

## EL GARCILASISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA (1930-1950)

Por José Paulino

La acuñación del término «garcilasismo» ha debido de tener una razón de carácter histórico-literario y un alcance propagandístico muy consistente para pervivir con toda su fuerza y definir una tendencia que situamos con legitimidad en los primeros años de la posguerra española, y que tiene un órgano de difusión tan emblemático como la revista *Garcilaso*. Sin embargo, esta visión parece suponer que el poeta clásico se descubre entonces, cuando se reclama su vigencia; pero no es así. Justamente la vuelta de *Garcilaso*, anunciada en aquellos versos memorables de Alberti (por su claridad y su oportunidad) había comenzado muchos años atrás, aunque con otras perspectivas. El propósito de este comentario será mostrar las etapas y modos de integración y de asimilación poética de *Garcilaso*, junto con la doctrina que los sustenta, en lo posible.

De este modo, tendremos que jugar entre la afirmación de una línea de continuidad en la poesía en lengua española de los años treinta y de los años cuarenta, y la constatación de una ruptura y un relativo cambio de propósitos. Hace tiempo se desterró la idea simple de que todo se rompió en la literatura al comienzo de la guerra y que encontramos un comienzo absoluto desde 1939. Más bien la línea de poesía «humanizada» que entonces se impone ya había sido anunciada y realizada por los poetas de la «generación del 36» (y paso por encima de lo polémico de la denominación), entre ellos Miguel Hernández con su magnífico libro de sonetos amorosos. En esta línea, la huella de los clásicos, sean del siglo XVI o del XVII, es un hallazgo inevitable.

Pero la cuestión es, ¿no hay distinción o cambios incluso entre la lírica de los años treinta y cuarenta, aun en esta general «humanización»? La relación que esos distintos momentos históricos mantienen con la obra y la figura de *Garcilaso* nos mostrará que sí y aún que los cambios son pretendidos.

Vamos a movernos en la línea de la continuidad y la diferencia, marcando tres momentos, aunque dejando aparte los precedentes de revisión y recreación de la obra garcilasiana que pudieran encontrarse, más bien en prosa, particularmente en Azorín, según lo que dijo Fernández Montesinos: «Desde que la poesía de *Garcilaso* perdió actualidad para ganar eficacia ha vivido sobre todo en el recuerdo de selectas minorías de lectores, y esos pocos no suelen contar entre los aficionados al rebullicio»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> José F. MONTESINOS, «Centón de *Garcilaso*» (1936). Recogido en *Ensayos y estudios de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 55.

## GARCILASO Y LA GENERACIÓN DE 1927: «DEL DOLORIDO SENTIR A LA PASIÓN FATAL»

Es bien conocida la canción albertiana de *Marinero en tierra*, «Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero / ¡Qué buen caballero era!». Este deseo profético se irá cumpliendo en los años siguientes, y hacia 1929 el mismo Rafael Alberti escribirá una «Elegía por Garcilaso»<sup>2</sup> de carácter completamente distinto. Ambos poemas tienen en común que se fijan más en el carácter militar y caballeresco de la figura que en su poesía. Pero así como el deseo de 1925 es una afirmación vital ante el modelo cortesano, la elegía está escrita desde la muerte del soldado y desde la desolación de una vida vaciada de sí misma. En ambos casos sitúa Alberti en primer término un sentimiento personal: deseo sugerido o angustia insinuada.

En la «Elegía» parece que lo que es vida y poesía se asocia a flor y lo que es destino de truncamiento temporal a espada y espejo. Y todo ello referido con un léxico militar evocador de las circunstancias reales de la herida mortal. Garcilaso en la muerte es una armadura vacía.

Aunque sea de pasada no podemos dejar de aludir a imágenes muy próximas de obras coetáneas, tanto del libro *Sobre los ángeles* como de la obra dramática *El hombre deshabitado*. En el primero encontramos un mundo desolado con ángeles bélicos, por ejemplo, y la expresión literal «el cuerpo deshabitado», con versos como estos:

Quedó mi cuerpo vacío,  
negro saco, a la ventana.  
Se fue.  
Se fue, doblando las calles.  
Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

Y el personaje principal de su obra dramática *El hombre deshabitado* surge de los oscuros fondos de las alcantarillas (como en la «Elegía» del foso) con un traje de buzo, traje cerrado y rígido que tanto puede asemejarse a una armadura... con su yelmo. Y ese buzo es precisamente el hombre sin alma.

En cualquier caso, las composiciones poéticas de Alberti evitan la asimilación directa del estilo (léxico, adjetivación, musicalidad...). No hay mimetismo garcilasista, ni recuerdo de algo tan característico como el verso endecasílabo y la estrofa. El homenaje de Alberti a Garcilaso se hace desde la libertad de las propias fórmulas poéticas del momento (neopopular, surrealista) para proyectarse sobre esa figura de contrastes y alcanzar así un lirismo poco intimista.

En cambio, muy próximo en el tiempo, hacia 1928, Luis Cernuda arranca originalmente con otra perspectiva, ya que escribe y publica unos poemas de evidente pretensión clasicista. El primero de ellos es homenaje a Fray Luis de León<sup>3</sup>. Pero

<sup>2</sup> Incluida en el libro *Sermones y Moradas*, que agrupa poemas compuestos entre 1929-1930, aunque inédito hasta la publicación del volumen *Poesía (1924-1930)*, Madrid, Ediciones del Árbol, Cruz y Raya, 1935.

<sup>3</sup> Puede recordarse sobre el asunto: Raquel ASÚN, «1927 y la literatura clásica: Presencia de Fray Luis de León», *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp. 201 y 234. Y también, José PAULINO: «La proyección de Fray Luis de León en la poesía española», *Fray Luis de León. IV Centenario. Congreso Interdisciplinar*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1992, pp. 307-342.

los otros tres, titulados *Égloga*, *Oda* y *Elegía*, están forjados sobre el modelo garcilasista y con la voluntad de asimilar los modos, lenguaje y versificación de su poesía. Es posiblemente el primer intento contemporáneo de un garcilasismo mimético. Y esto tiene una causa en su origen y una razón final.

En el origen está la devoción permanente de Cernuda por Garcilaso, expresada en varias ocasiones: en el artículo «Tres poetas clásicos» (1941), *Ocnos* (desde 1949) o «Historial de un libro» (1958), donde escribe:

Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la *Égloga* <sup>4</sup>.

La razón final, también reconocida por el propio Cernuda, es el aprendizaje para alcanzar el dominio del lenguaje poético y una técnica de poema más extenso que el que se hacía hasta ese momento. Con lo que no podemos dejar de advertir una paradoja esencial: Cernuda, el que primero y más *miméticamente* se acerca al universo garcilasista (selección del léxico, combinación armónica, imágenes) lo hace en busca de una voz propia, como un ejercicio de destreza.

Pero su intento tiene un interés mucho más allá de este puro ejercicio, porque demuestra, primero, que hay en la actitud poética de Cernuda una especie de sintonía natural con el mundo de Garcilaso (distinción, melancolía, discreción en la expresión de la interioridad) y con su clasicismo. Y esto no será ocasional en Cernuda. Y además contribuye al giro que en esos años se está dando hacia la recuperación del clasicismo y su integración con otras corrientes y movimientos poéticos; a la vez, se distingue y separa también al no seguir los modelos dominantes (Juan Ramón Jiménez, Góngora en su momento, Guillén), quizás porque Garcilaso es un poeta que «crea su propia tradición».

Al leer la *Égloga* podemos fijarnos en dos niveles de correspondencia con su texto de origen. Uno más de superficie, con la restauración de la composición clásica estrófica, unitaria, extensa, la articulación de la luz inicial a la oscuridad final, el uso de los mismos elementos para la descripción (cielo, ramas, hierba, agua, brisa) y para la situación humana (apartamiento, soledad, melancolía), hasta llegar al calco lingüístico y empleo del léxico amoroso codificado en el petrarquismo; todo ello orientado hacia la exaltación de la belleza armónica de la naturaleza y del ser humano.

En un segundo nivel de correspondencia, los aspectos más esenciales y permanentes son la objetivación de la emoción subjetiva como materia poética en una narración plástico/temporal<sup>5</sup>, el empleo del poema para expresar el anhelo de belleza como ideal (absoluto) y la imposibilidad de alcanzarla, la manifestación de un mundo en plenitud, aunque limitada y perfectamente humana. Explica Cernuda en *Ocnos* su preferencia por Garcilaso porque «es uno de los muy raros escritores nuestros a quien podemos llamar artista», busca sobre todo la hermosura y no necesita para ello «sino de los medios y de las facultades terrenas, humanas». Y continúa: «De aquella luz y de aquel momento se beneficia Garcilaso y se vivifica su

<sup>4</sup> Luis CERNUDA, *Poesía y Literatura* (1960), ahora en *Prosa I. Obra Completa*, vol. II, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 631.

<sup>5</sup> Entre la abundante bibliografía acerca del autor, este asunto en el libro de Agustín Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975 y en el de César Real Ramos, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad/Caja de Ahorros, 1983.

poesía. Para ambos, el hombre es de esta tierra y en ella procuran, conocen y reverencian, como deidad única, a la hermosa»<sup>6</sup>. O dicho en los términos de la *Oda*:

Qué prodigiosa forma palpitante,  
cuerpo perfecto en el vigor primero,  
en su plena belleza tan humano.

Y, con todo ello, Cernuda, que no es servil en el seguimiento<sup>7</sup>, advierte la esencial limitación y carácter transitorio de su intento: «pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas»<sup>8</sup>.

Ahora bien, encontramos ahí ya una integración de propósito, forma y lenguaje poéticos. Y, sin embargo, a diferencia de la creación, la imagen de Garcilaso que Cernuda reproduce en sus comentarios en prosa coincide con la de los demás en los años treinta: la dualidad de la pluma y la espada en un individuo fatalmente marcado por la muerte. Aunque quizás sea recibida de Altolaguirre. De cualquier modo, se manifiesta una constante Alberti-Altolaguirre-Cernuda: «En sus versos, atemperando la gracia y voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte, la cual no fue un accidente en la obra del poeta, sino el cumplimiento de una honda aspiración fatalista»<sup>9</sup>.

Hay todavía un tercer caso de creación, distinto de uno y de otro camino. Se trata de Pedro Salinas, al que no será fácil sorprender en imitaciones, calcos verbales o reproducción del mundo natural idílico garcilasiano, como tampoco en homenajes explícitos. Pero es un poeta leído por sus propios contemporáneos como aquel que rehace la peculiaridad de Garcilaso y que reproduce lo esencial de la poesía amorosa del siglo XVI en el XX, con lenguaje nuevamente adecuado; y ello con un efecto logrado de naturalidad, precisión y plenitud equivalentes. En este sentido, uniendo nombres que por entonces se unían, habría que mencionar tres libros conjuntamente: *Poesías* de Garcilaso, *Rimas* de Bécquer; y *La voz a ti debida* de Salinas, un libro donde, según el propio verso, «el amor inventa su infinito».

Si cualquier libro poético estricta, íntima y unitariamente amoroso remite a los modelos fundamentales del pasado<sup>10</sup> para dar todas las dimensiones del texto, éste de Salinas se refiere a Garcilaso de modo patente al ponerse bajo el verso de la *Égloga III* tomado como título. Por ello no es alarde arbitrario que la crítica contemporánea de José M.<sup>a</sup> Quiroga Pla haga desde el comienzo explícita esta referencia. Habla de que el verso de Salinas es fruto de rara precisión y añade: «De rara delicadeza también. Leyendo algunos versos de Salinas hay que remontarse en nuestra poesía hasta Garcilaso para encontrarles par, no sólo en la gracia formal, en el movimiento y la música internos, sino en lo que toca a la exquisitez del instrumento mismo...».

Pero esa familiaridad ya la había observado (o producido) el mismo Cernuda, que, en su calidad de discípulo de Salinas, comenta los libros primeros, *Presagios*

<sup>6</sup> «Helena», en *Ocnos*, Madrid, Taurus, 1979 (2.<sup>a</sup>), p. 83.

<sup>7</sup> Para los cambios de sentido en el léxico amoroso de la tradición petrarquista, el narcisismo cernudiano y la proyección del propio mundo lírico en el molde garcilasiano, etc., remitimos a las obras mencionadas en la nota 5.

<sup>8</sup> En *Historial de un libro, Prosa I*, ed. cit., p. 631.

<sup>9</sup> «Tres poetas clásicos» (1941), en *Prosa I*, ed. cit., p. 491.

<sup>10</sup> Omitimos toda la justificación que elabora G. GENETTE en su conocida obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

y *Seguro Azar*. Según Cernuda, Salinas representa, ya en ese momento de los años veinte, la línea de transparente poesía que abre Garcilaso, sin más artificio literario que el indispensable para manifestarse poéticamente. Tanto la actitud poética de pasión concentrada y trémula espera, como su perfección formal remiten al mundo del clasicismo y esto porque «los poemas de Salinas han encontrado para siempre la forma perfecta de su amor».

En general, tratando de ganar perspectiva sobre la época, estos hitos iniciales de la presencia de Garcilaso participan del intento del 27 por recuperar *íntegramente la tradición poética*, más allá de la conmemoración de Góngora, de las canciones de Gil Vicente o del Cancionero de Barbieri. Así, veremos los sucesivos homenajes, conmemoraciones y la misma vuelta a la estrofa como síntomas de un movimiento cuyos iniciadores son Guillén y su estrofismo, Cernuda y sus composiciones, Salinas y su libro, Gerardo Diego y sus sonetos.

Precisamente en *Carmen* encontraremos un Homenaje a Fray Luis de León (con el mencionado poema de Cernuda), y el poema «Égloga» en el mismo número donde Gerardo Diego acepta la utilidad de la estrofa en la poesía, con afán de salvar lo de siempre, de aceptar los ismos pero volviendo a «poseer, domeñar, tener conciencia». Y afirma: «La estrofa vieja... puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, en maduro equilibrio, de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente: retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa»<sup>11</sup>.

Es este esfuerzo de recuperación y de integración, que la generación del 27 determina como signo de su modernidad, el que legará al grupo de poetas de la siguiente generación, incluyendo ya en ese legado una cierta relevancia del poeta Garcilaso.

Pero coincidiendo con la década de los treinta hay que notar una inflexión. Con los nuevos vientos políticos, sociales y literarios aparece una imagen de Garcilaso latente antes y explotada ahora: la de un Garcilaso romántico, leído, por ejemplo, desde Bécquer. El clasicista «dolorido sentir» se hace ya «pasión fatal». Y es otro autor del 27, Manuel Altolaguirre, en su condición de biógrafo, quien parece fijar la imagen de Garcilaso como «poeta romántico», según su propia justificación, que parece una declaración de principios: «su verdadera vida fue interior. Por eso esta biografía, sin dejar de referirse a sus acciones, es la biografía de su pasión. Pasión y muerte. Vida de sus versos»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Carmen*, núm. 1, diciembre de 1927, pp. 15-16. El poema antes mencionado de Cernuda («Égloga») en la p. 3. «Homenaje a Fray Luis de León» en *Carmen*, núm. 3-4, marzo de 1928.

<sup>12</sup> Manuel ALTOLAGUIRRE escribió su biografía *Garcilaso de la Vega* a partir de mediados de 1932, para la colección de «Biografías Universales» de la Editorial Espasa-Calpe, y se publicó en esa editorial en 1933. No ha sido reeditada hasta las recientes *Obras Completas, II*, ed. crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1989. La cita del texto corresponde a la p. 18. Y en la anterior ha escrito: «Su vida y su obra tienen una relación íntima... pues a través de la más tierna de sus composiciones se transparente la fortaleza guerrera de su vida». Por estos textos y otros, donde parece justificarse cierto culto a la fuerza y desprecio a la muerte, se ha insinuado que Altolaguirre presenta un Garcilaso adecuado al auge de las ideologías totalitarias del momento. Nada en el autor parece justificar esta adscripción. Si acaso la común corriente romántica serviría para alimentar tal sugerencia. Ciertos comentarios exaltadores del texto biográfico pueden entenderse como una perspectiva literaria de lo excepcional, que, al centrarse en la figura misma de Garcilaso, trata de justificar ésta en su misma obra excepcional. Y esta visión se extiende sobre el momento histórico del Emperador Carlos, de modo que se resaltan —en el retrato artístico— los valores superiores de heroísmo, sufrimiento, batalla, etc. La idealización y excelencia pueden estar al servicio de una historiografía laudatoria, a satisfacción del lec-

Lo importante es que Altolaguirre condensa su visión en esta frase: «Garcilaso es un poeta romántico, no sólo por su obra, también por sus amores y por su vida»<sup>13</sup>. E inmediatamente antes, como preparando la sentencia, ha descrito el abandono de Isabel de Freyre en términos como estos: «un leve fantasma, una transparente forma, un ensueño milagroso se despegó de la mujer esquiva, y con paso silencioso se acercó al poeta»<sup>14</sup>. A partir de ahora, ausente la mujer real, la amada garcilasiana será, según Altolaguirre, un trasunto de la mujer ideal becqueriana.

Con esto quizás se traicione la verdad histórica y crítica de Garcilaso, pero se le acerca a la experiencia del momento cultural e histórico (con Bécquer leído, Neruda, Aleixandre, centenario del Romanticismo celebrado en 1935...) y postulado por el libro de Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1930). Prueba de ello es la recepción y comentario que recibió esta imagen por parte de Pérez Clotet en la revista *Isla de Cádiz* (núm. 7/8, 1935):

Garcilaso, poeta romántico: por su vida y por su obra. Por su vida intensa, apasionada, enfebrecida de amor, ardida de aventura. Y por su obra, fiel reflejo de su accidentada existencia... Romanticismo sin llama podría llamarse el de Garcilaso, que cabe relacionar ciertamente con el romanticismo hondo, fino, medido, de la poesía actual.

Aunque tal vez el concepto de romanticismo así manejado puede vagamente entenderse como «la vuelta a lo humano»<sup>15</sup>. Así lo explicita para Garcilaso J. Fernández Montesinos. (Véase el ya citado «Centón de Garcilaso». Comentaremos este aspecto más abajo ya que por ese lado lo tomará la llamada «generación de 1936» inmediatamente).

Pero en relación con este momento, recordemos ahora un nuevo poema sobre Garcilaso que es también imitativo. Se trata de la «Égloga» de Miguel Hernández, posterior a *El rayo que no cesa* e integrada en un ciclo de composiciones dedicadas a Neruda, Aleixandre, Herrera y Reisig, Bécquer<sup>16</sup>. La lista es expresiva. Se trata de un poema ejemplar en su propia encrucijada: clasicismo y modernidad, imitación garcilasista y lenguaje hernandiano, sentimiento amoroso y fatalismo mortal. Y de fondo, la imagen del poeta muerto (Alberti), pero vivo en la poesía (Cernuda). A partir del epígrafe con los versos «o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio consolarme», la muerte y la eternidad confluyen en la identidad garcilasiana del amor hecho poesía. Pero lo esencial del poema está en la relación de parentesco o semejanza que une al poeta vivo con el muerto, la captación de su experiencia poética y la proyección en ella del propio dolor. Escribe Miguel Hernández:

Diáfano y querencioso caballero  
me siento atravesado del cuchillo  
de tu dolor, y si lo considero  
fue tu dolor tan grande y tan sencillo.

---

tor, que encontraría su paralelo en las tendencias literarias (el teatro histórico en verso, por ejemplo) que reclamaban una mitificación del pasado de enfoque caballeresco, idealista y cristiano.

<sup>13</sup> Obra citada, p. 63.

<sup>14</sup> Idem, p. 62.

<sup>15</sup> J. DÍAZ FERNÁNDEZ, en pp. 56-57 de la obra citada, Edición de José M. López de Abiada, Madrid, José Esteban, 1984.

<sup>16</sup> Citamos por la edición de *Obra Completa. I. Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (Clásicos Castellanos), pp. 540-542.

Antes que la voz se me concluya,  
 pido a mi lengua el alma de la tuya  
 para descarriar entre las hojas  
 este dolor de recomida grama  
 que llevo, estas congojas  
 de puñal a mi silla y a mi cama.  
 Me ofende el tiempo, no me da la vida  
 al paladar ni un breve refrigerio  
 de afectuosa miel bien concedida,  
 y hasta el amor me sabe a cementerio.

Para concluir:

Nada de cuanto miro y considero  
 mi desaliento anima,  
 si tú no eres, claro caballero.  
 Como un loco acendrado te persigo:  
 me cansa el sol, el viento me lastima  
 y quiero ahogarme por vivir contigo.

Además hay una curiosa y sabrosa recreación de lugares garcilasianos. ¿A qué suena «donde los besos / tantas lástimas fueron y pesares»? Y aquél «en el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» se transforma en «y sólo va un silencio a su persona / y en el silencio sólo hay una abeja». Y todavía el famoso y sabido «dolorido sentir» aparece evocado como «lejos del sentimiento y del sentido». Son sólo algunos ejemplos.

Podemos intentar una síntesis y recapitulación de la relación de Garcilaso con la poesía española de mayor importancia en este momento. Ante todo, creo que puede afirmarse que se produce ya ahora la introducción efectiva de Garcilaso, su figura y su poesía, como una clave esencial de la tradición (y más persistente que otras). La perspectiva teórica recurre a la dicotomía guerrero/poeta, con la variación posterior de clasicismo/romanticismo. Esta lectura «equivocada» de Garcilaso (H. Bloom) le concede su modernidad y capacidad de recreación. El patronazgo general se muestra en ejemplos señeros (Cernuda y Hernández) como tendencia a la recreación verbal y poética. Pero su presencia se puede calificar —en términos generales— como *ocasional* (en homenajes u obras únicas), *integradora* y nunca *exclusivista*, ya que se combina con otros lenguajes y tendencias (ismos, vanguardia...) y *compleja*, pues la imitación o referencia al mundo de Garcilaso se emplea para la proyección y determinación de la propia voz poética (al comienzo, como Cernuda; en un momento de incertidumbre, como Hernández, o en la plenitud de su dominio técnico, caso de Salinas).

#### GARCILASO, EN EL INICIO DE UNA NUEVA POESÍA. LA GENERACIÓN DE 1936 EN SUS COMIENZOS

En 1935 y 1936 algunos hechos señalan el nuevo papel que ese Garcilaso ya reintroducido como tradición puede desempeñar en la poesía<sup>17</sup>. Hagamos sucinta enumeración de los más esenciales:

<sup>17</sup> Guillermo CARNERO escribió acerca de la generación de 1936... hasta 1939 en artículo recogido en *Las armas abisinas. Ensayos sobre Literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 238-255.

1. Publicación del libro *Abril*, de Luis Rosales, compuesto a partir de 1931 (editado en 1935).
2. Artículo de José Fernández Montesinos «Centón de Garcilaso» en *El Sol* (febrero de 1936), anticipando el centenario.
3. Artículo de Luis Rosales «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española» en *Cruz y Raya*, mayo de 1936, con amplias referencias al clasicismo de Garcilaso, Fray Luis y San Juan, frente a Góngora.
4. Publicación de *Cantos de Primavera*, de Luis F. Vivanco (con dedicatoria a Rosales).
5. Publicación de *Sonetos amorosos*, de Germán Bleiberg.
6. Homenaje de la revista *Cauce*, de Jerez, con artículos de José M.<sup>a</sup> Pemán, Francisco Infantes Florido, Francisco Montero Galvache, y una breve antología.
7. Se componen (aunque no se publican, pero son conocidos por los amigos y otros poetas) poemas de *Primer libro de amor* y se proyecta y comienza *Elegía y Égloga del bosque arrancado*, de Dionisio Ridruejo.

Nos fijamos de momento otra vez en el artículo de Montesinos<sup>18</sup>, porque ofrece un diagnóstico de especial trascendencia para entender la nueva presencia de Garcilaso o, mejor, lo nuevo de esta presencia ya aprendida. Lo centramos en tres aspectos:

Según el crítico, Garcilaso representa el «nacimiento entre nosotros de una poesía humana, que, en lo esencial, ha conservado su vigor y su vigencia durante casi cuatro siglos». A este primer elemento hay que añadirle un segundo: «el descubrimiento de la propia conciencia, aunque en él moldeada por una cultura que no es ya la nuestra». Y, finalmente, en Garcilaso se produce una sublimación musical de su propio dolor humano, tipificado y generalizado en las formas monumentales de la poesía antigua.

Y estos tres hallazgos de Garcilaso creo que constituyen una excelente pauta para comprender lo que quiere ser la poesía de Rosales, Vivanco, Ridruejo y Bleiberg: conciencia, humanidad, musicalidad. Vuelta a la estrofa (incluso en composición extensa, aunque sin exclusividad), idealismo, contención y aprovechamiento de ese clasicismo expresivo, pero siempre dentro de la aceptación y aprovechamiento de las novedades establecidas por la generación del 27 (desde el versículo y el verso libre a la pureza y precisión guillenianas). Porque la lección de Aleixandre, de Salinas y de Guillén —sobre todo— se filtra en la lectura ejemplar que hacen de Garcilaso. Y así surge la palabra que hace brotar el mundo original y pleno de *Abril*, libro por tantas cosas (novedad y primacía) inaugural de ese momento.

Pero antes de comentar las obras poéticas mismas, tal vez sea oportuno recordar las coordenadas ideológicas puestas de manifiesto en los otros textos en prosa, de alguna manera programáticos de la nueva tendencia y promoción. Dos de ellos son dignos de recuerdo, por su evidente relación: se trata del artículo de Luis Rosales en *Cruz y Raya* y de la dedicatoria del libro de Vivanco. El de Rosales parece el más originario, pero la práctica identidad de conceptos remite, sin duda, a comentarios, discusiones, acuerdos previos, en el ámbito de la misma revista y de su fundador, José Bergamín. Citemos ahora (parcialmente, a pesar de su brevedad) la dedicatoria de Vivanco:

<sup>18</sup> Es el ya citado «Centón de Garcilaso» que citamos por su edición en volumen en la nota primera.

Hay que creer en el acento más puro, más fuerte, más humano y más divino de la poesía; en su vivo acento amoroso, que levanta la voz y la llena de misterio encendido, humillándola a un límite preciso de armonía y de dulzura.

He aquí los conceptos constitutivos de la nueva poesía (que no rompe con la anterior, pero toma estos aspectos diferenciales): carácter *amoroso*, que integra tanto la dimensión humana como la divina, el *misterio* que es trascendencia, y la *armonía* como cualidad del mundo representado y, en justa correspondencia, de la misma dicción poética. Son también, en esencia, los conceptos que el mismo Rosales expone en su ensayo «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española»<sup>19</sup>. Su explicación del clasicismo, centrado en Garcilaso, Fray Luis y San Juan parece apuntar a su propio proyecto de poesía, aunque el equilibrio y perfección formal se vean amenazados, ya en el último poema de su primer libro, significativamente titulado «Misericordia», por el mal, el desorden y la confusión.

De Garcilaso mismo destaca que su clasicismo procede por eliminación y por intensidad. No hay nada en su poesía que no se ciña a la comprensión estética de la realidad que integra su poesía. Ésta no se fragmenta en matices que rompan su unidad.

Pero más en general son claves las afirmaciones de equilibrio, precisión, orden y claridad y, sobre todo, de evidencia. «Poesía equilibrada de entusiasmo entre la visión y la realidad, todo es en ella grave, equilibrado, preciso. Entre la visión y la mirada queda la luz...». Este es posiblemente uno de los efectos más persistentes de la lectura de su libro poético *Abril*: su luminosa poesía, intensamente contemplativa (de modo guilleniano también):

¡Qué vasta plenitud de júbilos intactos!  
 Cuando encuentre el amor le amaré con los ojos,  
 por la mirada sólo contemplaré la nada  
 donde toma tu sangre paciencia y superficie.  
 («Consagración de la tierra...»)

Del mismo modo podríamos citar versos de «Cántico del Destino» («Mira el paso escondido de la luz, el sigilo del campo») o de «Verte es seguirte viendo»:

Viéndote, ¡todo es tan claro!  
 viéndote, todo es tan cierto  
 que el latido de mi sangre  
 siente en ti su alumbramiento.

Hay además la afirmación de una unidad de lo real que incluye el misterio, no como la sombra inconcebible, sino como el destino último de todo; y la integración de esta plena realidad con la poesía: «Lo real y lo espiritual se encuentran enlazados en una sola dimensión terrena, y el mundo se ofrece a los ojos al mismo tiempo para servirlos y para elevarlos...». la poesía, en su clásica plenitud, tiene su raíz en el misterio. toda poesía se organiza exclusivamente desde el misterio o desde el estilo. «Pesar y medir el milagro para encontrar su ley, para escuchar en la naturaleza la armonía del misterio... Las cosas en poesía no solamente dan su razón última, sino también su relación con el misterio».

<sup>19</sup> Cruz y Raya, num. 38, mayo, 1936, pp. 67-101.

Y en *Abril* esto puede quedar quizás cifrado así:

Mira el paso escondido de la luz.  
 Ante ti Dios existe.  
 Mira con un temblor de sueño en las rodillas,  
 cayéndote y llorando para encontrar consuelo,  
 para ver más allá de la muerte, que brinda  
 el olvido asombrado de su vasta certeza.  
 Mira que no eres tiempo.  
 Toda la paz del mundo reposa en la mirada.  
 Mira bien,  
 ¿es mirar o morir esta visión humilde  
 que nos colma de sombra la carne dolorida?  
 ¡Es mirar o morir de abandono en los ojos!  
 («Cántico del Destino»)

En coherencia con estas formulaciones, observamos en *Abril* —como ha visto y señala M.<sup>a</sup> Carmen Díaz de Alda— que todo lo que en la poesía española estaba en pugna en esos momentos, encuentra ahí confirmación y equilibrio: humanización, neorromanticismo, clasicismo junto a elementos vanguardistas: Guillén, Aleixandre, Neruda, Lorca<sup>20</sup>. Por otra parte, la inspiración garcilasista es cierta, pero en absoluto una copia<sup>21</sup>. El lenguaje resulta una recreación profunda del renacentista para evocar su universo, no sólo idealista y perfecto, sino aún idealizado, a su vez, en una selección que refuerza la claridad y el entusiasmo. Pero si la frase es garcilasista, como escribe Zamarreño, y detrás de los sonetos está Herrera, la imagen sigue a veces vinculada al surrealismo.

Pero no se trata sólo de lo que este libro recoge, sino de las posibilidades que abre como nuevas alternativas poéticas: el tratamiento esencial del tema amoroso y la dimensión religiosa explícita (como el mismo Zamarreño y ya García de la Concha han comentado en las obras ya citadas). Todavía en *Segundo Abril*, reelaboración completa y distinta del primero, encontramos una «Égloga de la soledad» con las resonancias garcilasianas más explícitas en construcciones como «las aguas claras de los verdes pinos» o el ya consabido discurrir de «las aguas con sonido», llegando a citar un verso del Soneto II: «Mi vida no sé en qué se ha sostenido» (como hace también Bleiberg. Véase más abajo).

El carácter integrador de *Abril* lo observamos incluso en la métrica, que se ciñe en las décimas, fluye en los romances, cuaja en los sonetos y se amplía en los cantos versiculares. Y su adjetivación puede combinar el epíteto garcilasista («manso», «dulce», «triste») con la sinestesia juanramoniana o la imagen surrealista.

*Cantos de Primavera*, de Luis F. Vivanco, es más breve y menos variado. Separa claramente una primera parte de cuatro sonetos de otra con tres poemas en verso libre. Y esta distinción formal comporta una temática: amorosa la primera parte, religiosa la segunda.

<sup>20</sup> María del Carmen DÍAZ DE ALDA: *La poesía de Luis Rosales (Desde el inicio a «La casa encendida»): De la biografía a la poética*, Madrid, Universidad Complutense, 1989 (Tesis Doctoral). Afirma ahí también que el libro de Rosales abre camino a la corriente garcilasista y religiosa.

<sup>21</sup> Hay que ver desde luego el estudio de Antonio ZAMARREÑO, *La poesía de Luis Rosales*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986 y las aportaciones esenciales de Víctor GARCÍA DE LA CONCHA en *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I*, Madrid, Cátedra, 1987; y el trabajo previo en el pormenor de Alicia M. RAFUCCI en *Cuatro poetas de la generación del 36. (Miguel Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panero)*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974.

*Sonetos amorosos*, de Germán Bleiberg, es una colección de diecisiete composiciones de un amor sin afán de trascendencia y que, por su precisión al encarnar la nueva estética, y su brevedad completa se convierte en su epítome. En sus versos los préstamos e imitaciones de Garcilaso son tan frecuentes que constituyen el aspecto más relevante. Su lectura se hace necesariamente desde ese juego intertextual. No se trata sólo del léxico, de frases, de rimas incluso, sino de la concepción del libro como un exclusivo cancionero de amor humano y ausente. Es el libro donde, por una parte, culmina esa ostensible recuperación del modelo clásico, y donde, por otra, se reduce al limitarse, de donde después vendrá lo que será su mal: el puro mimetismo formal y la nuda destreza técnica.

Digo que culmina la ostensible recuperación de Garcilaso, pues el conjunto puede definirse por el Soneto IX, dedicado a Luis Rosales y pieza central (por situación y por importancia) del libro. Leemos en él:

Este amor, en mi vida suficiente,  
es este bien logrado y fiel anhelo  
en mi soñar las auras del consuelo  
elevándome siempre dulcemente.

*Amor suficiente que dulcemente eleva*. Ahí está la clave. Y de ahí la semejanza con los lugares poéticos garcilasianos, desde la contemplación de la amada en Toledo hasta expresiones tan patentes como: «este dolor no merecido», «los aires derramados», «en rosa y azucena», «dulce y sereno», «mi pecho herido y siempre lastimado», «una tranquila luz, casta y serena», «Por duras sendas siempre te he buscado»<sup>22</sup>, «entre azucenas / sobre el paisaje que la brisa hiera, / donde los aires tiemblan...».

Pero también se restringe o limita el proceso que hemos venido observando de influencia y recuperación de Garcilaso. Se inicia ya claramente la tendencia hacia un manierismo que será la limitación del garcilasismo de posguerra, en cuanto pierda el punto de calidad y vibración que tiene Bleiberg y que es también sin duda resonancia de su momento poético.

Porque sabemos que este libro de Bleiberg fue el modelo para Dionisio Ridruejo, García Nieto y los demás. La estrofa que van a emplear es casi en exclusiva el soneto, frente a los modelos extensos de Églogas y Elegías (de Cernuda, de Hernández pero también de Rosales). (Aunque la tendencia hacia la forma cerrada del soneto es mucho más amplia que el movimiento garcilasista, responde a una marca de época y ni siquiera se reduce a la poesía escrita en España).

Y al recordar a Dionisio Ridruejo podemos fijarnos más detenidamente en él por un doble motivo. Primero, porque sus poemas de *Primer libro de amor* se escriben entre 1935 y 1939, incluso en plena guerra civil. al publicarse luego, el libro parece establecer un puente entre ambos momentos, con el vínculo garcilasista. Ya veremos que no de modo evidente. Pero además describe muy bien en sus recuerdos su proceso de integración y llegada al grupo y momento generacional de 1935-1936, de modo que nos revela la trama de relaciones e influencias con que se gestaba y el papel vinculante de Garcilaso en ella.

Para este joven de provincias que quiere escribir constituye una revelación primera el libro de Pedro Salinas *La voz a ti debida*, en su logro de convertir la materia

<sup>22</sup> Este es el primer verso del Soneto XII, que lleva como lema un verso del Soneto II de Garcilaso. Se puede decir que el poema de Bleiberg es una taracea de fragmentos de ese soneto de Garcilaso y del XXXVIII, quizás con referencias al XV y XVIII.

amorosa en serie modular y continua de poemas. A finales de 1935 el joven lee sus poemas a unos amigos y es censurado, porque —escribe— «estaban ellos, como otros muchos entonces, en una reacción antilorquiano y antialbertiana. A favor del poetizar renacentista... A favor del tema tradicional contra el novedoso». Ya se aprecia cuál era el clima y el cambio que se estaba produciendo. Y sigue Ridruejo: «Poco más tarde conocí... al poeta Germán Bleiberg, a la sazón muy fascinado por el grupo recién nacido que componían Rosales, Vivanco, los Panero... Él preconizaba la poesía *verso a verso*, de gran empaque formal, espiritualista y garcilasiana...». «En fin, leí *Abril* de Luis Rosales. Gran descubrimiento». Pronto conoce personalmente a los miembros del grupo y se integra en él. Y sigue: «Mi poesía amorosa, más sensual y sentimental antes, pasaba ahora a ser *intelleto d'amore* —cosa mental y, sobre todo, imaginaria. Se trataba de una larga invocación al *amor perfecto* y a la *amada ideal*»<sup>23</sup>.

Con estas palabras —cuya claridad y precisión justifican la cita— asistimos al proceso del joven con pujos de poeta que llega a Madrid y, de modo natural, se encuentra con su grupo y su momento generacional, con un ambiente ya dispuesto y unos modelos claros. Para él, como para los demás: Salinas, Rosales y Bleiberg, que se superponen a los más antiguos: Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Guillén y la *Antología* de Gerardo Diego. Para volver sobre los clásicos: Garcilaso, Rioja, Quevedo...<sup>24</sup>

Además de esos poemas amorosos, a mediados de 1936, y con el propósito expreso del homenaje, Ridruejo comienza a escribir un poema extenso, de ambicioso planteamiento estético e ideológico. Se trata de «Elegía y Égloga del bosque arrancado», con referencias al clasicismo de Garcilaso, al regeneracionismo y a la generación del 98. Una difícil integración.

Su libro, finalmente publicado en 1939, tuvo una recepción favorable que, ateniéndonos ahora a las razones literarias, se puede explicar también por sus palabras: «aquella estilización de la sensualidad que domina el libro iba bien con las tendencias espirituales del momento, entre *evasivas* y *sublimadoras*».

Y estos son términos que pueden servir perfectamente para ofrecer la síntesis del proyecto poético del *Garcilaso* de posguerra, si le añadimos los ingredientes ideológicos y políticos con que se compone y alinea. Vemos hasta ahora, por tanto, un doble proceso en esta influencia de Garcilaso sobre la poesía moderna española: el primero va de la ocasionalidad que caracteriza la relación del 27 con el poeta toledano y sus diferentes maneras a la creación de una tendencia marcada, integradora, con apoyo teórico e ideológico, de grupo; el segundo pasa del diálogo entre clasicismo y modernidad, que es también diálogo entre los poetas, a la incorporación del modelo clásico por el poeta moderno, en una trayectoria de asimilación general. A partir de ahora comprobaremos cómo ambas tendencias se reafirman, pero con un salto cualitativo: hacia la exclusividad del grupo y el anquilosamiento de la tendencia y hacia la uniformidad de voz y estilo. Este «hacia» marca una dirección. La realidad resultó otra cosa.

<sup>23</sup> *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*, Ed. de D. Ridruejo, Madrid, Castalia, 1976. Todas las citas corresponden a las pp. 11-15 de la «Introducción».

<sup>24</sup> En el mismo lugar indicado en la nota anterior escribe: «Así pues, aquella poesía de corte idealista no procedía de mi experiencia de Petrarca si no era a través de Garcilaso. Creo, en efecto, que mientras otras partes de mi «libro de amor» recuerdan más bien a Quevedo, estas del «Reloj» son las más garcilasianas e indirectamente toscanas» (p. 15).

*LA POSGUERRA: «EL NOMBRE DE GARCILASO COMO UNA INVOCACIÓN Y UNA BANDERA»*

Ya hemos indicado al comienzo de esta exposición que el patronazgo de Garcilaso se ha vinculado tradicionalmente al movimiento neoclasicista de posguerra, merced a la revista que lleva su nombre como título y a la propaganda que se ha hecho de ella. La reducción crítica que esto supone puede aparecer ya con evidencia, en este momento, después de los poemas comentados de la generación del 27 y de los libros que antes de la guerra se escriben con el modelo de Garcilaso y que configuran una estética y una tendencia. Veremos que comporta quizás también una injusticia.

Ante todo, cabe preguntarse por la relación entre el garcilasismo de posguerra y la tendencia anterior. ¿Simplemente el motivo de inspiración atravesó la conmoción bélica, como parece apuntar el ejemplo de Dionisio Ridruejo? En absoluto. En mi opinión lo que se produce es más bien un giro que toma pie en esa tradición para marginarla, un quiebro que trata además de ocultar las vinculaciones de fondo con cambios en la superficie. Observemos solamente este hecho: se produce una completa sustitución de los nombres en el garcilasismo de antes y después de la guerra: el grupo falangista de Rosales-Ridruejo queda excluido. La nueva tendencia —dice el propio Ridruejo— se presenta con «aire polémico. Ignora el grupo anterior (el suyo) y presenta al grupo juvenil como réplica a la poesía “inhumana” de la anteguerra»<sup>25</sup>. Las diferencias entre las revistas *Escorial* y *Garcilaso* son representativas de esa distancia (siempre relativa dentro de la promoción cultural del sistema político implantado por la victoria militar. Pero esto es otra cuestión).

Por otra parte, parece nueva también la voluntad política expresa de unir a Garcilaso con un supuesto regreso a la España Imperial (simbología de la Falange), con todo el sistema de emblemas, blasones y proclamas que hacen de la guerra una Cruzada y de la victoria militar un renacimiento de la nación llamada a completar la misión cesárea (y evangelizadora). Nada de esto (a no ser atisbos, quizás, aunque ambiguos) encontramos antes. El aspecto militar o imperial de la vida de Garcilaso se situaba dentro de un carácter histórico y vinculado más bien a este fatalismo de la muerte, ya comentado. No como propósito de proyecto vital<sup>26</sup>.

El giro puede comenzar a advertirse durante la guerra, dentro del bando sublevado, cuando ese garcilasismo más poético y estético, que formaba ya una parte importante (y no exclusiva) de la tendencia humanizadora, se transforma en una enseña militar. Dos testimonios podrían servir para justificar esto. El primero es un soneto de Martín Abril, donde encontramos estos tercetos:

Bosques de Garcilasos soñadores  
vigilan con afán el nuevo día  
presos en el airón de dos colores.  
Y hay un temblor de gracia y poesía  
sobre el martirio precursor de amores,  
que España es otra vez luz y alegría.

<sup>25</sup> La cita es de su libro *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, p. 24.

<sup>26</sup> De todos modos, puede verse el artículo de José M.<sup>a</sup> PEMÁN en *Cauce*, en el Homenaje a Garcilaso, donde lo considera como un mártir que dio la vida por los poetas a los 33 años...

El segundo es un texto nuevamente de Dionisio Ridruejo (con ecos de Rosales) que reduzco a lo esencial:

...la *garcilasiana* juventud *poética* vivió —siquiera fuera unos meses o años— una *ilusión garcilasiana*. El poeta, en guerra o cautivo, vivía de esperanza y de exaltación. Creía, porque quería, estar fundando una época *completiva* y segura para un relativo *siempre* <sup>27</sup>.

Como ha escrito Jorge Urrutia <sup>28</sup>, al terminar la guerra civil Garcilaso no es ya el poeta de la ponderación y de la serenidad, sino el primer poeta heroico del Renacimiento, es decir, del Imperio. El intento de hacer oficial y, de algún modo, exclusiva su vigencia es fruto del movimiento «Juventud Creadora», reunido en el café Gijón de Madrid y auspiciado por la prensa oficial. De ahí surge a mediados de 1943 la revista *Garcilaso*, sostenida por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que dirige Juan Aparicio <sup>29</sup>, y precedida por la antología de poetas nuevos en *El Español* (abril de 1943): «Juventud creadora: una Poética, una Política, un Estado». Bajo este claro título, se manifestaba así:

...La nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes, y... su ademán polémico tiende... a la creación de una conciencia sensible colectiva que salve nuestro espíritu en esta hora de crisis mundial...

Es poesía viva, sustantiva, vigorosa, férvida... Tiene la sencillez, la claridad y grandeza de las obras perdurables. Que sea y trascienda, si en ello va el mejoramiento del hombre, la crecida de su fe y la gloria de España.

García Nieto, como es sabido su principal instigador y director, ha reconocido que *Garcilaso* nació como una «necesidad de época» —y ahí se pueden colocar las claves ideológico/políticas que se quiera— y por el impulso urgente de darse a conocer una serie de nombres que apuntaban. No por casualidad el intento de la «Antología» de *El Español* y de la revista cuajó después de un artículo en el diario YA de Madrid, que venía a hablar de la poesía española en estado de ruina. Se trataba de dar la impresión de una vida literaria, apenas existente, como operación de propaganda política. Y ahí están Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés, Pedro de Lorenzo y José García Nieto.

Pero en ese mismo núcleo fundador hay que reconocer dos tendencias <sup>30</sup> que se superponen: la que pretende una literatura al servicio del Estado (totalitario) y la que se interesa más, aunque dentro de las coordenadas del tiempo histórico, por la creación literaria misma. La primera determina el tono y contenido de las proclamas y editoriales en prosa (en los números 1 y 2. Luego desaparecen, significativamente). La segunda corresponde más a la realidad literaria efectiva de la revista, cuyo «nuevo estilo» apunta sobre todo a la voluntad de forma, equilibrio

<sup>27</sup> Dionisio RIDRUEJO, «Poesía y edad». Véase Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, ob. cit., pp. 77-78.

<sup>28</sup> Su artículo «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX» es extraordinariamente comprensivo y esclarecedor, más allá del ámbito de la influencia literaria que aquí hemos delimitado. Ahora en *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad, 1983, pp. 115-143. En otros trabajos del mismo libro trata cuestiones tangentes, como ésta de la ideología de la revista «Garcilaso».

<sup>29</sup> No vamos a repetir datos bien conocidos y que pueden encontrarse en los libros de Carlos Mainer, Jorge Urrutia, Fanny Rubio, Víctor García de la Concha, etc.

<sup>30</sup> Está claramente señalado con precisión por Fanny RUBIO en su libro *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, pp. 108-121.

y eternidad. Y desde ahí cabía incluso la apertura a otros poetas, otras formas y tendencias, como el neorromanticismo, bastante representado en sus páginas. (Véanse los poemas de Rafael Morales, por ejemplo).

Así que la labor cotidiana de la publicación, en sus tres años y treinta y seis números, fue más bien por el camino de la mera restauración formalista, de la temática convencional y convencionalmente tratada (tierra-patria, paisaje, religión, amor, con aspectos de neopopularismo aprovechable y juegos de ingenio, más o menos conceptistas), negando día a día con su práctica la radical innovación revolucionaria que anunciaba.

Tampoco la revista *Garcilaso* fue la única, como se ha pretendido, ni el factor esencial dinamizador de la recuperación de la poesía. Más bien se nos ofrece —según lo dicho antes— como el intento último (exclusivista y ya sin salida) de un largo movimiento (recuperación del clasicismo poético, centrado en *Garcilaso*) que con ella aparece doblemente coartado: por su fijación política y por su excesivo mimetismo literario. *Garcilaso* no representó la nueva poesía española, que estaba en Adonáis, con los *Poemas del toro*, de R. Morales (¡también de 1943!), con las obras de Vicente Gaos, José Hierro, en José Luis Hidalgo, en los libros inmediatos de Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*) y de Dámaso Alonso (*Hijos de la ira; Hombre y Dios*). Incluso en la progresiva recuperación de la voz del grupo de Rosales y en las páginas de *Espadaña*.

De ahí que *Garcilaso* tuviera contradictores<sup>31</sup>. Sin entrar más en cosas ya dichas, reconozcamos que desde dentro de la revista las cosas se veían de otra manera. Por ejemplo, el poeta inglés Charles David Ley hace un repaso en el último número a «Los poetas de *Garcilaso*». Acepta cierta uniformidad en esos poetas, pero sólo al comienzo, tanto a causa de las influencias recibidas como de la dubitativa juventud de los escritores. Pero luego resalta las notables diferencias, haciendo comparecer a todos los que publicaron en las páginas de la revista, sin tener más en cuenta el número de sus composiciones o las características propias de ellas. Así puede concluir: «Como se ve el panorama es variado y, según mi idea, completamente representativo de la época. Ser *poeta de Garcilaso* no es aparecer en la revista, sino escribir poesía en España después de 1943».

A todas luces parece bastante exagerado. Sólo como una constatación empírica se puede sostener; es decir, como ya se ha dicho y escrito, los poetas publicaban allá donde había una posibilidad, dado que no eran muchas. Pero eso no les hacía «poetas de *Garcilaso*» ni ideológica ni estéticamente. Y si pudiera ser aceptable, como quiere García Nieto en 1962, que la revista seguía teniendo vigencia e interés, de ningún modo se podría sostener que «los de *Espadaña* se pasan con armas y bagajes a *Garcilaso*». Ciertamente no. Y los índices de la Revista están ahí para comprobarlo.

Por tanto, a mi juicio, *Garcilaso* y la estética literaria que promueve es un episodio históricamente interesante, pero de escasa entidad literaria y de poco valor para determinar lo que será en las décadas siguientes la trayectoria de la poesía española. No abre realmente al futuro de la poesía, como tampoco culmina, sino que restringe y aun traiciona el movimiento anterior de donde parte, pues supone

<sup>31</sup> La oposición está perfectamente historizada por V. GARCÍA DE LA CONCHA, esencial para todo este proceso, en la obra citada en notas precedentes. Hay que ver también la «Introducción» de GARCÍA DE NORA a la edición facsimilar de *Espadaña*.

una vuelta atrás, en ideología y en lenguaje, frente a la novedad que fue la época y la poesía de Garcilaso; depende en su gestación de una imagen políticamente distorsionada de Garcilaso, que nada tiene que ver con su obra; parte de una exclusividad enunciada (más que real): sólo Garcilaso, frente a la integración de tradiciones y novedades del 27 y del 36; absolutiza el comienzo en Garcilaso, ocultando las relaciones con la poesía inmediata (no sólo Rosales o Bleiberg, sino Guillén o Salinas); entiende la poesía de Garcilaso como un modelo que evita plantearse los problemas del lenguaje literario y de su renovada expresión. Desaparece así la tensión o la complejidad en favor del mimetismo.

Sin embargo, merece la pena recordar la obra individual de García Nieto y, desde luego, el primer libro publicado, que marca la nueva tendencia y enlaza a la vez perfectamente con el «garcilasismo» formalista pero abierto del 36: por una parte, en la representación del mundo luminoso, feliz; por otra, en la tonalidad lírica del diálogo amoroso (detrás, Pedro Salinas); por otra, todavía, en el ceñido recurso a la estrofa, hasta componer el libro exclusivamente con décimas y sonetos. Ahí están Guillén y Diego o Rosales y Bleiberg. Y sabemos además que García Nieto leía a Bleiberg y a Miguel Hernández en la cárcel, durante la guerra.

El título del libro: *Víspera hacia ti*, de 1940. Libro amoroso, de exaltación, su alegría metafórica y su plasticidad muestran un optimismo elemental casi del pasado, una alegría sencilla. Como es previsible, la tópica de oposición básica yo/tú queda modulada como oscuridad/luz, impaciencia/sosiego, agitación/transparencia, ausencia/presencia, con un impreciso movimiento de aproximación del yo al tú y a ese día de encuentro y plenitud —el mañana, que se define desde el título de *Víspera* y que proyecta quizás la incertidumbre de los días de la cárcel y la guerra—.

Luis Lanero ha definido la actitud garcilasista de García Nieto con los términos «belleza», «impasividad», «evasión». Y añade: «bello y dolorido sentir que arropa cualquier tema o motivo sin pasar más allá de la postura»<sup>32</sup>. De este modo quizás podamos decir que la presencia *efectiva* de Garcilaso se reduce a ese mínimo de doble cara que es la *actitud poética* (de armonía, orden y equilibrio), cuyo tema casi único es el amor —idealizado y poco concreto—, y el *modelo formal* en la construcción: verso endecasílabo combinado en estrofas cerradas, con preferencia por el soneto. Tal vez su valor está en que cumple exactamente aquello que decía de sí mismo Ridruejo: una estilización de la sensualidad (inventada quizás) que iba bien con las tendencias evasivas y sublimadoras.

En 1944 recoge en el volumen titulado *Poesía* su obra hasta ese momento, que edita de nuevo en 1950 como *Primer libro de poemas*, dejando para el *Segundo libro de poemas*, de 1951, su obra entre 1944 y 1950. En todas esas páginas, de vez en cuando la difuminada presencia garcilasista se hace más patente o explícita, por ejemplo en «Del campo y la soledad», poema que se abre con un epígrafe de la Égloga III: «Tratar del campo y soledad que amaste».

Siguen los mismos temas y el mismo estilo, basado, según Lanero de nuevo, en la importancia del nombre y la construcción nominal, breve, enunciativa o exclamativa, de verbo en presente y sintaxis de unidades disgregadas, todo lo que se puede comprobar en el soneto que comienza

<sup>32</sup> Luis LANERO, *La poesía de José García Nieto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982 (Resumen de tesis doctoral).

Para las altas cumbres, alta vida.  
Alta de amor. Voz alta. Alto sendero  
—sierpe de fe y de luz—. Albor primero  
para las altas nubes de tu huida.

Se reitera en la renovación del material tópico renacentista mediante una capacidad metafórica continuamente ejercitada que busca la sorpresa y la brillantez como medio de adecuar la tradición a la modernidad. Y se fija finalmente en la concepción estricta de la unidad y sonoridad del verso, que reviste valor por sí mismo, aunque puede advertirse la progresiva pérdida de rigor y el aumento de la fluidez y los enlaces encabalgados.

#### FINAL

Hasta aquí he pretendido exponer la secuencia creciente, que en su decurso ofrece importantes inflexiones, aunque sin romper los enlaces efectivos, de la presencia de Garcilaso en la lírica española contemporánea (prescindiendo de otras posibles formas, como la crítica). Esa secuencia va de la recuperación ocasional, dentro de un movimiento amplio de integración de toda la tradición, al Garcilaso romántico (por la identidad de vida y poesía), al que forma el fundamento preferente y origen ejemplar para una estética de grupo y de momento en 1935/36, hasta el exclusivismo ideológico y político que desemboca en la repetición formalista.

Ahora podemos indicar una fecha en que ese proceso termina y Garcilaso forma parte ya de un legado y patrimonio poético en absoluto discutido ni exclusivo. Sería otra historia. Esa fecha se puede fijar en 1950, pues en torno a ella se produce el colapso del garcilasismo vigente por un conjunto de hechos de varios órdenes que esencial y escuetamente se enumeran aquí:

#### A) *Desde dentro de la tendencia dominante*

1. Ha concluido la fase de «garcilasismo imperial» o de sus restos con la desaparición de la revista *Garcilaso*, ya en 1946.

2. García Nieto parece tener también la idea de un ciclo concluido cuando recoge en los dos volúmenes citados su obra de la «etapa garcilasista» (1940-1950). La crítica acepta un cambio en él a partir de entonces, con signos claros de evolución (que no quiere decir ruptura o retractación, por supuesto. Véase la citada tesis de Luis Lanero).

#### B) *Desde fuera del movimiento, en el ámbito poético*

3. Hacia 1949-1950 aparecen libros de poesía muy importantes que marcan direcciones distintas (e incluso divergentes) y que abren tendencias que, en algunos casos, empezarán a ser dominantes: *La casa encendida*, de Luis Rosales, *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero, además del movimiento postista o de las obras del grupo *Cántico*, con su propia revista (1947-1949). *Antiguo muchacho*, de Pablo García Baena está editado por Adonáis en 1950.

4. La opinión de la crítica especializada va a sentenciar indirectamente ese garcilasismo y a su mejor representante al ser excluido de la *Antología consultada*, elaborada a comienzos de esa nueva década y editada en 1952. Nada de ese movimiento, pues, se percibe como una línea de avance en la poesía española ni se considera de esencial calidad.

C) *Desde fuera de la poesía*

5. Precisamente hacia 1950 y poco antes comienza también una etapa (naturalmente que en relación con las anteriores) de crítica académica de Garcilaso. Se da de lado a la imagen imperial y se aplican los métodos de análisis entonces más rigurosos: Orozco (1946), Lapesa (1948), Dámaso Alonso (1950)<sup>33</sup>.

Con todo ese conjunto de fenómenos, el poeta áulico parece dejar de ser foco principal de referencia para la creación, en algún tiempo, pero aparece en cambio para la crítica y la lectura como un poeta íntegro, inagotable, digno de fruición y estudio. Definitivo desplazamiento que no supone, por supuesto, disminución del gozo, pues desde entonces y para siempre, de su verso «aquél sonido / hará parar las aguas del olvido».

---

<sup>33</sup> Véase para todo este aspecto el artículo de Jorge URRUTIA, «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX», ya citado.