

La cabezada y la gamarra de la montura ibérica, según un bronce inédito del Santuario de La Luz (Murcia)

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

Hace ya algunos años, al publicar un exvoto ibérico de la col. Palarea (1), hablaba de la tremenda dispersión sufrida por los broncees del santuario de La Luz, dispersión que no aminoraba el hecho de conservarse en los Museos Arqueológicos de Madrid y Barcelona lotes importantes de figurillas de aquella procedencia. El coleccionismo privado había tenido oportunidad de proveerse mediante rebuscas clandestinas de considerable número de otros exvotos que al escapar al inventario científico hurtaron una buena suma de datos tanto en orden al conocimiento del yacimiento como al de la cultura a la que pertenecían. Una pieza, llegada recientemente a nuestras manos, confirma de nuevo lo dicho entonces.

(1) JORGE ARAGONESES, Manuel: *Un exvoto inédito de La Luz en la colección Palarea, de Murcia*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXXII, Madrid, 1959, núms. 99-100; págs. 121-122.

El canónigo Lozano a fines del siglo XVIII hablaba ya de figurillas de bronce encontradas en La Luz. En nuestro siglo, los franciscanos del convento de Santa Catalina del Monte y los hermanos del eremitorio de La Luz, hallaron exvotos ibéricos. Hace pocos días tuvimos noticia de que por el año 1960 afloró en las inmediaciones del santuario un exvoto, que por el dibujo que de él nos hizo su descubridor, D. José Lozano Campo, de Murcia, era del mismo tipo que otro publicado por Mergelina (*El santuario hispano de la Sierra de Murcia. Memoria de las excavaciones en el eremitorio de Nuestra Señora de la Luz*. Mem. 77, J. S. Exc. y Ant. Madrid, 1926; lám. IX, 1). El exvoto en cuestión —figura masculina en pie—, vestía de la misma forma. Las diferencias más notables estribaban en que su brazo derecho, estaba separado del cuerpo en ademán de humilde ofrecimiento; que una planchuela metálica de forma rectangular le servía de base y que el miembro viril asomaba discretamente bajo la faldeta. La pieza apareció sin cabeza y faltándole la mano izquierda. Bronce pleno, midió de altura 0,065 m.

Por el año 1930, un muchacho murciano, José García Marcos, jugando en las inmediaciones del convento antoniano de La Luz halló la figurilla de que vamos a ocuparnos. Apareció casi totalmente cubierta de tierra en el interior de un tolmo. Sólo sobresalía de él, la cabecita de un caballo. Despojada de tierra pudo comprobarse que la parte que había conducido al hallazgo pertenecía a la montura de un grupo ecuestre bastante deteriorado. Faltaban a la cabalgadura las dos patas traseras; tenía doblada la delantera y tronchada a la mitad, la izquierda; el jinete estaba sin cabeza y había perdido también las manos.

Nada de particular sugería la contemplación de éste. El escultor se había limitado a crear un simple volumen sin individualizarle o concretarle con ayuda del vestuario o el armamento. El jinete cabalgaba rígido, pendientes y sueltas las piernas, derecho el cuerpo y con ambos brazos en ligera flexión, adelantados hacia la cruz del animal.

El caballo, a juzgar por un resto conservado bajo su mano derecha, asentaba las cuatro patas sobre una planchuela de bronce a la que debió unirse también el extremo de su larga cola. No es muy corriente este tipo de soporte en los bronceos ibéricos del mismo destino según señaló Alvarez Ossorio, aunque no llegue a constituir excepción. Se registra, por ejemplo, en un caballito del santuario de Santa Elena (Jaén) (M.A.N. Madrid, 29.347); en dos con jinete del propio santuario de La Luz (Murcia) (M.A.N., Madrid, 33.104 y M.A. Barcelona A-791) y en un pequeño caballo procedente del Campo de Fortuna (Murcia) (M.A. Murcia).

La escultura descubierta era un bronce pleno, fundido a la cera perdida, y sus dimensiones tal y conforme apareció, fueron: 0,080 m. de altura total por 0,101 m. de longitud máxima. Pesó 380 gramos.

Se utilizó como exvoto, como ofrenda a una divinidad emparentada con las fuerzas de la naturaleza, que se veneraba en aquellos lugares de la sierra de Carrascoy, a unos seis Km. al mediodía de la actual ciudad de Murcia, entre Verdolay y Algezares; paraje cubierto por espeso bosque y en posesión de un manantial cuyas aguas se consideraban sagradas. A ellas parece que se arrojaban los exvotos, los cuales de tiempo en tiempo, al limpiar las fuentes, se extraían, desparramándose por los alrededores.

La religión ibérica fue eminentemente práctica. Según Blázquez (2),

(2) BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Aportaciones al estudio de las religiones primitivas de España*. Archivo Español de Arqueología, vol. XXX, n.º 95, Madrid, Primer semestre 1957; págs. 15-86 y espec. págs. 82 y ss. (*Interpretación de los santuarios ibéricos*).

estuvo muy cerca, en cuanto a concepto de la divinidad, de la etrusca primitiva, la romana de la época de los reyes y la bereber, en todas las cuales se ha confirmado el culto a las montañas, a las aguas y a los árboles. Parece que desconoció el sacrificio cruento a la manera púnica, y que celebró procesiones con danzantes, grupos corales y músicos. Para Picard los genios ibéricos fueron todos en mayor o menor grado dispensadores de la fecundidad. Sus santuarios debieron desempeñar función semejante al de los *thesauroi* griegos, siendo simples puntos de recepción de exvotos, en los que el donante trataba de perpetuar su imagen ante el numen. También parece que el sacerdocio tal y conforme lo adoptaron religiones más desarrolladas no existió en Iberia. Unos santones o sacristanes fueron los encargados de cuidar los recintos sagrados, pensándose que incluso ellos mismos pudieran fabricar y casi seguro vender, los exvotos; exvotos que depositaban los fieles directamente.

Los broncecillos ecuestres semejantes al de la col. García Marcos se vienen considerando como exvotos ofrecidos a la divinidad por guerreros ibéricos, emparentándose así con las figuras armadas a pie halladas con ellos. Sin embargo, creemos que si la idea de gratitud, protección o ayuda en enfermedades y necesidades pudo convenir a dichas piezas y desde luego, conviene por entero a las figurillas oferentes y a las representaciones aisladas del cuerpo humano (cabezas, manos, brazos, piernas, dentaduras, ojos, pies, órganos sexuales, etc.), después de los estudios de Benoit (3) y Blázquez (4) parece abrirse paso una nueva posibilidad para ellos: la de impetrar la protección del numen hacia un deudo muerto. Los grupos ecuestres vendrían a ser entonces auténticas representaciones de difuntos heroizados, participando con los carros votivos —hallados tanto

(3) BENOIT, Fernand: *Chevaux du Levant ibérique. Celtisme ou Méditerranéisme?* Archivo de Prehistoria Levantina, vol. IV; Valencia, 1953; págs. 211-218; 5 figs. y 1 lám.

Idem.: *L'Héroïsation Equestre*. Aix-en-Provence, 1954.

(4) BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Dioses y caballos en el mundo ibérico*. Zephyrus, vol. V, Salamanca, 1954; págs. 193-212.

Idem.: *Caballos en el infierno etrusco*. Ampurias, vol. XIX-XX, Barcelona, 1957-1958; págs. 31-80.

El asociar los caballos con el difunto es un tema mediterráneo. La creencia en un viaje a caballo a ultratumba aparece clara en las necrópolis etruscas a partir del siglo IV. A esta realidad debe añadirse el hecho de las concomitancias de técnica y estilo entre los exvotos ibéricos y los broncecillos griegos, sardos y etruscos. Y la naturaleza de la entera cultura ibérica, aclimatación hispana de culturas del Mediterráneo oriental.

SAN VALERO APARISI, J.: *Sobre el origen de la cultura ibérica*. Actas de la IV Sesión de los Congresos Internacionales de Ciencias Pre y Protohistóricas (Madrid, 1954). Zaragoza, 1956; pág. 785.

FLETCHER VALLS, D.: *Estado actual del conocimiento de la cultura ibérica*. Primer Symposium de Prehistoria de la Península Ibérica (Septiembre de 1959). Pamplona, 1960; pág. 195.

en santuarios como en tumbas (5)— de motivaciones de índole funeraria. No deben olvidarse tampoco las vertientes escatológicas que poseyeron algunas divinidades ibéricas cuya caracterización principal era la tutela y reproducción de la vida (6).

A pesar de las mutilaciones y de la fuerte oxidación que en bastantes partes mostraba la pieza, conservaba ésta bien perceptibles los arcos de la montura (figs. 1 a 3). Tal circunstancia iba a proporcionar datos de indudable interés tanto en orden a una mejor sistematización de los atalajes ibéricos como en orden a una determinación cronológica más exacta para ciertas muestras de tipo sacro utilizadas en el santuario murciano.

El aparejo de gobierno que ofrecía el exvoto era un bridón, compuesto de cabezada, bocado y riendas.

La cabezada en la parte delantera, lucía sendas correas cruzadas en aspa, *las frentes*, en cuyo punto de intersección se situaba una placa de contorno cuadrilobulado, acerca de la cual insistiremos más tarde. Los extremos de aquellas correas se unían a los de los *montantes* o *carrille-*

(5) Vg. los de Bencarrón (Sevilla) y Cigarralejo (Murcia). Tampoco debe olvidarse la presencia de restos de auténticos carros encontrados en las necrópolis de Tugia y Galera.

CABRE AGUILÓ, Juan: *La rueda en la Península Ibérica. Papeletas para su estudio desde la época prehistórica hasta los tiempos de Augusto*. Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, vol. III, Madrid, 1924; págs. 71-96.

FORRER: *Les chars cultuels préhistoriques et leurs survivances aux époques historiques*. Prehistoire, vol. I, 1932; págs. 19-123.

CARDOZO, Mario: *Carrito votivo de bronce del Museo de Guimaraes* (Portugal). Archivo Español de Arqueología, vol. XIX, n.º 62, Madrid, 1946; págs. 19 y ss.; fig. 20.

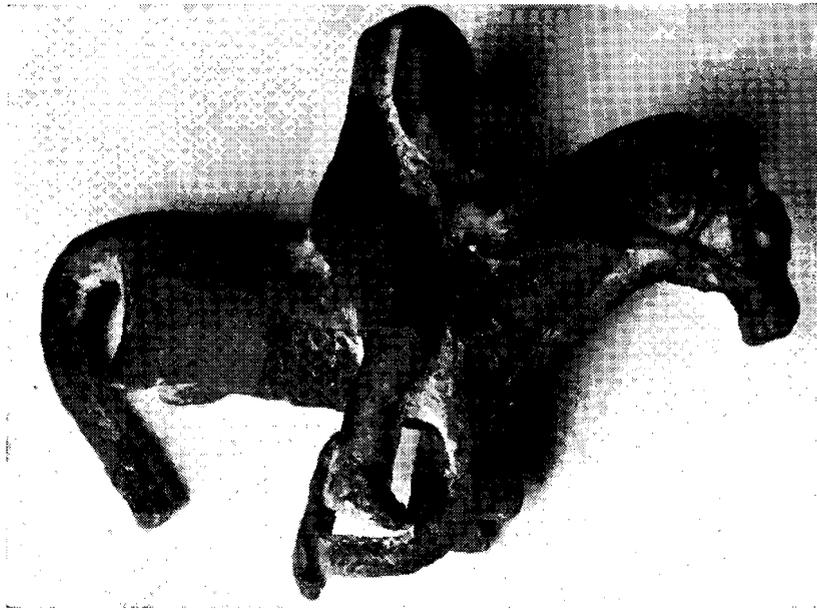
SERRA RAFOLS, J. de C.: *Carrito ibérico de bronce del Museo de Granollers*. Archivo Español de Arqueología, n.º 73, Madrid, 1948, págs. 378-391.

CUADRADO DÍAZ, Emeterio: *El carro ibérico*. Congreso Arqueológico Nacional, III, 1955; págs. 123 y ss.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Los carros votivos de Mérida y Almorchón*. Zephyrus, vol. VI, Salamanca, 1955; págs. 41 y ss.

Idem.: *Aportaciones al estudio de las religiones primitivas...*; págs. 43-45 (*Carros votivos*).

(6) La diosa hispánica Ataecina con inscripciones en los *conventus pacensis, hispalensis, cordubensis y emeritensis* (NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín: *María: El mapa de los hallazgos de epígrafes romanos con nombres de divinidades indígenas en la Península Ibérica*. II Congreso Nacional de Arqueología (Madrid, 1951), Zaragoza, 1952; págs. 327-336 y espec. pág. 328 y mapa), posiblemente goza de esta ambivalencia. Otro tanto ocurre con la Artemis-Diana en su forma de Hekaté (GARCÍA BELLIDO, Antonio: *El jarro ritual lusitano de la colección Calzadilla* Archivo Español de Arqueología, vol. XXX, Madrid, 2.º semestre 1957, n.º 96; págs. 136-137).



Figs. 1-2.—Santuario ibérico de La Luz. Exvoto ecuestre. Vista lateral y frontal. Murcia, col. J. García Marcos.





Fig. 3.—Santuario ibérico de La Luz. Exvoto ecuestre. Detalle de la parte inferior de la cabezada y entronque de la misma con la gamarra. Murcia, col. J. García Marcos

ras (7) cuya trabazón era la siguiente: Por la parte alta de la cabezada, dichos montantes se relacionaban entre sí a través de un *testero* que cruzaba la cabeza del caballo por detrás de las orejas. Y, por la baja, acometían a las anillas del bocado —*las alas*—. Este resultó ser un *simple filete*, que trabajaba por presión de las riendas únicamente de delante a atrás. A la parte delantera de estas riendas llegaba otra pareja de correas cortas que partían desde el punto de convergencia de las quijeras y el testero; correas que aseguraban la sujeción de la cabezada al animal ayudadas por el *ahogadero* sito bajo el belfo. No existían, pues, ni la *frontalera transversal alta* al uso romano (8) ni la *muserola*.

Otra característica curiosa del arreo revelaba el sistema de unión de la cabezada con la cincha. Desde los terminales o alas del bocado partían dos correas que se juntaban sobre el pecho del caballo antes de llegar al *petral* y que ya unidas, formando una auténtica *gamarra*, pasaban entre las patas delanteras, seguían por la tripa del animal y llegaban a la cincha, donde quedaban sujetas.

En el exvoto que nos ocupa, parece ser que la montura quedó reducida exclusivamente a una cincha ancha, circunstancia que se repite en algún otro ejemplar de igual procedencia como el descubierto por Mergelina, hoy en el Museo Arqueológico Nacional (9). En él queda bien clara la ausencia de auténtica silla al modo actual, de gualdrapa o de cubierta de monta (*ephippium*), tanto de forma rectangular como de tipo redondo que en otros caballos ibéricos aparece (10). Tampoco existe *baticola*, hecho que no debe extrañar (11), ni huellas de *sujeta-riendas* o *guarda cuello* cerca de donde tuvo las manos el jinete. El *petral* queda reducido a una

(7) Las de la pieza estudiada son lisas, pero también las hubo en lo ibérico adornadas por faleras o botones según demuestra un caballito descubierto en Guissona.

MARTÍN TOBIAS, Ricardo: *Dos ejemplares de coroplastia ibérica hallados en Guissona (Lérida)*. Ampurias, vol. XXII-XXIII, Barcelona, 1960-1961; págs. 294-296. El caballito en cuestión apareció con materiales que lo fechan en la segunda mitad del s. II a. JC.

(8) Recuérdese por ejemplo la cabeza de caballo, en bronce, de Pollensa, Mallorca, M.A.N. Madrid.

GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949; Texto, págs. 445-446 (n.º 473). Láminas, 329.

(9) MERGELINA LUNA, Cayetano: *El santuario hispánico de la Sierra de Murcia. Memoria de las excavaciones en el eremitorio de La Luz*, pág. 16 y lám. 7.

ALVAREZ-OSSORIO, Francisco: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos*. Madrid, 1941, Texto, págs. 141-142 (n.º 1778.-Cat. 33104).

(10) CUADRADO DÍAZ, Emeterio: *Arreos de montar, ibéricos, de los ex-votos del Santuario del Cigarralejo*. Crónica del IV Congreso Arqueológico del Sudeste Español. Elche, 1948. Cartagena, 1949; págs. 267-287. Espec. págs. 269-271 y fig. 1.

(11) *Ibidem.*; pág. 282.

simple correa de anchura uniforme y lisa, carente, por tanto, de cualquiera de los preciosismos que adornaban los exvotos ibéricos del Cigarralejo (12), uniéndose por ambos lados a la cincha. También falta la collera con campanillas o cascabeles conforme registra uno de los exvotos ecuestres del santuario de Santa Elena (Jaén) (13), y el de placa en losange de La Luz, antes mencionado.

Pero conviene insistir un poco más sobre dos de los componentes del arreo: las placas frontales de la cabezada y la gamarra del pechopetral.

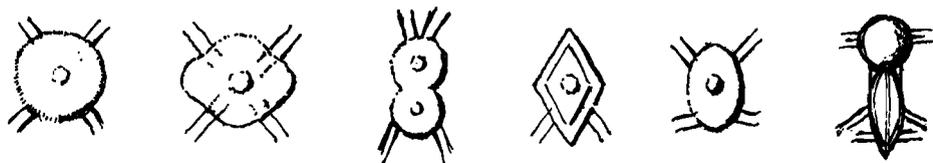


Fig. 4.—Cabezadas ibéricas. Tipología de sus placas frontales. Las cuatro primeras se registran en exvotos de bronce procedentes del santuario de La Luz (Murcia): 1 y 3 Museo Arqueológico de Barcelona; 2 col. J. García Marcos, de Murcia; 4 Museo Arqueológico Nacional, Madrid. La quinta, luce en un relieve ecuestre, de caliza, descubierto en Osuna (Sevilla), hoy en el Museo Arqueológico Nacional. La sexta y última adorna la cabeza de un caballo, escultura también en caliza, hallada en Fuente la Higuera (Valencia) (Museo Arqueológico Nacional).

Misión de las primeras fue la protección o defensa de la cabeza del caballo y en particular de su nariz (14). Según hemos podido confirmar en una serie de ejemplares su tipología fue varia (fig. 4). En los exvotos de La Luz abundan las de forma circular. Así la tienen cuatro de los bronces de esa procedencia conservados en el Museo Arqueológico de Barcelona (15), y la pareja de caballos tirando de un carrito hallada en el san-

(12) CUADRADO DÍAZ, Emeterio: *Informes y Memorias de la C.G.E.A., n.º 21. Excavaciones en el santuario ibérico del Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Madrid, 1950; págs. 109-136.

(13) ALVAREZ-OSSORIO, Francisco: *Ob. cit.*; págs. 97-98 (n.º 598, Cat. 29332).

(14) GARCÍA BELLIDO, Antonio: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid, 1943; págs. 103-104.

(15) BOSCH GIMPERA, Pedro: *Troballes del possible Santuari iberic de S. Antonio el Pobre*. Anuari del Institut de Estudis Catalans, vol. VII; 1921-1926; págs. 162 y ss.

Idem: *Bronzes iberics de La Luz (Murcia) al Museu de Barcelona*. Gasetta de les Arts, núm. 10. Barcelona, octubre 1924; págs. 4-5.

Idem: *Etnología de la Península Ibérica*. Barcelona, 1932; págs. 356-357.

tuario del Collado de los Jardines, en Santa Elena (Jaén) (16). El de la col. García Marcos, de contorno cuadrilobulado, pudiera haber sido en origen de esa forma, transformándose después en la versión que recogió el broncista ibérico al ablandarse el cuero de la placa y adaptarse a las correas de sujeción. Sin embargo dos nuevos ejemplares del mismo santuario murciano revelan tipos que responden a modelos bien diferenciados. El primero, del Museo Arqueológico de Barcelona, consiste en sendas placas circulares, tangentes y dispuestas en vertical sobre la nariz del caballo (17). El segundo, propiedad del Museo Arqueológico Nacional de Madrid es un rombo o losange colocado en el mismo sentido. Los reseñados no agotan la lista de variantes. El relieve de caliza con figura de jinete que desde Osuna (Sevilla) viajó a París y volvió después a España luce testera oval (18). Por último, la soberbia cabeza de caballo de Fuente la Higuera (Valencia) ofrece la solución más bella y compleja de las hasta ahora conocidas: un disco de superficie cóncava y bajo él una placa de forma lanceolada con nervadura central y reborde periférico. Ambas piezas quedaban sujetas entre sí por una correa que servía de soporte (19).

La unión de las placas a las *frentes* de la cabezada se realizó mediante remaches metálicos, cuya presencia acusan tanto los exvotos de La Luz como el relieve de Osuna. La disposición de estas frentes en la cabezada ibérica fue en forma de aspa utilizándose el punto de intersección de las correas para emplazar el remache. En el ejemplar de Fuente la Higuera el sistema se complica ya que el disco alto queda sujeto por dos correas horizontales que actúan de frontalera común y la placa lanceolada se inmoviliza sobre el hocico del caballo, mediante sendas correas que partiendo de ella se juntan en las anillas del bocado.

Los bordes de estas placas, confeccionadas en cuero, debieron alabearse por el uso. Así parece confirmarlo la pintura cerámica de la época, y, concretamente, dos lotes principales: los vasos de San Miguel de Liria

(16) CALVO, I. y CABRE, J.: *Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)*. *Memorias de las campañas de 1916-1917 y 1918*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, núms. 8 y 16. Madrid, 1918-1919.

ALVAREZ-OSSORIO, FRANCISCO: *Ob. cit.* Texto, pág. 143 (n.º 1.782, Cat. 29.342).

(17) Agradecemos a D. Eduardo Ripoll Perelló, Director de aquel Museo, el dibujo remitido.

(18) GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *La Dama de Elche y el conjunto...*; págs. 103-104, lám. XXII.

(19) NAVASCUÉS, JOAQUÍN MARÍA: *Guía del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1965; pág. 24.

(Valencia) (Museo de la Diputación de Valencia) y los de La Serreta de Alcoy (Alicante) (Museo Arqueológico de Alicante) (20).

Tanto García Bellido (21) como Emeterio Cuadrado (22), estiman que las defensas frontales de las cabezadas ibéricas deben ser fechadas en las postrimerías del período anterior a Augusto. Creemos que tal datación se ajusta perfectamente al exvoto que ahora publicamos. Por otra parte, dicha cronología no está distanciada de la que tradicionalmente se asigna al santuario de La Luz, entre los años 300 y 100 a. de JC (23) y conviene a la apuntada por García Bellido para sus exvotos: fines del siglo III a JC. a comienzos de nuestra era (24).

La presencia de la gamarra confirma también la cronología expuesta. Todos los caballos con jinete procedentes del santuario murciano la llevan. No la tienen, en cambio, los exvotos ecuestres del Cigarralejo, fechados entre la segunda mitad del siglo III y los inicios del siglo II a JC. (25).

(20) En Liria son perceptibles en los llamados *Vaso escrito*, *Vaso de la danza guerrera*, *Vaso del caballo espantado*, *Vaso del hombre de la sítula*, *Vaso de los jinetes de ambos sexos*.

BALLESTER TORMO, Isidro: *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo en los años 1935 a 1939*. Valencia, 1942; págs. 73 y ss. Láms. IV, VI, VII y XI.

GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Arte Ibérico*. En tomo I, vol. III de la *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal. Madrid, 1954; págs. 634-654 (Liria) y 655 (La Serreta, de Alcoy); figs. 574, 578, 580, 581, 585, 589, 592 (Liria) y 604 (La Serreta).

En la cerámica ibérica pintada de hallazgo murciano con figuras de jinetes, Vg. Archeda o Bolbax (Cieza), las cabezadas de las monturas no revelan la presencia de placas frontales defensivas.

(21) GARCÍA BELLIDO, Antonio: *La Dama de Elche y...*, pág. 104.

(22) CUADRADO DÍAZ, Emeterio: *Arreos de montar ibéricos...*, pág. 287.

(23) MERGELINA LUNA, Cayetano: *El Santuario hispano de la Sierra de Murcia...*, pág. 18.

(24) GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Algunos problemas de arte y cronología ibéricos*. Archivo Español de Arqueología, t. XVI, Madrid, 1943; págs. 86 y 103.

(25) CUADRADO DÍAZ, Emeterio: *Arreos de montar...* pág. 276.

Idem: *Excavaciones en el Santuario ibérico del Cigarralejo*; pág. 166.

Análisis de un método crítico: Poética y creación en Giacomo Leopardi

POR
ANTONIO GARCIA BERRIO

P L A N T E A M I E N T O :

En el abigarrado panorama de soluciones metodológicas que a la Ciencia de la Literatura se le ofrecen hoy desde las más variadas perspectivas, grupos nacionales y experiencias individuales, dos directrices parecen resaltar con pretensión de principales. Al menos de asumidoras, cada una por su parte, de las peculiaridades más sobresalientes de la gama variadísima de los métodos más especializados.

Podemos caracterizar dichas dos vías bajo las denominaciones tradicionales de historicismo y crítica formal. La segunda, sin embargo, aparece investida en nuestros días de un prestigio muy superior a la primera, en función de su modernidad —actualidad en muchas de sus manifestaciones, formalismo y crítica estructural— y del descrédito mismo a que los excesos del historicismo crítico condujeron a la exégesis literaria bajo los llamados métodos histórico-documentales.

Queda fuera de los propósitos de este trabajo pasar revista a los aciertos y errores de los métodos formalistas, o antihistoricistas. La indiscutible necesidad en el cambio de rumbo que sintió en un primer impulso, el

idealismo crítico de Croce y Vossler, para independizar y dar sentido sustantivo a las distintas disciplinas histórico-críticas agrupadas en una Ciencia de la Literatura, es una razón más que suficiente para aconsejarnos prudencia al enjuiciar las limitaciones y errores de los métodos no históricos subsiguientes.

En el mismo sentido el reconocimiento de la oportunidad en el cambio de rumbo a que acabamos de referirnos, hace innecesario que expresemos, pormenorizándola, nuestra opinión sobre los viejos métodos histórico-positivistas cuya crítica, además, hicieron de modo exhaustivo y preciso sus sucesores, los idealistas.

El objeto de nuestro trabajo actual es el examen de un método crítico, profesado en la actualidad por uno de los más sagaces e inquietos profesionales de la crítica actual, maestro prestigioso de la crítica italiana, Walter Binni. A la exégesis de dicho método, siguiendo casi literalmente las palabras del propio Binni, dedicamos la primera parte de este trabajo.

Se trata de un método que, aun sin cerrarse en posturas de intransigencia, antes bien siendo prudentemente ecléctico, se presenta decididamente como histórico. El propio Binni, en su manifiesto teórico, "Poética crítica e storia letteraria", se apresura a hacer la crítica, severa en ocasiones y ágil siempre, del idealismo italiano post-crociano, y del formalismo a ultranza (2) que so pretexto de salir en defensa del texto —del hecho estético básico en literatura ahogado por el documentarismo farragoso de la crítica histórica tradicional—, corre el riesgo de convertir sus propios esfuerzos en inconexos análisis, con pérdida paulatina de perspicacia, al faltarles la visión de la dinámica general en el sucederse de los hechos de espíritu y del encadenarse y sucederse del acontecer literario.

No es la de Binni la única tentativa de actualizar en nuestros días los métodos históricos. Una gran secta de la crítica y la historia literaria, la marxista, se inscribe en la visión preferentemente histórica del hecho literario. Sin embargo, como tendremos ocasión de señalar, la articulación histórica del marxismo y del método de Binni —de "poética" y "poesía"— son absolutamente distintas. Por ello no hemos juzgado ocioso partir, también iluminados en muchos puntos por las propias ideas de Binni, del análisis de algunos presupuestos de la doctrina de la crítica literaria marxista,

(1) Seguiremos fielmente las ideas metodológicas de WALTER BINNI, plasmadas en su libro «Poetica, critica e storia letteraria». Laterza. Bari, 1964, 2.ª edic.

(2) No están excluidas, ni mucho menos, del panorama actual de la crítica italiana las soluciones no históricas. Un joven, pero ya prestigiosísimo crítico, Ezio Raimondi, ha señalado recientemente la urgencia de soluciones críticas bajo el signo estructural y formalista, Cfr. «Tecniche della critica letteraria». Einaudi. Torino, 1967; especialmente los artículos «N. S. Trubetzkoy, crítico literario» y «Rinascita del formalismo. ¿In che modo?».

centrada fundamentalmente en su figura quizás más representativa, Gyorgy Lukács, antes de dejar hablar a Binni de su propio método.

Lo profundamente “personal” de la vigorosa crítica de Binni es a la vez el mejor elogio y el mayor peligro que su método ofrece como tal, guía o modelo, para otros estudios. Nosotros intentamos, en nuestra época de estudiantes de Literatura italiana, en Bologna, poner en práctica la articulación de la “poética” y la “poesía” de Binni, precisamente en una zona en la que pudiéramos seguir de cerca su latido, en Leopardi. De allí nacieron muchas de las notas del trabajo que, a modo de ejemplo de aplicación del método, incluimos en la segunda parte de este artículo. Al estudiar el afianzamiento de una tendencia innata a la poesía romántica caracterizada por el patetismo, en Leopardi, surgida, a regañadientes, a despecho de la propia pedantesca formación neoclásica, seguíamos un camino nuevo en cuanto al contenido específico —la poética de lo patético— pero señalado ya, punto por punto, por la crítica precedente, especialmente la leopardiana que ha trazado hace años magistralmente el desenvolvimiento de la poética de lo heroico en Leopardi (3).

Por eso no pretenden servir nuestras consideraciones sobre Leopardi a otro fin que al de la mera ejemplificación, y lejos de querer ser retoque o perfeccionamiento de las ideas de Binni, no pretenden pasar de la modesta aportación al italianismo de quien no siendo, ni remotamente, un especialista, intenta remediar con su mejor voluntad el muy escaso tributo que a la literatura italiana se dispensa en España, en la que el italianismo se ve encerrado en círculos intelectuales tan activos y eficientes como escasos.

Sin embargo, el método de “poética” y “poesía”, si se modifica en el sentido de “poética” y “creación” —como parcialmente lo hemos hecho en nuestro trabajo sobre Leopardi— o, aún mejor en el más compendioso terreno de “intención” y “creación”, puede ofrecer, quizás, una unión metodológica muy amplia y fructífera. Y así nosotros hemos trazado en las consideraciones finales de este trabajo un boceto de aplicación a diferentes puntos o sectores de nuestra literatura en las épocas más dispares, que, a la luz del método, ofrecen un sesgo curioso y de cierta novedad,

(3) Estudios muy próximos al nuestro son: EMILIO BERTANA, «La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi pensieri di bella letteratura italiana e di estetica», en «Giornale storico della letteratura italiana». XLI. (1903); ROMULO GIANI, «L'estetica nei pensieri di G. L.». Torino, 1904; FRANCESCO COLAGROSSO, «Le dottrine stilistiche del Leopardi e la sua prosa». Firenze, 1911; MARIO FUBINI, «L'estetica e la critica letteraria nei pensieri di G. L.». en Giornale s. della lett. ital. XCVII. (1931); GIUSEPPE ITALO LOFRIORE, «Giacomo Leopardi storico della letteratura italiana». Lucentia. Lucca, 1958. Y muy especialmente los estudios de W. BINNI, «Poetica, critica e storia letteraria», cit.; «La nuova poetica leopardiana». Firenze, 1947, y «Leopardi e la poesia del secondo Settecento», en La Rassegna della letteratura italiana. Sansoni, Firenze, 1962, págs. 389-435.

a la vez que encontramos vía única —no nos atreveríamos, sin embargo, a garantizar que no tenga su buena dosis de artificiosa— para enlazar una serie de hechos estéticos ordenados bajo una mecánica causal idéntica. Si bien con estas modificaciones el método de Binni va perdiendo pureza y se aproxima a soluciones sorprendentemente añejas. Así el contraste formación neoclásica-espíritu romántico ejemplificado en Leopardi, se aúna con el idéntico problema expuesto en el caso de Larra por el maestro Azorín (4).

Debemos cerrar estas ideas introductorias con el recuerdo a la doctora María Luisa Brusa a cuyo consejo y ayuda debemos lo mejor de este trabajo.

(4) J. MARTINEZ RUIZ (Azorín), «Rivas y Larra». (Austral). Espasa-Calpe. Madrid, 1948.

EL METODO CRITICO DE POETICA Y POESIA EN EL SENO DE LOS METODOS NEOHISTORICOS

Comencemos considerando las limitaciones de otros métodos históricos que, sin embargo, no conoce la metodología de Binni; nos referiremos a la crítica marxista, que, como ha denunciado Gyorky Lukács, presenta en la actualidad un panorama completo de aberraciones doctrinales, reductibles fácilmente a la tendencia a descubrir mecánicamente "el equivalente social" del fenómeno literario. Por ser una serie de ramificaciones diversísimas y falseadoras de los presupuestos históricos del marxismo puro, nosotros nos permitiremos pasar por alto su enjuiciamiento, centrandó nuestra atención en la que la historia de la crítica moderna viene considerando sin excepción la manifestación más depurada y viva de la crítica marxista; nos referimos a Gyorgy Lukács.

No estamos en completo desacuerdo con los puntos de partida de Lukács en cuanto a valoración de los contenidos literarios como zona importantísima de la actividad exegético crítica:

«Este desarrollo de la estética marxista plantea un importante problema de método: las más notables producciones artísticas, aun siendo siempre actuaciones de grandes principios formales, plantean siempre los más importantes problemas formales en modo más o menos nuevo. Parece claro que ello no signifique en absoluto que en el desenvolvimiento del arte se produzca una ininterrumpida revolución formal, y tanto menos que una revolución de tal naturaleza sea el elemento fundamental para cualquier impulso hacia adelante. Por el contrario, la novedad decisiva y fecunda es siempre un contenido nuevo, que proviene de la mutación de la realidad histórico social que constituye el reflejo de dicho cambio, y que es el fundamento de la disposición combativa, de aprobación o de repulsa, adoptada hacia aquella misma realidad. En tal relación fundamental entre forma y contenido, éste, el contenido, es pues el principio primario y la otra, la forma, el secundario. La máxima de Flaubert «de la forme nait l'idée» resuelve la verdad e induce a la teoría estética y a la praxis artística a afrontar el problema de la novedad de un período o de una época a través de síntomas superficiales en lugar de hacerlo a través de los cambios decisivos de su esencia». (5).

(5) Cfr. GYORGY LUKÁCS, «Il Marxismo e la Critica Letteraria», Torino. Einaudi, 1964. Pág. 15. Hemos preferido traducir las citas de Lukács, pues sus textos nos han llegado ya a través de una traducción, la italiana.

De acuerdo fundamentalmente con esta crítica, en lo que tiene de denuncia de los excesos de la actitud opuesta, el formalismo. Sin embargo estimamos necesario afirmar nuestra duda —que no es más que *duda*— en cuanto a la firmeza con que se anuncia la sucesión genética de la forma a partir del contenido.

La objeción formalista a este punto de partida marxista vendría —y de hecho ha venido— formulada poco más o menos bajo términos semejantes a éstos: dado que sea así, ¿por qué desatender el estudio de la forma, o al menos por qué no considerarlo primordial, dado que es lo más exclusivamente literario? Una posible respuesta a la objeción formalista, que no la de Lukács mismo, estriba en que consideramos que el planteamiento metodológico del formalismo es válido, pero siempre que se admita que se ha desenfocado, por parte de los formalistas a ultranza, el objeto del estudio, el hecho literario, noción esencialmente unitaria, que juega en la realidad histórica, e histórico literaria, en función fundamentalmente de su contenido: esta es nuestra opinión.

Además, la misma crítica formalista ha denunciado sus propios excesos, precisamente cuando nos permite observar que sus mejores logros, aquellos casos geniales de la crítica estilística formalista, no se quedan reducidos al puro contar o recontar figuras o estilemas, sino que pretende elevarlos a una historia o sistemática universal de los estilemas, planteando el juego de causas y consecuencias dilatadas, conscientes o subconscientes, individuales o colectivas.

Debemos repetir una vez más nuestra idea de que el formalismo, metodología extraordinaria, renovadora de posiciones viejas y vía fecunda de excelentes logros, es válido en tanto que no olvida, como lo ha hecho casi siempre, la realidad bipolar e histórica del hecho literario.

Ya que venimos hablando del marxismo equilibrado de Lukács, frente al marxismo de esquemas tipificados con grosería crítica, estimamos necesario destacar en aquél un rasgo aceptable, precisamente en cuanto marca una posición de amplia comprensión a la crítica formalista, es decir, no cae en el error del exceso, aceptando la forma como expresión condigna del contenido:

«Naturalmente la forma estética posee, dentro de estas definiciones generales de materialismo dialéctico histórico, su peculiaridad, lo que se podría formular sintéticamente de esta manera: toda forma estética es la forma de un contenido determinado. Puesto que el desarrollo social y la lucha de clase crean un contenido nuevo (y por consiguiente también nuevos aspectos para la reproducción del pasado de nuestra conciencia, y no nuevas perspectivas para el futuro), el auténtico reflejo del nuevo contenido en el pensamiento y en el arte, la nueva actitud en favor de este nuevo contenido o contra él,

no puede producir sino una renovación de la forma artística. De todo ello resulta que la concepción marxista, que presenta las formas como dependientes del contenido (del contenido de ideas), no sanciona un rebajamiento, sino una elevación de su importancia: las innovaciones formales verdaderamente grandes no son problemas de gabinete, cuestiones de experimentos artísticos, sino por el contrario —precisamente en cuanto forma— reflejos, y al mismo tiempo estímulos de cambios significativos; desenvueltos en la vida histórica y cultural de la humanidad. Sólo desde el punto de vista de la prioridad del ser social sobre la conciencia, y del contenido de ideas, producto del mismo ser social, sobre la forma, se puede entender la importancia histórico universal de las grandes innovaciones formales; ya sea en los casos de surgimiento de nuevos géneros literarios, como la novela, ya se trate de variaciones cualitativas en el interior de dichos géneros». (6).

No consideramos necesario traer a estas páginas más afirmaciones acertadas de Lukács en cuanto a las observaciones metodológicas, creemos sin embargo llegado el momento de aludir a las posibles objeciones susceptibles de plantear al gran crítico húngaro.

Una cuestión en la que opinamos de modo distinto, y como consecuencia de ella nuestro concepto del quehacer histórico literario ha de ser distinto, es la de no hacer al hombre singular, o a los principios universales humanos (constantes que proceden de la unicidad esencial del alma humana) responsables de los cambios y del sucederse histórico de los hechos literarios, sino a los momentos duraderos —“*momenti durevoli*” en la versión italiana— sociales:

«Este reconocimiento canónico, normativo de los verdaderos elementos de novedad (en oposición a las innovaciones puramente formalistas sin contenido esencial o de contenido reaccionario) debe pues relacionarse, en dialéctica indesglosable, a la contrastación de la presencia en estética de momentos duraderos y permanentes. Sería imposible traer aquí, aunque sólo sumariamente, la mención de estos momentos duraderos, puesto que tal tarea afecta a una estética marxista plenamente realizada. Aquí debemos aludir tan sólo, en primer lugar, al hecho de que la definición de tales momentos duraderos no tiene nada en común con el llamado «universal humano» de la estética idealista. Cuando la estética marxista se apoya en los momentos duraderos que aparecen en la evolución del arte, ella se basa sobre la continuidad inmanente y en los acontecimientos de la historia de la humanidad: continuidad por la que los elementos de progreso arrancados e impuestos a la naturaleza, a las relaciones humanas y a la naturaleza humana, vienen siempre conservados y desarrollados posteriormente, a través de una continua superación de contra-

(6) *Ibíd.*, págs. 16, 17.

dicciones. Las experiencias así obtenidas no van en general perdiéndose, sino que van, por el contrario, acumulándose. La base de esta continuidad viene dada por la producción material, que implica en sí y forma por sí las relaciones de los hombres entre sí y por la naturaleza y por las relaciones de todo hombre consigo mismo. Lenín ha columbrado en las formas lógicas más complejas, por ejemplo en las formas del silogismo, el reflejo y la generalización especulativa de semejantes experiencias, antiquísimas, pero siempre repetidas de nuevo. Se puede decir, *mutatis mutandis*, que la estética marxista columbra en los cánones formales más complejos y en los momentos de continuidad del desarrollo del arte (como la forma ética o dramática), problemas en los que se trata precisamente de semejantes reflejos, repetidos millones de veces, y de su generalización artística» (7).

Frente a esta afirmación, una concepción distinta del hombre, ciertamente reputable de espejo social, pero indiscutiblemente plataforma de un alma, única e idéntica (responsable del universal humano), tiene que jugar un papel que la crítica no puede desatender, volcada como está en el caso del marxismo hacia los factores de tipo social.

Y no es que Lukács no se percate de esta actitud, y la tenga en cuenta, pero como en tantos otros casos, vemos aquí la idea ocasional, arrastrada y anulada por la fuerza del sistema:

«Naturalmente todo escritor —dice Lukács— especialmente si es en verdad grande, es en la propia creación, más rico y multiforme que la tendencia literaria o social que representa. Así cuando echamos mano de nombres famosos, o simplemente conocidos, para ilustrar ciertas direcciones, debemos en todo caso darnos cuenta de que tal procedimiento implica inevitablemente una cierta unilateralidad». (8).

La crítica de esta afirmación certísima de Lukács, en cierto modo contradictoria de sus esquemas generales, la tomaremos del mismo Walter Binni:

«Unilateralidad que no tiene valor advertir, si no se entiende y no se hace valer concretamente en la interpretación histórico-crítica el hecho fundamental de que no basta estudiar los poetas como un «a posteriori» al menos ideal respecto a estructuras y tendencias para ellos no necesarias; y que una función puramente documental de la literatura y del arte apaga, al fin, su mismo valor de verdadero documento histórico...

(7) *Ibid.*, págs. 17, 18.

(8) Cfr. György Lukács, «Breve storia della letteratura tedesca». Torino, 1956. Einaudi. Pág. 23.

Por nuestra parte la unilateralidad inaceptable de muchas posiciones de Lukács, se ve planteada frecuentemente a propósito de las limitaciones que dicho método se ve obligado a establecer respecto al ámbito de su actuación.

Por definición quedará fuera de la consideración crítica de dicho método toda aquella literatura no realista, es decir, que eluda los problemas concretos de la vida del hombre sobre la tierra, de su articulación en núcleos sociales. Partiendo de esta base podemos fácilmente concluir que la crítica marxista no puede ser nunca considerada una crítica válida de la literatura, puesto que excluye, o al menos descuida, más del cincuenta por ciento del contenido de las distintas literaturas nacionales.

Lukács considera que la literatura, el arte en general, como reflejo de la realidad objetiva y de la toma de posición del artista frente al mundo por él representado, no puede salir a más del marco del realismo; realismo auténtico que no surge jamás en una atmósfera socialmente enrarecida, y que cuando así se produce, o se expresa bajo las fórmulas convencionales de un lenguaje críptico, o se trata de una consciente huída del compromiso social, llevada a cabo bajo la presión del capitalismo:

«La existencia social del escritor —dice Lukács— y por consiguiente su conciencia, su concepción del mundo, sus proyectos y su receptividad artística, sufren una deformación en sentido antirrealista». (9).

No es ni necesario decir que el marxismo ha soslayado cualquier tipo de consideración sobre la abundantísima literatura no específicamente realista. En un fenómeno humano de la complejidad de motivaciones que afectan al fenómeno literario, no podemos dejar de sentir como fuertemente sospechoso, un método, que comienza por privarse de un ámbito de consideraciones tan amplio.

Si con frecuencia se ha atacado la unilateralidad crítica del formalismo, aquí nos vemos obligados a atacar con redoblados esfuerzos lo que consideramos excesos de una crítica histórico conceptualista. Pues si el formalismo produce sus vicios por buscar desesperadamente una ciencia literaria pura e independiente, el marxismo, como disciplina exegética de contenidos, llega a sacrificar en sus excesos no sólo una faceta (la más o la menos importante y literaria) del fenómeno literario, sino toda una serie de fenómenos literarios no realistas, por el simple hecho de no tener cabida en sus esquemas. Se olvida con esta actitud que una ciencia que estudia una serie de objetos y fenómenos reales debe desechar tantos

(9) Cfr. G. Lukács. «Il Marxismo e la Critica Letteraria». Cit., pág. 19.

cuantos esquemas no den cabida y explicación a la totalidad de dichos objetos y fenómenos.

En esta opinión nos vemos reforzados por las palabras de Walter Binni:

«Una nozione che rifiuta l'equivoco iperuranio immobile di una poesia chiusa in se stessa, platonica, astorica rifiuta (sia subito chiaro) l'annegamento della poesia in una «storia sociale», culturale, politica, cui la presenza dell'arte sia un'aggiunta inessenziale o un ornamento puramente illustrativo nel senso più corrente della parola. Né pezzo di cielo caduto sulla terra, né puro rispecchiamento della realtà già esistente e semplice «nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza» per dirla con il Dewey (10).

Por otra parte, también Welek y Warren afirman tajantemente:

«La literatura no debe entenderse como simple reflejo pasivo o copia servil del desenvolvimiento político, social, o aun intelectual de la humanidad».

Sin embargo advierten prudentemente estos autores del peligro de engañarse que corren quienes cogiendo demasiado al pie de la letra esta posición llegan a conclusiones excesivas. No convertir la historia literaria en historia de la cultura sin discriminaciones, no quiere decir olvidarse de la dimensión histórica en que se mueven los hechos literarios y de las leyes culturales que hay que tener en cuenta en la explicación, para una comprensión mejor de dichos hechos. Así, algunas palabras más adelante de las antes copiadas, leemos en Welek y Warren la advertencia siguiente:

«Si nuestros resultados coinciden con los resultados de los historiadores de la política, la sociedad, el arte y la cultura, nada hay que objetar. Pero nuestro punto de partida ha de ser el desenvolvimiento de la literatura como literatura». (11).

(10) Cfr. Walter Binni. Op., cit., pág., 32.

(11) Cfr. WELEK Y WARREN. «Teoría Literaria». Cit., pág. 318.

ESBOZO DE UNA POSICION CRITICA NEOHISTORICISTA. POETICA Y POESIA EN BINNI

Una regla de oro, base metodológica y punto de arranque, puede ser resumida en las palabras siguientes: Al centrar el hecho literario hay que considerarlo bajo un punto de vista histórico antecedente, y en una articulación histórico simultánea. Queremos decir con ello que es necesario no perder de vista, como punto de partida en toda conceptualización literaria, la serie de enseñanzas, experiencias e instancias que un escritor recibe al comienzo de su carrera como tal, del quehacer de los literatos precedentes. Dichas enseñanzas tendrán una fisonomía distinta para cada caso, la historia es la misma y sin embargo la elección es distinta. Queremos decir, asimismo, cuando hablamos de articulación histórico simultánea que esa disposición inicial viene alterada posteriormente al plasmarse en obras literarias.

De una parte la experiencia literaria, la puesta en acto de los proyectos iniciales, determinará una exclusión de muchos principios inadecuados o erróneos; de otra parte irá haciendo aparecer en el seno de aquellos brotes iniciales una serie de problemáticas nuevas que los irán enriqueciendo progresivamente.

Es pues así en esta doble articulación histórica, que conjuga la singularidad con la experiencia social, la aislada vida del escritor y su condición de miembro de una sociedad culta, donde creemos que se fundamenta fecundamente una conceptualización historicista del hecho literario.

Utilizamos de la historia política, social y artística los datos necesarios para la determinación del punto de partida, de la *poética* del escritor. Tomamos posteriormente al escritor en concreto, y le vemos en un proceso de sugerencias y respuestas respecto a la cultura implicada, y a la sociedad y acontecimientos históricos en que la *poética* inicial se hace precisa articulación concreta: *poesía*. Dialéctica doble entre escritor y sociedad: mirada la obra literaria desde la vertiente del creador, la obra literaria es una consecuencia de un campo de fuerzas sociales recibidas como herencia antecedente y como contrastes concomitantes. Escrutada la obra literaria desde la vertiente de la sociedad a que se incorpora, nos aparece como síntoma de los resquicios de dicha sociedad, nunca mejor puestos de manifiesto que por la obra literaria misma: el escritor escribe para el público, para actuar sobre él.

No quedan fuera, es al menos nuestra opinión, de semejante método histórico, las consideraciones de cualquier tipo que quisieran hacerse sobre la literatura de contenido no necesariamente social: igualmente válidas serían las consideraciones básicas de tal sistema que pretenden engranar las nociones de poética y poesía, en un mundo literario dominado por la tendencia a "el arte por el arte".

Sin embargo la noción que nosotros, con término ajeno, hemos caracterizado como poética nos parece que no ha quedado suficientemente clara con lo arriba expuesto, pues todavía está vivo en los oídos del lector el principio neoclásico de la poética como disciplina normativa, o conjunto de reglas o de enseñanzas del tipo que sea, tampoco es que pretendamos una noción contraria de la anterior como la de madame de Staël "on se fait toujours la poétique de son talent". Pretendemos hacer olvidar todo este tipo de resonancias al hablar de esta nueva noción de poética, que podría significar un hábito inconsciente y actualizado en la creación una "conciencia activa de la inspiración". En la comprensión de la poética sería previo un estudio fundamentalmente histórico que tome cuenta de los documentos de una época, del relieve de las distintas direcciones de la poética alcanzadas en cada desenvolvimiento personal, y así se llega a la completa reconstrucción y diagnóstico de singulares personalidades y aun de obras concretas.

El principio fundamental a tener en cuenta para la confección de estos amplios panoramas que afectan a la dimensión social y fundamentalmente a la poética, es el de la no construcción de esquemas, sino el de la pura reconstrucción de dichos esquemas reales. Es este de la dispersión caprichosa un peligro en el que generalmente se anegaba la vieja crítica historicista. Entre el crítico o el historiador y la época, o la personalidad criticada o historiada se extendía con gran frecuencia el velo de las ilusiones fantaseadoras, de las atractivas síntesis frustradas por la dificultad inherente a la reconstrucción con carencia de la totalidad de los datos.

Hemos hablado hasta ahora de esquemas generales, de panoramas histórico poéticos: nos corresponde ahora trazar un esquema de la articulación de la poética en poesía. La poesía se relaciona con la poética, como declarábamos en principio, en cuanto que ésta no es sólo la programática explicitación de declaraciones y reflexiones del artista, sino la conciencia activa de su personalidad poética, el poner en acto la personalidad consciente y el transformarse en realizaciones. Admite pues el paradigma metodológico sobre el que basamos estas reflexiones la observación, la atención hacia los hechos literarios en singular, es decir hacia el estudio del desenvolvimiento y la actividad literaria de un escritor concreto. No se perderá en consideraciones inútiles el trabajo literario, o la considera-

ción literaria del tipo que fuere, que centre su atención en la vida o en el desenvolvimiento singular del quehacer literario de un autor. Entendiendo que condenamos los trabajos biográficos de viejo cuño, tan extendidos en nuestro país hace años, en que parecía obligatorio, al ocuparse de un escritor, establecer la bipartición: "Vida y estudio crítico de sus obras". Una vida, así planteada, descrita con absoluta independencia casi siempre de los hechos literarios, no tendrá más valor que el puramente instrumental, si es rica la aportación de datos y documentación, para exégesis e investigaciones posteriores sobre dicho autor por parte de verdaderos críticos literarios o investigadores de la historia literaria. Pero difícilmente podrá merecer el nombre de crítico, ni siquiera el de historiador literario, el autor de aquella biografía, por muy documentada que fuere.

Un punto que nos interesa destacar finalmente, al filo de las ideas de Binni, junto a la dimensión histórica del fenómeno literario a que hemos venido aludiendo, es el de la interdependencia de la crítica y de la historia literaria en su método. Aun cuando desde un punto de vista neohistoricista se pueda hacer, como la ha hecho Binni, la crítica de la estilística y en general de los métodos formalistas, no se piense que se desdén la reflexión pormenorizada sobre el texto literario; por el contrario, quizás se puede preconizar dicha reflexión pormenorizada como base única de toda síntesis posterior. El "cerco del texto" literario, la elección de textos muestra, etc., son toda una serie de operaciones necesarias de un modo absoluto para entrar en contacto con la realidad del hecho histórico estudiado. Lo que se suele criticar desde el neohistoricismo es el exceso, la atomización antihistórica al igual que en el historicismo extremado, lo que criticaríamos sería esa ignorancia sistemática de la naturaleza estética del objeto de estudio. Naturaleza estética, a la que sólo se puede llegar a través del continuo contacto con la realidad de la expresión literaria, de la continua lectura, único medio para que no se nos impongan las fáciles síntesis caprichosas. Por esta razón podría llamarse un método semejante histórico-crítico; eclecticismo que campea en afirmaciones de Binni tan rotundas como esta:

«Non c'è, ripeterò *ex abundantia*, non c'è secondo me (ma tutti i discorsi sono alla fine sempre «secondo me») una storia letteraria che possa prescindere dalla interpretazione dei singoli scrittori e dal loro giudizio critico, come non c'è una monografia critica che non sia, a parte questioni di proporzione, storia letteraria, capitolo di una storia letteraria. I tentativi di separare nettamente i due piani di studio sono di fatto una ricaduta in posizioni per noi predesantiane... Credere nella reciproca indifferenza della storia letteraria, come storia descrittiva di fatti generali, e della critica, come giudizio sulla con-

creta opera d'arte, vuol dire dissolvere la storicità della critica e la funzione critica della storia letteraria». (12).

Por todo esto queremos terminar exponiendo las ventajas que creemos encontrar en este método, no con palabras nuestras, sino con las del mismo prestigio crítico, cuyo sistema venimos enjuiciando y resumiendo; la justificación del paso de los principios generales de poética a la articulación multiforme de la poesía, y del método en general aparece elocuentemente realizada en las siguientes palabras:

«E mi preme chiarire ancora due punti. *Primo*, che l'operazione qui proposta *non* si limita ad una specie di marcia di avvicinamento alla poesia, alla cittadella misteriosa e astrale della poesia, ma *si* propone come modo di interpretazione della poesia (non solo delle poetiche, ma della poesia e delle poetiche si fa storia nei modi in cui ciò unicamente si può fare), «di storia della sua genesi a della sua affermazione e della sulla realtà», risalendo con procedimento complesso, ma unitario ed omogeneo ed organico, sino al margine estremo «della sua configurazione finale». *Secondo*, che questo metodo storico-critico non presume tanto di offrire schemi e chiavi o grimaldelli infallibili e «applicabili da chiunque», non presume di imporre un percorso (forse apparso qui più tortuoso e labirintico di quanto esso è in concreto) seguendo il quale si è fuori dei pericoli denunciati. «Si propone invece come una direzione centrale e orientativa valida solo se la si percorre con ispirazione personale e con esercizio concreto, ma non certo senza consapevolezza dei problemi che il lavoro critico impone né senza la discussione con la critica attuale e con la storia della critica del passato». (13).

(12) Cfr. WALTER BINNI. «Poetica, Critica e Storia Letteraria». Cit., pág. 107.

(13) Ibid, pág. 85.

UN EJEMPLO: POETICA CLASICA Y CREACION ROMANTICA EN GIACOMO LEOPARDI

Cuando Leopardi comenzó a escribir en las primeras páginas del "Zibaldone", sus meditaciones sobre problemas de literatura, era el año 1817. En aquel tiempo, aun con diecinueve años, había escrito ya una serie muy amplia de obras, de su juventud primera contaba con el bagaje de una copiosa producción poética, modelada según el estilo y expresada según las formas métricas de los poetas de la Arcadia: Fantoni y Savioli, Filicaia y Frugoni, por no recodar más que unos pocos entre estos primeros modelos leopardianos, dejaban una profunda huella en la obra juvenil, casi infantil, de Leopardi.

De Frugoni, sobre todo, Leopardi había imitado, además de la desbordada facilidad de versificación, ciertos temas. Había escrito también el joven poeta algunas tragedias desmesuradas, en la senda temática y el estilo de Metastasio, y una buena cantidad de epigramas. Además la lectura de las obras de Gessner le había estimulado a componer versos impregnados de tierno sentimentalismo, y de Varano había aprendido a cimentarse en la poesía "visionaria", entonces muy en boga.

El conjunto total de las obras de Leopardi al concluir el año 1816 era ya notable: había escrito su "Storia dell'Astronomia", en 1813; en 1815, compuso su "Saggio sopra gli errori popolari degli antichi". Sus traducciones eran numerosísimas: las poesías de Mosco, "La Batracomiomaquia", el primer libro de la "Odisea", el segundo de la "Eneida", fragmentos de las "Antigüedades romanas" de Dionisio Alicarnaso, etc.

No había faltado tampoco en el marco de las inquietudes culturales leopardianas el empeño filológico, que había ya cristalizado en serios trabajos, junto a los cuales se alineaban las composiciones, himnos, de tipo alejandrino, como el de Neptuno que fingió haber traducido del griego, y compuso también en griego y en latín sus "Odae adespotae".

La inquietud de saber del joven poeta, cuya salud, si hemos de creer en sus propias palabras se quebrantó definitivamente en estos años de intensa vida de estudio, se extiende a la composición de una enorme cantidad de ensayos sobre las materias más dispares, modelados sobre el cuño estilístico galicista dentro del cual se movían la mayor parte de los pro-sistas italianos del momento.

El juicio que la crítica ha pronunciado, unánimemente, sobre esta copiosa producción juvenil, es decididamente frío; las poesías de la infancia no dejan en ningún momento presagiar al gran poeta futuro. En sentido análogo los ensayos son superficiales y áridos; en la filología, como justamente afirma Sapegno: “Sono evidenti i segni di un’erudizione un po oziosa, accademica, aneddótica, senza ampiezza di orizzonti, scarsa di nerbo e di sintesi” (14). De la filología esperaba el adolescente conseguir su gloria futura, en tanto que iba lentamente afinando los instrumentos que le permitieran en el futuro construir su firme y altísimo estilo.

Precisamente de la variedad de sus primeras experiencias literarias es fácil descubrir que sobre el joven escritor gravitan numerosos estímulos capaces, por una u otra vía, de atraerse su atención, todavía no absorbida por el descubrimiento de una auténtica voz íntima. Así podemos afirmar y con ello apuntamos a la primera etapa de nuestro enjuiciamiento, que antes de 1817 Leopardi estaba todavía muy lejos de poseer una poética propia, y mientras intentaba encontrarla y aclararla, aceptaba insensiblemente poéticas ajenas entonces en la vía del éxito: en primer lugar, como dijimos, la de los árcades setecentescos, y más tarde la vistosa y retórica escenografía poética de Monti, el poeta más aplaudido del momento.

Sin embargo es necesario advertir, junto con las anteriores afirmaciones, que como la crítica leopardiana se ha encargado fervorosamente de destacar, en las primeras producciones de Leopardi afloran ya temas, destellos y situaciones que se habrían de hacer ulteriormente materia de altísima poesía en sus obras de madurez. Sin embargo, con todo el respeto que debemos a la crítica altamente especializada y fervorosamente construída de Leopardi, estimamos por nuestra parte que si tales afirmaciones son, en efecto, fácilmente verificables, también resulta fácilmente evidenciable que tales temas y recursos suscitaron solamente pálidos y poco numerosos reflejos poéticos; y así se alinearon en las primeras composiciones sin más relieve que muchas otras actitudes poéticas a las que Leopardi se abandonaba momentáneamente, sin adhesión profunda, sino fugazmente, ya sean actitudes poéticas —las más acertadas—, ya heroicas, ya, en fin, idílicas.

En las primeras páginas del “Zibaldone”, cualquiera que fuera la variedad de poéticas que se pudiese vislumbrar en sus versos de entonces, Leopardi, que había abandonado desde hacía algunos años con disgusto los escritores del siglo XVIII, se confesaba convencido defensor de la poética clasicista. Sus convicciones en tal sentido se habían cimentado sobre todo en las páginas de los teorizadores setecentescos, especialmente de Gian

(14) NATALINO SAPEGNO. «Compendio di storia della letteratura italiana». La Nuova Editrice. Firenze. 16 edic., 1963. Vol. III, pág. 228.

Vincenzo Gravina, leído y meditado con profundo interés, y citado frecuentemente como autoridad indiscutible en las páginas del "Zibaldone".

Hacia el verano de 1817, Leopardi sostenía, firmemente convencido aún, el concepto de imitación:

«La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più bello, ma dalla più perfetta imitazione della natura, —y añade poco más adelante. — Più ci diletterebbe una pianta o un animale veduto nel vero che dipinto o in altro modo imitato, perché non è possibile che nella imitazione non resti niente a desiderare. Ma il contrario manifestamente avviene: da che apparisce che il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione». (15).

Los poetas modernos, a juicio de Leopardi, no sabían o no podían ya imitar la naturaleza como habían hecho los antiguos, quienes habían tenido el don de poder mirarla con ojos virginales y crédulos; para salvar la poesía, pues, era necesario imitar y aprender estrictamente de los poetas antiguos:

«Per guardarsi dai vizi e dalla corruzione dello scrivere adesso è necessario un infinito studio e una grande imitazione dei Classici, molto maggiore di quella che agli antichi non bisognava, senza le quali cose non si può essere insigne scrittore, e colle quali non si può diventar grande come i grande imitati. Come il cocchiere fa guidando i cavalli per la china, che poco concede loro perché troppo non gli rapiscano». (16).

Se reflejaba aquí su adoración por los grandes poetas del pasado, que él, profundo conocedor, lector y traductor amoroso, consideraba absolutamente ejemplares e insuperables. Incluso las posibles imitaciones que de ellos se hicieran parecían a nuestro poeta burdas y condenadas por principio al fracaso; de aquí su desconfianza en la literatura moderna, que jamás, sobre todo en épocas de madurez, le mereció más que un juicio de limitado entusiasmo.

En la composición "Appressamento della Morte" del 1816 había imitado a Monti, e incluso había tomado algunos rasgos de Varano. Había calcado de ellos el gusto por la visión escenográfica, los colores vistosos y el tono declamatorio. Y es que entonces Leopardi consideraba todavía a Monti como un excelente imitador de los clásicos y precisamente por la voluntad de Leopardi de construir su canto sobre modelos ajenos, Dante y Petrarca, por su convicción de dar así una poesía más valiosa, no desa-

(15) G. Leopardi «Zibaldone». Edic. de Francesco Flora. Mondadori, Milano, 1937, pág. 5.

(16) Ibid., pág. 9.

rolló los motivos sentimentales, sobre todo de angustia, que el tema le ofrecía, ni dirigió su atención hacia la poesía del paisaje, que en el "Appressamento" hace sólo una tímida aparición, y que a tan altas cumbres se elevó en los "Canti".

Leopardi no creía todavía que la simple voz de sus sentimientos pudiera abrir un camino poético más fecundo que los aparatos retóricos aprendidos en ferviente y prolongado discipulazgo; ni se había descubierto a sí mismo aún, y de Monti tenía la opinión que se desprende brillantemente de las siguientes palabras:

«Nelle poesie del Monti (specialmente nelle Cantiche) sono osservabili la bellezza, novità, efficacia delle immagini, particolarmente sublimi, ma anche di ogni altro genere mollezza e dirò così sveltezza, agilità, disinvoltura dell'espressione; la gran felicità nell'esprimere cose e immagini difficilissime, la disinvolta e spedita nobiltà dello stile, e quella data colla scelta e collocamento delle parole (o coll'una o l'altra separatamente) a cose e immagini per se stesse ignobili o quasi; la sublimità e grandezza delle imaginazioni fantastiche, la grazia e forza del dipingere, la facilità e felicità di certe rime disparatissime... l'efficacia di molte espressioni acquistata colla novità, le quali cose tutte fanno uno stile suo proprio, elegante (la quale eleganza, la qual nobiltà ecc. è anche molto spesso acquistata con acconce parole latine destrissimamente, disinvoltamente e morbidamente insinuata nella composizione), efficace, nobile, proprio, e un genere di poesia che si può dire originale, avendo molte tinte che non si vedono in quello di Dante, sempre più feroce, e quanto allo stile, di raro così molle e pieghevole e armonioso e disinvolto e grazioso e anche delicato ecc. ecc., la sicurezza e grandezza del tocco sia quanto all'espressione sia quanto al concetto alle immagini» (17).

El 1817 constituyó un año denso de experiencias para el joven poeta, experiencias en verdad que le enriquecieron interiormente y por consiguiente, al tiempo que le ayudaron a conocerse mejor, le iluminaron las vías por las cuales su canto se había desenvuelto más firme, íntimo y claro. Son las voces poderosas de su atormentada sentimentalidad, en cuyo dramático torbellino aprende y se recrea el ánimo del lector con la conciencia de altísima poesía, que no vino en el caso de Leopardi, ni puede venir jamás en caso alguno, de frías imitaciones más o menos serviles, ni de ejercicios intelectuales de erudición, de espaldas a toda espontaneidad sentimental.

En este año de 1817 nuestro poeta descubre a Alfieri. Una nota del mismo Leopardi nos pone sobre la pista de esta cuestión; la nota fue

(17) *Ibid.*, págs. 18-19.

escrita la noche antes del 27 de noviembre y añadida a un soneto que Leopardi escribió tras de haber concluido la lectura de la "Vita".

Es indudable que la lectura de las páginas de este libro y el conocimiento de la aristocrática y altiva figura de Alfieri, despertó en Leopardi un vivo deseo de emulación, en el que se sentía favorecido por su misma condición personal tendente a las altas empresas y a la fama. Por otra parte, la fuerte conciencia de sí de Alfieri influyó, en nuestra opinión decisivamente en la resolución —hoy por nosotros sus lectores tan fervorosamente esperada al seguir el decurso de su vida—, de oírse casi exclusivamente a sí mismo y aplicarse preferentemente a descubrir y a describir los movimientos de su alma singular.

A finales del mismo año llegó a Leopardi la experiencia tan largamente esperada del primer amor, sentimiento en verdad puramente platónico y que, como Binni ha señalado (18), refleja alfierianamente en las páginas de su diario de amor, que el poeta escribía en aquellos días, volcado atentísimamente en su interior para descubrir y analizar ávidamente incluso los menores matices del desarrollo de este tan acariciado sentimiento. La expresión sensible e intensa de tal sentimiento, potenciada de un modo singular por el magistral empleo de los superlativos, evidencia ya inequívocamente la experiencia de un espíritu rico en posibilidades de sentirse con la mayor fidelidad. El enamorado artista eternizó esta primera experiencia sentimental en dos elegías, una de las cuales, reelaborada y enriquecida con vivencias posteriores, cristalizó en el famosísimo "Il primo amore" de los "Canti".

Al tiempo que el amor, se abría paso en la experiencia del joven poeta un sentimiento de signo distinto pero igualmente vigoroso en la evolución de esa personalidad artística propia, que nosotros estamos intentando esquematizar; se trata de su amistad con Giordani. Las cartas, numerosas

(18) «L'altro documento dell'efficacia del incontro alfieriano sono quelle «Memorie del primo amore» (o Diario d'amore) che nascono appunto sotto la suggestione alfieriana del bisogno di autoanalisi per meglio conoscere se stesso e riprendono lo schema scheletrico del «primo amoruccio» della «Vita» estendendolo in una prosa analitica che si avvale di chiare indicazioni alfieriane (l'abbondanza di diminutivi autoironici e graduanti: «doloretto acerbo», «piaceruzzo», «nebbieta di malinconia»..., in contrasto con spressioni superlative estreme: «Votissima giornata», «riarderanno violentissimamente»...; e con la fisicizzazione degli stati d'animo: «rintuzzato», «rannicchiato in me stesso») e raccoglie essenziali motivi alfieriani sui temi dell'amore incentivo indispensabile di opere e di grandezza e del rapporto amore-studio, amore-poesia, amore-azione, sull'analisi del sorgere e modificarsi dei sentimenti, sulla propria natura eroica e vocata alla grandezza e singolarità, e sulla via più sottile del valore del ricordo nello scatto del suo risorgere improvviso e nella forza maggiore rispetto al sentimento malinconico, che il Leopardi riprenderà nello «Zibaldone» secondo la precisa direzione alfieriana», cfr. W. BINNI, «Leopardi e la poetica del secondo Settecento», en La Rassegna della letteratura italiana. Sansoni. Firenze, 1962. Págs. 389 y sgs. la cita en las págs. 406-407.

y sinceras, que Leopardi escribió a su ilustre amigo, contribuyeron, en grado quizás no inferior al de su análisis de la propia experiencia amorosa, a descubrirse cada vez más perfectamente, al tiempo que le permitieron expresar sus sueños, sus anhelos de gloria, y sobre todo su tétrica infelicidad que, día a día, iba creando en torno a su vida la densa red de melancolía de la que el poeta no supo jamás salir.

Podemos cerrar, pues, nuestras consideraciones en torno a este periodo leopardiano, afirmando que su poética consciente y vigorosamente activa estaba construída sobre la de los clasicistas setecentescos. Pero, mientras que en su "Zibaldone" anotaba los razonamientos antes citados, él, quizás inconscientemente, corría hacia las poéticas de los románticos y mientras incluso discrepaba, declaradamente, de ellas, las asimilaba y llegaba poco a poco, por caminos diferentes, a aceptarlas.

En el periódico milanés "Lo Spettatore Italiano", aparecieron en enero de 1818 las "Osservazioni" de Di Breme a propósito del "Giaurro" de Byron. La lectura de tales páginas indignó a Leopardi, que se sentía abiertamente contrario a los mantenedores del Romanticismo. Inmediatamente escribió en el "Zibaldone" las ideas que, reelaboradas posteriormente, habría de constituir su "Discorso di un italiano in torno alla poesia romantica", obra que Leopardi envió al editor Stella para que la publicase en el "Spettatore", donde, sin embargo, no llegó a aparecer.

Glósar pormenorizadamente los puntos de vista de Leopardi frente a las ideas de Ludovico di Breme y examinar sus inexactas interpretaciones del romanticismo no resultaría oportuno en un trabajo de las proporciones del nuestro. Sin embargo no juzgamos ocioso resaltar aquí que lo que Leopardi objeta a la poesía romántica —su funcionalismo ético y, sobre todo, su realismo— es afirmado con ideas y sentimientos muy próximos paradójicamente a los de los románticos. Leopardi escribe:

«...i nostri (gli, antichi) cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini. La qual differenza e riluce abbondantemente nei soggetti e nelle descrizioni e nelle immagini e in tutta la suppellettile e il modo e l'elocuzione poetica, e in tutto il compresso della poesia, ed è chiara, fra le altre cose, per portare un esempio pratico, nelle similitudini, le quali i nostri procurano comunemente di pigliare dalle cose naturali, onde avviene che quelle presso loro sveglino ad ogni poco nella fantasia de' lettori mille aquisitissime immagini con maraviglioso diletto, ed è stato già notato che le similitudini de sommi poeti sono per lo più tratte dalle cose campestri; ma i romantici con altrettanto studio s'ingegnano di cavarle dalle cose cittadinesche, e dai costumi e dagli accidenti e dalle diverse condizioni della vita civile, e dalle arti e

dai mestieri e dalle scienze e fino dalla metafisica, e fino (quanto pare che la similitudine debba fare in certo modo più chiara la cosa assomigliata) arrivano a oggetti visibili a questo o a quell'arcano del cuore e della mente nostra perchè in sostanza è più chiaro del sole che i nostri cercano a tutto potere il primitivo, anche trattando cose moderne, e i romantici a tutto potere il moderno, anche trattando cose primitive o antiche. Laonde le similitudini di questi tali, e parimente di quasi tutti i poeti inglesi e tedeschi, nella gente che noi chiamiamo di buon gusto, cioè naturale, fanno per la più parte un senso come grossolano così spiacevolissimo, che mentre ella leggendo s'aspetta e desidera di scondarsi dell'incivilimento, a ogni tratto se lo vede ficcare avanti agli occhi; giaché presso quei poeti che ho detto, in cambio di montagne e foreste e campi e spighe e fiori ed erbe e cupole e logge e chiese e monasteri e appartamenti e drappi e canocchiali e strumenti manifatture officine d'ogni sorta, e cose simili...» (19).

Parece claro que, cuando critica, Leopardi tiene presentes solamente los aspectos más evidentes y vistosos de la poética a la que se opone, los cuales en verdad son al mismo tiempo los menos auténticos y menos profundos del romanticismo. Pero en punto a su inconsciente concomitancia con muchas de las ideas que critica, obsérvese tan sólo su caluroso destacar el profundo lirismo de lo primitivo, eco fiel de lo que pensaban los románticos en aquel momento.

Mas lo que importa sobre todo, más allá de la "querelle" del momento es el hecho de que Leopardi, al esforzarse por esclarecer los temas y el estilo de su poesía ideal, estaba descubriéndose su poética más íntima.

Leopardi había descubierto por fin la poesía de lo primitivo, y se expresaba con tonos vigorosos en tal sentido:

«...Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole gli astri e gli animali e le piante e le mura de'nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soll, interrogavamo le immagini e le pareti e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficiati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco

(19) G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», en «Poesie e prose». Edic. de F. Flora. Mondadori. Milano. Págs. 486-487.

quando il volo degl'insetti quando i canti degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo o disusato, né trascuravamo nessun accidente come ordinario, né sapevamo il perché di nessuna cosa e ce lo fingevamo a talento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo...». (20).

Se advierte con claridad en esta página leopardiana, más allá de lo que su mismo autor quisiera demostrarnos, el reconocimiento por su parte del mundo verdaderamente capaz de suscitar las más profundas resonancias en su espíritu. Son en verdad los aspectos de la naturaleza, y más propiamente aquellos que despiertan los acentos menos comunes del alma, el relámpago, el trueno, el terremoto, los eclipses, los que habían hecho vibrar de poesía, bien que en destellos fugaces, las áridas páginas de sus tratados de adolescente. Y que después, en todos sus aspectos, más sobre todo en aquellos que irradian serenidad habían de hacer de la naturaleza la protagonista insuperable de sus versos más encumbrados.

«Placida notte, e verecondo raggio
Della cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe,
Nunzio del giorno...».

.....
«Primavera dintorno
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
Si ch'a mirarla intenerisce il core».
«Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E quieta sopra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna».

.....
«O cara luna, al cui tranquillo raggio
Danzan le lepri nelle selve.....».
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno».

.....
«Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine».

(20) Ibid., págs. 479-480.

«Forse s'avvess'io l'ale
 Da volar su le nubi,
 E noverar le stelle ad una ad una,
 O come il tuono errar di giogo in giogo,
 Più felice sarei, dolce mia greggia,
 Più felice sarei, candida luna».

Y en 1818, en el “Discurso”, tan reiteradamente citado había escrito:

«...e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare a desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura e imitando la natura dilettere; e dov'è un diletto poetico altrettanto vero e puro e profondo?...». (21).

En la Naturaleza, que Leopardi en aquellos años sentía todavía opuesta a la razón, él veía, pues, la conservadora de las esencias primarias espontáneas, es decir, la razón del primitivismo que era para él la esencia de lo poético. Pero en tales esencias espontáneas o primarias, si bien se reflexiona sobre ello, están ya involucrados muchos otros conceptos y emociones: lo fabuloso, lo remoto y por consiguiente lo fantástico y lo indefinido. Momentos espirituales que aflorarán poco a poco a su conciencia de poeta y están presentes con invariable pujanza en su poética futura y en la gran poesía leopardiana que lentamente se está engendrando.

Al mismo tiempo que estas ideas de Leopardi, en su largo discurso expresó otras no menos interesantes, tendentes en unos casos a condenar las reglas poéticas, que habían sofocado el desenvolvimiento espontáneo de la inspiración artística; mientras en otras ocasiones se propuso regular el uso y abuso de las alusiones mitológicas en las obras de los poetas modernos. Siempre firme en su crítica a los románticos que habían abandonado el frío mundo mitológico de las ninfas, quizás para crear una nueva mitología convulsa de espectros, Leopardi reconocía sin embargo:

«...non solamente l'abuso delle favole greche, non solamente le oscenità e le brutture, ma l'uso o smoderato o soltanto non parco, si sconsiglia e biasima e rigetta da qualunque de'nostri ha senno e

(21) Ibid. pág. 481.

sapere; perchè noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, ne che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri...». (22).

La mitología griega no apareció realmente jamás en sus versos, pues “Alla Primavera o delle favole antiche” no es en realidad poesía de mitos sino el más fervoroso canto jamás levantado a un mundo fabuloso, dolorosamente alzado desde la melancolía de lo ya perdido; es poesía de ilusión muerta, un sentido, fervoroso, adiós a un sueño.

Examinados, pues, los puntos de concordancia de Leopardi con la poesía romántica —desprecio de las reglas y repudio de los temas mitológicos— y los de desacuerdo, queda que ver cuál fuera la actitud del futuro poeta de los “Canti” frente al sentimiento que, según Di Breme, era arquetípico del sentir y del crear de los poetas modernos: el patetismo.

Leopardi no acepta, a este propósito, que lo patético sea un descubrimiento exclusivo de los poetas modernos; los antiguos, y Homero antes que cualquier otro, llenaron con este sentimiento sus mejores páginas. Y en tal sentido recuerda el episodio del Penélope cuando ruega a Femio que interrumpa el canto del retorno de los griegos que levantaba en su alma tempestuosos recuerdos llenos de dolor y de deseo, y aquel otro del encuentro de Héctor y Andrómaca en las puertas Sceas o el llanto de Ecuba sobre el cadáver de Héctor. El patetismo arranca a Leopardi encendidas palabras en las que podemos descubrir la intensa fascinación que ejercía sobre él:

«Questa sensibilità non confesso ma predico e grido ch'è fonte copiosissimo di materia non solo conveniente ma propria della poesia. E se concedo al Cavaliere (Di Breme), ch'ella sia meglio efficace in noi che non fu negli antichi, non per questo vengo a dire che non sia naturalissima e, salvo in quanto ad alcuni accidenti, primitiva, giacch'ella si com'è in noi, così fu naturalmente negli antichi ed è parimenti adesso ne' campagnuoli, ma impedita di mostrare gli effetti suoi...» (23).

La importancia de este tema del sentimiento patético, designación con la que nosotros pretendemos traducir la de “il sentimentale”, favorita de Leopardi, se descubre en sucesivas reelaboraciones de sus ideas en distintos momentos de su producción. Así, en junio de 1820, anotaba en el “Zibaldone” que “La poesía malincónica e sentimentale è un respiro dell’

(22) Ibid., pág. 511.

(23) Ibid. pág. 517.

anima”; en marzo de 1821 añadía: “La forza creatrice dell’animo appartenente alla immaginazione é esclusivamente propria degli antichi”. Los modernos, añadía, infelices y conscientes de su propia infelicidad, habían perdido, al convertirse en filósofos, la facultad de la imaginación vigorosa, fecunda y creadora, y por consiguiente: “La forza di un tal animo ogni volta che si abbandona all’entusiasmo (il che non è piú così frequente) si rivolge all’affetto, il sentimento, alla malinconia, al dolore”. (24).

Y finalmente en 1826 acababa por aceptar sin reservas la tesis de Di Breme:

«Non è propria de’ tempi nostri altra poesia che la malinconica né altro tuono di poesie che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. Se v’ha oggi qualche vero poeta, se questo sente mai veramente qualche ispirazione di poesia, e va poetando seco stesso, o prende a scrivere sopra qualunque soggetto, da qualunque causa nasca detta ispirazione, essa è certamente malinconica, e il tuono che il poeta piglia naturalmente o seco stesso o con gli altri nel seguire questa ispirazione (e senza ispirazione non v’è poesia degna di questo nome) è malinconico. Qualunque sia l’abito, la natura, le circostanze del poeta, pur ch’ei sia di nazione civile, così gli accade, e come a lui così a un altro che non avrà di comune con lui se non questo solo...»

Pero mucho antes que su intención consciente, su poética, hubiese aceptado en tales términos el patetismo, la sentimentalidad leopardiana, había permitido que estas emociones se apoderaran poco a poco de su creación artística, del libre giro de su personalidad literaria, de su poesía. No se puede rastrear tan fructuosamente la expresión de tales sentimientos en las traducciones de su adolescencia, como en sus canciones a partir de 1818, aunque en ellas los motivos diversos, los estímulos de otras poéticas, aparecen enmascarando el libre juego de la sentimentalidad de Leopardi. Patetismo que se registrará en modo creciente en las obras sucesivas, antes de la composición de los primeros “Idilios”.

Véase como muestra la canción “All’Italia”, la cual si bien es magnífica en muchos sentidos, por el sincero impulso heroico que la recorre, por el estilo impecable y por la elocuencia de su alta retórica, es sobre todo inolvidable por el encendido afecto a los griegos sacrificados en las Termópilas, que Leopardi, con una intuición típica de su sentir, justamente por su tendencia al patetismo, representa fundamentalmente llenos de juventud:

(24) Ibid., pág. 511.

«Nell'armì e ne'perigli
 Qual tanto amor le giovanette menti
 Qual nell'acerbo fato amor vi trasse?
 Come sì lieta, o figli,
 L'ora estrema vi parve, onde ridenti
 Correste al passo lagrimoso e duro?
 Parea ch'a danza e non a morte andasse
 Ciascun de'vostri, o a splendido convito:
 Ma v'attendea lo scuro
 Tartaro e l'onda morta;
 Nè le spose vi foro o i figli accanto
 Quando su l'aspro lito
 Senza baci moriste e senza pianto».

.

El motivo de la muerte precoz, activó siempre la sensibilidad de Leopardi y estimuló su inspiración. Siempre que pudo Leopardi expresó su vivo interés por cualquier vida prematuramente truncada, así tal sentimiento es uno de los motivos predominantes en sus "Canti", y animó también, de modo fundamental, la segunda de sus canciones "Civiles" de 1818, "Sopra il monumento di Dante che si preparaya in Firenze", tan semejante, por cierto, por todos conceptos a la canción "All'Italia".

En la canción al monumento de Dante el poeta intenta provocar la compasión por los jóvenes soldados italianos, muertos siguiendo a Napoleón en la campaña de Rusia; sacrificio estéril, sangre esparcida baldíamente en holocausto al propio enemigo.

«Morian per le rutene
 Squallide piagge, ahì d'altra morte degni,
 Gl'itali prodi; e lor fea l'aere e il cielo
 E gli uomini e le belve immensa guerra,
 Cadeano a squadre a squadre
 Semivestiti, maceri e cruenti,
 Ed era letto agli egri corpi il gelo.
 Membrando quella desiata madre,
 Diceano: oh non le nubi e non i venti,
 Ma ne spegnesse il ferro, e per tuo bene,
 O patria nostra. Ecco da te rimoti,
 Quan più bella a noi l'età sorride,
 A tutto il mondo ignoti,
 Moriam per aquella gentè che t'uccide».

Inolvidable es, por el mismo motivo, el perfil heroico y ternísimo de Virginia en su composición "Ne nozze della sorella Paolina; el recuerdo de Alfieri alienta poderoso en estos versos; el espíritu que primera-

mente movió a Leopardi a celebrar a su heroína, es, sin duda, alfieriano, y alfierianas son, sin duda, sus palabras:

«...A me disfiori e scioglia
Vecchiezza i membri, o padre; a me s'appresti,
Dicca, la tomba, anzi che l'empio letto
Del Tiranno m'accoglia.
E se pur vita e lena
Roma avrà del mio sangue, e tu mi svena»...

Mas la ternura sobrecogedora anima su voz, y vibra en la expresión del canto:

«Virginia, a te la molle
Gota molce con la celesti dita
Beltade onnipossente, e degli alteri
Disdegni tuoi si sconsolava il folle
Signor di Roma, Eri pur vaga ed eri
Nella stagion ch'ai dolci sogni invita,
Quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
Il bianchissimo petto,
E all'erebo scendesti
Volonterosa...»

Análogas vibraciones de sentimiento acompañan el destino de Safo, y el de la mujer vaporosamente sentida de "Il sogno", por no recordar los tiernos afectos que Leopardi había intentado expresar en bocetos de poesías jamás escritas. Algunos de cuyos temas son altamente significativos: "Per una donna inferma de malattia lunga e mortale", "Nella morte di una donna fatta trucidare coll suo portato dall corruptore per mano di un chirurgo", en las cuales, buscando el superar una materia difícil, de crónica periodística, cayó en una retórica fatigosa y estéril, aun cuando alcanzara a dejar entrever en toda su vivacidad el sentimiento que hubiera podido expresar.

En las mejores composiciones, aquellas en las que se aúnan con mayor perfección el elemento patético con su naturaleza fabulosa, aunque viva y sensitiva, en las que además el melancólico recuerdo y la ilusión perdida se funden en un decir magistral, "A Silvia", y "Le ricordanze", los motivos poéticos a que nos hemos venido refiriendo, son vivificados y cobran densidad en el estremecimiento de su autor, que es ya íntimamente partícipe de cada uno de ellos; y, sin prejuicios de poéticas aprendidas, deja libre curso a su espontaneidad, que los evoca desde una lejanía sin confines.

«Tu pria che l'erbe inaridisse il verno.
 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 Perivi, o tenerella! E non vedevi
 Il fior degli anni tuoi;
 Non ti molceva il core
 La dolce lode or delle negre chiome,
 Or degli sguardi innamorati e schivi;
 Né teco le compagne ai dì festivi
 Ragionavan d'amore.
 Anche peria fra poco
 La speranza mia dolce: agli anni amici
 Anche negaro i fati
 La giovanezza. Ahi come,
 Come passata sei,
 Cara compagna dell'età mia nova
 Mia lacrimata speme!
 Questo è quel mondo? questi
 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 Onde cotanto ragioniammo insieme?
 Questa la storia dell'umane genti?
 All'apparir del vero
 Tu, misera, cadesti e con la mano
 La fredda morte ed una tomba ignuda.
 Mostravi di lontano».

Sería útil en verdad, para comprender mejor la intensidad de aquellas vibraciones, y para conocer sus orígenes, recorrer toda la historia del alma leopardiana. Pero para trazar siquiera un perfil, un bosquejo, sería necesario un amplio recorrido, ya realizado magistralmente por lo más florido de la crítica leopardiana (25), que es tanto como decir de la crítica italiana misma, el cual quedaría fuera de nuestras posibilidades y de las pretensiones de nuestro trabajo. Sin embargo será necesario recordar que la desolación pesimista de Leopardi tuvo sus orígenes en la desilusión que experimentó cuando, apenas iniciada su juventud, tras vibrantes e ilusionadas esperanzas de un porvenir glorioso —que el poeta fue alimentando día a día sobre sus “sudate carte”— se le evidenció, quizá en el mismo grado desmesurado de sus ilusiones primeras, la aridez y el vacío que se abrían ante su vida. Tal desilusión marcó invenciblemente a Leopardi.

(25) Por citar solamente trabajos clásicos, de conjunto, sobre la figura de Leopardi, véanse los siguientes que dan una idea del tono de la crítica a que aludimos, presidida por la augusta sombra desanctiana. GIOSUÈ CARDUCCI, «Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi», en «Opere». XVI. Zanichelli, Bologna. B. CROCE, «Linee e momenti della poesia leopardiana». Macerata, 1936.

Como agudamente ha observado Sapegno, el pesimismo leopardiano es:

«...la condizione psicologica dell'adolescente nell'istante in cui si affaccia all'esistenza reale e la viene scoprendo a poco a poco nei suoi aspetti, duri, prosaici, di fronte ai quali si affanna e svanisce il fragile tessuto delle illusioni, dei sogni infantili, si circoscrive fin quasi ad annullarsi il regno delle favolose speranze, del «possente errore», degli «amenni inganni». (26).

Leopardi, como ya hemos indicado, no consiguió superar el momento difícil; toda su filosofía, a la que falta el valor de la especulación, gira siempre en torno a reflexiones que derivan de su estado psicológico. En alguna ocasión Leopardi se pregunta:

«...Questo viver terreno,
Il patir nostro, il sospirar, che sia;
Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E perir della terra, e venir meno
Ad ogni usata, amante compagnia...»

La desilusión de la vida presente, el recuerdo nostálgico, sin final, del pasado, el feliz sueño de su edad dorada —la edad de la esperanza en que las ilusiones eran todavía vivas y operantes— constituyen los motivos más brillantes de su pensar y de su sentir antes aún que de su cantar. Y, cuando cristalizan en esta última etapa, en la poesía, vivifican y sostienen el patetismo, tiñéndolo de una nota tanto más convincente y densa cuanto más agudamente personal.

Pero la sensibilidad y la fantasía palpitante de Leopardi no habrían llegado a la divina poesía de los "Canti" si al poeta le hubiera faltado la refinadísima técnica, casi mágica, que llegó a dominar en toda su perfección, en parte por genial instinto, pero, sin duda alguna, también por su sólida educación literaria, construída sobre los clásicos griegos, latinos e italianos.

A propósito de los débitos en expresiones del léxico leopardiano en general, respecto de la lengua poética clásica, Francesco Flora escribió:

«Esse sono il frasario elementare di Giacomo Leopardi, e, como avviene nei più grandi poeti, sono un lessico primo, il quale è fatto non tanto di parole deserte quanto di frasi e associazioni che l'educazione letteraria rese spontanee alla capacità creativa di un artista. Ma quel frasario, perfín vietto, il poeta rinnova con un semplice tocco, e da letterario lo trasforma in poetico». (27).

(26) Cfr. N. Sapegno. Op., cit., pág. 239.

(27) F. FLORA. «Introducción», a las «Opere», cit., pág. XVII.

Efectivamente Leopardi había meditado frecuentemente sobre el valor y la poesía acrisoladas en la palabra; buen testimonio de ello son las frecuentísimas anotaciones que aparecen por doquier en el "Zibaldone". Son, casi en su totalidad, al menos las que muestran una elaboración más madura, páginas escritas en torno al 1821. El poeta, que un año antes había observado la diferencia entre "término" —que representa la muda y circunscrita idea de un objeto— y "palabra" —que no presenta "La sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie" —escribe:

«Le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse» —y añade— «...le parole che indicano moltitudine, copia, grandezza lunghezza, larghezza, altezza, vastità ecc sia in estensione, o in forza, intensità ecc..., sono pure poeticissime, e così le immagini corrispondenti» —y añade en otro lugar— «Posteri, posterità (e questo più perché più generale futuro, passato, eterno, lungo, in fatto di tempo, morte, mortale, immortale e cento simili, son parole di senso o di significazione quanto indefinita, tanto poetica e nobile, e perciò cagione di nobiltà, di bellezza ecc. a tutti gli stili» (28).

Anteriormente, en agosto de 1821 había escrito:

«Le parole irrevocabile, irremeabile e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole (se l'uomo non vi si avezza troppo), perché destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente. E però saranno sempre poeticissime: e di queste tali parole sa far uso e giovarsi con grandissimo effetto il vero poeta» (29).

De tales palabras había sabido ya hacer uso Leopardi, cuando escribió dos años antes el "Infinito" y los otros idilios, "Primi Idili", de aquel período (30).

La palabra expresa, bajo la sugestión musical que crean los versos, vibraciones intensas y secretas, que comunican, inmediatamente, al lector todo el "παθος" del alma de que provienen y, al mismo tiempo, lo llevan a sentir un infinito aliento inefable; y es que cada palabra sugiere una idea sin fronteras, inaprensible. Palabras que no perderán validez jamás en el caso de Leopardi y que son extensibles a toda su obra, tanto en verso como en prosa, aunque resulten de una particularísima validez al referirnos a los "Idilios" y a las "Operette morali".

(28) Cfr. G. LEOPARDI, «Zibaldone», cit. Vol. I, pág. 135; Vol. I, pág. 1.145; Vol. II, pág. 1.164; Vol. II, págs. 1.216-17.

(29) *Ibid.* Vol. I, págs. 1.008-9.

(30) Piénsese en la presencia de tales palabras en «L'Infinito»: «sempre caro», «ermo colle»; «ultimo orizzonte»; «interminati spazzi»; «sovrumani silenzi»; «profondissima quiete»; «infinto silenzio»; «mi sovvien l'eterno».

Desde los aspectos más conocidos y conspicuos de la creación y la poética leopardiana, que hasta el presente hemos intentado esbozar, deseáramos que apareciera claro que Leopardi, habiendo partido de una educación clasicista, chocó, hasta violentamente, con las nuevas doctrinas poéticas de los románticos. acabando, en definitiva, por aceptar, consciente o inconscientemente, mucho de los románticos mismos: los conceptos de lo patético y el anhelo de espacios abiertos, de infinito. Pero, sobre todo, la conquista más completa que el romanticismo hizo del clasicista Leopardi fue la exaltación del elemento subjetivo. Conquista ésta que se realizó sin que mediara el menor sacrificio ni violencia, ya que el joven Leopardi, atormentado por una vocación intelectual irrefrenable, había intentado cubrir con la espesa capa de su erudición clasicista, el fondo indiscutible de su romanticismo. En realidad cuando se traza la historia de la poesía leopardiana, no se hace otra cosa que asistir y descubrir el alumbramiento de ese fondo de sentimentalidad.

No faltaron sin embargo momentos en que el poeta intentó aproximarse a la otra tendencia poética romántica, la que, con palabra de la crítica italiana, llamaremos "oggettiva", que floreció sobre todo en el norte de Italia y cuyo más ilustre representante es Manzoni; pero de tales momentos no surgieron más que esbozos de obras, a veces acariciados pero jamás llevados a término.

No pretendemos haber agotado con las notas precedentes el problema. Hemos querido tan sólo tributar nuestro respeto al crítico cuyo sistema venimos desarrollando, moviéndonos en un ejemplo que es tan suyo. Pero el definitivo trabajo al respecto del propio Binni y los de numerosos críticos preclaros, nos harían sentir una prolongación del nuestro como tarea estéril, por lo que de ocioso se encerraría en nuestro repetir consideraciones ya hechas. Remitamos, pues, a ellos para comprobar los estímulos de numerosas poéticas diversas, aparte de la en nuestras páginas esbozada, sobre la obra de Leopardi. Hay influjos, poderosos, de poéticas de ascendencia setecentista, ya iluminista, ya alfieriana, junto a una poética bien lejana por cierto de la idílica que se funda sobre la conciencia viril de querer saber afrontar hasta el final el duro destino que la vida impone sin la cobarde fuga de la fácil ilusión, sino con la serena, firme y consciente aceptación de la vida y del dolor por lo que son en sí mismos.

ANOTACIONES FINALES

La articulación de “poetica-poesía”, desarrollada en términos afines tales como intención y creación, propósitos y realización, o etiquetas críticas y realidad de hecho, aparte de ser una vía fecunda en cualquier caso para el estudio de autores concretos, alcanza caracteres de método auténticamente luminoso al aplicarse a determinadas encrucijadas de la historia literaria. En el caso de la literatura española, ya se han extraído notables consecuencias, a veces realmente sorprendentes, de la aplicación de algunas de estas parejas conceptuales; bien que dicha aplicación se haya hecho de modo espontáneo, sin pensar para nada en una sobreimposición sistemática del método crítico expuesto. Pero esto, en definitiva, viene a confirmar la validez e interés del método, pues demuestra que es la formulación de una dinámica natural en el acontecer literario. Examinemos rápidamente algunos ejemplos en la literatura española; veremos que entre ellos se encuentran por igual las observaciones ya formuladas y las nuevas perspectivas, todas ellas a la luz del principio unitario del conflicto surgido entre los eternos desfases de la previsión, los propósitos, y el acontecer, la realización.

Nuestra literatura medieval presenta tradicionalmente una zona de animados conflictos a la interpretación crítica. Se trata de la valoración a conceder a determinadas obras como ‘El Libro de Buen Amor’ en las que el elemento festivo o licencioso es presentado como medio de moralización. Tal es la razón del conflicto surgido para la crítica en torno a la condición moral de Juan Ruiz. Poco importa que en la actualidad tales intereses críticos inquieten poco, y que tal tipo de crítica, centrada en los avatares personales de la vida del autor, sea ya solamente una venerable reliquia. El problema cobra, sin embargo, un interés mucho más vivo si se le mira a la luz de las categorías de la intención y de la creación en el ánimo de sus autores. Como ha señalado Leo Spitzer, el tópico de la prisión, del juego atrevido con lo inmoral, esa corteza frívola tras la que se oculta la medicina salutar, son lugares comunes de enorme frecuencia en la época.

Bajo el prisma de nuestras actuales consideraciones tales hechos aparecen engarzados íntimamente en el seno de una sociedad bajo fuertes presiones de la moralidad cristiana. Variando en intensidad en cada caso,

se adivina hoy un mundo jamás confesado de “entendus” entre escritor y público en la literatura moralizadora por declaración e inmoral por contenido. La denuncia de la frivolidad y del mar amor es un velo no siempre bien ajustado sobre la figura de lo licencioso en nuestras letras. Con alternativas de todo tipo, desde el “Rimado” del severo Canciller Ayala, hasta la “Tragicomedia de Calixto y Melibea” del bachiller Rojas, cuyos esfuerzos por exculpase de la sanción de una sociedad de severa moral oficial han costado tantos esfuerzos y desasosiegos a la crítica moderna.

Y esto dicho para el período medieval español, es válido asimismo para tantas y tantas manifestaciones de nuestro arte en su período áureo. Pensemos en las posibilidades de denuncia de una España oficial, miserable y apicarada, frente a la España oficial “luz de Trento” y salvadora del Cristianismo en Europa. Bajo ese ángulo se ha interpretado la actitud trágica de nuestros escritores barrocos, como es el caso de Quevedo, y sobre ese tipo tan peculiar de nuestra literatura que es la novela picaresca, con variado enjuiciamiento que va desde el tratado dogmático moral bien organizado como la ha concebido Moreno Báez, a la novela sermón de Miguel Herrero y a la novela denunciada tal como la quiere Alberto del Monte.

Pero salgamos de esta zona de repercusiones críticas tan emparentadas con la interpretación marxista de los hechos literarios. Nuestra literatura ofrece también campo abundante a hechos análogos a los anteriores cuyas causas y repercusiones no exceden nunca los límites de lo más puramente literario.

El problema del prestigio de una moda literaria en un momento determinado ha dado lugar con frecuencia en nuestras letras, como en la literatura en general, a que, influidos por tales hechos de prestigio, los escritores hayan valorado preferentemente, y hayan puesto especial cuidado y entusiasmo en su elaboración, parcelas de su obra cuya calidad no está, ni con mucho, a la altura que sus creadores presumían. Tales hechos de prestigio son de muy variado origen en cada caso, y así, por no citar más que unos pocos ejemplos, recordemos la gloria que Cervantes esperaba alcanzar con su “Persiles”, el descuido de Fr. Luis de León por la difusión de su obra poética, el de Quevedo por sus “juguetes” y travesuras de la juventud, o las insinceras exculpaciones de Lope de Vega para su genial y anticlasicista dramaturgia. Siendo de recordar también a este respecto, el costoso proceso de implantación de todo un género literario, la novela, sobre el que pesaba como un estigma imperdonable, que no hubiera entrado en la “Poética” de Aristóteles, tratado que, como es sabido, no es por otra parte más que una reflexión a posteriori sobre modelos literarios ya existentes.

En esta serie de hechos de prestigio de que venimos tratando, se inscriben a veces razones que exceden las puramente literarias, pasando al ámbito de la cultura general e incluso de la moda social. A este tipo de fenómenos responde el contraste entre el destino y la predestinación en Leopardi que hemos estudiado, como ejemplo, en el presente trabajo. Con nuestro Prerromanticismo sucede en muchos casos algo análogo. Formados en postulados estéticos neoclásicos y en la filosofía racionalista de la Ilustración, nuestro Cadalso, Jovellanos y Larra asientan a los motivos típicos de la literatura romántica y se consideran, sin embargo, en el plano de las declaraciones conscientes, decididamente no-románticos. El caso de Larra, como ya lo advirtiera hace muchos años Azorín, es quizás el más sintomático y el que a nosotros nos parece más próximo por todos conceptos al caso de Leopardi; en aquél se dan una profunda cultura ilustrada, una inteligencia caústica y serena, una predisposición a la burla del aparato externo, toilette y escenografía, romántico, al mismo tiempo que una propensión fatal a la sentimentalidad y a los moldes literarios de la aborrecida moda, siendo además su propia vida y muerte modelo vivo de romanticismo.

A veces ocurre también que es la opinión de los lectores subsiguientes, apoyada por contrasentidos no bien aclarados por los propios escritores, la que inaugura conflictos del orden de los que venimos reseñando. Algo de ello ocurre con la tradicional distinción culteranismo-conceptismo, creada por la crítica tradicional, aceptada y consagrada por Menéndez Pelayo, y a cuya pervivencia viene atacando la crítica desde Croce, con las importantes puntualizaciones de Dámaso Alonso, M. Pidal, Parker, Sarmiento, Félix Monge, etc... La opinión tradicional de la que se siguió la bipartición presentaba los hechos como dos intenciones contrapuestas, cristalizadas en fórmulas de creación también distintas. Sin embargo a medida que se ha ido aclarando la identidad de propósitos, la poética de la maravilla, se han ido acercando también las fórmulas de creación, englobadas como manifestaciones del epígrafe general del concepto.

Sólo en parte semejante es el posible error en que se viene incurriendo a propósito de la Generación del 98: uno de los tópicos propalados por los noventayochistas —de aquí que dijéramos antes que se trataba sólo de un caso en parte semejante al del ejemplo anterior— y después aceptado y perpetuado por la crítica, es el de considerar a los escritores del 98 como radicalmente antirréticos.

A partir de ellos el descrédito de la Retórica se hizo oficial en España. Sus fuertes y renovadoras personalidades quisieron revolverse contra todas las manifestaciones del antiguo orden, en pensamiento, en temática y en estilo; y así desacreditaron el ampuloso período castelarino o la alta retó-

rica de la prosa de Valera; sin embargo, como ha destacado en ocasiones el profesor Baquero Goyanes, en el ámbito de cuyas opiniones gavitan estas ideas nuestras, un análisis, realizado bajo el cuestionario de las figuras retóricas tradicionales, en el estilo de los noventayochistas, de Baroja, de Azorín y sobre todo de Unamuno, sorprende al descubrir la densidad y variedad de figuras retóricas incorporadas a sus obras por estos escritores, incluso en sus momentos más furiosamente inconformistas y anti-retóricos. Quizás con ello haya que llegar a la conclusión de que la intención antirretórica del 98 desembocó, por presión de los antecedentes y la época, en una creación profundamente retórica, o al menos en la creación de una personalísima retórica *sui generis*.

Al poner fin a estas líneas, de cuya provisionalidad y ligereza somos bien conscientes, queremos dejar constancia de que, si bien en efecto habría que proceder a verificar muchas de las sugerencias esbozadas con una investigación adecuada —tras la cual quizás habría que modificar totalmente algunos planteamientos generales— resulta indudable que todas ellas, y muchas más todavía que podríamos formular, ofrecen por sí mismas, en torno a los conceptos globales de poética y creación, un campo unitario de especulaciones muy fecundas.