, en la casi totalidad de sus poemas. Pero esta primera y simple observación tiene que modificarse y desdoblarse, a poco que se lea con cuidado

¹ El presente estudio se basa en el conjunto de composiciones de ambos poetas contenido en la Biblioteca de Autores Españoles de M. Rivadeneyra, el más completo que pude tener a mi alcance. Ese conjunto comprende, de Francisco de Rioja, 57 sonetos, 13 silvas, una sextina y una breve traducción de versos latinos; de Juan de Arguijo, 61 sonetos, 2 canciones, una epístola y una silva. En total, 61 composiciones de Rioja, frente a 65 de Arguijo.

la obra del clérigo sevillano. Porque el tratamiento que Rioja da a la naturaleza —para mí el rasgo más característico de su poesía— es complejo, tanto desde el punto de vista del proceso psicológico, como en atención a la técnica poética propiamente dicha. Con todo, esa complejidad puede obviarse diciendo que en ese tratamiento hay dos operaciones principales: la primera intelectual, la segunda emotiva.

Primera operación

En esa primera operación, la naturaleza no está jamás tomada por sí misma, sino considerada como una imagen material capaz de simbolizar los entes espirituales que pueblan la poesía de Rioja, y que pueden fundamentalmente, clasificarse en dos grupos: afectos amorosos y afectos —mucho más que ideas— morales.

Ciertamente, toda poesía suele, y aún requiere, cristalizar lo espiritual en lo físico, a través de ese recurso estilístico esencial que es la metáfora; pero en el caso de Rioja, el complejo espiritual no se vuelca en una imagen hallada espontánea, intuitiva y emocionalmente; sino que se ajusta con premeditación a una imagen “prefabricada” de manera intelectual.

La “prefabricación” de las imágenes, en Rioja, puede estar dada por los tópicos y convenciones renacentistas, procedentes de la poesía de la antigüedad clásica; por una convención establecida en forma personal en la mente del poeta, o en forma mixta. El hecho es que los elementos de la naturaleza, el paso de las estaciones, el alba y el ocaso, los astros y sus movimientos, los mares y los ríos, las selvas y los árboles que las pueblan, los álamos, las algas, las vides, los frutos y las flores. . . todo ello tiene en la poesía de Rioja un sentido primario preestablecido de símbolo intelectual.

Me parece ejemplo característico de lo anterior un soneto en el que, por excepción, la naturaleza no aparece en forma de paisaje ni imagen externa alguna, sino que está oscuramente representada por sus cuatro elementos fundamentales, según la concepción de los antiguos: el fuego, el aire, la tierra y el agua. En los cuartetos, el poeta hace una consideración moral: la adversidad tiembla las almas y les da verdadera fortaleza; en los tercetos desarrolla un símil tomado de la alfarería: el barro adquiere resistencia al pasar por el fuego. El soneto es el siguiente:

*Temes en vano el rayo que te ofende
Ser en polvo y en humo convertido,
Aunque del pecho tuyo en lo escondido
Tanto con ambicioso ardor se extiende.*

*El regalo ¿a cuál ánimo defiende?
Antes lo tiene débil y oprimido,
Sólo constante te hará y sufrido
A padecer el fuego que te enciende.
Como el barro, que diestra mano informa
De la impelida rueda al movimiento,
Apena estable en su primer figura,
Que mientras al agua y viento se conforma
Yace frágil, y firme sufrimiento
Le da la llama con que eterno dura.*

En los tercetos se advierte la premeditada construcción intelectual y simbólica. Están presentes la *tierra* —“el barro, que diestra mano informa”— el *agua* que la amasa y el *aire* que la acaricia mientras gira en el torno “de la impelida rueda al movimiento”; y finalmente el *fuego* que le da dureza: “la llama con que eterno dura”. Obviamente, ese barro simboliza el espíritu humano, blando y amorfo —“apena estable en su primer figura”— “mientras al agua y viento (símbolos de molición) se conforma”; pero firme y constante cuando ha pasado la prueba del fuego, símbolo éste de sufrimiento y adversidad.

Evidentemente, no en todas las poesías de Rioja tienen los símbolos tan absoluto rigor intelectual; pero aun en poemas mucho más líricos, la imagen de la naturaleza tiene —por su preestablecimiento y permanencia en la mente del poeta, y por su modo de formación desligado de lo emotivo— mucho más de símbolo que de metáfora. Algunas veces adopta la forma del símil y otras se prolonga en alegoría. Doy, a continuación, unos pocos ejemplos de los muchos que podrían aducirse.

Uno de los símbolos fijos en el espíritu de Rioja, como herencia horaciana indudable; pero con una interpretación personal, es la del mar causa de ruina, identificado con la ambición, la crueldad o algún otro mal de orden moral. El poeta liga ese tema con el de la caducidad —que flota por toda la poesía de la época— y nos da varios originales sonetos en los que el mar sepulta ciudades, en otro tiempo florecientes. A pesar de su parcial oscuridad, el siguiente me parece el más característico:

*¿No viste siempre en firme lazo atadas
La piedad y la fe a la mansedumbre?
Ya en líquida y sonante pesadumbre
Son con frecuente ejemplo desatadas.
Mira cuántas ciudades fabricadas*

Que al cielo amenazaran con su cumbre,
 Y arriba fueron por su excelsa lumbre,
 Callan entre las aguas sepultadas.
 Este pues tan cruel, tan ambicioso
 Humor, que lame fiero altas ruinas,
 Es fiel y pio a la tierra un tronco helado.
 ¡Oh afectos, oh piedad, que al proceloso
 Ponto illustren tus obras peregrinas
 Y a mí ni aún sombra fría no haya tocado!

También hay utilización alegórica del mar en el soneto siguiente, que forma parte de una serie, en la que el símbolo es siempre el mismo:

Levanto el cuerpo, que sustento apena,
 De esta playa, que el ponto hiere y baña,
 Libre ya de los impetus y saña
 Que tene y tiembla la azotada arena;
 Y miro la agua, de piedad ajena,
 Que entre montes de espuma con extraña
 Cruenza me volvió, cómo ahora engaña,
 Que mansamente por la playa suena;
 Pero yo, que me vi en el trance extremo
 Tantas veces, y sé cuánta distancia
 Hay de su alegre a su turbada frente,
 Huyo su imagen, aunque vanamente;
 Que si conozco su mudanza, temo
 Como igual a sus olas mi constancia.

Es posible multiplicar los ejemplos de esta clase y afirmar que no llegan a diez o doce las composiciones en que falta —sea sostenido o aludido— el símbolo de la naturaleza. Así, la silva “A la rosa” efímera habla alegóricamente del amor perecedero; la silva “A la arbolera”, flor de un día, alude a la brevedad de la vida; la silva “A la rosa amarilla” expresa, en un simbolismo en que intervienen aún los colores, el término del amor desdichado. . . Los sonetos “A la vid” y “A un río” manifiestan, en pura alegoría que no llega a expresar su contenido espiritual, la exigencia amorosa de reciprocidad; y los varios sonetos de escarmiento, amoroso o no, utilizan la tan repetida imagen del mar, causa simbólica de un naufragio afectivo o moral. . .

Toda esta poesía de Rioja es intelectual en su primera operación; pero no discursiva, porque el discurso —que ha sido previo con gran anteriori-

dad en la mente del poeta— se expresa de una vez y sintéticamente en el símbolo. No cabe, sin embargo, en la anterior observación un grupo mínimo de composiciones netamente discursivas, entre ellas, las silvas “A la riqueza”, “A la pobreza” y “A la tranquilidad”, y varios sonetos de asunto moral.

Segunda operación

Si Rioja se quedara en esta primera operación en su poesía, sería muy escasamente poeta; pero en forma secundaria, su emotividad, hasta aquí contenida, fluye y se dilata sin desbordarse. Una vez logrado, por camino intelectual, el resultado primario de encerrar un afecto moral o amoroso en un símbolo que ha sido pensado y repensado por el autor, parece que éste se halla en libertad para sentir más espontáneamente. Entonces ocurren varias cosas: la naturaleza recupera su puesto como tal y es poetizada por sí misma; el símbolo, sin perder su oficio representativo, deja de ser compacto y se desdobra en múltiples facetas líricas: ora es metáfora propiamente dicha, ora imagen surgida al paso, con frescura y espontaneidad, ora detalle expresivo y una que otra vez impresionista. . . A su vez, los objetos simbolizados, los afectos y las ideas —con predominio de los primeros sobre las segundas— en este clima de mayor emotividad, se liberan también y sin extralimitarse ni desordenarse, se expresan con mayor albedrío.

Así, por ejemplo, en las silvas “Al Fuego” y “Al Verano”, que analizo parcialmente a continuación.

En la primera, el poeta habla alegóricamente de su amor a Clori, y lo compara con el que ella tuvo por él: el primero es como fuego que va por la selva “a paso lento” y que no se extingue; el segundo fue llama violenta y fugaz que se apagó. Casi toda la composición, que consta de unos cuarenta versos, desarrolla la doble imagen contrapuesta: el fuego breve y vano; el fuego duradero. Sólo al final, en cinco versos, se resuelve el símbolo y se expresa su significado. Copio el fragmento que me parece más representativo de esa vuelta sobre sí de orden afectivo que se da en la poesía de Rioja. Quiere hablar el poeta de su propio amor y dice:

No así vagante llama
 Tiende el cabello sobre antigua selva,
 Y rompe y se derrama
 Por los hojosos senos, ambiciosa
 De conservar su luz maravillosa,
 Y esforzada del viento,
 Discurre por el bosque a paso lento.

*Esplende y arde en el silencio obscuro,
 Emula de los astros;
 Arde y esplende al rutilante y puro
 Cándido aparecer de la mañana,
 Y sobra y vence al sol siempre segura.
 Abrasadora del verdor del pino,
 Levanta entre sus ramas
 Globos de fuego y máquinas de llamas,
 Y en el sólido tronco y más secreto
 Del laurel y el abeto
 Estalla y gime y luce,
 Nunca del Euro o Noto escurecida
 Ni de la inmensa lluvia destruida;
 Tal en mi pecho inapagable incendio
 Eterno se sustenta,
 Y tal como violenta
 Y vana y leve exhalación huyeron
 Las llamas, Clori, que en tu pecho ardieron.*

En los versos anteriores, el fuego hermoso que se propaga por la selva, la naturaleza en llamas, parecen perder su importancia como símbolo. El poeta se olvida de la relación intelectual preestablecida y se deja ganar por la emoción del espectáculo natural, al que toma por sí mismo, para hacer su descripción lírica. Que lo mira con los ojos de la imaginación se advierte luego en la viveza descriptiva, lograda mediante la intuitiva selección de los detalles expresivos; en el rasgo metafórico visual: "Tiende el cabello sobre antigua selva"; en la sentida profundidad de los "hojosos senos" silvestres; en la expresividad de ese verso de contraste y sinestesia: "Esplende y arde en el silencio oscuro". . . Y no sólo se advierte que mira el espectáculo natural, sino también que lo admira. En un clima ya cordial, extiende su admiración al "rutilante y puro / Cándido aparecer de la mañana" y a los incandescentes "Globos de fuego y máquinas de llamas".

Dentro de este clima cordial, la cosa simbolizada, esto es, el sentimiento amoroso, se "dice" sin necesidad de expresarse directa y claramente, porque relegado ya el vínculo intelectual, ese sentimiento se liga efectivamente a su símbolo y cristaliza en él plenamente. La metáfora, en su desenvolvimiento, en su fluctuación, en sus matices y en sus imágenes, es el mismo sentimiento amoroso que ahí se hace concreto, para comunicar eficazmente su impresión. Así, por ejemplo, esa llama que "rompe y se derrama / Por los hojosos senos, ambiciosa / De conservar su luz maravillosa", un instante después "Discu-

rre por el bosque a paso lento", porque esa llama es el amor, jamás estable, que tan pronto bulle impetuoso como se remansa. Por la virtud lírica, el símbolo y la cosa simbolizada, se han unimismado.

La silva "Al verano" presenta, en menos grado y quizá con menor calidad lírica, un fenómeno similar. El esquema intelectual previo se puede sintetizar así: la mutabilidad de la vida humana es igual al paso inevitable de las estaciones. Pero el poeta empieza hablando del verano que llega, y al hablar de él, se olvida de la comparación y de su moraleja —que la tiene— y se goza describiendo la naturaleza veraniega:

*Ya el verano risueño
 nos descubre su frente,
 De rosas y de púrpura ceñido.
 Remite al aire el desabrido ceño,
 Y el sol libra sus rayos
 De las nubes oscuras,
 Y con luces más vivas y más puras
 Regalando la nieve
 Al blando pie de los parados ríos,
 Las prisiones de hielo alegre quita,
 Y su antiguo correr les solicita.
 Viste de yerba el suelo,
 Y de verdor lozano
 Frentes que desnudara el cierzo cano;
 ...
 La pesadumbre líquida no crece
 Con el sudor de los oscuros vientos
 Qué ásperos la levantan y remueven
 De sus hondos asientos;
 Mas antes ya serena y clara gime
 Con el peso de máquinas aladas,
 Que su tranquila y lisa frente oprime.*

Como se puede observar, el tema del agua —hielo que se deshace, corrientes que van libres de nuevo, ríos obedientes que mueven los azudes, "máquinas aladas"— tiene un lugar importante en la composición y está afectivamente tratado. Más adelante, el poeta vuelve a tomarlo en sólo dos detalles —uno de ellos intensamente expresivo— con que remata una especie de bodegón lírico, pintura verbal de una mesa aderezada con flores y frutos estivales, donde la naturaleza —ahora como "naturaleza muerta"— está de nuevo tomada por sí misma y descrita con morosa delectación:

De la imagen de Amor, ardiente rosa,²
 Las encendidas alas,
 Que fueron ya de sus espinas galas,
 Con el color, con el olor divino
 Son lustre y ornamento al blanco lino,
 Do al gusto se ministra coronando
 La mesa regalada
 Y fruta sazónada
 Con el puro rocío blanqueando.
 Pues ¡cuál parece el búcaro sangriento
 De flores esparcido,
 Y el cristal veneciano,
 A quien la agua, de helada,
 La tersa frente le dejó empañada!

Esta silva, en cambio, se queda muy por debajo de la anteriormente analizada en la expresión de lo que el poeta quiso simbolizar: el dolor de que la humana felicidad sea mudable y caduca. Esta expresión no cristaliza eficazmente en la imagen, sino que tiene que hacerla, independientemente, en forma reflexiva. Dice al verano:

*Veloz pasas volando
 Al humano linaje amonestando,
 Viendo las rosas que tu aliento cría
 Como nacen y mueren en un día;
 Que las humanas cosas,
 Cuanto con más belleza resplandecen,
 Más presto desvanecen.*

Múltiples sonetos de Rioja, particularmente entre los de tema amoroso, son buena muestra de esta emotividad secundaria que me parece característica de su poesía. Menciono, en primer término, el soneto otoñal dedicado "A Don Juan de Arguijo", cuyo obvio símil es el siguiente: al verdor de la selva da fin la llegada del otoño; así, el mal de amor se acaba con el tiempo. En los cuartetos se desarrolla la imagen de la naturaleza; en los tercetos se expresa el otro término de la comparación. El equilibrio entre los primeros y los segundos es muy inestable, por lo que hace a su emotividad, y se resuelve decididamente a favor de los cuartetos, en los que Rioja, nuevamente, se deja ga-

² Nótese, de paso, uno de los muchos simbolismos menores, dentro del simbolismo general de un poema, que se dan en la obra de Rioja. La rosa es "imagen de Amor".

nar por la visión de la naturaleza, si bien templadamente, como es propio de la medida de su temperamento lírico. El soneto es el siguiente:

*Ya la hoja que verde ornó la frente
 Desta selva, Don Juan, en el verano,
 Tiende amarilla por el suelo cano
 Fuerza de helado espíritu inclemente;
 Y la ova que en agua vi pendiente
 De un hueco risco con verdor lozano,
 Mustio ya y sin color, despojo vano,
 Betis esplaya con mayor corriente;
 Y yo así bien no desigual mudanza
 Siento en mi mal; que ya mi ardor intenso
 Cambia el hielo en ceniza vana y fría.
 ¿Quién esperó igual bien? ¡Oh grata usanza
 Del tiempo, pues fallece a par del día,
 Si un hermoso verdor, un fuego inmenso!*

Un excelente soneto de comparación es aquel en que Rioja establece la siguiente: como se mustia la rosa, cuyas hojas y espinas le impiden ver la luz del sol, así languidece el poeta enamorado, privado de su luz, que es la presencia de la amada. Este soneto no requiere comentario. Basta leerlo para apreciar cómo el sentimiento se sobrepone a la rebuscada construcción intelectual, y cómo ese sentimiento alcanza por igual, en perfecto equilibrio, a la imagen simbólica y al afecto simbolizado, que se funden por completo en la expresión metafórica:

*Lánguida flor de Venus, que escondida
 Yaces y en triste sombra y tenebrosa,
 Verte impiden la faz del sol hermosa
 Hojas y espinas, de que estás ceñida;
 Y ellas el puro lustre y la vistosa
 Púrpura en que apuntar te vi teñida
 Te arrebatán, y a par la dulce vida
 Del verdor que descubre ardiente rosa.
 Igual es, mustia flor, tu mal al mío;
 Que si la nieve tu frente descolora
 Por no sentir el vivo rayo ardiente,
 A mí, en profunda oscuridad y frío,
 Hielo también de muerte me colora
 La ausencia de mi luz resplandeciente.*

Transcribo otro soneto que ejemplifica de manera excelente, el mismo punto. Aquí, los símbolos son la arena y el mar —tomados varias veces por Rioja en otras composiciones, con igual o semejante significado— y su contenido espiritual se refiere, con lírica semioscuridad, a una actitud amorosa del poeta.

*Hiere con saña el mar y con porfía
La seca arena a su crueldad desnuda,
Y el agua, siempre en el herir más cruda,
Temblor envuelto en su furor le envía;
Pero nunca a sus ímpetus desvía
La frente el polvo numeroso, o duda
Permanecer en su constancia muda,
Por más que oculto se repare el día.
Sólo ofendiendo el ponto entre sus iras,
Suspira en el silencio del arena
Como si alguna vez fuera ofendido;
Tal, Lisi, entre las lágrimas suspiras,
Y el repetido aliento en mi mal suena,
Mudo yo a tu furor y endurecido.*

Concluyo esta ejemplificación con un soneto en que el fluir de esta emotividad secundaria es quizá menos perceptible que en los anteriores; pero que me parece interesante citar. Ofrece varias particularidades notables. En él, el poeta dice, únicamente, que padece por propia culpa, el mal de amor.³ Utiliza dos símiles: el primero, que por excepción no contiene algún elemento de la naturaleza, se halla en el primer cuarteto; el segundo —otra vez una imagen marina— aparece en los tercetos. El segundo cuarteto intercala, en el centro de composición, la velada explicación de ambos. Es curioso observar que en el símil marino la orientación es inversa a la que Rioja sigue en todos los demás poemas en que lo adopta. En éstos, el mar simboliza toda suerte de males e intranquilidades y la tierra firme es el bien estable y duradero. En el soneto que copio a continuación, el mar es el bien, y la tierra significa un riesgo mortal.

*En mi prisión y en mi profunda peña
Sólo el llanto me hace compañía,
Y el horrendo metal que noche y día*

³ Sedano, en su *Parnaso Español*, dice que algunas poesías de Rioja aluden a la prisión material que en algún tiempo sufrió el poeta, simulando hablar de prisiones amorosas. Quizá este soneto podría incluirse entre ellas.

*En torno al pie moleestamente suena.
No vine a este rigor por culpa ajena,
Yo dejé el ocio y paz en que vivía,
Y corrí al mal, corrí a la llama mía,
Y muero ardiendo en áspera cadena.
Así del manso mar en la llanura,
Levantando la frente onda lozana,
La tierra al agua en que nació prefiere;
Mueve su pompa a la ribera ufana,
Y cuanto más sus cercos apesura,
Rota más presto en las arenas muere.*

Espero, con el conjunto de los ejemplos dados, unos más demostrativos que otros, haber puesto de manifiesto esa cualidad peculiar de la poesía de Rioja que, intelectual en su nacimiento, se resuelve después en forma lírica. Puede decirse que esta poesía es primariamente intelectual y secundariamente emotiva, en el orden del proceso creador; no en el orden de la importancia que ambos factores tienen en ella, como obra concluida. En este orden de cosas, lo intelectual y lo emotivo pesan igualmente en los platillos de la balanza.

Poesía equilibrada

Antes de pasar adelante, he de hacer una aclaración indispensable. Muchas de las observaciones expuestas en este trabajo se refieren a sólo un sector de la poesía de Rioja: aquel que, dentro del conjunto de sus obras que pude tener a mi alcance, me ha parecido el mejor y más representativo. Conforme a este criterio selectivo, me parece posible afirmar que en su obra, lo intelectual y lo emotivo se equilibran.

Tal vez este equilibrio ya se ha hecho patente en la mayoría de los poemas citados, particularmente en los sonetos "Lánguida flor de Venus que escondida..." y "Hiere con saña el mar y con porfía". Sin embargo, aduciré algunos otros ejemplos. Sea el primero el soneto titulado "El dolor de la ausencia", en el que no faltan los símiles de la naturaleza; pero constituyen sólo dos pinceladas, apenas perceptibles en el conjunto: fuego igual a amor, hielo igual a tristeza.

*Cuando entre luz y púrpura aparece
La alba, y despierto ¡ay triste! y miro el día,
Y no hallo la dulce Laida mía,
Alba y púrpura y luz se me oscurece.*

Lloro, y crece mi llanto cuanto crece
 Más la lumbre, y la sombra se desvía,
 Y un torpe hielo así me ata y resfría,
 Que aun la voz para alivio me fallece.
 Y a un tiempo apura amor con alto fuego
 En este ancho desierto el pecho mío,
 Donde el pesar lo aviva más y enciende.
 Lloro pues y ardo; así mi amor se extiende
 Tanto, que a luz y a sombra y a rocío
 Muero en llamas, y en lágrimas me anego.

Este soneto, efusivo en apariencia más que otros de Rioja, revela su raíz intelectual en el convencional juego de antítesis con que termina, del cual es lícito pensar que, como ocurre en muchos sonetos, fue lo primero que apareció a la mente del poeta. Ese juego intelectual, sin embargo, no destruye, sino tan sólo equilibra, el sentimiento de los versos anteriores, particularmente del primer cuarteto, en el que Rioja se expresa con sencillez en él desusada, que se sobrepone a la artificiosa recapitulación del último verso:

Quando entre luz y púrpura aparece
 La alba, y despierto ¡ay triste! y miro el día,
 Y no hallo la dulce Laida mía,
 Alba y púrpura y luz se me oscurece...

Otro ejemplo, en que la "compostura" intelectual no sofoca, antes realza un auténtico sentimiento de ternura —quiero decir, literariamente auténtico— se da en el soneto "Consuelo a una hermosura eclipsada por la edad":

Sin razón contra el cielo, Aglaya mía,
 Mueves airada el labio porque ha dado
 Veloz fina ya a tu lustre y al dorado
 Pelo que en tu alba frente relucía,
 Si la flor que aparece al mediodía
 El crespo seno, en púrpura bañado,
 Con color se ve en tierra desmayado
 Antes que él mismo al mar tuerza la vía;
 Porque el fuego y la nieve dulcemente
 En tu rostro mezclados ¿qué otra cosa
 Son que una breve flor? Tiembla la saña;
 Que la fatal disposición no engaña,

Si a quien alta belleza floreciente
 La edad le da de la púrpúrea rosa.

Aún otro soneto, que cito en dos partes. En la primera, a pesar de la acertada imagen del verso inicial, no hay más que manera discursiva de decir y un tópico que se queda en idea general preexistente, que no se eleva en forma lírica y personal: el llanto del enamorado aumenta el caudal del río. Esta primera parte es la siguiente:

Corre con albos pies al espacioso
 Océano, veloz tarteso río,
 Así no ciña el abrasado estío
 Tu dilatado curso glorioso,
 Y di a mi amor que crece tu espumoso
 Seno a las muchas lágrimas que envío,
 O esparza la dudosa luz rocío
 O muestre Cintia lustre generoso...

Pero el clima de los tercetos se matiza de afectividad, así por la imagen del río, con su impresión sonora y dinámica, como por la efusión del sentimiento amoroso, que se condensa en el último verso:

Que viendo en mustio con mi afán ardiente
 De ti con crespa lengua resonado
 En verde prado o en sedienta arena,
 Será que blandas luces al herviente
 Humor muestre, ya en vano derramado,
 Mi acerba y dulce y clara luz serena.

Poesía aristocrática

Rioja es un poeta que se reserva, que tiene la deliberada intención de escribir para sí mismo y para unos pocos. Su poesía resulta así aristocrática, con aristocracia querida, buscada y casi siempre lograda, a base de recursos diversos. Entre ellos, menciono únicamente dos: los rasgos formales barrocos de su poesía —no excesivos, ni en calidad ni en cantidad, y cuyo análisis no entra en los propósitos de este trabajo— y su entrañado simbolismo. Ambas cosas contribuyen a crear una semioscuridad que vela, muchas veces, el sentido del poema, una cerrazón voluntaria, cuyos efectos pueden ser, líricamente, de sentido negativo o positivo.

De hecho, algunas veces, el afán de singularidad sofoca el impulso lírico y resulta mucho más hermosa la idea del poema que el poema cumplido. Incluso, viene la tentación de pensar en lo que ese poema hubiera podido ser, de haberse desenvuelto con espontaneidad los elementos líricos que contiene. Ilustro lo anterior con un solo ejemplo. En el soneto *Si mides tu ambición con tu fortuna*, Rioja dice a Fabio, en los cuartetos, que no espere hallar el bien en la ausencia de adversidades, antes bien, aguarde logros mayores de su porfía en vencerlas. En los tercetos, desarrolla el símil de la naturaleza correspondiente: el sol luchando contra montañas de nubes, obtiene la encendida belleza de los celajes. Pero la visión y el sentimiento se ahogan en la idea y en la manera de decir, y resulta el soneto siguiente, del que sólo se salvan algunos versos:

*Si mides tu ambición con tu fortuna
Mientras la edad sin detenerse vuela,
Sin causa, Fabio, tu razón desvela,
Que haya a tu suerte oposición alguna.
En lo interior del orbe de la luna
No esperes paz al bien que el alma anhela;
Antes, oh Fabio, al sufrimiento vela
Alegre al que contrario lo importuna.
Como la siempre floreciente llama
Por quien renace y por quien muere el día
Que igual rayal en el cielo y resplandece,
Y a montañas de nubes a porfía
En su mayor oposición parece
Que de hermosas luces las inflama.*

Afortunadamente, en muchas otras composiciones, la aristocracia de Rioja resulta de signo positivo, en un sentido o en otro. Esto ocurre, muy particularmente, en algunos poemas de asunto amoroso, en los que la elegancia, el claroscuro, el templado sentimiento, el juego intelectual, el rasgo ingenioso y la complicación de la forma, al fundirse en equilibrio, producen un tipo de poesía, de la más característica de este poeta. Daré de ella algunos ejemplos.

Empiezo por un soneto de circunstancia: Filis, airada, mastica —como tantas otras damas de su siglo— un trozo de búcaro, hecho de arcilla roja. El barro pende “de los rosados cercos” de los labios de la hermosa; pero recibe el favor sin sentirlo. Por eso el poeta no lo envidia. También su amor, no correspondido, es llama que arde sin dicha alguna:

*De los rosados cercos donde suena
Dulcemente ofendido el puro aliento
Pendes ufano ¡oh búcaro sangriento!
Dando a envidioso amante acerba pena.
Más que a la mano de artificio llena,
Tanto bien debes al ardor violento
Y más que a tu primero nacimiento,
Aunque de rara fue y purpúrea arena.
No así de amor sucede al rayo airado,
Que alto, encendido en mi alma se eterniza
Ardo sin dicha entre la llama ciego;
Mas ¡ay! que sientes tanta gloria helado,
Y si el favor no se comprehende al fuego,
Filis, yo no lo envidio en la ceniza.*

Las mismas cualidades de elegancia y distinción, sin la excesiva complejidad, se dan en un excelente soneto descriptivo del tocado de la amada. Es una miniatura detallista que describe al par las vueltas de la seda, del lazo, del velo; y las partes del rostro hermoso que esos adornos van tocando. Pero lo más importante parece ser un elemento invisible, que se anuncia ya en el primer verso: el alfiler que sujeta el tocado, el “sutil metal” que sugiere el dardo amoroso:

*Prende sutil metal entre la seda
Que el pelo envuelve y ciñe ilustremente,
El rico lazo que de excelsa frente
Sobre el puro alabastro en punta queda;
O prende la vistosa pompa y rueda
Del traslúcido velo refulgente
Debajo el cuello tierno y floreciente,
En quien o ni el pesar ni el tiempo pueda;
Que en mí será tu ayuda punta ociosa,
Y de nuevo herir o dar favores
No puede otra virtud en ti escondida,
Mientras hay viva nieve o blanda rosa
Y en desmayados ojos resplandores
Arbitros de la muerte y de la vida.*

Otro ejemplo, en el que el sentimiento ya no se supedita al juego elegante, antes se sobrepone a él y sólo coexiste con una mesura llena de distinción, se da en el soneto titulado *A unos labios*:

Marchite ¡oh! nunca frío y cano hielo
 De tus labios la dulce y blanda rosa,
 Do la gracia de amor siempre reposa,
 Ni otro sitio envidiando ni otro cielo.
 De ellos nunca a hervir levanta el vuelo
 Ni hacha cruda o flecha rigurosa,
 Que una blanda palabra generosa
 Arma y enciende en el purpúreo velo.
 De estos pues blandos, rojos y suaves
 Labios, do se arma Amor, y que encendieron
 Mi pecho en llama y rosa dulcemente,
 Nunca ¡oh tiempo! permitas que los graves
 Hielos de edad la púrpura ardiente
 Amortigüen, y llama en que me ardieron.

Quiero concluir con una de las poesías de Rioja que me parecen más notables en este aspecto: la silva *A la rosa amarilla*. Este poema conjuga, dentro de la mejor manera del poeta, varios de los elementos que he señalado aisladamente en otras de sus composiciones. Hay en ella el casi inevitable simbolismo, el equilibrio entre el pensar y el sentir, la lírica semioscuridad y la discreta elegancia. La suma de estos elementos le da una cualidad aristocrática que aparece mucho menos buscada y mucho mejor conseguida:

¿Cuál suprema piedad, rosa divina,
 De alta belleza transformó colores
 En tu flor peregrina,
 Teñida del color de los amores?
 Cuando en ti floreció el aliento humano,
 Sin duda fue soberbio, amante y necio
 Cuidado tuyo y llama,
 Y tú descuido suyo y su desprecio;
 Diste voces al aire, fiel en vano.
 ¡Oh triste, y cuántas veces
 Y cuántas, ay, tu lengua enmudecieron
 Lágrimas que copiosas la ciñeron!
 Mas tal hubo deidad que conmovida
 (Fuese al rigor del amoroso fuego
 O al pío afecto del humilde ruego),
 Borró tus luces bellas
 Y apagó de tu incendio las centellas,

Desvaneció la púrpura y la nieve
 De tu belleza pura
 En corteza y en hojas y astil breve.
 El oro solamente
 Que en crespos lazos coronó tu frente,
 En igual copia dura
 Sombra de la belleza,
 Que pródiga te dio naturaleza
 Para que seas, oh flor resplandeciente,
 Ejemplo eterno y solo de amadores,
 Sola eterna amarilla entre las flores.

JUAN DE ARGUIJO

La poesía de Arguijo, a diferencia de la de Rioja, entrega su sentido intelectual, sin reservas, a la primera lectura. En cambio, su sentido lírico es mucho más difícil de alcanzar. Lo primero que se ocurre decir de ella es que se caracteriza por el rigor lógico, la objetividad intelectual y una frialdad inteligente, que se completa con la voluntad de comunicar la totalidad del pensamiento expuesto; cualidades éstas, mucho más propias de la prosa que de la poesía.

Rigor lógico

Se manifiesta, principalmente, en dos aspectos: la perfecta estructuración de los poemas —casi todos ellos, sonetos— y una cualidad que se me ocurre llamar de “línea recta”, por la cual Arguijo sigue siempre el camino más corto para lograr la expresión, ante todo, de su pensamiento. Dos ejemplos lo pondrán en evidencia.

La estructuración precisa aparece muy claramente —entre otros muchos— en el soneto que se titula *A Fabio contra Aníbal Africano*:

Mientras que de Cartago las banderas
 Triunfar intentan del valor romano,
 Y espera victorioso el africano
 Pisar del vago Tibre las riberas,
 Tú, grande dictador, entre las fieras
 Trompas, con lento pie y segura mano,

*Sin sangre alguna derribaste el vano
Orgullo de las armas extranjeras.
No te venció de la opinión contraria
El opuesto rumor a tu alabanza,
Que fácilmente lo desprecia el sabio.
¡Oh prudente esperar, oh voluntaria
Constancia, por quien Roma ver alcanza
A Aníbal roto, y vencedor a Fabio!*

Nótese la correspondencia exacta entre la secuencia de ideas y las divisiones formales del soneto:

Primer cuarteto: *Mientras Cartago espera triunfar...*
Segundo cuarteto: *Tú, sin derramar sangre, anulas su intento.*
Primer terceto: *No te detiene la oposición.*
Segundo terceto: *¡Oh, tu prudencia y tu constancia, que dan a Roma la victoria!*

Parecería que este último terceto exclamativo saliera ya de la lógica razonadora; pero, en realidad, la exclamación misma —como la mayoría de las exclamaciones en los poemas del caballero sevillano— forma parte premeditada del discurso.

Como ejemplo de esa "línea recta" que Arguijo sigue sin desviarse, doy el soneto *A Pompeyo*:

*Del vencedor huyendo, a Lesbos deja
Pompeyo, roto en la farsalia guerra;
Con su esposa se embarca, y a la tierra
Que inunda el Nilo, por su mal se aleja;
Que el hado riguroso que le aqueja
Y al extranjero reino le destierra,
En la seguridad que busca encierra
El fin que dio a Cornelia eterna queja.
Fiera tormenta en el buscado puerto
El gran Pompeyo halla en vez de abrigo.
¿Quién las mudanzas de la suerte ignora?
¿Quién no recelará el suceso incierto,
Si da la muerte el obligado amigo,
Si el enemigo vencedor le llora?*

Adviértase el absoluto orden lógico de la exposición y un afán de claridad explicativa, que el autor lleva muchas veces a la exageración, y que aparece aun en los títulos de muchos de sus poemas, como los siguientes: *A Rómulo, que mató a su hermano Remo*; *A Julia, hija de Julio César y mujer de Pompeyo*; *A Polimnéster, que mató a Polidoro*; *a Damecles, que no quiso ser rey*, etc.

Objetividad intelectual

Parece que Arguijo no pone nada de sí mismo en sus poesías, que no interpreta en forma personal los asuntos que trata, que se limita a salir y mirar, con ojos claros pero indiferentes, una realidad externa, que ni siguiera es presente y está viva, sino que, lejana en el tiempo y el espacio, está muerta en sí misma y en la expresión del poeta. En efecto, la casi totalidad de sus composiciones encierran anécdotas recogidas de la historia, de la mitología, o de la leyenda; y en la manera de tratar estos temas, de suyo apotéticos, se aleja de la recreación lírica y se aproxima a la presentación intelectual, en forma narrativa, descriptiva, expositiva y algunas veces reflexiva o exhortativa. Tomo al azar un ejemplo: un soneto en que se refiere una anécdota de la vida de Julio César:

*Del gran Pompeyo el enemigo fuerte
Llega en oscura noche al pobre techo
Do Amiclas con seguro y libre pecho
Ni teme daño ni recela muerte.
Ya que llamar segunda vez advierte,
Rogado deja el mal compuesto lecho,
Y en frágil barca el peligroso estrecho
Corta, présago de siniestra suerte.
Brama furioso el mar, sintiendo el peso
Que sostiene, y al tímido piloto
César anima y dice: "Rema, amigo,
Y olvida el miedo de infeliz suceso;
Aunque más se contrasten Euro y Noto,
La fortuna de César va contigo".*

Ausencia de cualidad lírica

Es obvio que las características anteriores han de producir una poesía fría y falta de lirismo, en la que muchas veces éste se ve sustituido por un innegable

virtuosismo verbal y de versificación. Relleno verbal me parece, por ejemplo, el soneto *A Baco*, a pesar de que cuente con algún o algunos versos acertados:

*A ti, de alegres vides coronado,
Baco, gran padre domador de Oriente,
He de cantar; a ti, que blandamente
Tiemplas la fuerza del mayor cuidado,
Ora castigues a Licurgo airado,
O a Penteo en tus aras insolente,
Ora te mire la festiva gente
En sus convites dulce y regalado,
O ya de tu Ariadna el alto asiento
Subas ufano la mortal corona,
Ven fácil, ven humano al canto mío;
Que si no desmerece el sacro aliento,
Mi voz penetrará la opuesta zona
Y al Tibre envidiará el Hispalio río.*

Varios ejemplos semejantes podría mencionar, entre otros, el soneto *Psiquis a Cupido*, escrito en función de sus dos últimos versos, llenos de ingenio y propiedad, pero en el que los restantes parecen ociosos; y también la epístola *Aquí donde el rigor del hado misero...*, de casi doscientos endecasílabos esdrújulos, alarde de versificación; pero apenas notable en otro aspecto, y aún, por momentos, algo chusca, debido al compromiso de las terminaciones esdrújulas.

Y es que Arguijo parece poseer muy escasamente la facultad de plasmar su expresión en imágenes y metáforas. Un ejemplo vendrá a apoyar esta afirmación: es el soneto *A Julia, hija de Julio César y mujer de Pompeyo*:

*Julia, si de la Parca el furor ciego
Permitiera en tu vida más tardanza,
No viera Roma en su mayor pujanza
De las guerras domésticas el fuego;
Que semejante en el piadoso ruego
A las sabinas, la furiosa lanza
Redujeras, depuesta la venganza,
A paz alegre y a común sosiego.
Al detenido daño y armas fieras
Tu acelerada muerte abrió camino,
Rota la fe, que violentada estaba.*

*Tú sola el istmo destas ondas eras;
Mas acabó la fuerza del destino
Vida que tantas muertes excusaba.*

El verso que subrayo es un conato de imagen que hubiera podido —y estaba pidiendo— desenvolverse hasta el fin, para constituirse en cifra lírica de la situación expuesta; pero Arguijo la suelta bruscamente y concluye el soneto con un descenso discursivo:

*Mas acabó la fuerza del destino
Vida que tantas muertes excusaba.*

Parece también que en este autor la capacidad de imaginación sensorial está igualmente disminuida, como se ve en la ausencia casi total de notas visuales, auditivas, o de otros sentidos aun en composiciones que de suyo parecen requerirlas. Así, por ejemplo, el soneto *A una estatua de Niobe que labró Praxiteles* se hubiera prestado admirablemente para dar la impresión lírica de la hermosura de la forma estatuaria, de la dureza, la blancura o la frialdad del mármol. En él, Arguijo habla directamente de dureza y de frialdad; pero no llega a expresarlas.

El soneto *A Apolo y Dafne*, con el anodino terceto que menciona la transformación de la ninfa:

*—Mas del piadoso padre socorrida,
Trocando en árbol su mortal belleza,
Burló sus brazos y avivó su fuego—*

sugiere una comparación, sin duda injusta; pero casi inevitable. Es imposible no pensar en esa misma metamorfosis descrita por Garcilaso, también en un soneto: lírica plástica y dinámica, reforzada con impresionismo sensorial y afectivo, apta para describir el movimiento mismo de la transformación.

Cualidades positivas

Pero basta de decir lo que no es o no tiene la poesía de don Juan de Arguijo. Empiezo por reconocer que en algunas de las composiciones suyas que he tenido a mi alcance, hay detalles sensoriales muy eficaces para realzar otras cualidades que analizaré más adelante; y en desagravio por lo anteriormente dicho, quiero copiar una de ellas. Es el soneto a *Horacio Cocles*, narración fluída, directa y exacta, que recibe vida, en parte, de un recurso sensorial, añadido al

uso del presente histórico. El autor parece hallarse envuelto en el hecho que refiere: ve, oye y escucha.

*Con prodigioso ejemplo de osadía
Un hombre miro en la romana puente
Resistir solo de la etrusca gente
El grueso campo que pasar porfia.
Ni la enemiga fuerza le desvía,
Ni de su vida el cierto fin presente;
Que su valor dejar no le consiente
La difícil empresa en que insistía.
Oigo del roto puente el son fragoso
Cuando al Tibre el varón se precipita
Armado; y sale de él con nueva gloria;
Y al mismo punto escucho del gozoso
Pueblo las voces, que aclamando grita:
¡Viva Horacio; de Horacio es la victoria!*

Este soneto me da pie para empezar a hablar de las cualidades poéticas positivas de la obra de Arguijo. En efecto, es imposible negar que esa construcción exacta, meramente narrativa, sin imágenes ni metáforas, produce cierta emoción estética. ¿O es tan sólo el impacto humano del hecho heroico que refiere?

Leamos, sin analizarlos por el momento, dos sonetos más:

ORFEO

*Desiertas selvas, monte yerto y frío,
Ródope que en el cielo tocar osas;
Vosotras, de Estrimón ondas hermosas,
A quien vencer presume el llanto mío,
"Seréis testigos largo tiempo, fío,
De mi dolor y quejas lastimosas,
Que en vano esparzo al aire, y con piadosas
Voces, al rey del lago oscuro envío".
Así cantando llora el tracio amante;
Y a sus blandos acentos enmudece
El viento, y la agua su corriente enfrena;
Y enternecidas truecan el semblante
Las fieras ¡corto alivio! mientras crece
Del ya perdido bien la justa pena.*

ARIADNA

*¿A quién me quejaré del cruel engaño,
Arboles mudos, en mi triste duelo?
¡Sordo mar! ¡Tierra extraña! ¡Nuevo cielo!
¡Fingido amor! ¡Costoso desengaño!
Huyó el pérfido autor de tanto daño,
Y quedé sola en peregrino suelo,
Do no espero a mis lágrimas consuelo;
Que no permite alivio mal tamaño.
"Dioses, si entre vosotros hizo alguno
De un desamor ingrato amarga prueba,
Vengadme, os ruego, del traidor Teseo".
Tal se queja Ariadna en importuno
Lamento al cielo, y entre tanto lleva
El mar su llanto, el viento su deseo.*

La lectura de estos sonetos produce una emoción simple, equilibrada y contenida. ¿Podrá resultar acaso de nuestra sensibilidad despierta a los lejanos y mitológicos infortunios amorosos de Orfeo y Ariadna? ¿O quizá de los lamentos exclamativos que el autor sitúa, medidamente, en los cuartetos de ambas composiciones? Si así es ¿por qué ocurre que esa emoción surge casi al final de la lectura, cuando cesan esos lamentos y ya no se habla de esos infortunios, cuando tan sólo se empieza a tener la impresión de un redondeamiento, de una integridad, a la vez sencilla y completa?

Lo que pasa es que Arguijo posee, en altísimo grado, el sentido de la medida, del equilibrio, de la simplicidad rectilínea, de la belleza de una arquitectura dórica —podríamos decir— aplicada a esa construcción lírica exacta que es el soneto. Y en este punto es donde lo mucho intelectual que hay en su obra, se transfigura estéticamente y se hace capaz de producir la conmoción poética. En este punto es donde lo mismo que empecé analizando como una suma de defectos, desde el punto de vista lírico, se convierte —en lo mejor de la poesía de Arguijo, no en toda ella— en una suma de buenas cualidades.

Así, por ejemplo, esa estructuración rigurosa y perfecta, que se cumple en finales rápidos e intensos; esa línea recta lógica, cuya realización literaria tiene tan valiosas facetas: exactitud, concisión, fluidez, transparencia, economía de medios, síntesis perfecta.

Y como en la poesía sencilla y clara de Arguijo, este conjunto de cualida-

des se me ha aparecido como el único y suficiente valor que la realza, en adelante no haré más que ponerlo de manifiesto con algunos ejemplos.

Veamos el soneto a *Narciso*, que podría definirse como narrativo-sintético de desenlace en antítesis:

*Crece insano amor, crece el engaño
Del que en las aguas vio su imagen bella;
Y él, sola causa en su mortal querella,
Busca el remedio y acrecienta el daño.
Vuelve a ver en la fuente ¡caso extraño!
Que della sale el fuego; mas en ella
Templarlo piensa, y la enemiga estrella
Sus ojos cierra al fácil desengaño.
Fallecieron las fuerzas y el sentido
Al ciego amante amado; que a su suerte
La belleza fatal cayó rendida;
Y ahora, en flor purpúrea convertido,
La agua, que fue principio de su muerte,
Hace que crezca, y prueba a darle vida.*

Me parece imposible, dentro del molde de un soneto, referir con mayor perfección, de manera más exacta ni más sencilla, la historia —esta vez de suyo poética— de *Narciso*.

Los cuartetos y el primer terceto desenvuelven la narración lírica —hasta su desenlace resuelto en un solo verso mesurado— con fluidez y ligereza. El último terceto redondea, con un rasgo elegante de juego intelectual, que no excluye cierta emoción, la impresión de facilidad y exactitud. Al acabar de leer, parece que nada falta y nada sobra.

El soneto *Andrómeda y Perseo*, con menor valor en otros aspectos, tiene las mismas cualidades narrativas y la misma resumida arquitectura. El primer cuarteto presenta a *Andrómeda* en su no merecido castigo y sus quejas; el segundo es dinámico: llega *Perseo* por los aires con un despojo en la mano; el primer terceto basta para que el héroe se enamore de la doncella; y es suficiente el segundo para resumir la liberación de ésta y las nupcias de los amantes:

*Expuesta en firme escollo al mar insano
La no culpada hija de Cefeo,
Mueve a piedad el reino de Nereo,
Remedio a su dolor pidiendo en vano,*

*Cuando rompiendo el aire con liviano
Vuelo se muestra el vencedor Perseo,
Que con el gran despojo meduseo
Orna glorioso la triunfante mano.
De la doncella el llanto y la hermosura
Enviaron a un tiempo al pecho fuerte
De lástima y amor agudas flechas.
Del mar la libra y de la bestia dura,
Trocando en vida la temida muerte,
Y en nupciales cantares las endechas.*

El soneto *A Mucio Scévola* contiene la anécdota en que éste aparece ante el etrusco *Porsena*, después que ha fallado en su intento de darle muerte. Con maestría narrativa, el poeta expone el tan conocido suceso en los cuartetos; y en los tercetos vierte las palabras de *Porsena*, en las cuales implica, sintéticamente, el desenlace de todo este episodio histórico, esto es, el hecho de que el general etrusco perdona a su fallido asesino y dé por terminada la guerra con *Roma*.

*Ofrece al fuego la engañada diestra
Ante el rey enemigo el esforzado
Scévola, y de aquel yerro no culpado,
Con denuedo espantoso el pesar muestra.
Del fuerte corazón la insigne muestra
El ofendido rey miró turbado,
Y aquella mano respetó admirado,
Que supo errando a tantas ser maestro.
No castiguéis, le dijo, valeroso
Mancebo, el fuerte brazo, cuyo engaño
Me dio vida y a dártela me mueve.
Hoy Roma por tu intento generoso
Verá que, libre de tan cierto daño,
Más a tu hierro que a sus fuerzas debe.*

Un último ejemplo de esta categoría: el soneto *Ulises*, en el que no hay casi nada nuevo que observar, sino que, en los tercetos, el poeta altera muy levemente el orden lógico sintáctico en dos ocasiones, una casi al final, con lo que prepara y realza el último verso, que cierra con perfección el soneto, así en lo formal como en lo ideológico y emotivo:

El griego vencedor de tantos años
 Vio contra sí constante la fortuna;
 El que pudo sagaz de la importuna
 Circe vencer los mágicos engaños;
 El que en nuevas regiones y en extraños
 Mares temer no supo vez alguna;
 El que, bajando a la infernal laguna,
 Libre volvió de los eternos daños,
 Los ojos cubre y cierra los oídos
 De las sirenas a la vista y canto,
 Y se manda ligar a un mástil duro;
 Y negando al objeto los sentidos,
 La engañosa belleza y fuerte encanto
 Huyendo vence, y corta el mar seguro.

Hasta aquí he ejemplificado la cualidad poética propia de Arguijo —muy personal y muy suya— mediante sonetos más bien narrativos, en los que se manifiesta, sola, esa característica de arquitectura en líneas casi exclusivamente rectas, de que he hablado. Pero hay ocasiones en que, aún sin dejar la dirección narrativa, o apartándose apenas de ella, el poeta sabe añadir ciertos mesurados elementos de emoción. Veamos, por ejemplo, el soneto *Del Tiempo*, dedicado a Fernando de Saavedra:

Mira con cuánta prisa se desvía
 De nosotros el sol, al mar vecino,
 Y aprovecha, Fernando, en tu camino
 La luz pequeña de este breve día.
 Antes que en tenebrosa noche fría
 Pierdas la senda, y de buscarla el tino,
 Y aventurado en manos del destino,
 Vagues errando por incierta vía.
 Hágante ajenos casos enseñado,
 Y el miserable fin de tantos pueda
 Con fuerte ejemplo aperebir tu olvido.
 Larga carrera, plazo limitado
 Tienes, veloz el tiempo corre, y queda
 Sólo el dolor de haberlo mal perdido.

Es una exhortación a escarmentar en casos ajenos y a aprovechar el tiempo fugitivo. Pero Arguijo no exhorta con frialdad. Empieza con una sintética alusión a la naturaleza que rápidamente pone en ambiente emotivo:

Mira con cuánta prisa se desvía
 De nosotros el sol al mar vecino. . . ;

refuerza esa impresión con el cuarto verso que, sencillo en línea, en idea y en adjetivación, en esa sencillez logra un matiz afectivo:

La luz pequeña de este breve día;

y en el último terceto, a falta de metáforas, símiles o imágenes, simboliza la fugacidad temporal en el ritmo de sus versos, tan rápido, que se le imponen el asíndeton y los encabalgamientos, por los que esos versos se persiguen unos a otros:

Larga carrera, plazo limitado
 Tienes, veloz el tiempo corre, y queda
 Sólo el dolor de haberlo mal perdido.

Transcribo sin comentarios otro soneto que pertenece al mismo grupo. También aquí el poeta toca, dentro de un clima reflexivo-emotivo, y con igual delicada medida, el tema de la naturaleza:

LA TEMPESTAD Y LA CALMA

Yo vi del rojo sol la luz serena
 Turbarse, y que en un punto desaparece
 Su alegre faz, y en torno se oscurece
 El cielo con tiniebla de horror llena.
 ¡El austro proceloso airado suena
 Crece su furia y la tormenta crece,
 Y en los hombros de Atlante se estremece
 El alto olimpo y con espanto truena;
 Mas luego vi romperse el negro velo
 Deshecho en agua, y a su luz primera
 Restituirse alegre el claro día,
 Y de nuevo esplendor ornado el cielo
 Miré y dije: ¿Quién sabe si le espera
 Igual mudanza a la fortuna mía?

El soneto *Júpiter a Ganimedes* se aparta del usual esquema narrativo. Habla el rey del Olimpo al mancebo de Troya y, con un dejo de ternura, le explica que el amor es la causa de su rapto:

No temas ¡oh bellissimo troyano!
 Viendo que, arrebatado en nuevo vuelo,
 Con corvas uñas te levanta al cielo
 La feroz ave por el aire vano.
 ¿Nunca has oído el nombre soberano
 Del alto olimpo, la piedad y el celo
 De Júpiter, que da la lluvia al suelo
 Y arma con rayos la tonante mano,
 A cuyas sacras aras humillado,
 Gruesos toros ofrece el teucro en Ida,
 Implorando remedio a sus querellas?
 El mismo soy; no al águila eres dado
 En despojo; mi amor te trae, olvida
 Tu amada Troya y sube a las estrellas.

En el soneto *A la muerte de Cicerón*, el poeta se dirige al asesino, quien debiera, por gratitud, proteger la vida del orador. La estructura es, como en tantos otros sonetos de Arguijo, rigurosa en exceso. El poema es sucesivamente —en coincidencia con sus cuatro principales divisiones formales: dos cuartetos y dos tercetos— imperativo, interrogativo, exclamativo y, por fin, patético. Pero en esa misma estructura hay una gradación afectiva, un fluctuar que se resuelve con exactitud y, a la vez, con emoción contenida, en el último terceto. A un tiempo, se consuma el crimen y concluye el soneto:

Detén un poco la cobarde espada,
 Cruel Pompilio, ingrato, y considera
 La injusta empresa que a tu brazo espera,
 Y largos siglos ha de ser llorada.
 ¿Posible es que se ve tu mano armada
 Contra el gran Tulio, a quien librar debiera,
 En igual recompensa, de la fiera
 Muerte, a tu ingratitud recomendada?
 ¡Oh, cuán poco aprovecha la memoria
 Del recibido bien, que al obstinado
 Ninguna cosa de su error le muda!
 Desciende el golpe sobre la alta gloria
 De la latina lengua; derribado
 Deja el valor, y la elocuencia muda.

Finalizo la serie con un soneto sin título que me parece especialmente revelador de la peculiar cualidad de Arguijo.

El relato que contiene, emparentado con el tema del *Beatus ille* de Horacio, puede muy bien no ser originalmente del poeta sevillano; pero lo es, en forma típica, la manera de desarrollarlo: Aquí, las cualidades de transparencia, línea recta, economía y ajuste perfecto, tienen su mejor uso literario, al convertirse en cifra de lo que el poeta quiere comunicar: la noble sencillez de su personaje —porque este soneto presenta un personaje muy peculiar, que en tan corto espacio el poeta alcanza a semi-caracterizar—, su sencillez, digo, en la vida y en la muerte. El soneto dice así:

En segura pobreza vive Eumelo
 Con dulce libertad, y le mantienen
 Las simples aves, que engañadas vienen
 A los lazos y liga sin recelo.
 Por mejor suerte no importuna al cielo,
 Ni se muestra envidioso a la que tienen
 Los que con ansia de subir sostienen
 En flacas alas el incierto vuelo.
 Muerte tras luengos años no le espanta,
 Ni la recibe con indigna queja,
 Mas con sosiego grato y faz amiga.
 Al fin, muriendo con pobreza tanta,
 Ricos juzga sus hijos, pues les deja
 La libertad, las aves y la liga.⁴

Esta es la poesía de Arguijo, muy próxima a lo intelectual; pero en la que este mismo elemento se transmuta, en los mejores momentos, en mesurada emoción.

Traduce con exactitud un conjunto de percepciones del poeta —en su mayor parte centradas en los temas de la mitología clásica— en las que predomina lo intelectual. Sin embargo, tiene calidad literaria, propiamente estética, en cuanto que apela a la inteligencia, y secundariamente a la emotividad, con absoluta economía de medios y con gran maestría de versificación, principalmente en el soneto. A falta de metáfora, esa economía, esa preci-

⁴ De paso, quiero hacer notar la simpática intención humorística de este último verso. Eumelo, libre en su vida sencilla, libre también en su apacible muerte, lega a sus hijos tan noble libertad. Pero les deja también las aves que se han de comer y la liga con que han de cazarlas. Es el único rasgo que he podido hallar en su poesía del humor que parece haber caracterizado a Arguijo durante su vida; humor que también se manifiesta en el hecho de haber recopilado y redactado este autor una colección de anécdotas, no meramente chuscas o divertidas, sino propiamente humorísticas, por su sentido humano.

sión, esa arquitectura, ese conjunto de medios aptos viene a constituir una especie de cifra o símbolo de las equilibradas intuiciones del mundo clásico que Arguijo quiere comunicar.

Concluye aquí este estudio, no precisamente comparativo, sino paralelo, de la poesía de Francisco de Rioja y Juan de Arguijo. Para finalizar, desviándome ya de la observación estrictamente literaria, quiero hacer notar que en estos dos poetas —al menos en algún aspecto— ocurre algo no frecuente, esto es, que la persona y la obra coinciden. Rioja, el altivo,⁵ cuidadoso de conservar su aristocrático aislamiento, produce una poesía que, en gran parte, se reserva y cierra sobre sí misma. Arguijo, el caballero manirroto que, por generosidad, acaba con su fortuna, escribe una poesía abierta que quiere, ante todo, entregarse. Tengo para mí que, si a esa gran voluntad de comunicar —propia del artista— Arguijo hubiera unido la capacidad sensitiva, imaginativa y sensorial de Rioja, hubiera sido un gran poeta.

BIBLIOGRAFIA

- RIOJA, FRANCISCO DE. *Poesías*. En t. 32 de la Biblioteca de Autores Españoles. M. Rivadeneyra. Madrid, 1854, pp. 374-389.
- ARGUIJO, JUAN DE. *Poesías*. En t. 32 de la Biblioteca de Autores Españoles. M. Rivadeneyra. Madrid, 1854. pp. 391-404.
- LÓPEZ DE SEDANO, JUAN. *Parnaso Español*. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Madrid. Por Don Antonio de Sancha. Año de MDCCCLXXVIII.
- VALBUENA PRATT, ANGEL. *Historia de la literatura española*. Tercera edición. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1950., t. II, pp. 258-262 y 265-266.

⁵ Parece ser expresión de Lope de Vega la de que a Rioja le costaba trabajo "aparearse de su divinidad".

HEINRICH VON KLEIST Y SU "NOVELLE"

HANS-WILHELM SCHAFFER
Escuela de Letras I.T.E.S.M.

EL DRAMA DE KLEIST OCUPA el lugar que le pertenece en la historia de la literatura mundial. Contempladas no pocas veces, las "Novellen" del poeta han hecho patente su extraordinario ingenio épico. Sin embargo, creemos que aún no han sido interpretadas plenamente y que es oportuno, a propósito de *La Marquesa de O...*, fijarnos ahora una doble meta: Primero, la de contribuir a la interpretación de la "Novelle" de Kleist. Segundo, la de entrever las posibilidades de su análisis puramente estructural.

El término "Novelle" se refiere, en nuestro contexto, únicamente a la forma de la novela corta alemana cuyo desarrollo ha dibujado el conocido y riguroso perfil que le es propio. En la literatura alemana se le considera como la forma épica más estricta que ha dado la composición en prosa. En sus elementos formales, los acentos señalan por sí mismos hacia un adecuado análisis estructural.

Es esencial, para la interpretación exacta de la obra poética, un correcto enfoque mediante el método científico. Así se evitará, por ejemplo, explicar el contenido de un drama únicamente por la sintaxis, o lo esencial de una poesía larga sólo por la secuencia de vocales. El investigador debe tener a su disposición todos los métodos. Cuál de los métodos deberá ser necesario en primer término, esto quedará determinado por la obra en cuestión.

Los métodos que pretenden llegar al éxito en todos los casos son tan sospechosos como las panaceas de los charlatanes. En la actualidad ya no es posible, tal como se hizo en décadas pasadas, sobreestimar aquel tipo de exploración que de modo invariable ponía el énfasis en las circunstancias sociales y biográficas del poeta. A semejante tipo de investigación biográfica se le había escapado precisamente aquella característica de la obra poética que constituye la base para el análisis estructural como método de investigación: la verdadera poesía sobresale como una totalidad capaz de vivir por sí misma.