

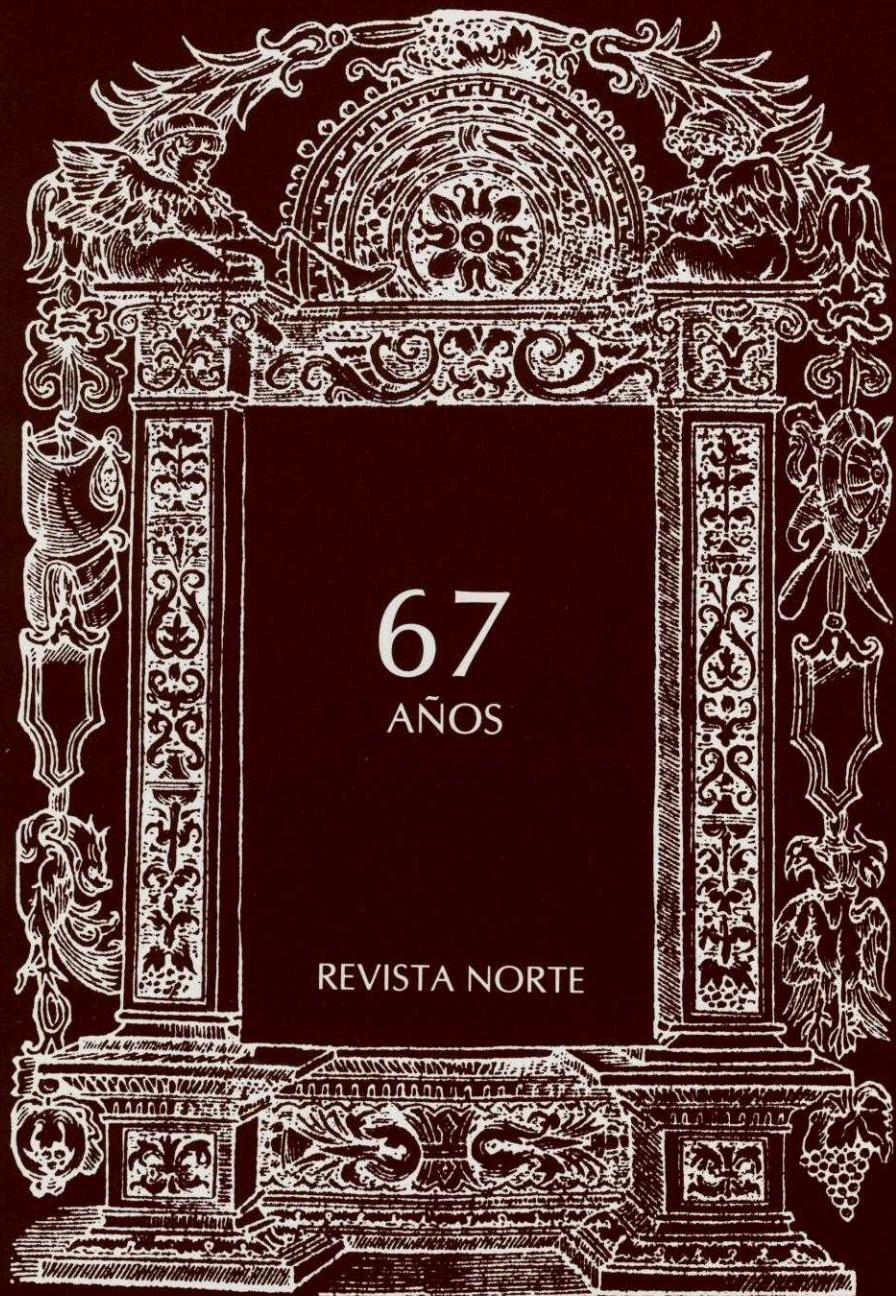
NORTE

REVISTA HISPANO-AMERICANA

Cuarta Época

No. 394

Noviembre-Diciembre 1996



**REVISTA
HISPANO-AMERICANA**
Fundada en 1929

Publicación del
Frente de Afirmación Hispanista, A. C.

NUEVA DIRECCIÓN:
Calle Lago Como # 201,
Col. Anáhuac,
Delegación Miguel Hidalgo,
11320 México, D. F.

Derechos de autor registrados.
Miembro de la Cámara Nacional de la
Industria Editorial.

Director Fundador:
Alfonso Camín Meana.

Tercera y Cuarta Época:
Fredo Arias de la Canal.

Coordinación: Berenice Garmendia.
Diseño: Iván Garmendia R.

Impreso por :
IMPRESORA MEXFOTOCOLOR, S.A. de C.V.
Calle Hidalgo No. 25, Col. Aragón, México, D.F.

EL FRENTE DE AFIRMACIÓN
HISPANISTA, A. C. envía gratuitamente esta
publicación a sus asociados, patrocinadores
y colaboradores, igualmente a los diversos
organismos culturales y gubernamentales
del mundo hispánico.

NORTE

REVISTA HISPANO-AMERICANA. Cuarta Epoca. No. 394 Noviembre-Diciembre 1996

PALABRAS DE FREDO ARIAS DE LA CANAL EN LA ENTREGA DEL
PREMIO VASCONCELOS 1996

2

SUMARIO

DISCURSO DEL **DR. RODRIGO PESÁNTEZ RODAS**
DESPUÉS DE RECIBIR EL PREMIO
VASCONCELOS 1996
EN GUAYAQUIL, ECUADOR

6

PRESENTACIÓN POR **FREDO ARIAS DE LA CANAL**
DE **LA ANTOLOGÍA DE LA POESÍA CÓSMICA DEL ECUADOR**
EN EL PALACIO DEL CABILDO DE GUAYAQUIL, EN EL ACTO DE ENTREGA DEL
PREMIO VASCONCELOS 1996

11

EL PLAGIO
Edmundo Bergler
18

FERNANDO DE HERRERA: FUENTES ITALIANAS
Y CLÁSICAS DE SUS PRINCIPALES TEORÍAS SOBRE
EL LENGUAJE POÉTICO
Ubaldo DiBenedetto
33

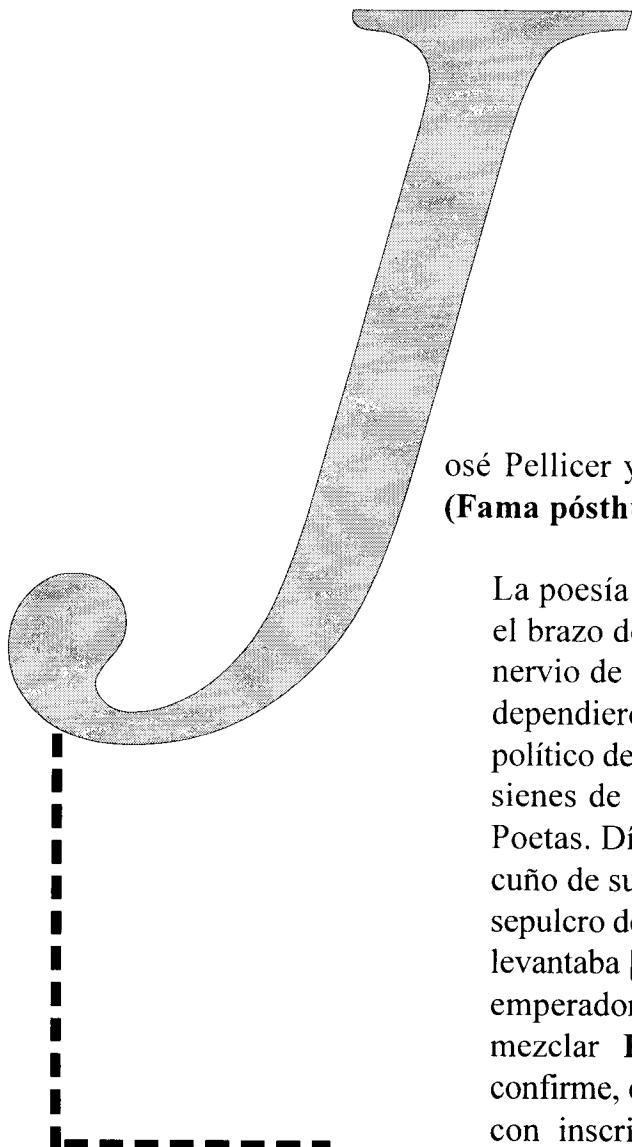
OCTAVIO PAZ ¿INTELECTUAL?
Fredo Arias de la Canal
64

ECOS ROMÁNTICOS EN **FLOR DE SANTIDAD**
DE VALLE INCLÁN
María Paz Díez Taboada
84

LAS FUENTES PROFANAS DE VASCO DE QUIROGA
(Los grandes plagios)
Fredo Arias de la Canal
102

PORTADA: **Paso de Mercurio**
frente al disco del Sol
Gerardo Murillo "Dr. Atl", mexicano, (1875-1964)

PALABRAS DE FREDO ARIAS DE LA CANAL EN LA ENTREGA DEL PREMIO VASCONCELOS 1996



osé Pellicer y Tovar en su alabanza a Lope **El laurel poético** (**Fama póstuma a Lope de Vega**. 1636) nos dice:

La poesía en todas las naciones, fue la pestaña de los siglos, el brazo derecho de las edades, el corazón de las ciencias, el nervio de las artes, el oráculo, la trípode, la cortina de quien dependieron los documentos, los preceptos del instituto político de los Hombres. El laurel tanto nació para impedir las sienes de los Césares, como para coronar las frentes de los Poetas. Dígallo **Homero** a quien Grecia batió moneda con el cuño de sus musas. **Ennio** lo diga, enterrado por Roma en el sepulcro de **Escipion**. Acuérdelo **Virgilio**, a cuya presencia se levantaba [en pie] el Teatro Romano, honor sólo concedido a emperadores. **Marcial** lo testifique, cuya imagen mandó mezclar **Elio Vero** entre los Augustos. **Claudiano** lo confirme, cuyo bulto [imagen] se enarbóló en el Foro Trajano con inscripciones imperiales. No hay cosa inanimada, o viviente, que no sea **Poesía**. A Dios llama poeta el símbolo de los griegos, donde Criador el credo de los latinos. Esto signi-

fica la voz del Hacedor de nada en algo. Dioses dijo por esto a los poetas un profano: pero **David** los nombra fuentes de Sión, donde estaban las venas, los estudios y los conceptos del ingenio divino, como lee **Vatablo**. Y en sentimiento del sagrado **Ambrosio**, no quebrara **Moisés** las Tablas de la Ley, si vinieran en ellas escritos los versos del Cántico. Con poesía elocuente, si creemos a **Andrés Massio**, detuvo **Josué** la ardiente carroza del sol, en lo más eficaz de su rapto movimiento. ¿Qué mucho parase a su deprecación en el carril de zafiros cada rueda de diamantes, si hay quien diga, que pudo su poético celo arrancar todo aquel nudo de oro del globo cuarto para que desgajado sirviese de losa a tanto ejército de gabaonitas como perseguía? Tal imperio alcanzan los **versos**, que tienen obedientes a su arbitrio los efectos y semblantes de todo lo creado. Por esto los franceses no comenzaban sus batallas sin la intervención de sus **druidas**. Por esto los españoles tenían sus **leyes escritas en verso**.

Tanta veneración escriben **Tulio** y **Estrabon** que alcanzaron en paz y en guerra. Si esto aconteció en aquellos tiempos, qué puede esperarse de estos, donde florecen vivos tantos discípulos de **Lope**, bien que de todos juntos con dificultad se podrá formar otro como él.

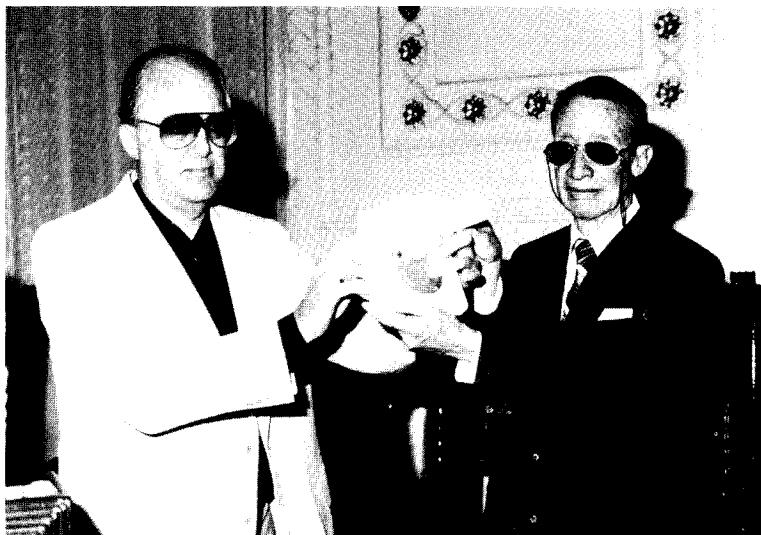
Hoy seguimos con la tradición de nuestros mayores al coronar, con las hojas del laurel, a un gran poeta ecuatoriano, gran educador y promotor de la literatura hispano-americana.

Y ahora en nombre del Consejo Directivo del Frente de Afirmación Hispanista, tengo el honor de hacer entrega del "Premio José Vasconcelos 1996" a Rodrigo Pesántez Rodas.

4 NORTE 394



El Sr. Fredo Arias de la Canal y el Sr. Rodrigo Pesantez Rodas durante el discurso de entrega del Premio Vasconcelos 1996



El Sr. Fredo Arias de la Canal y el Sr. Rodrigo Pesantez Rodas durante la entrega de la medalla del Premio Vasconcelos 1996



Momentos del discurso del
Mtro. Rodrigo Pesantez Rodas

DISCURSO DEL
DR. RODRIGO PESÁNTEZ RODAS
DESPUÉS DE RECIBIR
EL PREMIO
VASCONCELOS **1996**
EN GUAYAQUIL,
ECUADOR

a memoria es un acto fallido cuando se trata de proyectar en la materia las huellas del espíritu. Por eso desde Aristóteles hasta Kierkegaard una misma angustia se levanta en el plano de nuestros sentidos ante lo imposible de poder aprehender el rastro de un pasado antes de que fuéramos expulsados del Edén mítico.

Sé qué soy, mas ignoro desde cuándo abandonó mi energía su núcleo programador para aislarme en el Cosmos con todos los dédalos que implica la aventura del espíritu hecho carne. Por ello —me confieso— no sé desde qué limbos hizo de mí la palabra su emisario y codificador de noticias buenas. Y nadie va a dudar de que no sea la literatura la noticia mayor de esa energía transformada en palabra.

Y he caminado de la mano de mi conciencia individual por un lapso de memoria colectiva desde mis inmutables permanencias hacia mis orteguianas circunstancias con una sola proyección por objetivo: hacer de la literatura la forma, la más bella forma de ex-

presión y comunicación, por humana y digna, solidaria. Liberación de un aturdido subconsciente cuando se crea y codificación de los yo-colectivos cuando se re-crea. Y es por ese accionar mío en sí y mío en los demás que en esta noche el Frente de Afirmación Hispanista de México ha tenido a bien conferirme la presea internacional JOSÉ VASCONCELOS 1996.

Esta deferencia tiene para mí tres connotaciones fundamentales:

1. Reafirmar los nexos culturales y especialmente lingüísticos que nos unen con la España de ayer y de siempre.

Nadie, a pesar de los controvertidos criterios, muy respetables desde luego, pero más bien de óptica subjetiva que histórica, puede negar la trascendencia socio-cultural del Descubrimiento de América realizado por Colón. Y prefiero usar el término descubrimiento a despecho de muchos, porque estoy convencido que con Cristóbal Colombo de Terra-Rubra que era el nombre que usaba por entonces, se oficializó la visión total de la tierra al ojo humano. Por supuesto que antes de la llegada del genovés ya otros navegantes habían surcado el Mar Tenebroso tocando territorios a lo ancho y largo de lo que hoy es América. Los vikingos al norte y las evidencias irrefutables de fenicios, celtas, libios, egipcios, griegos y romanos en territorio del centro y sur, no hacen sino confirmar que nuestro continente ya fue salpicado con el agua de otros mares e incursionado con el temblor de otras hazañas. Mas, no perdamos la perspectiva de la intención. Con estos, fue el comercio y el intercambio de productos y artefactos; con Colón, el objetivo fue científico. Con los primeros, el mundo terráqueo siguió teniendo forma de leyenda; con el genovés, la tierra definió su real geografía y encontró en la historia su verdad científica. Por lo tanto España es y será hasta un pasado mañana la noble comarca que nos legó en mayores proporciones el idioma de sus gentes, las costumbres de sus pueblos, la creencia de sus

tradiciones. Así unimos, mezclamos y armonizamos aquello con aqueste en un solo NOSOTROS.

Pero eso no fue todo, el encuentro de esos dos mundos vino atado al fulgor de una interrelación inequívoca en el tiempo y el espacio, pues no se debe juzgar un hecho por sus consecuencias, sino por sus propósitos. Más aún, las consecuencias –si queremos mirarlas– se ramifican, se multiplican y quizá al final se equivalgan, se equilibren y después vuelvan a desequilibrarse otra vez, ya que el proceso es continuo. Por ello encontramos a un Góngora enardeciendo sustancias oníricas, lúdicos espectros y laberintos líricos en Juana Inés de la Cruz y en Juan Bautista Aguirre, mexicana ella, ecuatoriano él, religiosos ambos, intemporales los dos. Por ello, por lo mismo, Rubén Darío se diluyó con ritmo y colorido en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

2. Es México el país que hoy acerca su vigencia cultural al Ecuador para reafirmar una vez más que nunca hemos estado muy lejanos pese a las distancias de tierra y mar que nos separan.

México es la cabeza de las repúblicas hispanoamericanas, no solamente porque de ella arranca la geografía mestiza y la historia conjugada sino porque en sus dominios territoriales se abrazaron y florecieron las más inclitas y sofisticadas culturas prehispánicas como en ninguna otra región de estos imperios. Mayas, aztecas y toltecas fueron lo que Egipto, Grecia y Roma en el viejo continente. De aquí, de México, de sus diámetros y vértices culturales se expandieron técnicas y conocimientos en alfarería, orfebrería y agricultura hacia el sur del Continente. Y nosotros que también vivíamos en medio de un mosaico de culturas propias no fuimos ajenos a sus influencias. En todo caso, aprendimos mucho de ellos pero a no dudarlo, también ellos algo de nosotros. Flujo y reflujo de un proceso que para Toynbee se cumple casi siempre.

La secuencia de interacción mexico-ecuatoriana durante el tiempo de la Colonia es mutua y compartida, pues, Cuba, Nica-

ragua y México fueron los caminos por los cuales el Ecuador de hoy, la Real Audiencia de Quito de entonces, recibía lo que la España culta producía. Ya en los albores de nuestra naciente vida republicana don Vicente Rocafuerte es la figura mayor de nuestros nexos históricos. Este insigne guayaquileño enterado en Estados Unidos de la proclamación de Iguala en México, se integra al movimiento y combate al imperio que Agustín de Iturbide ha proclamado. Indignado escribió un folleto titulado **Ideas necesarias a todo pueblo independentista que quiere ser libre**. Acepta la comisión de la República Mexicana ante el gobierno de Washington para hacer patente ante este país la voluntad de la mayoría de los mexicanos de que se desconozca al gobierno de Iturbide. Luego de su derrocamiento, Rocafuerte cumple varias funciones diplomáticas representando a México en Europa, específicamente en Londres. Sus compatriotas con sobrada razón le llamaban el "mexicano".

En 1941 cuando se inicia nuestra herida mayor con el Perú, fue México el único país hispanoamericano que hizo causa común con nuestros derechos mancillados. Muchos, muchísimos son los momentos en que México y Ecuador han sido un solo latido cultural, histórico y comercial en el pecho de América.

3. La presea que hoy acabo de recibir lleva el nombre de uno de los más universales talentos que haya dado México al pensamiento robusto de este siglo: JOSÉ VASCONCELOS. Y este solo hecho revive la funcionalidad de muchos procesos que sin él, no estuvieran configurando el actual rostro socio-cultural y político de Amerindia.

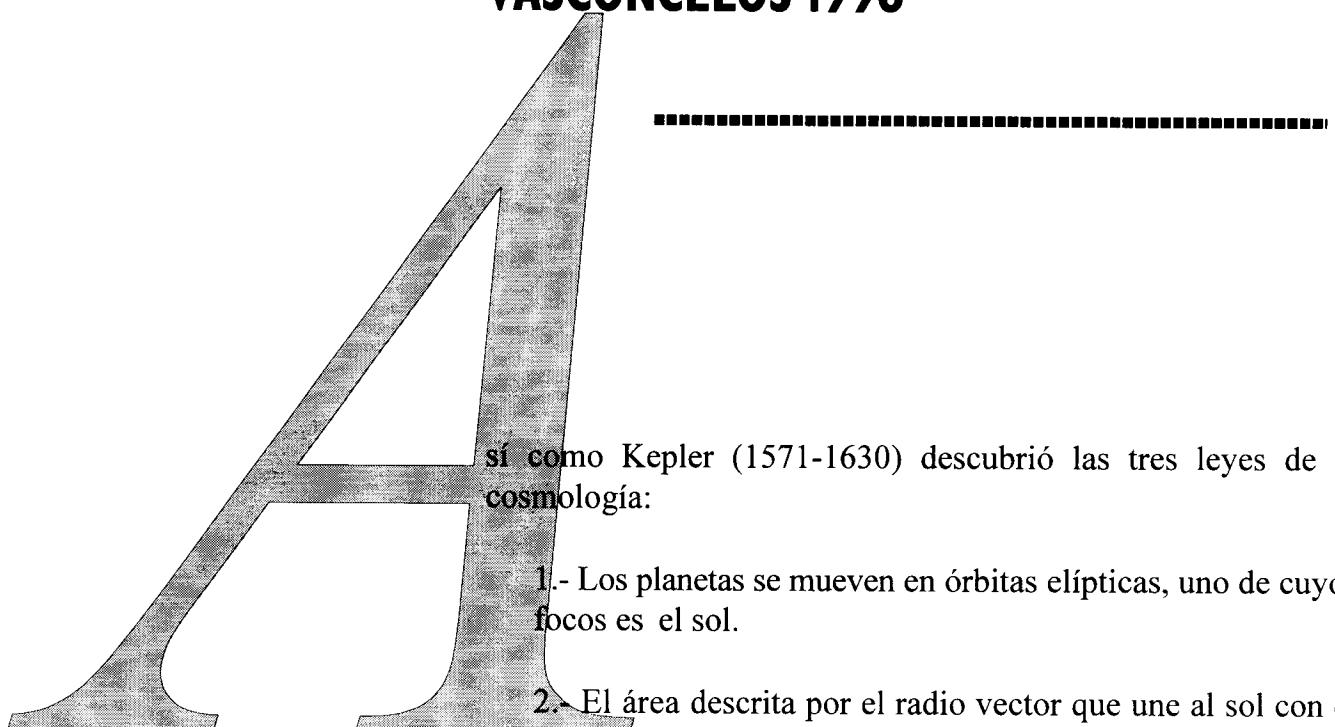
En esta misma ciudad que hoy cobija su recuerdo con este galardón y compromete mi esfuerzo cultural dentro de la creación, la investigación literaria y la cátedra, estuvo el Maestro Vasconcelos hace sesenta y seis años. Invitado por nuestra Universidad fue reconocido unánimemente por quienes sabían que en sus



sienes campearon para siempre los mejores proyectos y las más fecundas realidades de una educación integral y compartida.

Señoras y señores: no hay momento más significativo en la vida de un ser que aquel que consigna la vigencia del pensamiento creador. "El hombre es hombre porque piensa", decía Platón para marcar la diferencia con el simple accionar. Y en esta ocasión la presencia de Ustedes ha revalidado el acto y el hecho. Somos capaces de dar sólo lo que nos es permitido imaginar en nuestra realidad. Nos hemos confundido de premisas...? No. Simplemente hemos compartido un pensamiento colectivo en un mismo tiempo y eso es lo que se propone el Frente de Afirmación Hispanista, a quien agradezco la deferencia y reconocimiento dados a mi persona en esta noche y eso es lo que se propuso Vasconcelos en la visión pluralista de su raza cósmica.

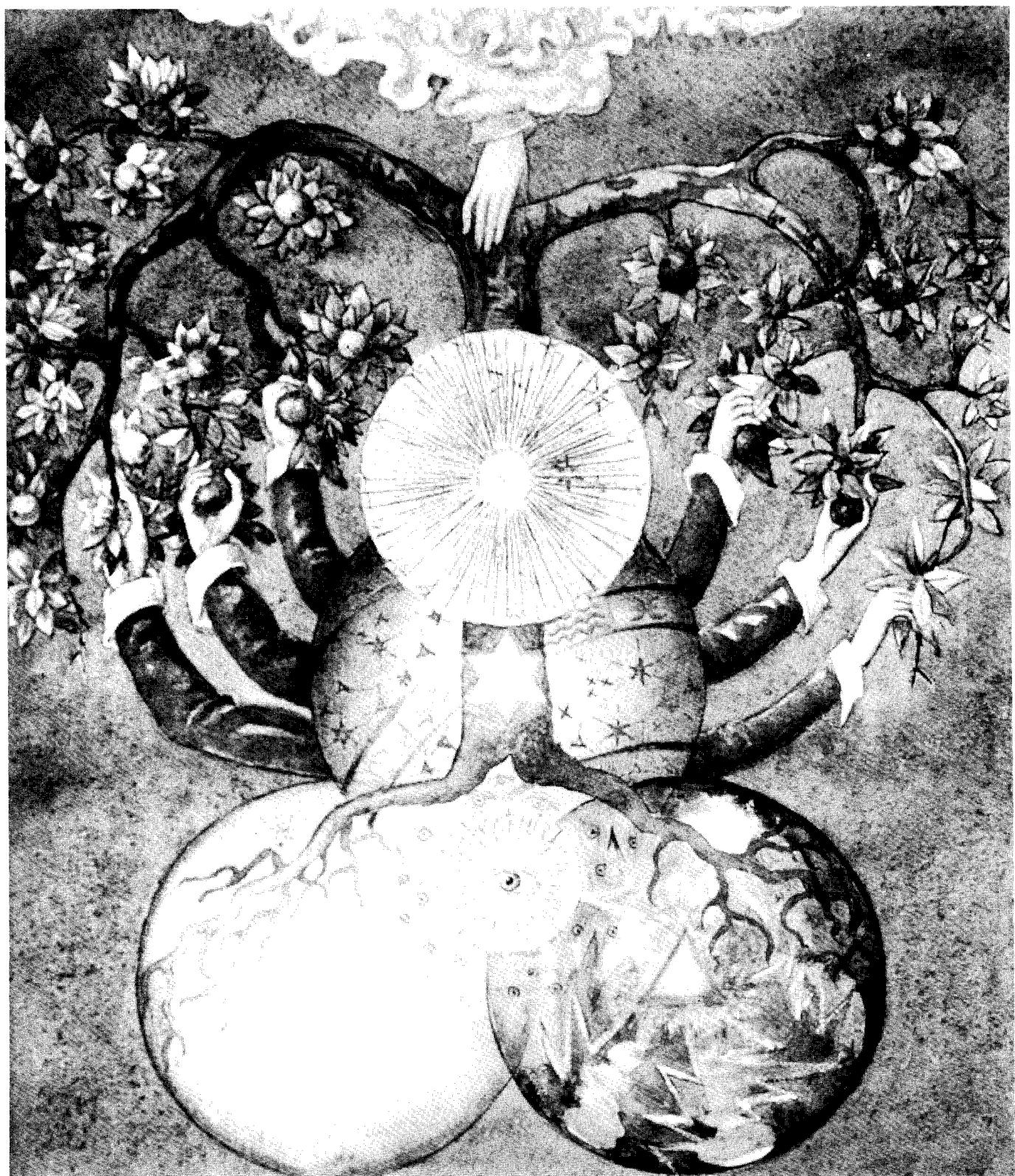
PRESENTACIÓN POR
FREDO ARIAS DE LA CANAL
DE LA
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA
CÓSMICA DEL ECUADOR
EN EL PALACIO DEL CABILDO
DE GUAYAQUIL EN EL ACTO
DE ENTREGA DEL PREMIO
VASCONCELOS 1996



sí como Kepler (1571-1630) descubrió las tres leyes de la cosmología:

- 1.- Los planetas se mueven en órbitas elípticas, uno de cuyos focos es el sol.
- 2.- El área descrita por el radio vector que une al sol con el planeta es proporcional al tiempo empleado en borrarla.
- 3.- Los cuadrados de los períodos de revolución de los planetas son proporcionales a los cubos de los ejes mayores de las órbitas.

Newton (1642-1727) las de la gravedad y descomposición de la luz y Einstein (1879-1955) la de la equivalencia entre la masa y la energía ($E=mc^2$). El que esto escribe ha descubierto en la conciencia humana, la siguiente ley: Todo poeta percibe arquetípos cósmicos en mayor o menor grado.



Acuarela incluida en un manuscrito alemán anónimo (1943), copiada de un texto intitulado
Símbolos secretos de los Rosacruces (1785).

Tomada del libro **Ancient Wisdom and Secret Sects**, Time-Life Books, Virginia, E.U.A.

Estos arquetipos aparecen en conjuntos de dos: **estrellas y luz-fuego**, de tres: **estrellas, ojos y luz-fuego**, o cuatro: **estrellas, ojos, luz-fuego** y, asociados a un animal de presa (devoración), una serpiente (envenenamiento), un toro (punción) o el recuerdo de ceguera, debida a la alucinación experimentada cuando –lactante– moría de hambre y sed. El arquetipo **estrella** abarca todas las denominaciones de los cuerpos celestes como astro, sol, lucero, luna, cometa, planeta, etc.

Todo fenómeno artístico es efecto de una causa, siendo ésta el trauma oral del mamífero humano. El arte es como la perla en el molusco infectado. Si no hay trauma no hay arte.

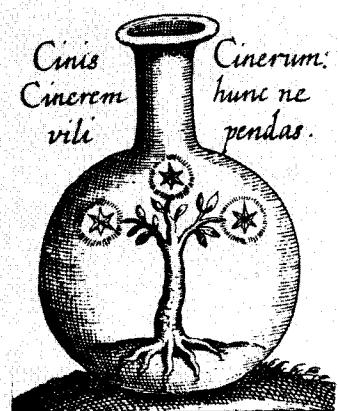
Cruz María Salmerón Acosta (1892-1929), venezolano. En este soneto, tomado de la revista **Equinoccio** N° 6, lo confirma:

Nunca te he visto, mas te pienso y siento
que llego a ti bajo la dulce tarde
y te hallo hermosa cual la **ESTRELLA QUE ARDE**
ahora en el vistoso firmamento.

Mas no habré de cantarte, el sufrimiento
obliga a que mi alma el verso guarde;
hoy me siento tan triste y tan cobarde
que ya ni quiero echar mi canto al VIENTO.

Dejo, pues que otros canten tu hermosura,
y que mi verso **ESTRELLA** de la oscura
noche de mi vivir en mi alma **IRRADIE**,

hasta que al fin se MUERA como esas
PERLAS QUE MUEREN
EN LA CONCHA PRESAS
¡sin haberse dejado ver de nadie!





La puertorriqueña Paula Collazo (Poliana), lo cantó en su poema **Una lágrima**, que tomamos de la plaqueta **Lampos**:

**ERA PERLA ENCENDIDA DE EMOCIONES,
FRAGMENTO DE DOLOR CRISTALIZADO;
era un murmullo de perdón y verso;
LÍMPIDA GOTÁ DE NOSTALGIA Y SANGRE.**

Como párvula flor brotó en el llanto
y el llanto retornó como un quejido;
era cual **GEMA DIÁFANA** en la gracia
de una oración de prístina pureza.

Sembrándose en el alma de una ROSA
palpitante de amor entonó un himno
de sensuales y eurítmicos tormentos

y batiéndose en goces resentidos
pugna por liberarse del deleite
de volver a ser lágrima furtiva.

A continuación presentamos la **Antología de la poesía cósmica del Ecuador**, cuyos ejemplos me fueron facilitados por el poeta Rodrigo Pesáñez Rodas, los que analizamos y seleccionamos, donde la ley cósmica de la poesía se confirma en 97 poetas estudiados, de los cuales algunos muestran un grado mayor de percepción cósmica, ellos son:

JUAN BAUTISTA AGUIRRE	(1725-86)
CÉSAR BORJA LAVAYEN	(1851-1910)
MEDARDO ÁNGEL SILVA	(1898-1919)
MIGUEL ANGEL ZAMBRANO	(1898-1969)
GONZALO ESCUDERO MOSCOSO	(1903-71)
JORGE CARRERA ANDRADE	(1903-78)
LFREDO GANGOTENA	(1904-45)

JOSÉ JOAQUÍN SILVA	(1905-88)
LEOPOLDO BENÍTEZ VINUEZA	(1905-95)
ATANASIO VITERI	(1908-65)
PEDRO JORGE VERA	(1914)
ELOY VÉLEZ VITERI	(1918)
HUGO SALAZAR TAMARIZ	(1923)
CRISTÓBAL GARCÉS LARREA	(1924)
EUGENIO MORENO HEREDIA	(1925)
GUILLERMO HURTADO ÁLVAREZ	(1931)
CÉSAR DÁVILA TORRES	(1932)
CARLOS EDUARDO JARAMILLO	(1932)
ILEANA ESPINEL CEDEÑO	(1933)
IGNACIO CARVALLO CASTILLO	(1937)
RODRIGO PESÁNTEZ RODAS	(1937)
NAZARIO ROMAN	(1937)
RUBEN ASTUDILLO Y ASTUDILLO	(1938)
MANUEL E. MEJÍA	(1940)
JORGE ASTUDILLO Y ASTUDILLO	(1946)
IVAN CARVAJAL	(1948)
WALDO CALLE	(1951)



Esta antología de poetas cósmicos es la primera de una serie que abarcará a todos los poetas del mundo, pero principalmente a los de habla castellana que son los que mayor riqueza arquetípica perciben, razón por la cual José Vasconcelos nos dio el nombre de "Raza Cósmica".

Stillman Drake en su libro **Galileo en su trabajo: su biografía científica** (Dover Publications. 1978) Consignó lo dicho por el gran astrónomo:

Cuando una persona ha **descubierto la verdad acerca de algo** y la ha establecido con gran esfuerzo, luego, al revisar sus descubrimientos con más cuidado, frecuentemente se percata de que lo que le costó tanto trabajo encontrar pudo ha-

ber sido percibido con la mayor facilidad, puesto que la verdad tiene la propiedad de que no está tan profundamente escondida como muchos piensan.

En **Autobiografía de Carlos Darwin**, (W. W. Norton and Co. 1958), se consigna lo dicho por el creador de la teoría de la evolución:



Pienso que soy superior al resto de los hombres cuando distingo **cosas que pueden fácilmente escapar a la atención** y en observarlas cuidadosamente. Mi destreza ha sido casi tan grande como pudo haber sido la observación y colección de hechos. Aun más importante ha sido mi amor constante y ardiente por la ciencia natural. Este amor puro, además, ha sido potenciado por mi **ambición de ser estimado por mis colegas**. Desde mi temprana edad he tenido el más fuerte deseo de comprender y explicar lo por mí observado. esto es, **agrupar todos los hechos bajo las mismas leyes generales**.

Einstein en su alocución a la **Sociedad Física** en 1918, dijo:

El hombre trata de construirse, de la manera que mejor le acomoda, una imagen simple e inteligible del mundo; después trata hasta cierto grado de substituir su **cosmos** particular por otro de experiencia, para poder así dominarlo. Esto es lo que hace el pintor, poeta, filósofo especulativo y el científico natural, cada uno a su modo, cada cual hace de su **cosmos** y su construcción el eje de su vida emocional.

El día que los hispano-americanos nos dedicuemos a buscar la verdad simple de las cosas como señala Galileo, agrupemos nuestras observaciones constantes bajo leyes generales como propuso Darwin, y demostremos la construcción de nuestro cosmos particular como explica Einstein, habremos dado un paso firme

hacia nuestra dignidad existencial plasmada por Cervantes en **El Quijote**, la cual resumí en este soneto:

Sean tus versos honrados con loores,
tu prosa de castiza donosura,
clara, sutil, toda una confitura
para deleite de cien mil lectores.

Primero has de sufrir los sinsabores
del que quiere alcanzar meta segura,
pero tu voluntad, si es que perdura,
te ha de llevar a disfrutar honores.

De la hora de nacer hasta que mueres
un tiempo tienes para hacer tu historia,
conócete a ti mismo, si es que puedes,

y así podrás dejar de ti memoria,
porque estarás haciendo lo que quieras
para tu beneficio, nombre y Gloria.



EL PLAGIO

EDMUNDO BERGLER (1899-1962)



INTRODUCCIÓN

Este capítulo representa el contenido de una **conferencia pronunciada en el año 1932** [en la Sociedad Psicoanalítica de Viena]. En aquella época yo había tenido relativamente poca experiencia clínica con escritores. Todos los mecanismos del plagio —que **alcanzan** la respetable cifra de veinticuatro— son ciertos, pero, vistos a la luz de experiencias posteriores son incompletos. Es un hecho decisivo que **todo escritor es un plagiario por excelencia, en lo respectivo a sus tendencias inconscientes**. Esto puede parecer raro si se tiene en cuenta los escasos plagios publicados de un autor específico.

El obtener algo representa para el escritor uno de sus mecanismos defensivos. Especialmente porque sus tendencias agresivas expresadas mediante el robo de ideas actúan en él como un calmante pseudoagresivo del reproche interno dinámicamente decisivo de que su **masoquismo le hace desear el verse rechazado**. En consecuencia, para obviar esta dificultad básica —el deseo de verse rechazado— el escritor toma, con mayor o menor escrupulosidad, la propiedad mental ajena. Esta ten-

dencia, conducente al plagio inconsciente como "coartada moral", va contrarrestada por la íntima **megalomanía del escritor**. La última actúa en dirección contraria: hacia la **autarquía**, el deseo de ser independiente, incluso de las ideas de los demás. La resultante de estas dos fuerzas, el deseo de obtener, como defensa, y el deseo de ser autárquico, también una defensa —aunque cada cual tiene un nivel diferente— determina la cantidad de plagio en un escritor.

La transigencia reside en la "modificación de las ideas". Esta "modificación" consiste en **variando las ideas de otras personas**. Con asombrosa monotonía, muchos escritores me han asegurado que no hay nada nuevo bajo el sol, que los escritores más grandes se han valido sin escrúpulos de las ideas de los demás. Con todas las necesarias concesiones a las restricciones que gobiernan la idea original, hay que decir que son sospechosos los medios por los cuales algunos escritores hallan sus "nuevos ángulos". Ciento que, incluso un escritor original, puede tener una idea que le parezca nueva, descubriendo luego que alguien le ha precedido. Pero en condiciones normales, se alcanza el peculiar "placer de la creación". Nos impacientamos un poco con gente que trata de concebir una "solución" literaria exclusivamente por medios conscientes. Quizá debería crearse una institución para la prevención de los plagios involuntarios, donde, mediante pago, se informase de los "antepasados" de una nueva idea. En el mundo literario hay demasiados Samuel Johnson en miniatura. Me refiero a lo dicho por Hawkeswoth a Johnson: "Usted tiene tal memoria que convencería de plagiario a cualquier autor, en cualquier tribunal literario del mundo".

"Las ideas son como el aire: no son propiedad de nadie", sosténía un indignado paciente, pillado en un plagio. Otro paciente, una escritora, me pidió que le prestase un ensayo mío sobre un tema específico, que había visto mencionado en un lugar. Declaró que como estaba escribiendo sobre el mismo asunto, estaba interesada en mi punto de vista. Al devolverme el ensayo, me dijo, indignada, que sólo podía emplear una fórmula.



Leonardo da Vinci (1452-1519).
Mona Lisa (1503-13).
Museo del Louvre, París.



Gioconda desnuda
S. XVII
Academia Carrara, Bergamo

—No sabía que me había tomado de colaborador, y no comprendo su indignación porque no pueda "usar" o "hurtar" sino sólo una idea —repuse.

—Bien, en nuestro oficio a esto no le llamamos hurto, le llamamos modificación —repuso imperturbable.

Otras experiencias me han llevado a creer que el analizar a los escritores significa, por lo que a ellos respecta, una colaboración. Los más inteligentes no piden al analista ideas, directamente; se limitan a presentar un problema "psicológico", con el que se tropiezan en su labor, y piden su interpretación. De este modo indirecto obtienen otras ideas. "Ahora comprendo —dijo un escritor—, por qué me quedé detenido en este punto de mi novela. Supongamos que no fuese así; ¿qué ideas se me hubieran ocurrido? Por favor, póngame un ejemplo".

Este típico parasitismo intelectual tiene básicamente el fin, no de extraer ideas, sino el de repetir el antiguo juego de **poner a la madre en la situación de rechazar**. Si el analista replica que él no tiene que colaborar en la obra del paciente, y trata de analizar la pregunta, el paciente se siente injustamente tratado. Si el analista aventura una idea, **el paciente trata de probar su falta de valor, la "modifica" y sin escrupulos la presenta como propia en la próxima ocasión**.

Todo depende de la terminología. Tómese como ejemplo, la famosa declaración de Voltaire:

Todos los que hacen diccionarios, todos los recopiladores que no hacen más que repetir opiniones, errores, imposturas y la verdad ya impresa, podrían ser llamados plagiarios; pero plagiarios honrados que no se arrogan el mérito de la invención.

Usando la terminología volteriana, tendríamos que dar a los plagiarios "que se arrogan el mérito de la invención" un nombre muy feo. Y, sin embargo, luchan únicamente por su respectivo mecanismo de defensa. ¿Tienen la culpa de que el mundo exterior no comprenda esto y les pegue marbetes?

EL PLAGIO

A veces los escritores son culpables de "tomar" ideas, e incluso trozos enteros, de las obras de otros escritores. Este plagio es tan frecuentemente inconsciente que despierta nuestro interés. (Sólo se estudian aquí los plagiarios literarios y científicos). Al tratar de definirlo, encontramos dificultades. Existen varias definiciones inútiles a nuestros fines porque sólo tienen en cuenta motivos conscientes, y consideran el plagio como un robo más o menos hábil.

Toda persona con conocimientos analíticos, que se apoye en las enseñanzas de Freud, comprende la parte decisiva que los motivos inconscientes tienen en el plagio. Hay muchas formas de plagio que se producen aun cuando se hayan eliminado totalmente los factores conscientes. Además es muy probable que las razones inconscientes desempeñen en el plagio un papel tan importante como el de los motivos conscientes. Los plagios de este tipo son aun más difíciles de comprender que los totalmente inconscientes.

Por lo tanto, los motivos inconscientes del plagio no nos facilitan una denominación clara del término. No podemos llegar a una definición que justifique las posibilidades de las diversas formas de plagio. Hay que examinar cada caso individualmente, y una de las razones de ello es que hay muchos ejemplos de que la misma idea ha nacido, independientemente, en dos cabezas. Una consideración ulterior, al juzgar el plagio, razón teóricamente sencilla al parecer, es si el duplicado en cuestión es una readaptación, una modificación, una nueva aplicación del material, o un plagio verdadero. Frecuentemente –aunque no siempre– la reproducción, palabra por palabra, es indicio de plagio. Por ahora, parece aplicable la definición siguiente: **plagio es la adopción como propia de la propiedad intelectual de otro, sin que se cite el origen verdadero.** La cantidad de motivos inconscientes



Mona Lisa
(dice ser la original)
S. XVI
Colección Pulitzer, Londres



Rafael Sanzio (1483-1520)
Retrato florentino
Museo del Louvre, París.

que supone tal robo, varía según el tipo del plagio, pero los motivos inconscientes existen siempre.

Es difícil determinar por qué plagiaria un escritor, por qué roba ideas y no otra cosa. Si fuera posible analizar a centenares de plagiarios, podríamos sacar conclusiones razonables en cuanto a sus causas. En lugar de esto sólo podemos conjeturar las razones psicogenéticas del plagio, destacando las formas especiales observadas. Las dos docenas de plagios que más tarde enumeraremos representan sólo conjeturas preliminares. El autor se da enter a cuenta de lo incompleto de su material, y comprende que realiza un experimento inicial.

El plagio parece el resultado de una enfermedad, que se da frecuentemente entre las **personas que trabajan en los campos de la literatura, la ciencia o el arte**. (Una enfermedad profesional a la que no se considera como tal. Todavía no he oido hablar nunca de un plagiario que quisiera someterse a un tratamiento psicoanalítico por haber plagiado algo, aunque su plagio no haya sido descubierto.) Por lo tanto, el plagio es un "privilegio" de estas vocaciones, ya que otras personas, aunque lo deseasen, no tendrían ocasión de plagiar. El plagio es, evidentemente, una forma de delito, ajustada a la sociedad y relativamente no peligrosa, cometida por los periodistas, los escritores, los artistas y los científicos.

La publicidad es esencial para el plagio. Hay que tener un público para plagiar. Un plagio no expresado en público es una **contradiccio in adjecto**. Además hemos de considerar que aunque el plagiario, al verse descubierto, se encuentra en una situación difícil, su delito no supone la deshonra (Rara vez comparece un plagiario ante los tribunales. Sin embargo, algunas personas han sido sentenciadas por plagiarias por los tribunales. Generalmente eran plagiarios inconscientes, así que la sentencia era en parte injusta), como suele ocurrir con la mayoría de los delitos.

Finalmente, el plagio implica la omisión de citar a los predecesores científicos o literarios. Se espera que todo autor

reúna, en los límites de la posibilidad, informes relativos a su material.

La edad del plagio es más fácil de determinar que su definición. Probablemente es tan viejo como las producciones artísticas y científicas (no hay que ir tan lejos como el escéptico que aplicaba la pregunta "¿Qué vino primero, el huevo o la gallina?" al problema del origen de la producción artística y científica y el plagio. Sin duda, el plagio sigue inmediatamente a la producción o, al menos de cerca.), y entre los antiguos existen acusaciones de plagio. Eurípides, por ejemplo, fue acusado por Platón de haber plagiado en sus coros la filosofía de Anaxágoras. El propio Platón fue acusado de plagiario por Timón de Lokros, indebidamente, ya que este último fue el que plagió. Perilo Faustino escribió un libro dedicado exclusivamente a los plagios de Virgilio, y Marco Valerio Marcial se burla de los plagiarios:

Robándome los versos tú poeta te llamas
y con ello detentas de un trovador la fama,
y pretendes ser águila dentada
con piezas de marfil indio compradas;
así Licoris se reconoce hermosa
cuando con plomo aclara su piel verdosa.
Puesto que cual poeta así te ensalzan
rizos postizos adornarán tu calva.

(Citado del Libro I, Epigrama 72 de Marcial. Hay otros muchos, igualmente divertidos, que no he citado aquí por limitaciones de espacio).

Al tratar de fijar los límites del plagio, tenemos que considerar, primeramente, que puede decirse que todos plagiámos –no en el sentido legal, claro está– continua y diariamente. Una gran parte de lo que nos parece axioma se podría llamar plagio. Pero no nos creemos plagiarios ya que ciertas opiniones nuestras están aceptadas generalmente, y es indudable que el autor de unas ideas u opiniones queda eliminado en cuanto esas ideas son conocidas y reconocidas. (Parece ser que la envidia, el narcisismo ofendido



Mona Lisa

(también dice ser la original)

S. XVI

Colección Lord Brownlow de Granthamn,
Belton House, Lincolnshire.



La bella Gabrielle
Anónimo, S. XVI
Colección Lord Spencer,
Althorp, Northampton.

y un mecanismo de defensa, generalmente presente en el inconsciente de todos los hombres –probablemente tiene su raíz en el complejo de Edipo– luchan contra la autoridad y, por consiguiente, contra el reconocimiento de las obras de los hombres importantes citando sus nombres. Por lo tanto, aun cuando se cite a una persona, la cita se hace frecuentemente con referencia a sus contribuciones menos importantes. Por ejemplo, Pitágoras que pasa a través de los siglos sólo con el peso liviano de un triángulo. Y con frecuencia se priva totalmente al descubridor de su descubrimiento. Por ejemplo, a América, se le puso el nombre por Américo Vespucio y no por Colón.). ¿Cuántos médicos, incluso especialistas, podrían enumerar la media docena de hombres que colaboraron en el descubrimiento de la evolución de la malaria?

Usar en este sentido la palabra plagio, sería ensanchar su aplicación, hasta quitarle su significado. Sabido de todos es que operamos con conceptos ajenos.

Un poeta, Frank Wedekin, (**Las cuatro estaciones, El otoño, A la crítica.**) ha pintado el destino de todos los grandes hombres: Primero se les ignora, luego se les afrenta y finalmente se les plaga:

Mir muss die Kritik sich wahrlich
Von den schönsten Seiten zeigen:
Zwanzig Jahr'war sie beharrlich
Drauf erpicht, mich totzuschweigen.
Jetzt nachdem ich totgeschwiegen,
Mich zum Trotz ans Licht gerungen,
Speit sie rastlos giftige Lügen,
Unversieglich Hass durchdrungen.
Einmal wird sie doch verzichten,
Hilft ihr nichts, mich zu vernichten,
Wird sie mich dann –bestehlen.

La crítica aún debe mostrarme
su lado bueno:
Durante veinte largos años me desatendió
y, pese a ello, salí a la luz sin su ayuda.
Hoy me ataca
con mentiras cargadas
de veneno, llenas de odio.
Pero un día desistirá en su empeño
de destruirme y entonces me plagiará.

En el curso de los últimos dos o tres siglos ha cambiado la actitud hacia el plagio. (Me refiero en nuestra cultura. En otras civilizaciones el pueblo comentaba y no plagiaba, así que el plagio no existía). En tiempos anteriores era peligroso propagar las ideas propias –basta pensar en el peligro de entrar en conflicto con los dogmas eclesiásticos durante la Edad Media. Sin embargo, hoy es odioso el reivindicar como propias las ideas de otro. En la estima de los hombres la originalidad ha ganado mucho terreno. (Naturalmente, aun hoy en día, existen círculos donde el tener **cupidus rerum novarum**: es un reproche, «cupidus: ansioso, apasionado [rerum potia: tener la autoridad]. El ansia de renovar la autoridad»). Por lo tanto el plagio parece, definitivamente, más peligroso. Puede declararse que el riesgo del plagiario ha crecido enormemente. La especulación "No me pillarán" es absurda. La gran cantidad de lectores, lo accesible de los diarios, revistas y libros, y el celo de los buscadores de plagios arrojan un alto porcentaje de culpables.

Además el territorio devastado por el plagio crece continuamente, a despecho de los plagiarios. Qué idílica debió ser la era en que el poeta Florian (1755-94, favorito de Voltaire) dijo: "En la poesía como en la guerra, lo que se quita a los hermanos es un robo, pero lo que se quita a los extraños es conquista". **Los plagiarios aprovechaban las dificultades para descubrirlos, debido a la circulación limitada de periódicos y libros y al aislamiento de los países.**



Gioconda desnuda

Anónimo, 1513.
Museo Condé, Chantilly.



Joos Van Cleve
Gioconda desnuda
(1535).

Así el gran escritor psicológico Stendhal (Henry Beyle) publicó, bajo el seudónimo de L. A. C. Bombet, su libro acerca de Haydn en el cual plagió al italiano Carpani. Cuando este último protestó, Stendhal lo redujo al silencio diciendo que su libro sobre Mozart estaba tomado de Barelli, aunque el pobre Carpani no se diera cuenta de ello. En cuanto Carpani se dio cuenta del plagio, protestó vehementemente, tanto más cuanto que Stendhal pasaba como propias muchas de las aventuras y anécdotas de Carpani. Carpani sacó en defensa propia voluminosas pruebas: certificados médicos, testimonios de personalidades, etc. ("¿Tuvo mi fiebre en Viena, en el año 1799, y fue curado por la música de Haydn?", así se dirigía Carpani al invisible L. A. C. Bombet.) Estas pruebas no le sirvieron de nada, y siguió siendo acusado de plagiario. En épocas más recientes, su inocencia fue verificada por Romain Rolland, que comparó ambos libros, página por página, y tuvo que reconocer, tristemente, que el plagiario había sido Stendhal. (Para más detalles, véase **Le livre des Plagiats**, por Georges Maurevert, París, Arthème Fayard et Cie., pág. 157. Todo el restante material de referencia de la literatura francesa fue tomado también de este libro. El libro en sí es una **colección de plagios** de los siguientes autores: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Corneille, La Fontaine, Racine, Molière, Voltaire, Diderot, Delille, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Balzac, Stendhal, Hugo, Musset, Baudelaire, Sardou, Anatole France, D'Annunzio, Rostand, Jean Larraín, etcétera. Su estilo es folletinesco más que científico, y presenta el plagio como una especie de estafa, como en la teoría mencionada al comienzo de este capítulo. El problema científico del plagio se convierte en este libro en una especie de deporte que tiene por fin descubrir a los plagiarios antes que descifrar sus motivos).

En la clasificación de los plagios de Charles Nodier (**Questions de la littérature légale**), se hace una distinción entre los plagios de los escritores del mismo país y los países extranjeros desde el año 1812. Esta distinción, es difícil de entender actualmente. Al parecer, el robo se considera menor cuando se

realiza en otro idioma. El cambio al juzgar el plagio, se esboza más claramente en el prefacio de Lessing a sus escritos, en el año 1753:

Al comienzo traté de marcar varios pasajes chicos, a saber, los que no podía llamar míos, porque no podía negar el haber tomado la idea básica de tal o cual autor francés. Sin embargo omití el hacerlo, ya que las marcas no habrían sido muchas, y además pensé que no tenía importancia para el lector quién era el autor de una idea, en tanto dicha idea le complaciese.

(Los plagios de Lessing fueron severamente criticados por Paul Albrecht. En 1891, Albrecht comenzó a publicar una obra en diez volúmenes titulada **Los plagios de Lessing**. [Sólo se publicaron seis volúmenes; Albrecht se suicidó antes de terminar la obra]. En ellos, llamaba a Lessing un "plagiomaniaco" y declaraba que todo lo que escribía Lessing era un plagio. Para más información véase **Zur literarischen Plagiatfrage**, de Bobrzynski, 1898. Voltaire tuvo una experiencia similar a la de Lessing. [M. L. Mayeul Chandron, **Des plagiats de Voltaire, ou Des Imitations de Quelques Pièces de Divers Auteurs que ce Poète s'est permises**, 1814, en el Volumen 11 del *Bulletin Polymathique de Bordeaux*. Virgilio fue también un plagiario. Chateaubriand dice, hablando del tema: **Los Argonautas** de Apolonio de Rodas, **Medea** de Eurípides, **La Guerra de Troya**, de Quinto de Esmirna [esta es la opinión de Laserda], fueron saqueadas por Virgilio... Perilo Faustino reunió todos los hurtos de Virgilio en forma de libro. Octavio Avito compuso varios volúmenes exclusivamente de versos y pasajes de distintos autores plagiados por el gran poeta. Es universalmente conocido que Virgilio tradujo a Homero, pero ignoramos hasta qué punto esto es realmente cierto. Si fuéramos a buscar las imitaciones, pluma en mano, creo que no quedarían ni veinte versos sucesivos del original, no sólo en la **Eneida**, sino también en las canciones bucólicas. ¿Qué significa todo esto en contra de Virgilio? ¡Nada en absoluto!)



Barthel Bruyn
Gioconda desnuda
S. XVI
Museo Nacional de Nuremberg.



Jean Ducayer (atribuido)
Gioconda con corpiño.
S. XVII
Museo de Bellas Artes, Tours.

Hay otras varias opiniones más o menos pesimistas, con respecto a la posibilidad de evitar el plagio. Goethe y La Bruyère expresan esta opinión: "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes..." La Bruyère. "¿Pues qué sabiduría o qué locura/ No ha sido con frecuencia imaginada/ En época pasada?" [Mefistófeles, en el II Acto del **Fausto** de Goethe.]

Otros autores sustentan opiniones similares. Hallamos igual escepticismo en el ingenioso *apercu* de un personaje de la obra de **Schnitzler**, *Wegins Freie* (refiriéndose a Bielohlawek): "**La ciencia es lo que un judío le copia al otro**"; en la declaración de Sardou, de que sólo hay un cierto número de situaciones dramáticas, que tienen que repetirse indefinidamente; en la **Theorie des Lois Criminelles**, de Brissot, en la cual arguye contra la represión del plagio, a causa de su frecuencia; y, finalmente, en la apología que hace Anatole France del plagio (**Apologie du Plagiat**). Anatole France consideraba plagiario al hombre que roba sin gusto:

Tal escritorzuelo es indigno de escribir y de vivir. Pero si un escritor toma de otro lo que es conveniente y provechoso para él, entonces es un hombre honrado.

Y, nuevamente, en **Matinées de la Villa Said**, Anatole France hace decir a uno de sus personajes:

Rara vez los escritores inventan su material. Lo toman y lo aplican renovándolo. En realidad, al presente existe la tendencia de subestimar a los genios. Así es la moda. Se trata de llegar a las fuentes de su producción. Sus calumniadores denuncian sus plagios. Sus discípulos fanáticos hacen lo mismo. Si el pavo real toma algunas de las plumas del grajo y las mezcla con las suyas, no hay nada que lamentar, ya que con esto se ha honrado el grajo. Y cuando, durante veinte años, los enemigos y los creyentes de un culto se han estado

esforzando por su ídolo, al parecer de él sólo queda el polvo. ¿Qué ha quedado de Rabelais, después que sus discípulos han terminado su labor? ¿Y de Cervantes cuando sus admiradores hicieron la suya? ¿Y de Molière? Creo, realmente, que todos ellos siguieron siendo lo que habían sido: unos grandes hombres.

Otro autor –D'Aceilly– opina:

Dis-je quelque chose assez belle?
L'antiquité toute encervelle
Pretend l'avoir dite avant moi.

C'est une plaisante donzelle!
Que ne venait-ell après moi?
J'aurais dit la chose avant elle.

*

¿Estoy diciendo algo bello de buen grado?
La antigüedad, de inteligencia armada,
pretende antes que yo haberlo dicho.

¡Qué traviesa doncella!
¿Acaso no soy su mayor?
Y lo habría dicho antes que ella.

Paul Scarron (1610-60), que fue plagiado por Molière, encontró un amargo consuelo en burlarse de sí mismo cuando plagiaba a su vez:

Ces vers sont ici d'importance
J'ai fort bien fait de les voler!

*



Mona Lisa
Anónimo, S. XVII.
Colección de la Pinacoteca de Munich.



Salaino
Retrato de Giovana Donna
S. XVI
Museo del Hermitage, Leningrado.

Estos versos son importantes.
¡Muy bien hice en robármelos!

L'Almanach des Muses de 1791, ofrece lo siguiente:

Quoi qu'en disent certain railleur
J'imité y jamais je ne pille.
Vouz avez raison, monsieur Drille,
Vouz imitez... les voleurs!

*

Pese a lo que digan ciertos bromistas
imito sin jamás plagiar.
Tiene usted razón, señor Drille,
usted imita... ¡a los ladrones!

Y Cyrano de Bergerac dice con seco humorismo:

Si nuestro amigo nos roba las ideas, es prueba que nos estima:
no se las robaría si no pensara que eran buenas. Hacemos mal
en enojarnos, pues, a falta de hijos propios, adopta los
nuestros.

El gramático Elio Donato (s. IV. d.C.) arregla la cuenta pendiente
con sus predecesores del modo más simple:

Que perezcan los que dijeron nuestras cosas buenas antes
que nosotros.

Algunos dicen que todo es plagio; otros indican que los grandes
poetas han plagiado también; y hay otros que acusan de plagiarios
a los que han sido plagiados. Algunos plagiarios asumen una
actitud importante; por ejemplo D'Annunzio cuando le reprocha-
ron el haber plagiado a Peladan en su obra **Il Piacere**. Las gentes

cuyos plagios se basan en motivos puramente inconscientes son inermes; realmente se encuentran en una triste situación ya que **nadie cree que sus motivos son inconscientes**.

Así, al tratar de entender el plagio mediante la psicología consciente, se fracasa, como hemos visto. Ello conduce a la suposición errónea de que todos los plagiarios son bribones. Queda la cuestión de si el análisis puede arrojar alguna luz sobre el problema. Nosotros hemos tratado de demostrar que sí.

¿Qué conocimientos analíticos se pueden aplicar al estudio del plagio? Los importantes descubrimientos de Freud, con respecto al inconsciente, a la represión, la identificación, y el sentimiento inconsciente de culpa, son indispensables.

Con respecto a este problema, en 1923 el propio Freud declara indirectamente lo siguiente:

Muchos comentarios interesantes pueden hacerse acerca de lo que parece ser originalidad científica. Cuando, por ejemplo, aparece en la ciencia una idea nueva, es decir, una idea que al principio se considera nueva y que, generalmente se ataca como tal, la investigación objetiva pronto prueba que en realidad no es tan nueva. Generalmente, el descubrimiento ha sido hecho ya, repetidamente, en períodos de tiempo muy separados entre sí, y ha caído en el olvido. O al menos ha tenido precursores que la han anticipado vagamente o expuesto de modo incompleto. Esto es perfectamente sabido y no necesita mayor discusión.

Pero el tema del lado subjetivo de la originalidad, merece también ser considerado. Un científico puede preguntarse de dónde vienen las ideas originales que aplica a su material. Puede hallar, sin dificultad mayor, las sugerencias en las cuales se basan parcialmente los datos que se ha procurado en otras partes y luego modificado y desarrollado. La fuente de otra porción de sus ideas no resulta tan fácil de encontrar. Se ve obligado a suponer que algunos de sus pensamientos han sido creados gracias a su capacidad mental, aunque no sepa



Bernardino Luini (atribuido).

Flora

S. XVI.

Hampton Court Palace, Londres.



Mona Lisa
Anónimo, S. XVI.
Museo del Prado, Madrid.

cómo; y en dichos pensamientos basa sus pretensiones de originalidad. Pero el examen psicológico cuidadoso limita aun más sus pretensiones; revela fuentes ocultas, largo tiempo olvidadas, de donde han brotado sus ideas, aparentemente nuevas. De este modo resucita lo olvidado y lo aplica a un nuevo tema, la supuesta nueva creación. No hay nada que lamentar; no tenemos derecho a esperar que la originalidad surja de la nada y represente algo incapaz de una determinación más precisa. (**Josef Popper-Lynkeus y la Teoría de los sueños**, Gesammelte Schriften, XI, 295)

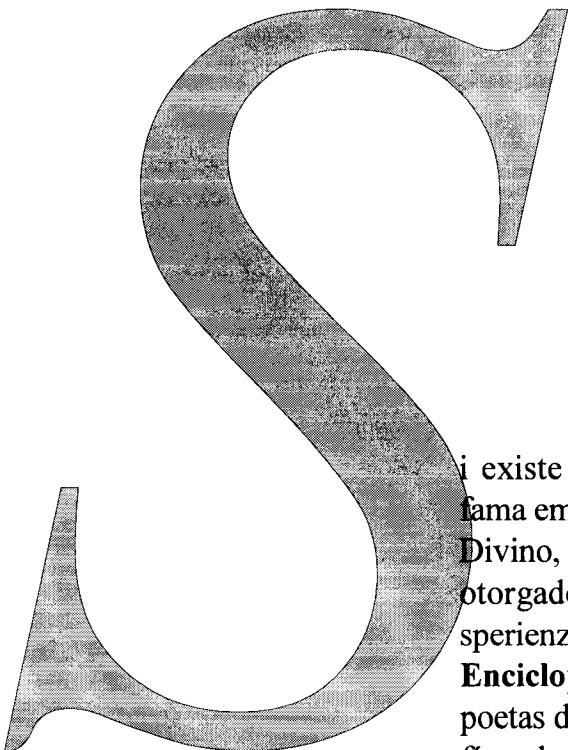
Para volver a nuestra definición del plagio –es decir de la adopción de la propiedad intelectual de otro, con fines conscientes o no, pero siempre con un propósito inconsciente– por razones prácticas distinguiremos dos grupos: el plagio con la participación de la ciencia y el plagio sin la participación de ella. Querríamos repetir que ambos se basan en motivos inconscientes. Sabemos menos de la génesis del plagio en donde intervienen los factores conscientes que de la génesis del plagio enteramente inconsciente.

Tomado de: **Psicoanálisis del escritor**. (Edit. Psique. Buenos Aires, 1944)

UBALDO DIBENEDETTO

FERNANDO DE HERRERA: FUENTES ITALIANAS Y CLÁSICAS DE SUS PRINCIPALES TEORÍAS SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO

(Newton College of the Sacred Heart)



Si existe propiamente una escuela poética sevillana, su gloria y fama empiezan con Fernando de Herrera, pues el sobrenombre de Divino, que podría compararse al de poeta *laureatus* y que le fue otorgado durante su vida, es un testimonio de aquella «squisita sperienza lirica» (Salvatore Battaglia: **Fernando de Herrera**, en **Enciclopedia italiana**, tomo XVII, 1933), ausente en los demás poetas del grupo. (Una concisa visión de conjunto y la bibliografía sobre todo lo relativo a la existencia de dicha escuela puede encontrarse en Alberto Sánchez, **Poesía sevillana en la Edad de Oro**, Madrid, 1948, Clásicos Castilla, núm. 9.)

Por otra parte, la bibliografía, que se ha ido ampliando, especialmente durante los últimos sesenta años, hasta incluir un vocabulario, no sólo representa otro testimonio, sino que confirma la alta estimación que ha merecido. (La más completa bibliografía sobre Herrera se encuentra en la magistral obra de Oreste Macrì, **Fernando de Herrera**, Madrid, 1959. El aludido léxico se titula **Vocabulario de la obra poética de Herrera**, Madrid, 1966, estudio del hispanista norteamericano David A. Kosoff, quien ha publicado **Another Herrera Autograph: Two Variant Sonnets**,



Fernando de Herrera por
M. S. Carmona

Hispanic Review, XXXIII, págs. 318-325. Véase también Giovanni María Bertini: **Hernando de Herrera e la corrente italiana ggiante del sec. XVI**, en **Festschrift Hatzfeld**, 37, págs. 79-84.).

Pero el escollo, no bien señalado en este detalladísimo mapa de la vida y las obras de Herrera, es la figura nebulosa y enigmática del propio Herrera como teórico del lenguaje poético, por las aludidas y no siempre aclaradas influencias italianas.

Y si consideramos que las **Anotaciones** de Herrera a las obras de Garcilaso encarnan en la España del Renacimiento el fruto de aquel movimiento internacional, que, como nota Spingarn, intentó establecer un lenguaje literario a través de teorías, y si el primer poeta que cobró conciencia de esta misión fue Herrera (Warner Balmer: **Beilrag zum Sprachbewusstsein in der Spanischen Literatur des 16 and 17 Jahrhunderl**, Berlín, 1956, pág, 102), la relativa escasez de estudios sobre este aspecto de las actividades literarias del mencionado poeta desemboca en el continuo estado de incertidumbre que el escollo sigue ostentando.

Es decir que, mientras las varias monografías propenden a poner de relieve todos los aspectos lingüísticos y estéticos de las poesías herrerianas, muy poco se ha dicho, salvo algunos enunciados esporádicos, acerca de Herrera como agitador intelectual, el "propalatore" de los valores tradicionales clásicos y españoles, y el creador de una verdadera poética de relativa originalidad, aun cuando este tipo de obra valdría más que muchos de sus poemas de carácter italianizante.

Este relativo desinterés por el contenido de las **Anotaciones** parece también privar a Herrera de un dualismo tan trascendental que, a mi juicio, engrandece no sólo su importancia de hombre de letras, sino que subraya y acentúa su carácter eminentemente **humanista** y una ecuánime adhesión al mundo grecolatino, hasta ahora no plenamente atestiguada. Además, si las teorías expuestas en las **Anotaciones** hubieran sido estudiadas con el mismo rigor filológico que han producido las magistrales monografías, Fernando de Herrera quedaría aún más lejos de los renacentistas

italianos, exemplificando el verdadero espíritu de la Edad de Oro española.

Esta adhesión al orbe de los teóricos grecolatinos, y unas cuantas aclaraciones que pretenden desligar a Herrera de las aludidas relaciones con los italianos, serán el objetivo de este trabajo.

Es preciso señalar ahora que para realizar este estudio he tenido en cuenta la probable, pero no necesaria, fusión de la temática y la métrica con las teorías sobre el lenguaje, que suelen perjudicar a nuestro poeta, y he tratado de procurar una separación entre estos elementos a fin de establecer una conducta o pauta.

En asuntos de teorías sobre el lenguaje, la estrecha relación con los teóricos y poetas italianos a la que suele aludirse es, en realidad, más aparente que verídica, y podríamos enlazarla con las siguientes causas: *a)* Los matices de petrarquismo en las poesías de Herrera (Oreste Macrì: **Herrera**, *o.c.* págs. 54-55). *b)* el extraordinario conocimiento que éste tenía de la famosa "questione della lingua" italiana, y *c)* los párrafos de la **Poética** de Escalígero traducidos por Herrera.

Podríamos incluir, además, algunas teorías de Annibal Caro, hasta ahora no mencionadas, también traducidas por Herrera y que figuran en las **Anotaciones** (las encontré en el curso de mi investigación).

A primera vista, estas causas podrían lesionar el espíritu de las **Anotaciones**, y tenemos hartos enunciados que pretenden inculpar a nuestro teórico, aunque carezcan de fundamento indiscutible.

Sin embargo, Herrera no es ni pudo haber sido tan indiscreto y grosero, especialmente si consideramos las varias polémicas, las controversias y los recíprocos insultos y acusaciones que solían provocar toda clase de libros y opúsculos sobre el lenguaje y la poesía. T. G. Griffith, por ejemplo, justamente nos dice que aquellos críticos días de la unificación lingüística de los países de Europa –y las rivalidades existentes en la literatura– obligaban, a

todos los que se inmiscuían seriamente en asuntos de lingüística y teorías poéticas, a leerse todo cuanto había sido publicado en el continente. Y nadie podía lisonjearse de flagrante plagio o abandonarse a la influencia extranjera por temor a las consecuencias de largo alcance que estas actividades exentas de responsabilidad habían de engendrar. (**Avventure Linguistiche del Cinquecento**, Firenze, 1961, pág. 40)

En Herrera, como bien nota Amado Alonso, se advierten "lecturas italianas: Calmeta, Bembo, Castiglione, Trissino, etc." (Véase Amado Alonso: **Castellano, español, idioma nacional**, Buenos Aires, 1958, 3^a ed., nota a la pág. 73.) Y otros muchos teóricos más, podríamos añadir, no todos italianos; caso parecido a las "lecturas" que advierten Juan de Valdés, Pedro de Navarra, Francisco Sánchez (El Brocense), el "secretario de las Musas" Prete Jacopin, y Manuel de Faria y Sousa.

Si aceptamos la tesis de Werner Barhner de que en este periodo los españoles tenían la dificilísima tarea de movilizar todos los recursos para conseguir una renovación de la lengua castellana, y si la lírica tenía que ser concebida nuevamente para exigirle el papel de anunciadora de una renovada cultura lingüística en el campo de la competición internacional (Werner Barhner: **Beitrag** etc., o. c., loc. cit.), es increíble que Herrera, a quien Barhner confía el mando de dicha misión, optara por aquellas normas y teorías que podían encarrilar a los españoles por una ruta ya conocida.

El mismo Herrera, al comentar el primer soneto de Garcilaso, amonestaba a los futuros vates diciendo:

Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros:
i la ignorancia en que se han sepultado que procurando seguir
sólo al Petrarca i a los Toscanos desnudan sus intentos sin
escogimiento de palabra i sin copia de cosas, i queriendo
alcançar demasiadamente aquella blandura i terneza se hazen
humildes i sin composición i fuerça. (**Anotaciones**, 71.)

Con esta cita, pregonera de la esencia del propósito y contenido de las **Anotaciones**, pasamos a considerar, dentro de los límites convencionales y limitadamente fructíferos de un artículo, sólo algunos de los casos relevantes en torno a la aparente influencia italiana, los motivos que la han ocasionado y las verdaderas fuentes a las que quería acudir Fernando de Herrera. Fatigosa por demás resultaría la lectura de este trabajillo si hubiera de citar todos los casos incluidos en mi **tesis doctoral**, dirigida magistralmente por don Rafael Lapesa Melgar, **ce qui va sans dire**, y leída ante el excellentísimo tribunal de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid el 10 de junio de 1965, (La tesis se titula **Las teorías sobre el lenguaje en la italia del Renacimiento y en Fernando de Herrera**).

El primer caso, entre todos los de primordial interés, se refiere a los estilos literarios, lo cual se comprende sin dificultad, por haber sido aquel sector de la poética herreriana donde Fernando de Herrera traduce a la letra "algunas fórmulas", y es el que ha suscitado en términos estadísticos la mayor indignación.

Ya en su comentario a la obra de Camoens, Manuel de Faria y Sousa había aludido a una relación entre Herrera y Escalígero. Esta relación también ha sido objeto de interés por parte de varios investigadores: Adolphe Coster, el primero en reproducir el original y lo imitado; R. M. Beach, el helenista norteamericano, y Oreste Macrì, el Dámaso Alonso italiano de la poesía de Herrera.

Aquí abrimos un paréntesis para insertar una cuestión de carácter académico. Aunque el crédito de haber reproducido el original y lo copiado, ¿no es probable que Coster haya extendido su investigación a la **Poética** de Escalígero después de haber tenido noticia de los hallazgos de Beach? Los dos libros se publicaron el mismo año; es decir, en 1908.

De cualquier modo que sea, se trata en todo caso de una referencia a los tres estilos literarios y a algunas definiciones de términos poéticos y retóricos que aparecen en **Poetice libri**

septem de Escalígero, entendidos también como casos de plagio en las **Anotaciones** de Fernando de Herrera.

Hasta ahora, aunque Coster y Macrí se limitan a considerar los plagios innegables con corolarios que especifican, o bien las ampliaciones o modificaciones, o bien la directa inspiración. Aunque éste especifique "poéticas aristotélicas", mis investigaciones me obligan a creer que se trata de inspiración, en las obras de teóricos latinos más que en las de carácter aristotélico. Llamo además la atención hacia el artículo de Walter L. Bullock "A comment on criticism in the Cinquecento", en **Publications of the Modern Language Association**, volumen XLII, n. 4, diciembre 1927, pág. 1058. Dice Bullock: "Cicero's works, it must be remembered, well into the 16th century were considered leading texts for Poetics as well as Rhetoric. In the great Tower of Learning pictured in the 1503 **Margarita Philosophica** of Gregorius Reisch [of wide popularity in the century, and many printings], Aristotle holds the chair in Latin only". Mientras que es indiscutible una inspiración en las poéticas aristotélicas o en el mismo Aristóteles, dicha inspiración hay que limitarla a lo que llamaríamos **Weltanschaung** en términos de la lingüística moderna. **Herrera**, como notará el lector, monta casi todas las principales teorías sobre el lenguaje poético sirviéndose de **teóricos latinos**.) este asunto se ha quedado sin ulteriores investigaciones para determinar si la clasificación de los estilos y la relativa aceptación del estilo sublime son de Escalígero o si éste también recoge teorías de otro tratadista, por lo que Herrera simplemente pudiera haberse servido de la interpretación de Escalígero para acudir a los teóricos del periodo clásico grecolatino. (Véase Adolphe Coster: **Fernando de Herrera**, París, 1908, pág. 167, y Oreste Macrí: **Herrera**, o. c., pág. 73.)

En su libro **Was Herrera a Greek Scholar?**, (Publication of the University of Pennsylvania Series in Romanic Language and Literatures. N° 28, Filadelfia, 1908, pág. 5.), R. M. Beach, después de unos cuantos sondeos filológicos de palabras y locuciones traducidas por Herrera, presenta la tesis de que:

Two things appear very clear in this note: first, that **Herrera translated directly from the Latin**; second, that he had not even a schoolboy's knowledge of Greek.

Macrí, debemos añadir, confiando más en Pacheco, considera "insuficiente" la investigación de Beach; pero me parece que entre su afirmación de que "Herrera no debió estar ayuno de letras griegas" (**Herrera**, pág. 51.) y lo que se requiere para interpretar y traducir el griego, puede encontrarse la esotérica llave que nos conduzca al **sanctasanctorum** de Herrera.

Pues bien, una vez aclarado que Herrera no sabía griego, ni siquiera tenía de él un conocimiento semejante al de un estudiante actual de bachillerato, Beach pasa a examinar dos párrafos, uno de Herrera y otro de Escalígero, que coinciden en las descripciones y definiciones de **Rapsodia, epos y odas** de Horacio. Examinados estos dos trozos, Beach afirma:

...the real interest in this passage in that they show either that Herrera translated directly from the original, or that he kept a common-place book from which he took the matter and did not indicate that it was **borrowed**. Scholars, nowadays, I believe, tell us that **Horace** did not call his four books *Odae* but *Carmina* (**Herrera**, o. c., pág. 13).

Más adelante, Beach reitera la suposición de una fuente común, concluyendo que "Herrera Draws from somebody's Latin notes".

Las declaraciones de Beach, que constituyen el meollo de su tesis, me llevaron a la siguiente hipótesis: si **Herrera y Escalígero** coinciden en muchos casos, y si es probable que los dos acudan a una **fuente común**, encontrar esta fuente podría iluminar nuevos conceptos, con buenas posibilidades de aclarar muchas de las aludidas relaciones, algún otro punto oscuro y la fórmula indirecta para llegar a establecer la pauta que serviría a Herrera para la compilación de su poética.

Con la incesante y magnánima asistencia del profesor Lapesa y del profesor Arce (Catedrático de Italiano de la Universidad de Madrid), mis investigaciones en la búsqueda de esta fuente común, por un proceso de eliminación, se concentraron en la poética de Escalígero.

Este, en la página 183, capítulo II, hablando del **Grandiloquus**, dice:

Cum Hermogenes Ideas et partiretur, et exequeretur aliter, atque alli prodissent: coacti sumus quaedam animaduertere, que Poeta nostri institutioni vel obesse, vel prodesse potuissent. Nune ad ipsa dicendi genera ita accedamus, ut appositis ad praceptiones exemplis perfecti stili rationem familiarem faciamus. Sunt igitur formae tres: Altiloqua, Infima, Media, quam aequabilen vocare liceat nobis. Harum omnium quidam affectus communes, quidam propii. Communes: Perspicuitas, Cultus, Proprietas, Venustas, Numerositas. Hos omnes tū omniū tum perpetuos esse oportet. Aliorum Communium quidam sunt non perpetui, sed ut res tulit: Mollitia, Suauitas, Incitatio, Puritas, Acutum. Acre, Plenum, Floridum, Propriis quoque ratio cadem, quidam enim perpetui, quidam nō. Grandis generis perpetui sunt Dignitas, sonus, Vicissitudinarii, Granitas, Vehementia, Infimi generi propria perpetuò Tenuetas, Vicissitudina, Simplicitas. Securitas, equabilis characteris propria perpetuò Rotunditas, Volubilitas, Quibus capitibus omnium fromarum vniuersa natura exactissimen absoluetur. Est igitur Altiloquum Poeseos genus, quod persona graues. Res excelles continet. E quibus leete sententiae oriuntur: quae lectis item verbis verborūmque numerosa collocatione explicatur. Personae grues sunt. Dii, Heroes Reges, Duces Ciuitates. (**Poética**, cap. II. pág. 183.)

Claramente se señala aquí a Hermógenes (Julio Cesar Escalígero: **Poetice Libri Septem**, Génova, 1561.) como al teórico griego que se había interesado por los estilos literarios, ampliando toda

clase de teorías (que otros tratadistas habían introducido con levedad) en su malograda y a un tiempo desconocida obra.

Pues bien, una de las más exhaustivas obras literarias, que se podría llamar un verdadero manual sobre la poética y la oratoria, es la del referido **Hermógenes**, el **Ars oratoria absolutissima et libri omnes, hasta ahora no tenida en cuenta**.

Aunque posterior a las de Aristóteles y Cicerón, este libro de consulta, cuya discontinua popularidad nos molesta con debida sospecha, contiene lo que haría falta a un escritor de poética, retórica o preceptiva literaria.

Así, por ejemplo, también Hermógenes pone como cualidades de los tres estilos (sublime, medio y bajo) la **perspicuidad**, que se hace con pureza y lucidez; la **grandeza**, que se hace con gravedad, vehemencia y aspereza; la **belleza**, que se consigue con esplendor y vigor; la **agilidad**, que se alcanza con la simplicidad; la **costumbre**, que se hace con la dulzura, y la **verdad**, que surge con la acrimonia, sosiego y gravedad. (Hermógenes: **Ars oratoria absolutissima et libri omnes**. Apud Petrim Aubertum, Anno MDCXIV.).

Como hemos dicho antes, **Hermógenes** escribió su **Ars oratoria** posteriormente a **Aristóteles y Cicerón**, pero es el primero en elaborar las teorías de los estilos incorporando –tras un minucioso análisis de varias obras– las varias cualidades que los componen y que anteriores exposiciones matizan y especifican.

Al acudir al **Ars oratoria** de Hermógenes, cada teórico o preceptista ha traducido o, mejor dicho, ha interpretado los términos como más le convenían, añadiendo o eliminando según su gusto o propósito.

Consiguientemente, la **perspicuidad**, mientras para uno quiere decir pureza, es para otros claridad, y la belleza ha sido traducida por unos como venustidad; por otros, como grandeza, etc.

Cabe añadir oportunamente las pocas noticias que tenemos de la obra referentes a las traducciones, no siempre literales, y a las pocas interpretaciones y resúmenes de ella, por lo que resulta

atendible y pragmático el hecho de las discrepancias existentes en las varias denominaciones de unos mismos términos.

Tenemos un excelente testimonio de esta situación en la **Rhetorica** de Mayáns y Siscar cuando leemos:

...el segundo insigne rhetórico griego posterior a Quintiliano fue Hermógenes, que vivió en tiempo del Emperador Antonio Pio i escrivió **De las Ideas**. Devemos al maestro Pedro Juan Núñez, hombre agudíssimo i eruditíssimo, aver traducido a Hermógenes, no a la letra, cosa que antes de él hicieron otros.

Ahora bien, Herrera hubiera podido servirse de alguna de las traducciones latinas ya publicadas para sacar de ellas todo cuanto desease sobre los estilos literarios que, por el calculado riesgo en que incurre el poeta sevillano en mencionados casos de **plagios**, debían de figurar en las **Anotaciones**. Señalemos, por ejemplo, dos de ellas: **Ars Rhetorica absolutissima graece** (Parissis in offic. Christ. Wechelli. 1530) o **Hermogenis et Longinus, Artis rhetorices, graece et Portii** (Anchonne, 1570); pero, no confiando en traductores desconocidos e ineptos para discriminar por la carencia de un adecuado conocimiento de la lengua griega, escoge a Escalígero, el cultísimo helenista italiano, que había hecho referencias a la obra de Hermógenes, como lo atestigua el párrafo que acabamos de citar.

Así se explica el motivo que había obligado a Herrera a seguir fielmente las definiciones de Escalígero, hasta el punto de traducirlas a la letra, seguro de poder acudir, aunque fuese indirectamente, a las teorías de Hermógenes.

Y siendo los estilos literarios, en vista de lo imprescindible de su examen, comprobado en varios tratados de la época, el punto de partida de cada escritor, concebiremos cómo Herrera había recurrido a Hermógenes en su genuino esfuerzo por dar a España una poética inspirada en los clásicos, no obstante aquella consecuencia de largo alcance que la crítica literaria de la Edad de Oro ha querido desorbitar.

No nos extrañará, por lo tanto, que Herrera se sirva de Escalígero para las definiciones de la propiedad, la pureza, la amplificación, la anadiplosis, la antítesis, la endíadis, el quiasmo y tantas otras. Como también de este anunciado de Escalígero:

Est enim Venustas quam Graeci charita vocant pulchritudinis, perfectio quae venustatem mulieribus attribuit Cicero. (IV, 1).

Herrera, a quien le interesaba lo que decían los griegos, traduce así:

Los griegos llaman charita a la venustidad, que es perfección de la hermosura i esto atribuye Tilio a las mugeres. (**Anotaciones**, 436.)

Pero es exactamente con referencia a estas dos definiciones cuando R. M. Beach declara finalmente:

I believe there is little doubt but that Herrera read his Greek in Latin translations.

Concluyendo que "Herrera is and remains a Latinist" (R. M. Beach: **Herrera**, o. c., pág. 48)

Haremos notar aquí que estas definiciones también han sido formuladas cuidadosamente por Hermógenes, ya que en su **Ars rhetorica** hay extensas explicaciones sobre **alegoría**, anástrofre, antítesis, apóstrofe, epanáfora, epanalepsis, hipérbaton, ironía, metáfora y todos los tipos de oraciones, ornamentos, efectos vocálicos y consonánticos, ideas sobre la hermosura, claridad, propiedad, etc.

Todo cuanto puede caber en un libro de 750 páginas.

De esta fuente común, que debió de haber sido considerado como un diccionario ecléctico de ideas, teorías y preceptiva literaria más que una obra de trascendencia quintiliana o cicero



niana, parece que se haya extraído la muchedumbre de definiciones contenidas en los manuales de este fecundísimo periodo, las cuales, más o menos, dicen lo mismo.

He aquí, por ejemplo, cómo ha sido tratado el asunto de la claridad con matices individuales:

HERMÓGENES:

Perspicuitatem efficiunt Dilusidus sermo et Purus. Fit autem purus sermo illis ferē omnibus quae supra posuimus. Sententia, tractandi ratione, Dictione et reliquis. Dilucidus vero sermo spectatur potissimum in tractandi ratione, aliae quoque ex illis octopartibus pertinent etiam ad reddendam orationem dilucidam: Sed prius de puritate agendum, cui tursus quadam tenus contraria est sermonis circumduction, non tamen in omnibus de qua in Magno et ampio genere dicemus. Sententiae igitur sine propositione quae ad formam hanc referentur, sunt illae quae omnibus sunt communes et ad omnes pertinent aut videntur partinere: ex se manifestae et notae nihil habentes reconditum, nihil abstractum, cuiusmodi est superior illa quam produxi (...) Dictio vero Pura est illa quae communis est et vulgata, non translata. (De **Formis oratoriis**, I, cap. III.)

TRISSINO:

A molte di queste forme, si richiede diversa elezione di parole com'è a la purità et a la facilitá, le quali sono quelle che fanno la chiarezza ne i poemi et a le quali si richiedono sentenze comuni, e che si estendano a tutti e siano manifeste per le stesse non abbiano sentimento profondo et a cui altra intelligenza si ricerchi (...) A questo dico, si bisognono eleggere parole comuni, proprie et intellegibili e che non siano trasportate... le quali hanno bisogno di dichiarazioni; et ancor non voleno essere aspere da se come storpio, gorgo, ombra e similile quali hanno pero grandeza, et vi stanno bene ma non

ne la chiarezza, a la quale si denno eleggere le parole (come ho detto) comuni, proprie et intelligibili. (**Poética**, I divisione.)

ESCALÍGERO:

Diuersa est Puritas a proprietate. Proprietas enim illius causa, ae proprietas vbique esse debet: Puritas non vbique. Est enim Puritas nuditas, cum nihil ornamenti asmiscentur. Frequens tenui Characteri, non perpetua tamen, elaboratus enim aliquando est. Differt autem simplicitate quae propria est infimi: propterea quod simplex oratio est, quae pnit sine causa, sine circumstantiis: pura autem etiam hace ponet sine ornamentis tamen. (**Poética**, pág. 186.)

HERRERA:

La oración pura es diversa de la propia; que la propiedad es por causa de la pureza, i deve estar siempre la propiedad en todas partes, pero no à de aver siempre, ni conviene, en toda parte la puridad, la cual es (llamándola de esta manera por necesidad de la lengua en cosas semejantes) desnudeza, cuando no se mezcla ornamento, ni adereço alguno, es mui común a la forma i estilo delgado, pero no perpetua porque algunas veces parece trabajada i compuesta, mas desiere del estilo infimo, por que la oración simple es aquella, que pone delante los ojos lo que trata sin causa, sin circunstancias; pero la pura pondra estas, mas sin ornamento. (**Anotaciones**, pág. 119-120.)

Nótese, además de las extraordinarias coincidencias, cómo Escalígero se acerca a Trissino (Giovan Giorgio Trissino: **Opere**, Verona, Edizione Vallarsi, 1829, Prima Divisione.), que publicó su primera división de la **Poética** unos treinta años antes, y cómo el tono general de los fragmentos reproducidos es de la misma frecuencia, pese al embrollo del discutido nombramiento de términos: una prueba más de aquella fuente común a la que se refería R. M. Beach.

Análogos casos de coincidencia los encontramos también en las descripciones de los conceptos, tales como belleza, gravedad, grandeza y puridad, siempre en relación con los estilos; sin embargo, cada escritor procura separarse del otro por medio de variantes e interpretaciones que le proporcionen un tratado de una originalidad relativa e identificable.

Es decir, que las circunstancias que rodean a estos escritores de **Poéticas** guardan íntima relación con las de innumerables pintores de la ubicua y piadosa escena de **La anunciación**.

Este impulso de discreción se manifiesta en Herrera a lo largo de las **Anotaciones** con una admirable regularidad.

Tenemos concluyente y apropiada evidencia de dicho comportamiento, aun en la cuestión de los estilos literarios: verbigracia, lo que **separa a Herrera de Escalígero** es que mientras éste, como hemos visto, cree que el estilo **sublime** es cuando se habla de "graves" personajes (dioses, héroes, reyes, caudillos, etcétera) y el estilo **ínfimo** cuando "Generis infimi nota est, Humiles persone, pastores et alii", Herrera no habla de reyes ni de pastores u otras gentes ínfimas. Para él, los estilos se diferencian por el tipo de lenguaje y grado de ornamentación, siguiendo más estrechamente los conceptos de **Cicerón**; o sea: ínfimo, con palabras corrientes, sin ornato ni asuntos difíciles; mediano, que se aparta del ínfimo con oraciones más elevadas y más ornato, pero no tanto que se hagan inasequibles; **sublime**, aún con más ornato, con las mejores palabras, que lo conviertan en el único estilo que tiene la virtud de commover a las almas. (Véase Cicerón: **Retórica a Herennio**. Para una interpretación de las obras de Hermógenes, consultese Giulio Camilo: **Le idee orero forme della orazione**, Udine, Edizione Natolani, MDXCIII).

Esta era, más o menos, la línea seguida por el sibarita Bembo, quien exigía para un asunto grave palabras graves, altas, sonoras y aparentes; para el mediano, palabras templadas y "mezzane", mientras que preconizaba voces populares, ligeras y "dimesse" para el estilo bajo. Como si fuese fácilmente abordable la tarea de la separación y clasificación de las palabras que sugieren los si-



nónimos. (Pietro Bembo: **Prose della volgar lingua**, a cura di Mario Marti, Padova, 1955, págs. 54-56).

Ahora bien, el ejemplo aportado indica cómo Herrera, por la comprobada carencia de un sustancial conocimiento del griego, confía en Escalígero para acudir a Hermógenes y traduce algunas de sus definiciones, descripciones o fórmulas. Pero, tratándose de descripciones o fórmulas, no podemos hablar de una influencia o inspiración por parte de los renacentistas italianos, debido a que sus ideas y definiciones de las figuras retóricas no son exactamente originales (aunque ostenten particularidades de cierta disposición intelectual, estética o de sensibilidad). Si Herrera hubiera traducido, por ejemplo, el **Grandiloquus** de Escalígero hasta incluir *Est igitur Altiloquum Poeseos genus quod persona graues. etc.*, podríamos entonces ver coincidencias en los fallos previos. Herrera, sin embargo, al formular una **poética para los españoles**, aunque se sirva de descripciones más bien universales, también caracteriza los estilos literarios con particularidades propias y relevantes.

Interesante lectura ofrece a este propósito el libro de Gasparis Laurentis que se titula **In Hermogenis Librum II de ideis** (Edizione Autori del bel parlare, Venetia, 1643). Venecia, 1643), en el que deja constancia no sólo de la organización de las ideas sobre poética y retórica, sino que expone las "praestantia" de que se han valido teórico tras teórico.

Con esta reducida exposición de unos cuantos hechos y las conjeturas que ellos han estimulado es viable la conclusión de que el tratamiento de los estilos literarios, aunque acusa un preciso vínculo con la **Poetice Libri Septem**, no está inspirado "especialmente en Escalígero", sino que éste sólo sirve de introductor de aquellos conceptos universales y fundamentales, magistralmente considerados por Hermógenes, sobre los cuales Herrera dispone la estructura de sus teorías.

La explícita afirmación de R. M. Beach, ya citada, referente al nivel de competencia en traducciones de textos griegos, y la relativa intrepidez con que Herrera logra alcanzar las fuentes im-

prescindibles, facilitan la hipótesis de unas condiciones mejores y más favorables proporcionadas a Herrera por el vasto repertorio de poéticas latinas; siempre que el plan del poeta fuese fortalecer sus teorías con máximas del mundo antiguo.

Con tal hipótesis, que daba más aliento a mis investigaciones, y con las acreditadas pruebas de la preparación humanística de Herrera, me fue preciso hacer un **estudio de las varias poéticas latinas de las que Herrera pudo haber extraído lo que iba buscando.**

El éxito de las investigaciones no pudo ser más fructuoso, y, aunque sería prolijo enumerar los muchos casos de imitación o plagio encontrados, los que presento son harto suficientes para formarse una opinión del **modus operandi** del teórico sevillano.

Empecemos con la inclusión de arcaísmos en el lenguaje literario, cuestión que ha sido muy discutida durante el Renacimiento. (Recuérdese la polémica Caro-Castelvetro y la de Herrera-Prete Jacopin.) En el caso de Bembo, el prestigioso tratadista dio el impulso mayor, al modelar la lengua literaria italiana según la "lingua delle passate stagioni", en lo que difiere abiertamente de los que pretenden sustituir la literatura de los pedantes. (**Prose**, o. c., pág. 41.).

Generalmente, las teorías sobre el uso de los arcaísmos se dividen en dos grupos: primero, la tajante y neta exclusión de ellos, con independencia de cualquier razón (etimológica o fonética); segundo, la selección de arcaísmos a base de cualidades sonoras y la relativa aceptación de voces similares, oportuna en un necesario proceso de renovación. (Sobre el léxico herreriano véase Oreste Macrì: **Herrera**, o. c.).

Herrera sigue en las **Anotaciones** las opiniones del segundo grupo, aunque sea su proselitismo más práctico que teórico.

He aquí algunos fragmentos de sus teorías sobre los arcaísmos:

Las voces antiguas...

a) ...no sólo tienen quien las defienda i acojan, i estime; pero traen magestad a la oración i no sin deleite; porque

- b) tienen consigo l'autoridad de l'antigüedad... i porque estann desusadas i puestas en olvido tienen gracia semejante a la novedad, de mas de la dinidad que les da l'antigüedad misma, porque hacen mas venerable i admirable la oración aquellas
- c) palabras, que no las usarán todos, pero importan mucho la moderación; porque no sean muy frecuentes, ni manifiestas, porque no ai cosa mas odiosa que l'affection; y que no sean traídas de los ultimos tiempos, i del todo olvidados... (**Anotaciones**, 311.)
- d) ... pero las que aora son voces viejas en otro tiempo fueron nuevas, i al contrario i assi dize Quintiliano en el cap. 10 del libro I que asi como son mejores voces de las nuevas las mas viejas, assi las viejas son menores las mas nuevas. (**Anotaciones**, 576.)

Aunque Herrera cita a Quintiliano, con referencia a lo que éste había dicho en "el cap. 10 del libro I" y en otros lugares, para dar más autoridad a sus teorías, en realidad ha traducido **a la letra el siguiente trozo de Quintiliano:**

- a) Verba a venustate repetita non solum magnos assertores habent sed etiam adferunt orationi maiestatem aliquam non sine
- b) delectationes; nam et auctoritatem antiquitatis habent et, quia intermissa sunt, gratiam novitati similē parant.
- c) Sed opus est modo, ut neque creba sint haec neque manifesta, quia nihil est odious dafectatione, nec utique ab ultimis et iam obliteratis repetita temporibus.
- d) Ergo ut novorum optima erunt maxime retera ite veterum maxime. (**Institutiones oratoriae**, I. Cap. 4.)

Como puede verse, resulta diáfano que lo subrayado del texto de Herrera o señalado en cursiva a), b), c), y d) es una fidelísima tra-

ducción de los mismos párrafos a), b), c) y d) en el reproducido fragmento de las **Instituciones oratorias** de Quintiliano.

A la cuestión de los arcaísmos, precede, casi siempre, la que se pregunta si hay en verdad un tipo de habla a que el escritor deba atenerse.

En Italia, como esperaríamos, a las teorías de Bembo y sus partidarios, que proponían el lenguaje **trecentesco**, se opusieron los defensores del lenguaje del tiempo, y entre ellos distinguiremos a Castiglione y al escritor de la canción más discutida: Annibal Caro.

En líneas generales, la teoría del uso solía expresarse lacónicamente con frases tales como "el uso es el guía" o "la costumbre será la maestra".

Castiglione, por ejemplo, enseña que "la costumbre es el guía", mientras que Annibal Caro se vale de este símil económico:

Che si debbano spendere sempre quelle monete che corrono.
(Annibal Caro: **Lettere familiari**, a cura di M. Menenghini, Florencia, 1920).

Herrera, a primera vista, sigue fielmente a **Annibal Caro**, pues en las **Anotaciones** había dicho:

Es el uso, certissimo maestro de hablar; i el sermón con que avemos de publicar nuestros concetos a de ser tratado i recibido como la moneda que corre. (pág. 311.)

Es muy probable que este caso de plagio haya sido uno de los motivos para **relacionar a Herrera con los italianos**.

Sin embargo, parece muy evidente que los dos copian y traducen a Quintiliano (M. F. Quintiliano: **Institutiones oratoriae**, cuatro tomos, Heineman, Londres y Cambridge, 1944), porque éste había declarado primeramente:



Consuetudo vero certissima loquendi magistra utendumque
plane sermone ut nummo cui publica forma est. (**Instituciones
oratoriae**, I, cap. 4.)

Además, aunque hay una estrechísima relación entre la sentencia de Caro y la de Herrera, el examen de la traducción de éste nos obliga a pensar que Herrera se sentía suficientemente bien preparado para traducir obras en latín. Para ellas no estimaba provechosa la interpretación de otros teóricos. En fin, que **la ayuda de los italianos la precisaba sólo para las obras escritas en griego**.

Tal ha sido el caso de los estilos literarios, y caso análogo al que ahora examinamos puede comprobarse a propósito de las teorías sobre el uso de los extranjerismos; porque Herrera, al verse obligado a incluir también a **Aristóteles**, con el fin de entregar a los futuros poetas españoles una poética engendrada por un ideal de eclecticismo grecolatino, arriesga su misma integridad traduciendo de nuevo, y a la letra esta vez, una declaración de Annibal Caro, otro helenista y traductor de las obras de Aristóteles, según transcribo a continuación y paralelamente:

ANNIBAL CARO:

N'è dunque lecito agli scrittori di una lingua di valersi delle voci di un'altra?

D'ammettere anco di quelle che non si sono piu scritte, le nouve e le barbare e le storte dalla prima forma dal pri significato talvota? (...) e non solamente le parole ma le figure del dire transportandole da l'una lingua a l'altra. (**Apología**, pág. 15.)

HERRERA:

...lícito es a los escritores de una lengua valerse de las voces de otra, concedese les usar las forasteras, i admitir las que no se an escrito antes, i las nuevas, i las nuevamente fingidas, i

las figuras del dezir passandola de una lengua en otra, i quiere Aristóteles, que se admitan en la poesía voces extranjeras, i que se méscole de lenguas; para dar gracia a lo compuesto i hazello mas agradable, i mas apartado del hablar comun...
(**Anotaciones**, pág. 383.)

Pese a la osadía de Herrera, que nos deja un tanto perplejos, y por superflua que sea mi reiteración, bastará por ahora agregar que el sincero propósito del sevillano era el de confiarse a Caro (Annibal Caro: **Apologia degli Accademici di Banchi di Roma**, Parma, Presso Viotto, 1573.), pues el hecho de que Herrera cite a Aristóteles exigía que todo cuanto quería este filósofo fuera parafraseado, interpretado o bien traducido.

Aristóteles (**El arte poética**, Edición Austral, Madrid, 1961), por otra parte, había afirmado que:

Será noble y superior al vulgar el que usa de palabras extrañas. Por extrañas entiendo el dialecto, la metáfora, la prolongación y cualquiera que no sea ordinaria (...) Así que la variedad del dialecto, la metáfora y el adorno y las demás figuras referidas harán que el estilo no sea plebeyo ni bajo, y lo castizo de las palabras servirá para la claridad...

Formando nuevamente será el nombre que nadie ha usado jamás y lo finge de suyo el poeta... (**Poética**, cap. III.)

En la obra citada, R. M. Beach nos informa que una de las características de Herrera es la de dar casi siempre el título del libro y el nombre del autor a que se refiere.

Aunque estas citas, como bien observa Beach, no pueden ser comparadas con la exactitud de las citas en los libros científicos de hoy en día, la tendencia de Herrera es la de presentarlas aun en asuntos de muy poca entidad, pero que sirven, sin embargo, para el propósito de dar "a learned look to his notes". Pese a que es loable el intento de dar aún a las **Anotaciones** ese aspecto culto (y no se trata siempre de snobismo), lo que nos molesta es el he-

cho de que Herrera, a menudo, **mientras cita a un determinado autor (puntualizando incluso el capítulo de la obra), copia y traduce a la letra una teoría o un enunciado de otro.**

Por ejemplo, con referencia al uso y a los méritos de los epítetos, Herrera explica:

- a) ...los epítetos son llamados por otro nombre apósticos i en vulgar ayuntados.
- b) son muy frecuentes a los poetas que se sirven dellos libremente porque les basta que convengan a la voz a quien se junta i assi ninguno reprehendió en ellos el
- c) umido vino, los dientes blancos: mas en el orador si no hazen efecto son ociosos porque no ái alguno tan inorante que no conosca que la nieve es blanca, el sol dorado, la luna argentada y que estos son demasiados epítetos, pero tienen en la poesía no mediana gracia, porque siendo suave de su naturaleza, como es autor **Ermógenes** en el lib. 2. de la forma de la oración, entre todos los ornamentos suyos son más alabados los
- d) epítetos como mas suaves, i que dan mayor deleite... (**Anotaciones**, 131.)

En efecto, Hermógenes había dicho:

Suavis quoque est dictio per epitheta nominum adiunela, ut Agita e Musa Arguta. Imo etiam in poesi natura sua suavi, prae reliquo orationis genere apparente epitheta suauiora esse el maiorem voluptatem proferre in ipso poemate. (De **Formis oratoris**, I, cap. 3.)

Pero en el arte oratorio de Quintiliano encontramos esta explicación:

- a) Ornat enim epitheton, quod recte dicimus appositorum, a nunnulis sequens dicitur.

- b) Eo poetae et frequentius et liberius utuntur. Namque illis satis est convenire id verbo cui apponitur itaque et dentes albos et humida vina in iis non
c) reprehendemus; apud oratorem, visi aliquid efficitur redundat. (**Institutiones oratoriae**, VIII, cap. I.)

Con arreglo a lo señalado por R. M. Beach, Herrera ha querido citar a Hermógenes, de quien saca la idea de la suavidad de los epítetos, y lo hace, sea cual fuera el verdadero propósito, mediante lo que podríamos llamar la típica cita herreriana. Pero, como notará el lector, lo que hace Herrera es añadir "como es autor Quintiliano en el lib. 8, cap. 1", ni al principio ni al final de todo cuanto está subrayado en los párrafos a), b) y c) de este específico pasaje de sus **Anotaciones**. Y está claro que procede de a), b, y c) en el pasaje transcrita de la obra del conocido teórico latino, y debió de ser citado con más escrupulosidad, por ser una traducción a la letra, tan exacta que ni siquiera altera los ejemplos del "umido vino" y "los dientes blancos". (Al comentar el soneto IX de Garcilaso, Herrera había observado que no hay persona que "no conosca que la nieve es blanca, el sol dorado, la luna argentina": pero en su soneto XI –según la numeración de Alberto Sánchez en la obra citada, o soneto XII en la edición de Vicente García de Diego. Clásicos Castellanos. núm. 26–, el mismo Herrera nos sorprende con el endecasílabo "huyendo el resplandor del Sol dorado").

Dadas las circunstancias, cabría pensar en las posibilidades de un simple incidente que influyera en la cautelosa advertencia con que Herrera procede a la compilación de los comentarios.

Sin embargo, el **coup de grâce** que ocasiona la sospecha de una pauta herreriana desafortunada y altera nuestro concepto relativo a la moderación con que Herrera avala sus enunciados cobra trascendencia cuando consideramos las teorías sobre el lenguaje metafórico, el último caso de este breve trabajo.

Antes que nada, reconoceremos las abundantes muestras de los profundos conocimientos en materia de poética y retórica que

Herrera dejó a lo largo de sus **Anotaciones a las obras de Garcilaso**. Si se ordenasen convenientemente tales comentarios, podría trazarse una valiosa preceptiva literaria que integraría aquel "verdadero curso de teoría literaria" de que habla Menéndez y Pelayo (**Historia de las ideas estéticas en España**. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, pág. 257).

De los tres grupos, aceptados por los preceptistas clásicos, que constituyen el llamado lenguaje figurado –es decir, las figuras de pensamiento, las figuras de dicción y los tropos– se ocupa Herrera repetidas veces, especialmente de los tropos.

Y, como esperaríamos, la **metáfora** adquiere una personalidad incomparable en manos de nuestro poeta; le dedica una larga dissertación que comprende más de cuatro páginas.

He aquí las varias teorías expuestas por Herrera y que forman en conjunto el **quid** de razonamiento a favor del uso de este tropo.

HERRERA:

Las palabras que como dize Aristóteles, son notas i señales de aquellas cosas, que concebimos en el animo, i si no percibimos su fuerça no alcançamos la sentencia, que se esprime en ella, o son proprias o agenas que dizen.

a) Las proprias se hallaron por necessidad i son las que sinifican aquello en que primero tuvieron nombre, las agenas por ornato i son las que mudan de la propria sinificacion en otra, a aquéllos que los griegos llamaron tropos de la mudanza del entendimiento i Aristóteles del verbo metaforo; que es trasfiero, metáfora, i los latinos traslación, lo cual sucede, cuando traspassamos con virtud una palabra de su propio i verdadero sinificado a otro no propio, pero cercano por la semejanza con el (...) i por esta causa Aristófanes gramático justamente condena los vocablos proprios i porque son simplicissimos, pero las vozes agenas i trasladadas parecen mas manificas por la mayor parte, i deve ser porque son mas raras i usadas de menos, i verdaderamente que en este genero muchas veces puso admiración a los



d) ombres sabios, que causa aya, por que se deleitan todos mas con las palabras extranjeras i transferidas que con la proprias i suyas.

e) porque si alguna cosa no tiene su nombre i nativo vocablo, como el divorcio en la distracion i apartamiento del matrimonio; la necesidad costriñe que nos sirvamos del porque no se halla

f) otro, mas en la mayor copia i mas fertil abundancia de sus palabras le agradan mas las agenas si son traduzidas con razon i juicio (...)

g) i porque toda la traslación que es hallada con razon alguna se llega a los mesmos sentidos mayormente de los ojos el cual es agudissimo sentido.

h) porque el olor de la cortesanía, la blandura i terneza de la umanidad, el murmurio del mar, i la dulzura de la oración son deduzidos de los demás sentidos, pero la de los ojos son mucho mas agudas y de mejor eficacia, porque ponen casi en la presencia del animo las cosas que no pudimos mirar ni ver.

b) el primero destas voces extrañas fue por necesidad, después viendo que hazia hermosa la oración se valieron de ella por gracia de ornato i deleite i mayor expresion de cosas pero este tropo es tan estendido i abierto cuantos

i) los generos de la naturaleza porque no ai vocablo cierto i proprio de cosas que no se pueda deduzir con alguna razón en lugar ageno i sin duda resplandece mayor suavidad i dulçura en la dición pintada.

c) que es simple i bien se dexe ver en la metáfora, que se labra i viste i alumbrá la oración, como si se sembrase i esparziesse

j) de estrellas... (**Anotaciones**, págs. 84-85.)

Como notará el lector, los varios enunciados sobre la metáfora y las fuentes reconocidas tienen toda la apariencia de un serio y cabal trabajo de investigación, que más bien anuncia un ecletismo muy renacentista. Además, por las repetidas remisiones a

Aristóteles, Aristófanes, Teofrasto y Licinio cabe concluir que las teorías sobre la metáfora proceden, en su mayor parte, de teóricos griegos. Por lo menos, ésta parece ser la intención de Herrera, aunque sabemos que carecía de un adecuado conocimiento de la lengua griega.

Pero hay algo más en cuanto a las citas. Como hemos dicho antes, Herrera, siempre que puede, nos da no sólo el nombre del escritor a quien se refiere, sino que añade otros detalles que puntualizan el libro y muchas veces incluso el capítulo o parte. Sin embargo, en el largo trozo aducido, Herrera no sigue los moldes habituales, ya que todas **las citas que pretenden llamar la atención hacia las obras** de Aristóteles, Aristófanes, Teofrastro y aun Quintiliano carecen de aquellos detalles que suelen acompañar al nombre de un determinado autor u obra.

Ahora bien, pese a que los ínclitos escritores griegos citados en el pasaje hayan teorizado todos acerca de la metáfora, lo que de veras sorprenderá al lector es el hecho de que Herrera acuda **casi exclusivamente a Cicerón** (ahora su fuente esencial), a quien ni siquiera menciona una sola vez, y es el teórico que de-bió citar repetidas veces, por haber traducido a la letra y sin escrupulos todo cuanto reproduzco a continuación. (Cicerón: *De oratore*. Heineman, Londres y Cambridge, 1948). Compárense los párrafos a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), de Cicerón con las correspondientes letras del fragmento de Herrera que encabezan los varios enunciados.

CICERÓN:

Tria sunt igitur in verbo simplici quae orator offerat at illustrandam atque exornandam orationem, aut inusitatum verbum aut novatum aut tranlatum Inusitata sunt prisca fere se vetusta et ab uso quotidiani sermonis iamdiu intermisata quae sunt poetarum licentiae liberiosa quam nostrae...

a) Tertius ille modus trasferendi verbi late patet quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis post autem delectatio incunditasque celebravit.

b) Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepita est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi traslatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum, illustrat id quod intellegi volumus eius rei quam alieno verbo posuimus similitudo (...)

c) Similitudinis est ad verbum aenum contracta brevitas, quod verbum in alieno loco tanquam in suo positum si agnoscitur, delectat, si simile nihil habet, repudiatur (...)

d) Hoc in genere persaepe mihi admirandum videtur quid sit quod omnes transatis et alienis magis delectautur verbis quam propriis et suis.

e) Nam si res suum nomen et proprium vocabulum non habet, ut pes in navi, ut nexum quod per libram agitur, at in uxore divertium, necessitas cogit quod non habecas aliunde sumere.

f) Sed in suorum verborum maxima copia tamen homines aliena multo magis, si sunt ratione traslatra, delectant.

g) Vel quod omnis translatio, quae quidem sumptae ratione est, ad sensus ipsos asmoretur, maximae oculorum, qui est sensus acerrimus

h) nam el odor urbanitatis et mollitudo humanitatis, et murmur maris et dulcedo orationis sunt ducta et ceteris sensibus illa vero oocularum multo acriora, quae ponunt paene in conspecta animi quae cernere et videre non possumus.

i) Nihil est enim in rerum natura cuius nos non in aliis rebus possimus uti vocabulo et nomine.

Unde enim simile duci potest (potest autem ex omnibus) indidem verbum unum quod similitudinem continet translatum lument affert orationi.

Ita fit omnis sigulorum verborum virtus atque laus tribus existat ex rebus, si aut vetustum verborum sit, quod tamen consuetudo ferre possit, aut factum vel coniunctione vel novitate, in quo item est auribus consuetudinique parcendum, aut translatum, quod

j) maxime tanquam stellis quibusdam notat et illuminat orationem.

(De Oratore, III.)

Por estimar enteramente gratuitas las reacciones más variadas al conocer esta desafortunada pauta, nada diremos que no concuerde con las opiniones que el lector habrá formulado; en estas confrontaciones abruma por sí solo el hecho de que **Herrera** se valga incluso de los ejemplos (el murmulio del mar, el olor de la cortesanía, el agudísimo sentido del oído y la metáfora de las estrellas), tal como hemos visto anteriormente en los ejemplos traídos a propósito de los epítetos.

Y aunque es preciso señalar que Herrera intercala sus propias glosas a los enunciados de Cicerón sin que éstas alteren el razonamiento y las teorías del famoso orador, frente a las realidades de los acontecimientos que confunden y asombran, no podemos menos de quedarnos perplejos. Además, debido a todo cuanto hemos expuesto, sería tal vez el caso de despachar los hechos como inexplicables o habituales ocurrencias de plagios (Los demás casos de plagio son de menos interés por tratarse de definiciones de términos poéticos y retóricos, que por ser universales no alcanzan la gravedad de los que hemos puntualizado. Véase, por ejemplo, la página 307 de las **Anotaciones**, y lo referente a la "amplificación" y la definición de esta figura de pensamiento hecha por Quintiliano en sus **Instituciones oratoriae**. Herrera sigue a Quintiliano con arreglo a la pauta mencionada, pues los ejemplos "diziendo muerto al herido" o "cuando por aver herido a uno, digo que lo tocó" son del teórico latino, a quien de nuevo no cita. Pura inspiración, por otra parte, la encontramos si comparamos lo contenido en las páginas 17 y 18 de las **Anotaciones**, es decir, el propósito de los comentarios al "Vir bonus et sapiens, etc.", de Horacio. Véase Horacio, Q. F.: **Epístola ad Pisones**, edición de Dolores de Cortázar, sección XXIX, Madrid, 1923). Sin embargo, un análisis de los casos de plagio permite establecer algunas teorías y explicaciones:

1^a Si el deseo de aquella adhesión ecuánime, de que hemos hablado al comienzo de este artículo, obliga a Herrera a tanta precisión que llega a traducir no sólo teorías fundamentales, sino también los ejemplos que las acompañan, esto quiere decir que Herrera, aun **culpable por no citar al autor de cuya obra se vale**, lo hace siempre que esta práctica le asegura la completa e inalterada exposición de ciertas teorías por el máximo efecto que producen.

2^a Aunque su preparación humanística le proporcionaba la tarea, relativamente sencilla, de parafrasear teorías o enunciados de tratadistas latinos, opta por la más rigurosa traducción, siempre que este procedimiento le garantizase ante la posibilidad de peligrosas interpretaciones subjetivas.

3^a Si aceptamos las dos primeras teorías, es posible pensar que para Herrera valía más verse **inculpado por plagios de obras de teóricos grecolatinos** (fuentes de la mayoría de las abundantes poéticas y retóricas del Renacimiento) que verse relacionado con los tratadistas italianos. Es decir, Herrera personifica aquel "retorno al clasicismo", (José Pastor: **Las apologias de la lengua castellana en el Siglo de Oro**, Madrid, 1929) en que el proceso admiración-imitación llega a extremos notables, por lo que Herrera se queda aún más lejos que los italianos.

4^a Si consideramos las **Anotaciones** como una especie de introducción o primera prueba de la proyectada **Arte poética**, obra que infelizmente no nos ha llegado, y que iba a reflejar no sólo el desarrollo de la individualidad, sino también un sentimiento nacional, (Rafael Lapesa: "Las odas de fray Luis de León a Felipe Ruiz", en **Studia philologica**, Madrid, 1961, pág. 301) es comprensible el que Herrera, pese a la impresionante lista de teóricos y tratadistas del Renacimiento italiano que conocía, no se dejase influir por ellos, salvo las traducciones de que hemos hablado. Y, aunque encontramos en las **Anotaciones** a Bembo, Castiglione, Ruscelli, Minturno, Trissino y otros muchos más, es difícil comprobar una directa influencia, (Salvo en los casos de

plagio referentes a las obras de Escalígero y Annibal Caro, a las que nos hemos referido anteriormente. **Herrera busca, en su mayor parte, sus teorías en las retóricas más que en las poéticas.** No nos extrañará pues, este juicio de **Vossler** que podría respaldar mi enunciado: "Posee una peligrosa tendencia a la retórica que le obliga a desfigurar todo, etc. Véase Karl Vossler: **La soledad en la poesía española**, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1941, pág. 89) o siquiera una coincidencia de teorías de carácter sospechoso.

Había dicho Herrera:

Los españoles que no perdonaron a algún género de verso italiano, se an ya echo propia esta poesía, pero no sé cómo sufrirán los nuestros: que con tanta **admiración celebran la lengua, el modo del dezir la gracia, i los pensamientos de los escritores toscanos**, que osé yo afirmar que la lengua común de España, sus frases y términos, su viveza i espíritu i los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparación con la elegancia i la hermosura de las divinas rimas de Italia. (**Anotaciones**, 73)

Sobre la posible coincidencia con los italianos en cuanto a la temática, coincidencia que probablemente ha empezado por incluir también las teorías sobre el lenguaje, sólo diremos que los conceptos en torno al amor, el dolor y la pasión estuvieron de moda durante todo el Renacimiento. Herrera lo sabía, y por esta razón dijo:

...de todos los pensamientos i consideraciones de amor i de las más cosas que toca la poesía; cayeron en la mente de **Petrarca** i del Bembo i de los antiguos, porque es tan derramado i abundan el argumento del amor i tan acrecentado en sí mismo; que ningunos ingenios pueden abraçallo todo. (**Anotaciones**, 71-72).



Finalmente, con este artículo he pretendido aclarar unos hechos, presentar otros y plantear algunas teorías. Pero quedan siempre como inexplicables los flagrantes plagios y los préstamos omitidos por el poeta sevillano. Frente a ellos sólo diré que incluso el Divino peca.

Tomado de **Filología Moderna** # 25-26
(Octubre 1966-Enero 1967)
Madrid, España

El mundo de los objetos poéticos
es lo otro que el mundo de las cosas reales.
Ser poeta es desrealizar, es negarse a lo real.

José Ortega y Gasset
(1883-1955)
(Meditación de la criolla)

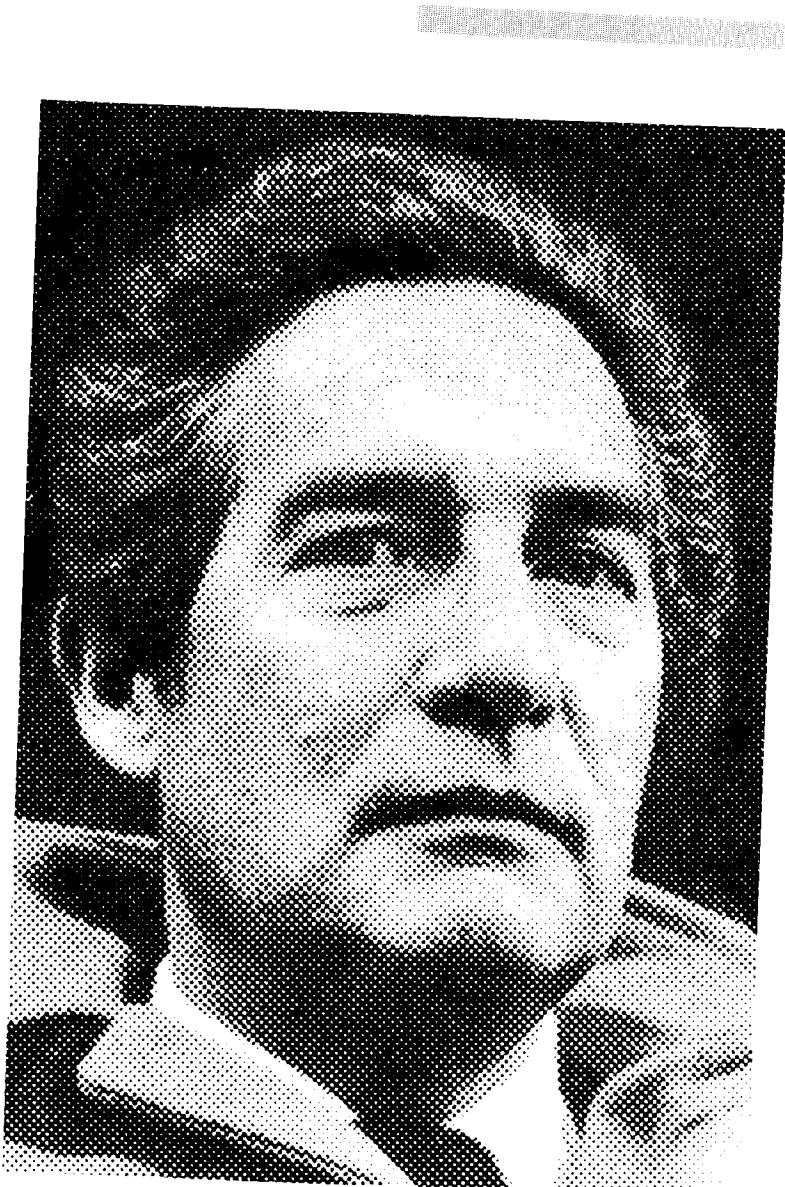
FREDO ARIAS DE LA CANAL

OCTAVIO PAZ ¿INTELECTUAL?

arcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), en el tomo I de **Historia de las Ideas Estéticas en España**, cita lo dicho por Aristóteles en **Poética**:

No consiste la obra del poeta en decir las cosas tales como son, sino tales como han podido ser. Ni difieren únicamente el historiador y el poeta por escribir el uno en prosa y el otro en verso. Aunque pusiéramos en metro los escritos de Herodoto, no dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador cuenta las cosas que sucedieron, y el poeta las que pudieron o debieron suceder. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave o más profundo que la historia, porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular y relativo. Lo universal es lo que, según la naturaleza o la necesidad, hubiera hecho tal o cual individuo, dado su carácter: a la poesía toca ponerle nombre.

Por esta razón, no hay nada más trágico que observar los empeños de un poeta por hacerse biógrafo, de un místico por convertirse en



Octavio Paz (n. 1914)

lógico, o de un compulsivo por sentirse intelectual. De la misma manera es trágico observar a un intelectual inventando poemas artificiales, como ha ocurrido a ciertos escritores que han bebido de mis antologías de arquetipos poéticos. Octavio Paz que siendo uno de los más grandes poetas de la lengua castellana, se lanzó a componer una biografía psicológica intitulada **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe** (1982), en donde cita a Freud a la ligera sin consignar ninguno de los libros del profesor vienes. Por otro lado critica a Pfandl, primer psicoanalista de Juana Inés, denostándolo de anticuado y de que ni siquiera es psiquiatra (como si los psiquiatras supieran más que los psicoanalistas sobre la mente humana). Paz debió haber advertido en su exordio lo que después confesó a mitad del libro:

Hay que confesar, por otra parte, que la teoría astrológica del amor, por quimérica que nos parezca, poseía mayor consistencia para los contemporáneos de sor Juana que para nosotros las doctrinas de los psicoanalistas y los psiquiatras. Apenas si necesito aclarar que no me refiero a la verdad –si es que esta palabra tiene algún sentido cuando se habla de los hombres y su naturaleza cambiante– sino a la consistencia de esas ideas. Aunque esto escandalice a muchos, pienso que las modernas teorías psicológicas no han hecho sino substituir un conjunto de principios fantásticos (humores, astros, espíritus, afinidades y antipatías) por otras entelequias (complejos, pulsiones, inconsciente, arquetipos). En cierto modo, la psicología actual no es sino una traducción en términos científicos modernos de la psicología renacentista.

En **Prosas olvidadas de Pedro Garfias**, compiladas por José María Barrera López, y publicadas por **Litoral** 115-7, se observa que el poeta andaluz fue más explícito que Paz cuando dijo:

Es muy posible, amigo mío, que en lo hondo, en lo oscuro de mi conciencia sea yo un creyente. Admiro la fe. Adoro, sobre



todas las cosas, el arrebato, la pasión. Como poeta que soy, gusto de los símbolos. Y me agrada perderme por las regiones de lo inexplorable. Odio la ciencia vana, materialista y fría, que nos explica el por qué de todo. La acepto como una verdad. Pero prefiero la mentira, porque es más bella.

En el prólogo que José Moreno Villa (1887-1955) hace al libro **La flor de California**, de José María Hinojosa (1904-36), publicado por **Litoral** 136-8, se confirma la convicción de los poetas:

Amigo mío, valiente y desinteresado: esta carta con que quieren acompañarse tus narraciones no sé cómo ha de ser, pero no importa. Si fuese cargada de lógica se despegaría demasiado de tu obra. Vale más que tenga la lógica del sentimiento que la de la razón.

Para comprender el abismo que separa la objetividad de un intelectual y la subjetividad o inconsciencia de un poeta, tenemos que recurrir a Federico Nietzsche (1844-1900), quien murió loco por no poder condensar estas dos tendencias. Veamos lo que nos dice en su obra **Génesis de la tragedia**:

¿Quién fue aquel que él solo se atrevió a negar el genio griego de Homero, Píndaro, Esquilo, Fidias, Pericles, Pitia y Dionisio, que como el abismo más profundo y la altura más extrema asegura nuestra admiración estupefacta? ¿Qué poder demoniaco es éste que osa verter aquel elixir al polvo? ¿Qué semidiós es este a quien el coro de los espíritus más nobles de la humanidad deben proclamar?:

¡Ay!
Has destruido
el mundo de lo bello
con puño de bronce.
Se cae, está esparcido.

Goethe

Se nos ofrece una llave sobre el carácter de Sócrates debido al bello fenómeno conocido como "el daimonion de Sócrates". Durante circunstancias excepcionales, cuando su gran intelecto dudaba, encontraba un apoyo seguro en la aserción de la voz divina que hablaba en tales momentos. Esta voz, cuando venía siempre disuadía. Dentro de esta absoluta naturaleza anormal, el conocimiento intuitivo aparece sólo con el propósito de esconder el conocimiento consciente ocasionalmente. **Mientras que en los artistas es el instinto una fuerza creadora-afirmativa y el estado consciente actúa crítica y disuasivamente, en el caso de Sócrates es el instinto el crítico y la conciencia la que se convierte en creadora.** ¡En verdad una monstruosidad **per defectum**! Específicamente, observamos aquí un defecto monstruoso de cualquier disposición mística, de tal manera que Sócrates puede ser llamado el típico anti-místico, en quien, a través de una hipertrofia, su naturaleza lógica se desarrolló tan excesivamente como el conocimiento intuitivo en el místico.

Prosigue Nietzsche su análisis del ser poético:

A la cara de nuestras observaciones aprendidas acerca de los procesos artísticos, este proto-fenómeno artístico que exhibimos para que ayude a explicar el coro trágico es casi ofensivo, aunque nada podría ser más seguro que el hecho de que el poeta es poeta solamente si se ve rodeado de figuras que viven y actúan delante de él y las cuales puede ver en su naturaleza interior. (...)

Para un poeta genuino, la metáfora no es una figura retórica sino una imagen substituyente que realmente contempla en lugar de un concepto. El carácter para él no es un todo que ha derivado de un rasgo particular que adquirió aquí o allí, sino una persona obstructoramente viva ante sus mismos ojos, diferenciada de la que pudo haber sido la visión idéntica del pintor sólo por el hecho que continúa viviendo y actuando.



¿Cómo es que las descripciones de Homero son más vívidas que las de cualquier otro poeta? Porque él visualizó de una forma más vital. Hablamos abstractamente acerca de la poesía porque todos somos generalmente malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es simple: dejemos que cualquiera tenga la habilidad de contemplar continuamente un drama vívido y vivir constantemente rodeado de muchos espíritus, y será un poeta; permitamos que cualquiera sienta la urgencia de transformarse y de hablar a través de otros cuerpos y almas, y será un dramaturgo.

¿Pero de dónde le nacen al poeta los espíritus y las visiones simbólicas?

Desde luego que de una serie de vivencias traumáticas infantiles y de todo el acervo cultural de que se ha nutrido y que ha almacenado en su inconsciente.

Pilar Astray, española, nos ofrece un ejemplo de la circunstancia psíquica del poeta. (Ejemplo tomado de la revista **Grupo Ráfagas** N° 6):

Hay muerte sobre la noche
y aunque llamo al sol,
"Únjeme con tu brillo",
el manto empapado de tu ausencia
me invade
y esqueletos grises pasean ante mí
rompiendo la historia.

Hay muerte sobre el tiempo.
El viento onírico del olvido me sacude
y aunque llamo al sol,
los ecos de mis gritos
se estrellan en la mano amurallada
de los días,
desnudándose al fuego del silencio.



Primo Castrillo (m. 1985), boliviano. De su libro **Poemas con o sin palabras**:

CANTORES LÍRICOS (fragmento)

El poeta canta... dialoga en soledad
con seres etéreos, intangibles, misteriosos.
Se esconden en el azul e impenetrable
subconsciente de su mundo interior.
Seres de laberinto brumoso y recóndito
imaginarios, metafísicos, transparentes
sin forma, ni dimensión visible
cuya esencia alquitrada y sutil es nada.

Edmundo Bergler (1899-1962), en **Psicoanálisis del Escritor** (1954), en el capítulo **El plagio**, nos dice que:

Es muy probable que las razones inconscientes desempeñen en el plagio un papel tan importante como el de los motivos conscientes (...) Las gentes cuyos plagios se basan en motivos puramente inconscientes son inermes; realmente se encuentran en una triste situación ya que nadie cree que sus motivos son inconscientes. (...) Es difícil determinar por qué plaga un escritor, por qué roba ideas y no otra cosa. Si fuera posible analizar centenares de plagiarios, podríamos sacar conclusiones razonables en cuanto a las causas del plagio. En lugar de esto, sólo podemos conjeturar las razones psicogenéticas del plagio, destacando las formas especiales observadas. Las dos docenas de plagios que más tarde enumeraremos representan sólo las conjeturas preliminares. El autor se da cuenta de lo incompleto de su material, y comprende que realiza un experimento inicial.

El plagio parece el resultado de una enfermedad, que se da frecuentemente entre las personas que trabajan en los **campos**

de la literatura, la ciencia o el arte. Por lo tanto, el plagio es un "privilegio" de estas vocaciones, ya que otras personas, aunque lo deseasen, no tendrían ocasión de plagiar. El plagio es, evidentemente, una forma de delito, ajustada a la sociedad y relativamente no peligrosa, cometida por los periodistas, los escritores, los artistas y los científicos.

La publicidad es esencial para el plagio. Hay que tener un público para plagiar. Un plagio no expresado en público es una **contradictio in adjecto**. Además hemos de considerar que aunque el plagiario, al verse descubierto, se encuentra en una situación difícil, su delito no supone la deshonra, como suele ocurrir con la mayoría de los delitos.

Finalmente, el plagio implica la omisión de citar a los predecesores científicos o literarios. Se espera que todo autor reúna, en los límites de la posibilidad, informes relativos a su material.

El núcleo de la obra sorjuanista de Paz reside en situar a la escritora dentro de una sociedad dogmática e intransigente desde el punto de vista religioso, y erótica desde el ángulo vital. Protegida por el poder de la Corona pudo Sor Juana desarrollar su vocación literaria en un convento ante la mirada celosa pero impotente de la Iglesia. Nos dice Paz:

Las ortodoxias religiosas y políticas son implacables con las opiniones heréticas.

(...)

La confabulación del poder político y la ortodoxia ideológica se resuelve invariablemente en sociedades jerárquicas que tienden, sin lograrlo nunca del todo, a la inmutabilidad. La historia intelectual de las ortodoxias –sea de la Contrarreforma en España o la del marxismo-leninismo en Rusia– es la historia de la momificación del saber. (...)

Mi generación vio a los revolucionarios de 1917, a los compañeros de Lenin y Trotsky, confesar ante sus jueces crí-

menes irreales en un lenguaje que era una abyecta parodia del marxismo, como el lenguaje santurrón de las protestas de fe que Sor Juana firmó con su sangre son una caricatura del lenguaje religioso. Los casos de los bolcheviques del siglo XX y el de la monja poetisa del XVII son muy distintos pero es innegable que, a pesar de las numerosas diferencias, hay entre ellos una semejanza esencial y turbadora: **son sucesos que únicamente pueden acontecer en sociedades cerradas, regidas por una burocracia política y eclesiástica que gobierna en nombre de una ortodoxia.** A diferencia de los otros regímenes, sean democráticos o tiránicos, las ortodoxias no se contentan con castigar las rebeldías, las disidencias y las desviaciones sino que exigen la confesión, el arrepentimiento y la retractación de los culpables. En esas ceremonias de expiación –sea un proceso judicial o una confesión general– las creencias de los inculpados son el aliado más seguro de los fiscales y los inquisidores.

Su suerte de escritora castigada por prelados seguros de la verdad de sus opiniones nos recuerda a nosotros, hombres del siglo XX, el destino del intelectual libre en sociedades dominadas por una ortodoxia y regidas por una burocracia. (...)

Pienso lo contrario: que Juana Inés haya sido capaz de resistir tanto tiempo y que sólo al final del asedio haya abdicado y haya seguido a sus censores en sus mortificaciones inhumanas, es una hermosa prueba de su fortaleza espiritual. (...)

Otro parecido es la complicidad de la víctima con el verdugo a través de la ideología. Ya cité el caso de Bujarin y de los otros acusados en los procesos de Moscú. La actitud de sor Juana –de nuevo: en el modo menor– es semejante: basta con leer las declaraciones que firmó después de su confesión general, en 1694. No es extraño: su confesor y director espiritual era también calificador de la Inquisición. Las ortodoxias político-religiosas no sólo buscan convencer a la víctima de sus culpas sino también a la posteridad. La falsificación de la historia ha sido y es una de sus especialidades. En el caso de sor Juana estuvieron a punto de lograrlo: varias generaciones vieron en sus últimos años no una



derrota sino una conversión. Por las bocas de un obispo y de un alto funcionario del Santo Oficio, ayudados por un arzobispo enloquecido, Dios la llamó y ella obedeció a su llamado. Extraño llamamiento y más extraña conversión que transformaron a una gran escritora en una obtusa penitente. La "conversión" de sor Juana no nos dejó nada, absolutamente nada, salvo tres declaraciones devotas escritas en una prosa indigna de ella y, en una página, un hilillo de sangre pronto secada.

En **Intento de Psicoanálisis de Juana Inés** (1972), libro que no citó Paz en su obra por razones desconocidas, y que se encuentra en todas las bibliotecas públicas de México, en el capítulo **Su masoquismo**, consigné:

Oigamos lo que Américo Castro nos tiene que decir: "**Sor Juana, mártir de la inteligencia.** Si sus versos hubieran sido niños, y sólo intrincada retórica, su quietud interior no habría sido perturbada. Pero su arte problemático desconcertaba e irritaba. Era diferente. La pobre monjita tuvo que escindirse conscientemente en la grandiosa imagen que de sí misma nos ha legado, y en la realidad de su deshecha persona. Vendidos los dañosos libros, Sor Juana murió con paz en su alma durante una epidemia, cuidando a las hermanas de su comunidad. Su angustia me recuerda la de **Jovellanos**, encarcelado por el crimen de haber querido instruir a la juventud asturiana." (**De la edad conflictiva**, pág. 157. Taurus 1961.)

La tragedia de Juana Inés, se repite en la actualidad ante un nuevo y brutal dogma. Leamos parte del **Requiem por Tvardovsky** de Alexander Solyenitzin: "Hay muchas formas de matar a un poeta. El método escogido para Tvardovsky fue quitarle sus creaciones, su pasión y su periódico. Los dieciséis años de insultos que e humildemente soportó este héroe nada

fueron mientras pudiera continuar con su literatura..." (Moscú, 12 de febrero de 1972). (**Excelsior.**)

Pero atentos a la repetición de la Historia, se observa claramente **el resurgimiento de las tendencias inquisitoriales de nuestro pasado absolutista**. Como un ejemplo de esto, hemos visto cómo en San Miguel de Allende, de manera atrabiliaria, pretendió la policía judicial federal, de acuerdo con el Instituto de Antropología e Historia, despojar de su colección de arte prehispánico a don Miguel Malo Zozaya, la que consideraba como su creación, pues fue él quien descubrió las zonas arqueológicas, y poco a poco reconstruyó la pedacería que se iba encontrando. Y en un arranque de entereza le demostró al gobierno que así como fue libre para formarla, en libertad moría destruyéndola; actitud que jamás podrá comprender quien no comprenda a don Quijote cuando dijo: "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad tal como por la honra, se puede y debe aventurar la vida".

También se observa al analizar dicho crimen, un fenómeno al cual se le denomina: "proyección", que consiste en atribuir a otra persona las características rechazadas en uno mismo. Bergler así lo interpreta: "La proyección señala un proceso psicológico que permite a una persona, a través de un cambio inconsciente, atribuir sus propios sentimientos a otra persona". El proverbio español dice: "El león cree que todos son de su condición". Juana Inés intuyó este fenómeno en **Amor es más laberinto**, a través del personaje Lidoro:

Porque sin duda, pretende
Baco mi juicio trocar,
pues me llega a mí a acusar
de lo mismo en que él me ofende.

Así que por lo que dijo el jefe de los agentes de la Procuraduría General de la República, a las órdenes del Instituto Nacional de Antropología e Historia y que confirma el Boletín oficial, se puede inducir que la acusación que se le hizo a Malo Zozaya fue una defensa contra el reproche interior de una característica rechazada en él mismo, a saber: "No es verdad que yo sea el jefe de una banda de saqueadores de joyas arqueológicas, al contrario, todos los coleccionistas lo son". Prueba de ello es que no se pudo comprobar que Malo Zozaya lo fue, y sin embargo hay mucha gente que presume de la supuesta falta de probidad de dicho inquisidor, por los varios artículos que han salido en la prensa.

En el capítulo **Sílabas las Estrellas Compongan** del mismo libro, nos ofrece Paz su visión poética sobre la relación simbólica entre la leche materna y las palabras:

La analogía entre la lectura y la situación original no se detiene en esto. Comenzar a vivir, crecer, es un proceso doloroso: nuestra vida se inicia como un desprendimiento y culmina en un desarraigó. En el mundo prenatal deseo y satisfacción son uno y lo mismo; el nacimiento significa su disyunción y en esto consiste el castigo de haber nacido. En ese castigo comienza también la conciencia de ser: sentimos nuestro yo como sensación de cercenamiento de lo otro. Pero hay una substancia prodigiosa que hace cesar la discordia entre deseo y satisfacción: **la leche maternal**. En ella el placer y la necesidad se conjugan. La lactancia atenúa la distinción entre sujeto y objeto. La unidad se restablece y por un instante el uno es el otro. En una imagen doblemente admirable, por su exactitud visual y por su penetración espiritual, Hölderlin dice que el niño pende del pecho de su madre como el fruto del ramo. Así es: el niño vuelve a ser de nuevo parte del cuerpo del que fue arrancado. **La substancia que cicatriza la herida es la leche, la savia maternal.**

Las metáforas populares son de una justezza infalible: si deseamos a una persona decimos que "nos la bebemos con los ojos". El desplazamiento de la boca a los ojos como órganos del deseo es una de las manifestaciones del proceso vital; la expresión **"beber con los ojos"** por su plasticidad y su energía es una metáfora que no sólo evoca sino que convoca la situación original. A su vez, la lectura es una metáfora de esa metáfora: **el lector bebe con los ojos la leche de la sabiduría** y restablece, precariamente, en la esfera de la imaginación y el pensamiento, la rota unidad entre el sujeto y el objeto. El lector pone entre paréntesis su conciencia y se interna en un mundo desconocido. ¿Va en busca de sí mismo? Más bien va en busca del lugar del que fue arrancado. Toda lectura, incluso la que termina en desacuerdo o en bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es el reconocimiento, el lugar del origen.

La lectura es una metáfora doble. En uno de sus extremos, reproduce la situación infantil original: **la escritura es la leche mágica** con la que pretendemos disipar la separación entre el sujeto y el objeto. En el otro extremo, despliega ante nosotros una antigua y compleja analogía. Desde el principio del principio el hombre vio en el cielo estrellado un cuerpo vivo regado por ríos de leche luminosa e ígnea; a esta visión, que hace del cosmos un inmenso cuerpo femenino, se alía estrechamente otra: las estrellas y las constelaciones se asocian y combinan en el espacio celeste y así trazan figuras, signos y formas. **La leche primordial se transforma en un vocabulario, el cielo estrellado en un lenguaje.** La leche estelar es destino y las figuras que dibujan los astros son las de nuestra historia. La leche es vida y es conocimiento. Vieja como la astrología, esta metáfora ha marcado a nuestra civilización: signum, es señal celeste, constelación; también es sino: destino. Los signos son sinos y las frases que escriben las estrellas son la historia de los hombres: los signos estelares son la leche que mamamos de niños y esa leche contiene todo lo que somos y seremos.

Leer el cielo o su doble: la página, **beber la leche estelar**, no es deshacer el nudo de nuestro destino pero sí es un remedio contra nuestra condición: la lectura de las estrellas no da la libertad sino el conocimiento. En una sociedad jerárquica como la de sor Juana, en la que el nacimiento no sólo otorgaba nombre y rango sino que era el fundamento del orden social, **el saber –la leche de la sabiduría–** era uno de los recursos más seguros contra el infortunio de un nacimiento plebeyo o ilegítimo. Para Juana Inés la lectura tuvo, indudablemente, esa función reparadora: el saber la limpiaba de su bastardía.

En el capítulo **Su Adaptación Inconsciente a la Muerte por Hambre**, de mi **Juana Inés**, digo:

Cuando nos habla Bergler del escritor o del poeta nos dice: "...logra obtener placer oral a través de bellas palabras e ideas. En un sentido profundo, es un deseo de rechazar a la mala madre preedípica y a las frustaciones experimentadas a través de ella, estableciendo una autarquía" (**Selected papers. Creativity psichoanalysis of wrieters.** p. 376.) O sea, el poeta está diciendo: "Yo me doy a mí mismo bellas y armoniosas palabras (leche) sin necesitarte madre para nada". El compulsivo afán de lectura que tenía Juana desde los tres años, lo confiesa ella misma en su **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**: "Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevo a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Prosegúi yo en ir y ella pro-

siguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengaño la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo".

Aquí vemos cómo se da Juana palabras (leche) todavía en forma pasiva, como diciendo: "yo no deseo ser muerta de hambre por madre, al contrario yo me doy leche a mí misma". Mas tarde al no poder asistir a la Universidad, se consuela con los libros de su abuelo. Su afán por la lectura lo tuvo toda su vida al grado de haber llegado a colecciónar una biblioteca de 4,000 volúmenes.

A los ocho años de edad hacía ya versos con fluidez, y "...compuso una Loa, con todas las calidades que requiere un cabal poema", según nos dice el P. Calleja. Esta compulsión por versificar la tuvo toda su vida, y cuando vivió en palacio no pudo haber llevado una vida muy frívola, desde el momento que hizo frente a las preguntas de los sabios que para tal propósito reunió el virrey "a manera que un galeón real se defendería de pocas chalupas que le embistieran", como se lo dijo el propio Marqués de Mancera al padre Calleja, pues se supone que tuvo libre acceso a buenas bibliotecas.

La vocación de Juana para las letras procedía de un irresistible afán. En la **Respuesta a Sor Filotea**, testimonio elocuente del altísimo ingenio de esta privilegiada cabeza, nos descubre sus impulsos literarios: "...desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas–, ni propias reflejas –que he hecho no pocas–, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí". Más ella intuyó que su inclinación no era consciente: "**El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena**".

Esta misma fuerza ajena la indujo a ambicionar los altos estudios: "...oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé

a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico".

No fue porque tuviese vocación religiosa Juana por lo que se internó en el convento sino por: "querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que me embarazase la obligación de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros (...) pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en **esta inclinación que no sé si por prenda o castigo me dio el cielo** (...) proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) **de leer y más leer, de estudiar y más estudiar**, sin más maestros que los mismos libros". Obsérvese la similitud de razones de este enclaustramiento con las de Erasmo de Rotterdam.

En mi artículo **El Mamífero Hipócrita II**, publicado en **Norte** N° 276 (marzo-abril 1977), establecí el apotegma: **La cultura es la leche simbólica de la humanidad**, siguiendo la relación palabras-leche, descubiertos por la ciencia psicoanalítica. A manera de liminar encabecé mi ensayo con un poema de Antonio Machado:

El hombre sólo es rico en hipocresía.
En sus diez mil disfraces
para engañar confía
y con la doble llave que guarda su mansión
para la ajena hace ganzúa de ladrón.

Edmundo Bergler (1899-1962), se dedicó a la consulta privada desde el momento en que se graduó en la Escuela de Medicina de la Universidad de Viena, en 1937, habiendo sido miembro del personal de la Clínica Freud y asistente del director durante los últimos cuatro años de existencia de la misma. En 1938, ante el peligro del nazismo, emigró a los E.U.A., en donde ejerció el psi-

coanálisis hasta última hora. El primer artículo que escribió, trató sobre el plagio (1932), y su último libro, **Los padres no son culpables**, fue publicado dos años después de su muerte. En total escribió veinticuatro libros y doscientos sesenta artículos científicos. Entre sus varios ensayos sobre la creatividad artística, escribió uno que intituló **Psicoanálisis de los escritores y de la productividad literaria** (1947), en donde expone sus descubrimientos de que la sublimación estética es una defensa autárquica contra el recuerdo oral traumático. Sus experiencias clínicas confirmaron sus hallazgos una y otra vez, mas el narcisismo del gremio de los psicoanalistas tuvo que proceder "humanamente", rechazando sus teorías, las cuales ahora se están difundiendo a través del plagio inconsciente y del intencionado. En un futuro próximo, el sentimiento de culpabilidad de dicho gremio lo forzará compulsivamente a aceptar a Bergler como el exégeta de Sigmund Freud y el consolidador de la ciencia psicoanalítica.

En el ensayo citado se quejó Bergler del rechazo a una de sus teorías:

Esta identificación de la leche y las palabras se antoja grotesca, mas los ejemplos del material clínico, sin embargo, sirven de evidencia en el sentido de que las inhibiciones de trabajo de los escritores pueden ser resueltas, si el odio de estos representado por la "negación de palabras" puede ser sustituido por el hecho de "dar palabras". Desde luego esto es posible si se resuelve analíticamente la fijación pre-edípica hacia la madre.

En la primera parte de este ensayo cité una versión del **Romance del Conde Claros**, para demostrar la relación de la leche y las palabras:

Y otra la escribió con leche
porque viera su pesar.



Los lectores habrán observado también esta relación en el texto del privilegio concedido por Juan I de Aragón (1350-95), que trata sobre la ciencia gaya o arte de trovar:

Nutre a los pequeñuelos y a los jóvenes con su leche y su miel (...) y reconoce y nutre como hijos suyos a los que han sido criados a los pechos de la amargura, e imbuyéndolos en el néctar de su fuente suavísima.

Nicolás de Maquiavelo (1469-1527) se expresaba así de sus libros:

Recibido de ellos amorosamente, me nutro de aquel alimento que es privativamente mío, y para el cual nací.

Maquiavelo se deleitaba hablando con los hombres a través de los libros, lo que significa que ciertos hombres, después de la muerte, se convierten en palabras; mas como éstas representan simbólicamente a la leche, y como la cultura está vinculada a la creatividad, significa que la cultura es la leche simbólica de la humanidad.

No vaya el lector a pensar que toda la obra de Paz sobre Juana Inés es un plagio. De hecho, este poeta se proyectó en una serie de opiniones que nadie antes se imaginó y las cuales debería reconocerle públicamente la Sociedad Cultural Sor Juana Inés de la Cruz A. C. Veamos lo que de la monja nos dice Paz en la cuarta parte de su libro **Lisonjas y Mercedes**:

Méndez Plancarte y otros biógrafos de sor Juana, con la mayor buena fe, hablan de la humanidad de la monja. Humana lo fue y mucho pero sus excelentes cualidades no deben hacernos cerrar los ojos ante la moral de la época. En esto, como en lo de su profesión, le atribuimos sentimientos, reacciones y actitudes modernas. Sus intervenciones para favorecer a terceros no se limitaron a los casos que conocemos por los

poemas. Sabemos, por ejemplo, que obtuvo dos mil pesos oro en préstamo por unas alhajas de una de sus hermanas y ella misma, en la disputa que tuvo con uno de sus sobrinos que le reclamaba la devolución de esos objetos, declaró con cierto orgullo que le habían dado aquella suma "para hacerle el favor, no porque las prendas valiesen mil pesos". Si pidió la vida de Benavides y la libertad de Samuel por humanidad, ¿por qué no conocemos otros actos suyos de filantropía? Comprendo la repugnancia que se siente ante esta clase de opiniones pero todo lo que sabemos de ella induce a pensar que practicó lo que en nuestro tiempo se llama "tráfico de influencias".

A cien años del nacimiento del intelectual Ortega y Gasset (1883-1955), viene a cuento la justificación que publicó en **Dilthey y la Idea de la Vida**, de su libro **Kant, Hegel, Dilthey**, cuando se le acusó de haber plagiado al filósofo alemán. Ni el mismo Ortega se dio cuenta de que Dilthey había plagiado inconscientemente al padre de la filosofía existencialista: Miguel de Cervantes. (Ver mi ensayo **La filosofía dinámica de Cervantes a Ortega**, 1969):

Al tomar recientemente contacto pleno con la obra filosófica de Dilthey, **he experimentado la patética sorpresa de que los problemas y posiciones apuntados en toda mi obra –se entiende, los estricta y decisivamente filosóficos– corren en un extraño y azorante paralelismo con los de aquélla**. Nada más azorante, en efecto, que encontrarse ya muy dentro de la vida, de pronto, con que existía y andaba por el mundo otro hombre que en lo esencial era uno mismo. La literatura ha dado forma a ese medular azoramiento en el tema del alter ego.

Desde las **Meditaciones del Quijote** (1914) hasta mi ensayo sobre **Historiología** (1928) y **La rebelión de las masas** (1930), se afirma, con paradisiaca inocencia, este insistente paralelismo. ¿Por qué, entonces, valorar como pér-

dida de diez años en mi desarrollo intelectual mi desconocimiento de Dilthey? ¿No significa ese paralelismo que había llegado yo con mi espontáneo andar a las mismas ideas que éste antes logró y expuso? ¿Qué hubiera ganado recibiéndolas de él?

Mas observad señores, cómo el intelectual se enfrenta a los problemas al contrario del poeta quien los rehuye debido a que nació para el sentimiento y la imaginación y no para el pensamiento intelectual.

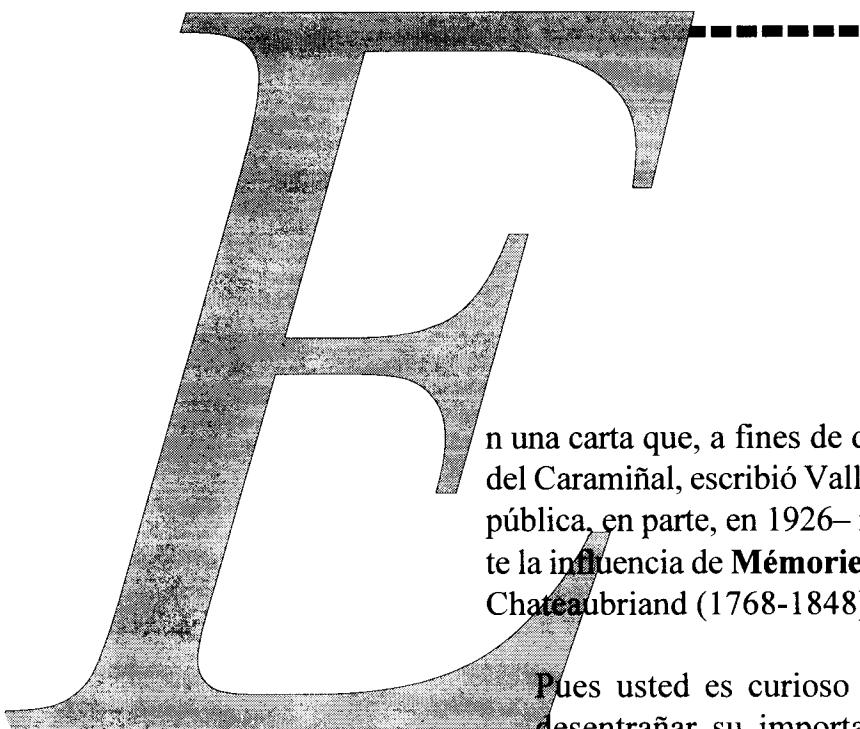
Este ensayo fue publicado en la 2^a edición de **Intento de psicoanálisis de Juana Inés**, México, 1988. (La primera edición se publicó en 1972 diez años antes que la obra sorjuanista de Paz.)

MARÍA PAZ DÍEZ TABOADA

ECOS ROMÁNTICOS EN FLOR DE SANTIDAD DE VALLE-INCLÁN

A la víbora, víbora de la mar
por aquí pueden pasar,
pasa Inclán con Chateaubriand
pasa Asturias con Banderas,
y de Balzac saca raja
García Márquez con ventaja.
Y todos sin distinción
toman, toman de Platón.

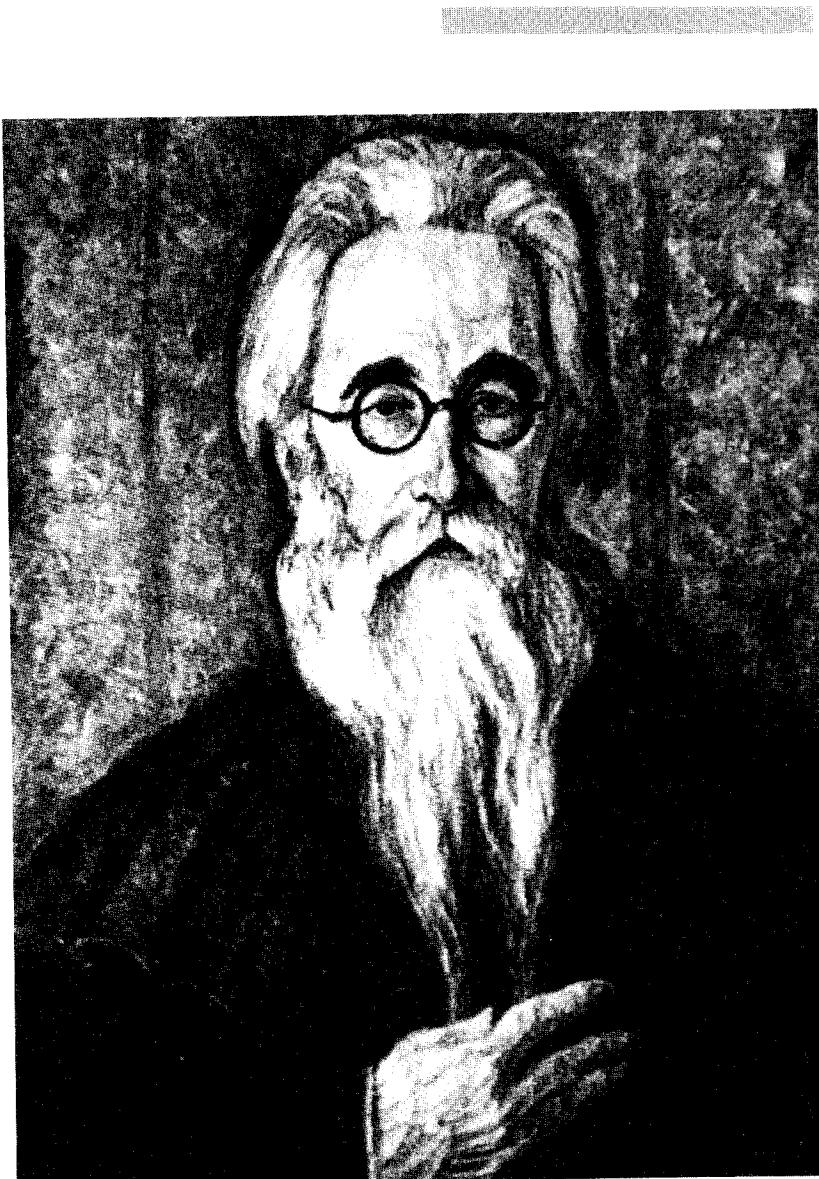
Fredo Arias de la Canal



n una carta que, a fines de diciembre de 1923 y desde La Puebla del Caramiñal, escribió Valle-Inclán a Alfonso Reyes –que la hizo pública, en parte, en 1926– nuestro autor reconocía explícitamente la influencia de *Mémoires d'outre-tombe* de François René de Chateaubriand (1768-1848) en su **Sonata de otoño** (1902):

Pues usted es curioso de saber las influencias literarias y desentrañar su importancia en los escritores vivos, he de contarle las que yo creo más fuertes en mi hora de juventud. (...) Pocos han visto la influencia de Chateaubriand en las **Memorias del Marqués de Bradomín (Sonata de otoño)**. La visita que el marqués hace a los reyes está hecha recordando voluntariamente la que el romántico vizconde hizo a Carlos X en el destierro (**Memorias de Ultratumba**)¹.

Posteriormente, en carta dirigida a Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero) desde el Sanatorio Villar Iglesias de Santiago de Compostela y con fecha 18 de marzo de 1924, Valle vuelve a re-



Ramón María del Valle Inclán
Pintura de Echavarría

ferirse a la influencia de Chateaubriand en su obra, y también a la de Scott:

Las **Memorias del Marqués de Bradomín**, llenan un vacío de nuestra literatura en el albor romántico. Son "Memorias" que en Francia las pudo escribir cualquiera, después de Juan Jacobo. Ni en el estilo, ni en el morbo sentimental, tienen cosa que no pueda hallarse en las **Memorias de Ultratumba**. Como no existía este tránsito en la literatura española, tuve que construirlo. Las **Comedias**, son novelas escotianas. En España había existido el intento, ciertamente, pero sin estilo, y por bajo de los libros de Caballerías. Realizados –como me era preciso– estos dos modos, –hace cien años logrados en las grandes literaturas europeas–, creo que podré –si la vida me deja– realizar mi obra, y dejar asomar mi alma, tan atribulada ante el espectáculo de España².

También Díaz-Plaja se refirió al talante romántico de las primeras obras de Valle Inclán, a su admiración por Chateaubriand y a ciertas coincidencias y paralelismos con el vizconde bretón:

En cuanto a Chateaubriand sabemos que fue uno de sus ídolos de mocedad, hasta el punto que una caricatura de la época apostillaba la figura de Valle Inclán con estos versos: "Su murmurador afán/ se cambia en idolatría/ si habla de Chateaubriand [sic]/ que es una monomanía/ de Ramón del Valle Inclán"³. La condición aristocrática del vizconde, el paralelismo de sus geografías nativas frente al Mar Tenebroso, y la temática de los tipos y paisajes de América (...) explican su devoción, así como su extraño poder de sugestión amorosa, que parece prefigurar al Bradomín de **Sonata de invierno**⁴.

Pero no sólo en las **Sonatas**, también en **Flor de santidad** (1904) se encuentran ecos –en mi opinión, inconfundibles– de la novela **Les martyrs** (1809) de Chateaubriand, cuya lectura debía de estar

muy presente en la memoria de Valle en la composición de los cuentos del "ciclo Ádega"⁵, que constituyen el tema central de la novela y que fueron publicados con anterioridad a ella.

Hay múltiples coincidencias entre ambas obras: por ejemplo, las descripciones del paisaje en visión panorámica, desde una elevada lejanía, tan típicas de Chateaubriand, como también en **Flor de santidad** las visiones de San Clodio Mártir y de la campiña de la Galicia del interior; el protagonista de **Los mártires**, Eudore, vuelve la cabeza al partir de Roma hacia La Galia⁶, como el peregrino transfigurado de la visión de Ádega "volvía atrás los ojos" al salir del establo (II,4)⁷, la recurrente simbología de ovejas y lobos que se encuentra por todas partes en ambas novelas y se describen procesiones y desfiles de pobres lisiados.

Entre las referencias evangélicas, las diversas alusiones de **Los mártires** a la parábola del Epulón y el pobre Lázaro⁸, tienen su correspondencia en los mendigos lazarados y blasfemos, "rascando su podre a la puerta del rico avariento" (V,4)⁹. Curiosamente, este pasaje de **Flor de santidad**, irónico hasta el sarcasmo –carácter que falta por completo en la obra del vizconde bretón–, evoca la actitud cínica y desafiante del mendigo en la famosa canción homónima de Espronceda:

Mal revuelto y andrajoso,
entre harapos
del lujo sátira soy,
y con mi aspecto asqueroso
me vengo del poderoso
y adonde va, tras él voy (vs. 61-66)¹⁰.

Por otra parte, también parece reconocerse la influencia de **The Talisman** de Walter Scott (1771-1832), otro de los ídolos literarios de Valle en su juventud, en aquel pasaje en que el ermitaño de Engaddi, dirigiéndose al rey Ricardo:

exclamó con el brazo extendido en tono profético y actitud amenazadora: –¡Ay de aquel que cierra los oídos a la voz de la iglesia...!¹¹

actitud que recuerda a la del peregrino en **Flor de santidad**:

El mendicante, con la diestra tendida hacia el caserío, ululó rencoroso y profético: –¡Ay de esta tierra!... ¡Ay de esta gente que no tiene caridad!... (III, 1)¹².

En cuanto a la **visión celestial** de Átega parece ser una síntesis ingenua y rústica, casi infantil, de la prolífica descripción del paraíso que constituye la totalidad del Libro III de **Los mártires**. Entre sus diversos motivos destaca la descripción del eterno día celestial:

Aucun astre ne paraît sur l'horizon resplendisant, aucun soleil ne se lève, aucun soleil ne se couche dans les lieux où rien ne finit, où rien ne commence; mais une clarté ineffable, descendant des toutes parts comme une tendre rosée, entretient le jour éternel de la délectable éternité¹³.

En el capítulo 5 de la Segunda Estancia de **Flor de santidad**, Valle, coherente con las experiencias de la zagal protagonista, transmuta el día sin amanecer y sin ocaso de Chateaubriand en un atardecer aún más dilatado que los inacabables del verano gallego:

Tras montañas de fantástica cumbre, que marcan el límite de la otra vida, el sol, la luna y las estrellas se ponen en un ocaso que dura eternidades (1, 5)¹⁴.

Sin duda, también a influencia de esta misma obra de Chateaubriand debe atribuirse la visión que del cielo tiene Teobaldo de

Las nieblas rosadas y azules (...) se rasgaron como el día de gloria se rasga en nuestros templos el velo de los altares, y el paraíso de los justos se ofreció a sus miradas deslumbrador y magnífico¹⁵

párrafo que Valle parece sintetizar en

¡las nubes habíanse desgarrado¹⁶, y el Cielo apareciera ante sus ojos...! (I, 5).

El motivo de la **enumeración de bienaventurados**, tanto en **Los mártires** como en **Flor de santidad** comienza por los **patriarcas**, pero en Chateaubriand sigue un cierto orden de categorías, por así decirlo, y, además, cita primero a los hombres y luego a las mujeres:

Là, sont aussi rassemblés à jamais les mortels qui ont pratiqué la vertu sur la terre; les patriarches, assis sous de palmiers d'or; les **prophètes**, au front étincelant de deux rayons de lumière; les **apôtres**, portant sur leur coeur les saints Évangélistes; les docteurs, tenant à la main une plume immortelle; les **solitaires**, retirés dans des grottes célestes; les **martyrs**, vêtus de robes éclatantes; les **vierges**, couronnées de roses d'Eden; les **veuves**, la tête ornée de longs voiles, et toutes ces **femmes pacifiques**... (Liv. III)¹⁷.

La de Valle, más breve y sintética, destaca las **vírgenes** en un segundo lugar; pero bien pudiera ser que en la memoria de nuestro autor revoloteara también el recuerdo de Bécquer, concretamente de su poema-letanía **A todos los Santos** (1868)¹⁸, como parece indicarlo la inclusión de los **monjes** en la coda final del recuento; porque también se percibe la huella de Chateau

briand en este poema, que sigue en parte el mismo orden, aunque presenta los santos inocentes entre los **profetas** y los **apóstoles**, desplaza a la penúltima posición los doctores e incluye al final los **monjes** y los **soldados del Ejército de Cristo** que faltan en el texto francés¹⁹. Por otra parte, el romántico bretón caracteriza las figuras con intensa plasticidad, como si fueran las doradas tallas de un rico retablo, y carácter plástico semejante tienen las de Valle-Inclán, pero sus figuras evocan las sonrosadas e ingenuas imágenes que, con profusión, más que adornar, abarrotan retablos, altares y muros en las iglesias de Galicia:

Patriarcas de luenga barba, **vírgenes** de estática sonrisa,
doctores de calva sien, **mártires** de resplandeciente faz,
monjes, prelados y confesores... (I, 5)²⁰.

Además, si tenemos en cuenta las múltiples referencias a lo profético, a las imágenes sagradas, a los nimbo o a las figuras de retablo que se encuentran por toda la novela, parece que el rastro de Bécquer se combina y entrelaza con el de Bretón, porque la visión de Átega presenta notable parecido con otro pasaje de la leyenda antedicha:

Allí estaban los santos **profetas** que habréis visto groseramente esculpidos en las portadas de piedra de nuestras catedrales, allí las **vírgenes** luminosas, que intentan en vano copiar de sus sueños el pintor en los vidrios de colores de las ojivas; allí los querubines con sus largas y flotantes vestiduras y sus **nimbos** de oro, como los de las **tablas de los altares**²¹.

Pero la principal y más destacada coincidencia entre las dos novelas quizá resida en las alusiones al mito de los "dioses caminantes y mendigos" que aparece en el Libro I de **Los mártires** e implícita, pero como presupuesto básico de toda la acción, en **Flor de santidad**. Esta vieja creencia en que los dioses, como extranjeros y mendigos, andan por el mundo "para ver dónde hay caridad" –como cuentan muchas

leyendas españolas y, sobre todo, gallegas— se encuentra ya en el canto XVII de **La Odisea**: cuando Ulises se presenta como un mendigo en el palacio real de Ítaca, es maltratado de palabra y de obra por Antinoo, quien, a su vez, es reprendido por Telémaco:

—No es de ley herir a un infeliz vagabundo, ¡oh Antinoo! ¡Insensato! ¿Y si fuera algún dios de los cielos venido? Pues los dioses, haciéndose iguales a gente extranjera y adoptando diversas figuras, recorren ciudades para reconocer la insolencia o justicia del hombre²².

Si Ádega cree ver en el peregrino a Nuestro Señor, que de nuevo camina por el mundo, también la protagonista de **Los mártires**, Cymodocée, tomaba a Eudore por una deidad:

—Comment! dit Cymodocée confuse et toujours à genoux, est-ce que tu n'es pas le chasseur Endymion?

poco después, se dirige a él con estas palabras:

—Si tu n'es pas un dieu caché sous la forme d'un mortel, tu es sans doute un étranger que les satyres ont égaré comme moi dans les bois;

el narrador comenta:

Elle ne savait plus que penser de cet inconnu qu'elle avait pris d'abord pour un immortel.

Y, aún por cuarta vez, al ver que Eudore trata como hermano y le da su manto a un esclavo abandonado a quien encuentran en el camino, Cymodocée le pregunta:

—Étranger, ...tu as cru sans doute que cet esclave était quelque dieu caché sous la figure d'un mendiant pour éprouver le coeur des mortels?²³.

Además, ambas protagonistas sienten una mezcla de atracción y respeto, de confianza y miedo ante el hombre al que han tomado por un ser sobrenatural:

Le langage de cet homme confondait Cymodocée. Elle sentait devant lui un mélange d'amour et de respect, de confiance et de frayeur (Liv. I)²⁴,

Como en Ádega

el sayal andrajoso del peregrino encendía en su corazón la llama de cristianos sentimientos;

pero, al mismo tiempo,

la soledad profunda del paraje, el resplandor fantástico del ocaso anubarrado y con luna, la negra, desmelenada y penitente sombra del peregrino, le infundían aquella devoción medrosa que se experimenta a deshora en la paz de las iglesias, etc (I, 2)²⁵.

Sin duda, es en las figuras femeninas donde mejor se percibe el eco de **Los mártires en Flor de santidad**. Tanto Cymodocée como Ádega están dotadas de esa condición estática y expectante, propia de quienes se hallan permanentemente en espera del **prodigo**: arrobada y maravillada, como dice Valle-Inclán de la pobre pastorcilla gallega, de manera semejante a lo dicho por Chateaubriand de Cymodocée:

La jeune prêtresse des Muses marchait en silence le long de montagnes. Ses yeux erraient avec ravissement sur ces retraites

enchantées (...) Remplie d'une frayer religieuse, chaque mouvement, chaque bruit devanait pour elle un prodige (Liv. I)²⁶.

Pero, sobre todo, es curiosa la coincidencia en la alusión a la decapitación o degüello como forma de inmolación o martirio. Las dos principales figuras femeninas de **Los mártires**, la druidesa Velléda y la homérica Cymodocée, mueren degolladas: la primera se suicida con su ritual hoz de oro²⁷ y, al final de la novela, abrazada a su amado Eudore, en el circo romano muere la griega Cymodocée, **degollada por un tigre**²⁸. Es posible que esta imagen de la mártir cristiana despedazada por una fiera estuviera aún viva en la memoria de los lectores de la época, ya que, como otras obras de Chateaubriand, **Les martyrs** tuvo en el siglo XIX en España una gran difusión –la segunda después de **Atala**²⁹– y su influencia se percibe con fuerza en nuestros escritores románticos y posrománticos. Así, la magnífica frase con que en **Flor de santidad** se remata la escena de la seducción—"y descubría la cándida garganta, como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada" (I, 4)–, podría ser, quizá, un guiño de connivencia con sus lectores, que Valle-Inclán establece sobre el que, probablemente, era entonces un conocido referente literario y no sólo sobre el parecido fonético y morfológico –y, aunque forzado, incluso semántico– de **decapitada** con **desflorada**, como se ha dicho³⁰. La conexión aún resulta más nítida si se tiene en cuenta que en el episodio II de Ádega (**Historia milenaria**) de 1899, tras las visiones de la pastora –que en este cuento preceden a la seducción–, se dice que:

era pura, fervorosa e ingenua como una cristiana de la iglesia primitiva; como aquellas santas de trece años que morían en el Circo rodeadas de gloria³¹,

frase que Valle suprimió, seguramente por ser demasiado directa, en el cuento homónimo de 1901, tres años antes de la redacción

de la novela. Así, pues, Ádega es la víctima inocente, nueva virgen mártir, entregada a las fieras humanas –los venteros y el lobuno peregrino– en el "circo" que es este mundo cruel.

En su carta a Torcuato Ulloa ya daba Valle-Inclán pistas ciertas sobre el "carácter" de **Flor de santidad**:

Es una novela que en el estilo, en el ambiente y en el asunto se diferencia totalmente de la moderna manera de novelar. Más que a los libros de hoy se parece a los libros de la Biblia: otras veces es homérica, y otras gaélica³².

En efecto, la obra de Chateaubriand presenta gran cantidad de referencias bíblicas –sobre todo, neotestamentarias– y, además, Cymodocée es nombrada habitualmente como "sacerdotisa o virgen homérica" e "hija de Homero"; y Velléda –aunque no gaélica, sino gala– es una druidesa de la Armónica, o sea, de Bretaña: extremo noroccidental de Francia y patria chica de Chateaubriand, como Galicia, también país de ancestros célicos, es ambas cosas respecto de España y de Valle-Inclán.

Por supuesto, también se percibe en **Flor de santidad** la influencia de algunos románticos españoles, herederos ellos, a su vez, de la voz de Chateaubriand y de algunos otros románticos franceses. Por ejemplo, como hemos dicho antes, el protagonista de **Los mártires**, Eudore, volvía atrás la cabeza, despidiéndose de Roma, al partir hacia Las Galias, y este mismo gesto se encuentra en dos personajes del romántico berciano Enrique Gil y Carrasco (1815-46): Salvador, protagonista de **El lago de Carucedo** (1840), al salir de El Bierzo, y don Álvaro Yáñez, el de **El señor de Bembibre** (1844), al partir hacia Tordehumos, ambos "vuelven sus caballos" para mirar la tierra que dejan atrás³³. Estas coincidencias con el texto de Chateaubriand las atribuye Jean-Louis Picoche a la influencia del bretón en el leonés³⁴. Pero también de este autor es probable que haya algún eco en **Flor de santidad** y que, quizá, no sólo sea debido al entusiasmo que por el vizconde bretón compartían ambos escritores. Me refiero a un



pasaje al que ya hemos aludido y en el que se halla un conocido motivo romántico: en el triste primer atardecer de la novela y ante la misteriosa presencia del peregrino, Ádega sentía

aquella devoción medrosa que se experimenta a deshora en la paz de las iglesias, ante los **retablos poblados de santas imágenes: bultos** sin contorno ni faz, que a la **luz temblona de las lámparas** se columbran en el dorado misterio de las hornacinas, lejanos, solemnes, milagrosos (I, 2)³⁵.

Aunque más breve, el parecido es notable con un pasaje de **El señor de Bembibre**, en el que se presenta a don Álvaro Yáñez encerrado "a deshora" en el templo donde se ha citado con su amada doña Beatriz y dominado por una sensación sobrecedora ante el juego de la débil luz de las lámparas con las formas confusas de las imágenes sagradas:

Quedóse el templo en un silencio sepulcral y alumbrado por una sola **lámpara**, cuya **llama débil y oscilante** (...) Algunas cabezas de animales y hombres que adornaban los capiteles de las columnas lombardas, parecían hacer extraños gestos y visajes, y las figuras **doradas de los santos de los altares**, en cuyos ojos reflejaban los **rayos vagos y trémulos de aquella luz mortuoria**, parecían lanzar centellantes miradas...

y un poco después:

Más fácil le fue a ella (doña Beatriz) distinguirle (a don Álvaro), porque el **bulto** de su cuerpo se dibujaba claramente en medio de los **rayos desmayados de la lámpara**³⁶.

Situaciones parecidas a ésta aparecen en otros textos románticos³⁷, pero el motivo es recurrente en la prosa de Bécquer, quien es posible, como asegura Picoche, que tuviera **in mente** el citado texto de Gil al escribir sus leyendas **La ajorca de oro** (1861) o **El**

beso (1863)³⁸. Y aún podríamos citar algunas otras reminiscencias del gran poeta sevillano, que viene a ser como el eslabón que enlaza el romanticismo tradicionalista y cristiano de Chateaubriand con el simbolismo modernista valleinclaniano. Por ejemplo, las alusiones al batir de las alas y, desde luego, la frase "un rumor de ángeles que volaban" (V, 2), parece reminiscencia del "rumor de besos y batir de alas" de la **Rima X**; y, por supuesto, esos ojos de Ágora, azules como violetas, que tienen en su fondo una chispa de lumbre ardiente, son como los de la desconocida amada del sevillano:

Los ojos entreabre, aquellos ojos
tan claros como el día
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,
arden con nueva luz en sus pupilas
(**Rima XXXIV**)³⁹.

Y, también, el buscador de tesoros –su figura y situación, no el tipo humano– quizá pueda ser considerado un hermano menor –rústico y humilde, desprovisto de coturnos– del mago épico-burlesco de la Carta VII de **Desde mi celda** (1864): figura que Valle incorpora a su relato en visión breve, sintética, transmutada, pero imaginativamente la misma que la prolijamente descrita por Bécquer⁴⁰.

En general, puede decirse que el lenguaje lírico de **Flor de santidad**, la recurrencia de ciertos términos y frases que funcionan como auténticos "ritornellos", la acusada plasticidad de las imágenes, la musicalidad de las frases y, sobre todo, la atmósfera –luminosa y nebulosa a un tiempo, sonora pero susurrante–, tienen un aire de familia con la prosa y aún con las **Rimas** de Bécquer.

Entre otros ecos de los románticos españoles que se encuentran en **Flor de santidad**, bien pudiera serlo de Espronceda –otro autor idolatrado por Valle en su juventud– la feliz y sorprendente frase:

el viento nocturno que batía las puertas en el fondo de los corredores, y llenaba de ruidos las salas desiertas, donde los relojes marcaban una hora quimérica (V, 3)⁴¹,

que parece ser eco –muy sintético en la expresión y con distinta referencia– de un pasaje de **El estudiante de Salamanca** (1840):

Todo vago, quimérico y sombrío,
edificio sin base ni cimiento,
ondula cual fantástico navío
que anclado mueve borrascoso viento (...)
Las muertas **horas** a las muertas horas
siguen en el **reloj** de aquella vida,
sombras de horror girando aterradoras,
que allá aparecen en medrosa huida;
ellas solas y tristes moradoras
de aquella negra, funeral guarida,
cual soñada fantástica **quimera**,
vienen a ver al que su paz altera (vs. 1.221-24 y 1.229-36)⁴².

Aún más próxima de otro pasaje de esta misma obra está la imagen de "los ojos que fulguraban en la sombra", de cuya visión terrible se defendía Ádega sólo con sus brazos, y con la que se inicia la pesadilla de la posesión del "Demonio Cativo", que, al finalizar el capítulo, "huyó... batiendo sus alas de murciélagos" (V, 3)⁴³:

Las aves de la noche se juntaron,
y sus alas crujir sobre él sintió.
Y en la sombra unos ojos fulgurantes
vio en el aire vagar que espanto inspiran,
siempre sobre él saltándose anhelantes,
ojos de horror que sin cesar le miran.
Y los vio y no tembló; mano a la espada
puso y la sombra intrépido embistió,
y ni sombra encontró ni encontró nada,
sólo fijos en él los ojos vio (vs. 1.171-1.180)⁴⁴.

En fin, también se perciben los ecos de los gallegos Díaz (1811-63), Pondal (1835-1917) y Curros (1851-1908), como han estudiado **Rubia Barcia** y otros valleinclanistas⁴⁵. Y, desde luego, el de Manuel Murguía (1833-1923), amigo del padre de nuestro autor y primer prologuista de **Femeninas** (1895): de **Los precursores** (1885) hay huellas en algunos de los cuentos que fueron incorporados a **Flor de santidad**⁴⁶; pero también eco de su mujer, Rosalía de Castro (1837-85)⁴⁷, y reminiscencia de un poema suyo –o en su homenaje– puede considerarse ese "¡Adiós!" con que, tras la alusión a las "campanas de Gondomar y de Lestrove", finaliza la edición de 1904 y que, quizá, por ser referencia demasiado directa, Valle lo suprimió en las posteriores:

¡Padrón!... ¡Padrón!...
Santa María... Lestrove
¡Adiós! ¡Adiós!⁴⁸.

NOTAS

¹. A. REYES. «Algo más sobre Valle-Inclán», en **Reloj de sol. Quinta serie de Simpatías y diferencias**, Madrid, (Tipografía Artística), 1926, pp. 83-84 (reproducido en *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, pp. 74-77).

². Reproducimos la carta en su versión original; J. M. PÉREZ CARRERA. *Una carta inédita de Valle-Inclán*, facsímil. Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992.

³. Publicada en *El país gallego* (1888?) y reproducida en *Índice de artes y letras*, IX, núm. 74-75 (mayo-junio), 1954, p. 21.

⁴. **Las estéticas de Valle-Inclán**, Madrid, Gredos, 1965, p. 34.

⁵. Este ciclo está formado por cuatro cuentos: **Ádega (cuento bizantino)**, publicado en *Germinal*, 1897, núm. 5 (4-VI), pp. 9-10; **Ádega. Historia milenaria**, versión ampliada del cuento anterior, en *Revista Nueva*, 1899; I, núm. 6 (5-IV), pp. 255-259; II, núm. 7 (15-IV), pp. 305-310; III, núm. 8 (25-IV), pp. 343-347 y IV, núm. 9 (5-V), pp. 425-428; **Ádega, historia milenaria**, nueva versión de **Ádega (cuento bizantino)**, en *Electra*, 1901, núm. 5 (13-IV), y **Flor de santidad**, en *Los lunes de El imparcial*, 1901 (3-VI).

⁶. *Oeuvres de CHATEAUBRIAND. Les Martyrs*. Nouvelle édition. Tome troisième. Paris, Dufour, Mulat et Boulanger, éditeurs, MDCCCLIX, Liv. V, p. 126.

⁷. **Flor de Santidad**, ed. R. Doménech, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 114.

⁸. Lc., cap. 16, vv. 19-31.

⁹. Vid. *ed. cit.*, p. 182.



¹⁰. **J. de ESPRONCEDA.** *Poesías. El estudiante de Salamanca*, ed. J. M. Díez Taboada, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 290.

¹¹. **W. SCOTT.** *El talismán o Ricardo en Palestina*, II. Barcelona, J. F. Piferrer, 1826, cap. VII, p. 171.

¹². *Ed. cit.*, p. 150. En la edición española que consultamos, del primer tercio del XIX –téngase en cuenta que Valle-Inclán no leía inglés–, dicho ermitaño es descrito así: "su trage [sic] de pieles, su barba y cabello desaliñados, las arrugas de su frente descarnada, sus largas y espesas cejas, el fuego de sus ojos hundidos, todo junto representaba a la imaginación uno de aquellos profetas de las Santas Escrituras...", tipo físico bastante parecido al del peregrino de **Flor de santidad**.

¹³. *Ed. cit.*, p. 35.

¹⁴. *Ed. cit.*, pp. 90-91.

¹⁵. **G. A. BÉCQUER.** *Rimas y leyendas*, ed. E. Rull, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 307.

¹⁶. Recuérdense también "las desgarradas nubes" de la **Rima IV**.

¹⁷. *Ed. cit.*, pp. 37-38.

¹⁸. **G. A. BÉCQUER.** *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá, 1965, p. 97.

¹⁹. A este respecto y abundando en la indudable influencia de la enumeración de bienaventurados en este poema de Bécquer, es de notar que precisamente Eudore, el mártir protagonista, es un soldado: centurión de una legión romana.

²⁰. *Ed. cit.*, p. 90.

²¹. *Ed. cit.*, p. 307.

²². **HOMERO.** *Obras*, ed. J. Alsina, trasl. en verso F. Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1973, p. 796. A este pasaje hace alusión Platón en el Lib. II de **La República o el Estado**; también en la conocida fábula de Filemón y Baucis, en **Las Metamorfosis** de Ovidio, andan Júpiter y Mercurio, en figura mortal, como caminantes por la tierra. y además, en **El mendigo**, la canción de Espronceda antes citada, se dice: "Dios a veces/ es mendigo" (vs. 51-52); *ed. cit.*, p. 289.

²³. *Ed. cit.*, pp. 16-17.

²⁴. *Ed. cit.*, p. 17.

²⁵. *Ed. cit.*, p. 81.

²⁶. Compárese con "Ádega, cada vez más silenciosa, parecía vivir en perpetuo ensueño" (I, 5); "sus ojos de violeta miraron en torno con amoroso sobresalto" (III, 4); "Ádega, jadeante, con los pies descalzos, con la boca trémula por aquellos gritos proféticos, se perdía a lo largo de los caminos" (III, 6) y "Ádega [...] ponía en todo una atención llena de zozobra" (IV, 2); *eds. cits.*, p. 15 y pp. 90, 134, 139 y 153, respectivamente.

²⁷. "Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré: la sang jaillit. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage, et qui s'endort fatiguée au bout du sillon, Velléda s'affaisse sur le char; la fauille d'or échappe à sa main défaillante, et sa tête se penche doucement sur son épaule" (Liv. X); *ed. cit.*, p. 140.

²⁸. "A l'instant la chaleur abandonne les membres de la vierge victorieuse; ses paupières se ferment, elle demeure suspendue au bras de son époux, ainsi qu'un flocon de neige aux rameaux d'un pin du Ménale ou du Lycée. Les saintes martyrs, Eulalie, Felicité, Perpétue, descendant pour chercher leur compagne: le tigre avait brisé le cou d'ivoire de la fille d'Homère" (Liv. XXIV); **Oeuvres de Chateaubriand**.

Les Martyrs. Poésies. Nouvelle édition. Tome quatrième. Paris, Dufour, Mulat et Boulanger, éditeurs, MDCCCLIX, p. 14.

- ²⁹. J. F. Montesinos registra 15 ediciones de esta obra en un período de 36 años: entre 1816 –primera versión española, siete años después de publicada en Francia– y 1852; «Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)», en **Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX**, Madrid, Castalia, 1966, pp. 172-175.
- ³⁰. **R. GULLÓN**. **La novela lírica**, Madrid, Cátedra, 1984, p. 71.
- ³¹. **Revista Nueva**, II, núm. 7 (15-IV), pp. 305-310.
- ³². En **Índice de artes y letras**, IX, 74-75, 1954 (IV-V).
- ³³. **Obras completas**. Ed. Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1954 (B.A.E., LXXIV), pp. 231 y 98, respectivamente.
- ³⁴. **Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)**, Madrid, Gredos, 1978, p. 231.
- ³⁵. *Ed. cit.* p. 81.
- ³⁶. **E. GIL Y CARRASCO**. **El señor de Bembibre**, ed. J.L. Picoche, Madrid, Castalia, 1986, pp. 115-116 y 117, respectivamente.
- ³⁷. Señala Picoche (*vid. ed. y p. cits.*) que Gil pudo haberse inspirado en **El golpe en vago** (III, cap. 10) de García de Villalta, en **The Talisman** (cap. IV) de Walter Scott, en **Los bandos de Castilla** de López Soler e incluso en el cuento **La mujer negra** de Zorrilla (O. C., t. II, pp. 2.126-2.127) –y también, añadimos nosotros, en la descripción de la entrada de las catacumbas en **Les Martyrs** de Chateaubriand –, pero ninguno de estos pasajes es tan semejante como éste al de Valle-Inclán.
- ³⁸. **La ajorca de oro**: "Las moribundas lámparas, que brillaban en el fondo de las naves como estrellas perdidas entre las sombras, oscilaron a su vista, y oscilaron las estatuas de los sepulcros y las imágenes del altar..."; **El beso**: "La iglesia estaba completamente desmantelada: (...) diseminados por las naves veíanse algunos retablos adosados al muro, sin imágenes en las hornacinas; en el coro se dibujaban con un ribete de luz los extraños perfiles de la oscura sillería de alerce; (...) y allá a lo lejos, en el fondo de las silenciosas capillas y a lo largo del crucero, se destacaban confusamente entre la oscuridad, semejantes a blancos e inmóviles fantasmas, las estatuas de piedra..."; *ed. cit.*, pp. 255 y 385, respectivamente.
- ³⁹. Vid. *ed. cit.*, pp. 61 y 73, respectivamente.
- ⁴⁰. Carta VII. **Desde mi celda**: "El héroe de nuestra relación (...) se encaramó en la punta de la más elevada roca (...), sacó de las alforjillas un estuche de forma particular y extraña, un librote muy carcomido y viejo y un cabo de vela verde, corto y a medio consumir (...); veíase como una lumbre sin claridad, azulada, medrosa e inquieta, hasta que, por último, brotó una llama y se hizo luz. Con aquella luz encendió el cabo de vela verde, a cuyo escaso resplandor (...) comenzó a hojear el libro, que, para más comodidad, había puesto delante de sí sobre una de las peñas. Según que el nigromante iba pasando las hojas del libro, llenas de caracteres árabes, caldeos y siriacos, trazados con tinta azul, negra, roja y violada, y de figuras y signos misteriosos, murmuraba entre dientes frases ininteligibles, y, parando de cierto en cierto tiempo la lectura, repetía un estribillo singular con una especie de salmodia lúgubre (...). Concluida la primera parte de su mágica letanía..." (**G. A. BÉCQUER**. **Cartas desde mi celda**, ed. D. Villanueva, Madrid, Castalia, 1988, pp. 180-181). **Flor de santidad** (IV, 4): "...Una sombra lejana, que allá en lo más alto, parecía leer atentamente, alumbrándose con un cirio que oscilaba misterioso bajo la brisa crepuscular. (...) A ese que lee, yo le conozco. Vino poco hace de la montaña, y anda por todos estos parajes leyendo en ese gran libro luego que se pone el sol (...). Su-

surrieron largamente los maizales, levantóse la brisa crepuscular removiendo las viejas hojas del infolio, y la luz del cirio se apagó (...). Los ojos calenturientos fulguraban bajo el capuz, y las manos, que salían del holgado ropaje como las de un espectro, estrechaban un infolio encuadrado en pergamino. Llegó hasta la cancela hablando a solas, musitando concordancias extrañas, fórmulas oscuras y litúrgicas para conjurar brujas y trasgos (...). Era su voz lenta y adormecida, como si el alma estuviese ausente (...). Y siempre musitando aquellas oraciones de una liturgia oscura (...). La sombra del buscador de tesoros (...) con el infolio apretado sobre el pecho, (...) murmurando sus oraciones cabalísticas..." (ed. cit., pp. 160, 161, 163 y 164). Téngase en cuenta, además que ambas figuras se sitúan en un anochecer con la luna ya en el cielo y con brisa.

⁴¹. Ed. cit., p. 178.

⁴². Además, un poco más adelante, aparece **Quimérica morada** (v. I.263); ed. cit., pp. 374 y 375.

⁴³. Ed. cit., pp. 179-180.

⁴⁴. Aunque este animal no sea un ave, sus falsas alas y su vuelo en la oscuridad lo acercan en nuestra percepción a las aves nocturnas y de mal agüero; ed. cit., p. 372. Una visión parecida y, sin duda, de influencia esproncediana, se encuentra en la **Rima XIV** de Bécquer, donde los ojos –esta vez, los de una mujer fatal– que "se ciernen de par en par abiertos", sugieren la imagen de un ave nocturna y agorera que abate sus alas sobre el poeta: "de mi alcoba en el ángulo los miro/ desasidos, fantásticos lucir:/ cuando duermo los siento que se ciernen/ de par en par abiertos sobre mí": ed. cit., p. 64.

⁴⁵. Por ejemplo, **E. GONZÁLEZ LÓPEZ**, «Valle-Inclán y Curros Enríquez», **Revista Hispánica Moderna**, New York, XI, 1945, pp. 215-226 y **J. RUBIA BARCIA**, **Mascarón de proa**, A Coruña, Castro, 1983, pp. 103-205.

⁴⁶. En **Lluvia** (1896), **Ádega (Historia milenaria)** (1899) y en **Año de hambre** (1903), nueva versión muy modificada del primero.

⁴⁷. Como señala Éliane Lavaud, el recuerdo del trágico invierno de 1853 que aparece en **Los precursores** (recogido en **Año de hambre y Flor de santidad**, I, 3), lo tomó Murguía de testimonios de su mujer y de un cuento de ella procede la figura de **Malpocado**, del cuento homónimo (1902) de Valle-Inclán (en **Flor de santidad**, IV, 1-3) y precedente del Florisel de **Sonata de otoño** (1902); vid. **La singladura narrativa de Ramón del Valle-Inclán**, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1991, pp. 369-373.

⁴⁸. De **Follas novas** (1880); vid. **R. CASTRO. Obra poética**, ed. B. Varela Jácome, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 180.

Separata **Valle-Inclán y su obra**. Actas del Primer Congreso Nacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, XI-1992), Barcelona, UAM, 1995.

LAS FUENTES PROFANAS DE VASCO DE QUIROGA (LOS GRANDES PLAGIOS)

FREDO ARIAS DE LA CANAL



n mi ensayo **Moro, Quiroga y Cervantes** (1995), creo haber comprobado que la transmisión cultural Luciano-Moro-Quiroga, en realidad fue Virgilio-Moro-Quiroga. En cuanto a la transmisión cultural Virgilio-Ovidio-Cervantes no existe la menor duda.

Repasando el **Ensayo bibliográfico en torno de Vasco de Quiroga** de Silvio Zavala se convence uno que entre los 626 volúmenes que legó Don Vasco al Colegio de San Nicolás de Michoacán además de los jurídicos y teológicos, había "obras de cultura tradicional".

Prosigue Zavala:

La pasión **humanista** le enseña que los valores occidentales son manifestaciones decadentes de la **Edad de Hierro**, lejana de la **Dorada**; la acción civilizadora española no debe por esto reducirse a transmitirlos; procurará elevar la vida india a metas de virtud y humanidad "superiores a las europeas".

Don Vasco al igual que Cervantes compara la **Edad de Hierro** con la **Edad Dorada** porque ambos conocían la literatura latina.

En el capítulo XVI, de su libro **El mundo de Petrarca** (Indiana University Press. 1963), Morris Bishop, nos informa sobre el gran poeta:

Él estaba consciente de una misión de restaurar para Italia el conocimiento de su pasado romano a mucho orgullo. Como humanista estaba formando el concepto que propiciaría la historia intelectual de nuestro mundo.

Dante Alighieri (1265-1321), en el Canto IV de **Infierno** de la **Divina Comedia**, admiraba a sus mayores, empezando por Aristóteles:

Y al levantar un poco más la vista,
vi al maestro de todos los que saben,
sentado en filosófica familia.

Todos le miran, todos le dan honra;
y a Sócrates, que al lado de Platón,
están más cerca de él que los restantes;

Demócrito, que el mundo pone en duda,
Anaxágoras, Tales y Diógenes,
Empédocles, Heráclito y Zenón;

y al que las plantas observó con tino,
Dioscórides, digo; y vi a Orfeo,
Tulio, Livio y al moralista Séneca;

al geómetra Euclides, Tolomeo,
Hipócrates, Galeno y Avicena,
y a Averroes que hizo el «Comentario».

¿Cómo puede alguien concebir que Moro, Erasmo y Quiroga no bebieran en las fuentes de la literatura pagana?

El citar las traducciones de Luciano, quien se burlaba de la cultura latina, y no citar a los grandes poetas augustanos, especialmente a Virgilio, demuestra la fuerza que la Iglesia católica tenía en Inglaterra antes de la rebelión de Enrique VIII, y la intransigencia en cuestiones de dogma que demostró el que sería ungido como Santo Tomás Moro, después de su martirio.

Leamos un fragmento de la sátira que hizo Luciano de nuestro Dios del vino y la poesía, en **Baco**:

Reíanse, como es natural, los Indios y su monarca al oír semejantes noticias, y creían inútil oponerse al invasor y formar su ejército en batalla. Si se acercaban, enviarían sus mujeres contra el enemigo, pues a ellos les parecería indecoroso vencer y degollar a aquellas mujeres insensatas y a su femeninamente diademado general, al vejezuelo chiquitín y beodo [Sileno], al otro semisoldado [Pan], y a los desnudos y soberanamente ridículos danzantes [bacantes y coribantes].

Comparemos las bufonadas de Luciano —que gustaban a los oídos de la Iglesia porque satirizaban la religión de nuestros mayores— con la prudencia en las **narraciones amorosas** de Plutarco consignadas en **Los tratados**:

De este entusiasmo hay una parte que es adivinadora, y ésta se inspira en el transporte que comunica Apolo. Hay otra que yo llamaría báquica por venir de **Bakchos**. «Formad de baile un coro; id con los coribantes», dice Sófokles: pues los furores de la Madre de los dioses y los de Pan, su naturaleza les asemeja a los transportes de Bakchos, un tercer furor viene de las musas: es el que se apodera de un alma tierna y virgen, en ella desarrolla, y en ella hace estallar la **inspiración poética y musical**.

O con la veneración que sintió **Virgilio** por nuestros dioses bucólicos, en el libro primero **Las geórgicas**:

Qué arte produce las rientes meses, bajo qué astros conviene labrar la tierra y enlazar las vides con los olmos, qué cuidados exigen los bueyes, cómo se multiplican los ganados, cuánta industria es necesaria para la educación de las guardosas abejas; eso es, Mecenas, lo que yo quiero cantar.

Astros deslumbrantes de luz, que guíais en el cielo la marcha de las estaciones; **Baco** y tú, bienhechora **Ceres**, si por merced vuestra la tierra reemplazó por fecundas espigas las bellotas de Caónia, y mezcló el **zumo de la viña** al agua de las fuentes, y vosotras divinidades propicias a los labradores, venid a mí **faunos**; venid a mí vosotras también, vírgenes **dríadas**; canto vuestros dones. Y tú, cuyo temible tridente hizo brotar del seno de la tierra el fogoso caballo, oh **Neptuno**; y tú, morador de las selvas, cuyas numerosas novillas más blancas que la nieve pasean las fértiles dehesas de Ceos; y tú también, **Pan**, protector de nuestros rebaños de ovejas, abandonad un momento los bosques patrios y las sombras de Liceo; y tú querido monte Ménalo, ven, dios de Tegeo y favorece mis cantos. **Minerva**, tú que descubriste el olivo; y tú mancebo inventor del arado; y tú también **Silvano**, que llevas en tu diestra un tierno ciprés: dioses y diosas que veláis por nuestras campiñas: vosotros los que alimentáis las plantas nuevas nacidas sin simiente y desde lo alto de los cielos vertéis sobre las meses las lluvias que fecundizan los campos, venid a mí e inspirad mis cantos.

El obispo Quiroga, prefirió citar el libro del mártir inglés y no las fuentes profanas que conocía por su educación latina. Un hombre de Iglesia no podía dar el ejemplo de citar o de estar influido por Platón o por Virgilio, aunque lo que hizo con los purépechas en Michoacán fue lo mismo que hizo **Saturno** cuando fundó **Latium**, según dice el VIII capítulo de **Eneida**:

Él reunió a la inculta raza esparcida en las alturas montañosas, dándoles leyes y escogió por nombre de la tierra: **Latium**

puesto que ahí oculto había permanecido. Dicen los hombres, que bajo su cetro transcurrió la **Edad Dorada**, por la paz de su gobierno.

En **Respuesta a Sor Filotea Fernández de Santa Cruz**, Juana Inés de Asbaje sabía muy bien lo que era el celo dogmático:

A San Jerónimo le azotaron los ángeles, porque leía en **Cicerón**, arrastrado y casi no libre; prefiriendo el deleite de su elocuencia a la solidez de la Sagrada Escritura; pero loablemente se aprovechó este Santo Doctor de sus noticias, y de la erudición profana, que adquirió en semejantes Autores.

En cuanto a la dudosa influencia de **Las saturnales** de Luciano sobre Quiroga, tenemos que citar la exagerada contestación de Saturno al sacerdote:

Todo en **aquella edad** brotaba sin siembra y sin arado; la tierra no daba espigas, sino panes y carnes adobadas; corría el vino en arroyos y las fuentes manaban miel y leche; todos eran buenos y **áureos**. Esta es la causa de mi fugaz imperio; por eso, mientras dura, todo es ruido, canciones, juegos e igualdad entre libres y esclavos, porque en mi reinado no se conocían los siervos.

Debemos de recordar que **Saturno** era el dios de las cosechas, después de las cuales los esclavos quedaban temporalmente libres durante las fiestas: **Saturnalias**.

Como fundador de hospitales y ciudades Quiroga siguió al **Saturno** virgiliano de **Latium** y no **Las saturnales** de Luciano.

Tanto Moro como Quiroga trataron de emular las visiones utópicas de Virgilio, mas escondiendo su nombre y renegando de él como Pedro con Jesús. ¿Qué no fue acaso el gran romano quien anunció el advenimiento del mismo Cristo?

Veamos la Égloga IV de las **Bucólicas**:

Este niño, cuyo nacimiento debe dar **fin al siglo del hierro**, para dar principio a la Edad de oro en el mundo entero, dígnate, ¡oh Lucina! favorecerlo. Ya reina Apolo, tu hermano. Tu consulado, oh Polión, verá nacer este glorioso siglo y los grandes meses emprenderán su carrera, bajo el imperio de tus leyes. Los últimos vestigios de nuestros crímenes, si aún restan, desaparecerán con tu poder y la tierra se verá por fin libre de sus constantes terrores. **Este niño recibirá la vida de los dioses**, verá mezclarse a los héroes con los seres inmortales y todos le verán a él compartiendo con ellos los honores, y regirá el orbe, pacificado por las grandes virtudes de su padre.

Además de la evidente influencia de Virgilio sobre Moro y Quiroga, también lo estuvieron por la historia del legislador espartano Licurgo nombrado por Plutarco en **Vidas paralelas**. En **Moralia. Máximas de espartanos**, hizo una síntesis de su vida:

Después de haber introducido la **abolición de las deudas**, se propuso también repartir a partes iguales todo lo que había en las casas para hacer **desaparecer por completo la desigualdad** y disparidad. Pero, cuando se dio cuenta de que los ciudadanos aceptaban difícilmente la sustracción abierta de sus bienes, **dejó sin valor las monedas de oro y de plata** y decretó que se usaran solamente de hierro; y fijó el plazo de hasta cuándo se podía cambiar toda la hacienda por este dinero. Cuando se hizo esto, **desapareció toda injusticia en Esparta**, pues ya no se podía robar, ni dejarse sobornar ni cometer fraudes ni hurtar, dado que ni era posible ocultar, ni envidiable adquirir, ni sin riesgo usar, ni seguro exportar o importar. Además de ésto, también proscribió de Esparta todo lo superfluo, por lo que ni mercader ni sofista ni adivino o mendicante ni artesano de objetos de arte entraban en Esparta,

pues no les permitió poner en circulación moneda de valor, sino que introdujo solamente la de hierro, que en peso es una mina de Egina, pero en valor cuatro bronces.

Veamos la similitud con lo expuesto por Moro en el último capítulo de **Utopía**:

Por el contrario, **en Utopía, donde todo es común**, nadie siente el temor de que pueda faltarle en adelante nada personal, con tal que ayude a que estén colmados los silos públicos. La distribución de los bienes no se hace con mala intención, y no hay pobres ni mendigos, y aunque nadie tenga nada, todos tienen de todo. ¿Pero quién puede ser más rico que el que tiene la conciencia limpia, libre de preocupaciones? No debe temer que le falte el sustento, ni las reclamaciones de la esposa, ni la indigencia de su hijo; ni tiene por qué desear una dote para la hija, y tener que asegurar el futuro para todos los suyos, desde la esposa a los hijos y los hijos de los hijos hasta la más lejana descendencia, porque tal espera de su generosidad. Y todavía más cuando dichas ventajas no sólo revierten sobre los que trabajan, sino sobre aquellos que anteriormente trabajaron y hoy se hallan inválidos o gozando de una tranquila vejez.

(...)

Allí, **eliminado el uso del dinero y con él la codicia, ¡cuántos males se evitan y cuántos crímenes son extirpados!** ¿Quién no sabe que fraudes, robos, rapiñas, riñas, tumultos, sediciones, asesinatos, traiciones, envenenamientos, castigados pero no evitados con tormentos, desaparecerían si desapareciese el dinero? Y de esta forma el miedo, los temores, las angustias, los cuidados, las vigilias desaparecerían al mismo tiempo que el dinero, y la misma pobreza, única que parece que necesita el dinero, si fuera eliminado éste, también disminuiría.



Santo Tomás Moro
por Holbein,
Museo Real de Bellas Artes, Bruselas

Paz Serrano Gasset, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, en su artículo **Vasco de Quiroga: la Utopía de América** (Revista de la Universidad Michoacana, julio-septiembre, 1992), nos habla de las fuentes culturales y de la obra social del Obispo:

Además de esa tradición aristotélica y escolástica, aparece en el obispo la influencia del pensamiento humanista renacentista y, en particular de las corrientes utópicas. La explosión crítica y reformista del momento procede de la conjunción de varias tradiciones. Por una parte, la relectura de los griegos actualiza a **Platón** y su Estado ideal y a la abundante literatura utópica del helenismo, cuyos críticos, como **Luciano**, no dejaban de manifestar cierta simpatía por sus ansias de transformación.

Aquí tengo que contrariar lo expuesto por la profesora Serrano. No fueron Aristóteles ni Platón los que influyeron a Moro y a Quiroga, sino Virgilio y Plutarco. Aquéllos hombres de Iglesia no podían estar de ninguna manera de acuerdo con el movimiento renacentista iniciado por Petrarca.

Gracias al Renacimiento italiano, sin el cual no se concibe la cultura occidental, que representa el esfuerzo humanista no sólo por resucitar la cultura pagana sino por establecer una filosofía existencial de ejercitarse la voluntad a través del libre albedrío con lo cual el hombre se convirtió en un protagonista de su propia historia, podemos mejor comprender la obra de Cervantes, quien no sólo leía a los poetas griegos y romanos, sino que a su don Quijote le hizo decir:

"Yo sé quién soy y sé qué puedo ser". (V, 1ero).

"Cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía".
(LXVI, 2da).

"Cuanto más que cada uno es hijo de sus obras". (IV, 1era).

Tanto Moro como Vasco de Quiroga puede decirse que fueron hombres de la Edad Media, no porque no fueran ilustres, sino por

ser obedientes siervos de la Iglesia católica. Sin embargo, fueron eslabones entre las leyes de Licurgo y las filosofías anarquistas de Godwin, Proudhon, Bakunin y Kropotkin, que tanto influyeron en Ricardo Flores Magón, precursor de la Revolución Mexicana.

¿Fue don Vasco un Licurgo o un Evandro para los purépechas?

En el primer libro de Herodoto (484-425 a. C.), primer historiador de nuestra cultura occidental, leemos:

Algunos informan, además, que la Pitonisa [de Delfos] le entregó [a Licurgo] todo el sistema de leyes que todavía observan los espartanos.

(...)

Cuando murió Licurgo, le hicieron un templo, y desde entonces lo veneran con la mayor reverencia.

Este ensayo fue leido por el autor, durante la III Jornada "Dr. Silvio Zavala", el día 5 de julio de 1996, en el Convento de Tiripetío, Michoacán.

POESÍA

La noche determina
su desfalco de ESTRELLA OPACADAS,
y sobre el plato del reloj
el segundero aquietá
su espasmódico esgrima giratorio.

Hoy la vida es un beso taciturno,
un silencioso golpe
de espuma derramada.
Un pez naranja,
una copa
de vides entreabiertas,
un soplo de ceniza encarnizada.

Un jardín
de callada inmolación del tiempo,
en donde triunfa el bien,
como una rosa blanca.

Un transparente brillar de caracolas,
y un mar azul,
lejano,
bramando como un TORO,
sobre la arena helada.

La madrugada es un banderillero negro,
y LA POESÍA ES SANGRE IRREMEDIABLE.

Sergio Manganelli
(argentino)



