

SUPERACIÓN ESPAÑOLA DEL POSITIVISMO: LA OBRA LITERARIA DE ALARCOS GARCÍA

Por *José Luis Varela*

Va ahora para los treinta años que don Emilio Alarcos recibía en una Junta de Facultad, pocos meses después de su jubilación, el tomo I de su Homenaje, que la Universidad de Valladolid, con mucha mejor voluntad que ejecución, le ofrecía. Digo esto porque estoy seguro que en su preparación se contó escasamente con la colaboración del homenajeador, y así hoy este valioso testimonio de afecto y de trabajo requiere de quienes le usen la labor complementaria de reordenarlo (no existe criterio cronológico en la sucesión de los trabajos, la muestra periodística es muy escasa, carece de biografía y de bibliografía, no están agrupados dentro de un orden temporal los temas tratados, etc.). Con todo, adelantemos nuestra gratitud a los que prepararon un volumen que nos proporciona hoy la unidad física de una obra dispersa a lo largo de medio siglo de fabulosa actividad lectora.

Don Emilio se levantó en aquel acto de 1965 a dar las gracias. Nuestra amistad no era entonces lo que luego se fue forjando día a día, durante casi once años de convivencia vallisoletana. Por eso evoco mi impresión de entonces. Menudo, modesto, persuasivo y con una mirada perdida y como borrosa, dijo poco más o menos que al ver reunida en volumen —que elevó momentáneamente a la altura de sus hombros— su obra desparramada durante tantos años, él mismo concebía la esperanza de que al ser recibido «Arriba» —y elevó un poco más el tomo— sería acogido con una mayor benevolencia.

Quedé literalmente ganado por aquella su afable sencillez natural y por su complacencia —nada narcisa: simplemente veraz— en el propio trabajo; como si con la reunión de sus escritos hubiese corregido los reproches que a sí mismo se había ido haciendo sobre la asiduidad, continuidad o seriedad de su propio esfuerzo. Se dice que del viejo, el consejo; pero los jóvenes hacen casi siempre lo contrario de lo que dice el consejo. En cambio, la lección implícita en toda conducta ejemplar cala hondo. La de don Emilio, con su confesión general, me vino pronto acompañada de otra: después de dar la lección de apertura (apertura o clausura, no recuerdo bien) de los Cursos para Extranjeros, cuya dirección había pasado a mis manos, me comunicó su propósito —que no volvió a cuestionar, a pesar de mis ruegos— de retirarse definitivamente, de «cortarse la coleta». Siguió interesándose, por supuesto, en todas las incidencias universitarias que inevitablemente llevábamos a la tertulia. Pero nadie podrá decir que pretendió interferir, favorecer o influir de algún modo en la marcha de las cosas.

Su actividad lectora era sencillamente fabulosa; permítanme añadir que heroica. Veía «entre barrotes», como me dijo una vez. Su mirada perseguía, por lo tanto, los espacios vacíos, en los que tenía que situar la letra impresa. Esta acomodación re-

quería que lo impreso —periódico, folleto o libro— se situase en la continuidad misma de la pupila, de modo que parecía una operación física de trasvase material de lo impreso al globo ocular. Verlo leer, atemorizaba; se diría que el filo de la hoja impresa amenazaba, como un bisturí desgobernado, con seccionar el ojo. Y así pasaba horas y más horas, aplicando aquel láser zahorí de su mirada impedida a una memoria diáfana y fidelísima, donde quedaba archivado todo y para siempre. Un lector actual de don Emilio no está quizá en condiciones, si no lo ha visto leer, de juzgar el valor de una brevísima nota a pie de página en la que advierte al lector de un trabajo sobre la *Galatea*, aparecido en 1948, con un curioso *lapsus*: Fulvia no es hermana de Sofronia —corrige don Emilio— sino de Tito... Y como ya no me duelen prendas, añadiré que algo parecido hizo conmigo: después de elogiar en la tertulia un trabajo que le había enviado sobre la novela sentimental del gótico tardío, en privado me ofreció una notita donde se registraba un desliz semejante al citado de la *Galatea*, que yo había cometido con los nombres de los protagonistas de una enredada historia bizantina de amor. Era sencillamente un caballero, aunque sin mostachos ni espuelas; un caballero con una privilegiada memoria, alimentada por la actividad heroica del simple acto de leer.

El único elogio que Unamuno dedica, que yo recuerde, a su maestro Menéndez y Pelayo —al que, sin embargo, reprocha su carencia de filosofía y su cobardía intelectual, por cierto— es el de lector, lector creador y vivificador: en más de una ocasión rememora las clases en las que les leía la historia de la rebelión catalana en tiempos de Felipe IV, por Melo, que quedaron indeleblemente clavadas en su memoria y su corazón. Carezco de experiencias similares para poder decir cómo leía don Emilio en voz alta: a mí llegó su notoriedad como excelente conferenciante, pero también la noticia —que confirmé en la única ocasión, ya referida, en la que me tuvo de oyente— de que sus conferencias no eran nunca leídas, sino pronunciadas en un grato semitono persuasivo con el apoyo de unas minúsculas fichas, que consultaba en escasas ocasiones.

El tomo I del Homenaje vallisoletano («Selección antológica de sus escritos») nos brinda enorme cantidad de testimonios de su fabulosa calidad como lector pasivo, ejercida, además, con una independencia crítica absoluta. Se sabe, por ejemplo, lector casi único de una comedia de Paravicino, *Gridonia o cielo de amor vengado*, en la que aparece el Greco. «Hasta hoy —escribe— nadie, que yo sepa, ha citado este pasaje». Pero añade, para que esta circunstancia no privilegie su calidad, que esta comedia, escrita para la Corte, era «muy culta y conceptuosa, pero bastante mala» (303). El arzobispo don Rodrigo, El Toledano, es acompañado puntualmente de todos los textos latinos que utiliza (Virgilio, Ovidio, Lucano, Juvenal, Persio), a lo que añade don Emilio el valor ornamental que destina a sus citas; para su *Historia gothica* utiliza ampliamente *De rebus getibus*, de Jordanes, más las *Etimologías* y la *Historia de regibus gothorum* isidorianas; pero, a las deudas pertinentes, Alarcos añade las modificaciones que introduce en esas deudas (605). En su estudio de 1950 sobre Cervantes utiliza el famoso libro de Hatzfeld sobre el *Quijote*, editado en Leipzig-Berlín en 1924, así como el *Cervantes reazionario*, de De Lollis, que había aparecido en Florencia tres años antes; pero al citar un texto de Hatzfeld sobre la síntesis de estilos consumada por Cervantes en el *Quijote*, advierte en nota que ese texto ha sido suprimido sorprendentemente en la traducción española, aparecida en Madrid con motivo del centenario (324). Su prodigiosa, meticulosamente veraz lectura le permite corregir a sus propias fuentes críticas: Hatzfeld

afirmaba que Cervantes empleaba antítesis simétricas en el *Quijote* para transcribir la conversación de los personajes; don Emilio muestra cómo esas antítesis se pueden encontrar también en el relato cervantino (328).

Tal erudición jamás resulta pedante ni indigesta, porque no es gratuita; es más, la acumulación de páginas enteras de latín medieval —como ocurre en «El Toledano, Jordanes y San Isidoro»— nos lleva a pensar en el instrumento estilístico que las hace digeribles, que no puede ser otro —aparte de una evidente modestia instrumental— aquello que Azorín recomendaba a todo escritor, el cuidado especial en las transiciones, por lo que un texto fluye sin sobresaltos abruptos, sin engarces violentos, como un encabalgamiento suave entre la glosa introductoria y el texto ajeno, como un cursus sosegado entre lo propio e instrumental y lo ajeno aducido. Al casticismo retórico de un Rodríguez Marín, por ejemplo, o al raptó erótico-lírico de algún divo de su generación, Alarcos opone la elegancia instrumental de huir de todo protagonismo con una holgura confortable y casi familiar. A ello se añade siempre una hipótesis o tesis de buen sentido, nunca sutilezas o estilizaciones más o menos góticas sobre el texto ajeno; su modo es moderado, verosímil, conversacional.

SUPERACIÓN DEL POSITIVISMO

Don Emilio pertenecía a la generación de críticos que consumaron la emancipación del historicismo positivista, quiero decir de aquellos que habiendo nacido con él y educados en él, dieron el paso emancipador que les abocó a otras salidas conformes con el pensamiento y la sensibilidad del XX, llámense éstas Estilística o comparatismo artístico.

Por lo pronto, en la temática y en el tratamiento de los estudios de Alarcos pueden advertirse dos tipos claramente distintos: los realizados antes de la Guerra Civil, en los que su filiación al positivismo historicista es patente (Meléndez Valdés, Marchena, Cienfuegos, El Toledano, etc.) y los realizados durante y después de la Guerra Civil, en los que su adscripción a la Estilística, aplicada preferentemente al Siglo de Oro, es igualmente patente: Paravicino (1937), Quevedo (1942, 46 y 55), Góngora (1945), Cervantes (1950). En algunos estudios estilísticos es todavía muy sensible la huella del historicismo más o menos positivista; por ejemplo, en el caso de Paravicino la «estimación de su siglo» no es sino un modo de recuento de «la fama póstuma» tradicional, lo mismo que la utilización de los fondos del archivo salmantino para desmentir la fecha y circunstancias que provocaron su salto a la fama, ya que el presunto sermón ante los Reyes no pudo pronunciarse en 1605, sino en 1600, cuando Paravicino no era todavía Maestro en Teología ni siquiera Licenciado (224).

Es preciso tener muy presente el prestigioso arraigo de la escuela de Menéndez Pidal en la primera mitad de este siglo para calibrar el valor intelectual y académico que significa la irrupción de la Estilística o el comparatismo artístico con la generación de los Alonso (Amado y Dámaso), Alarcos, Valbuena Prat, etc. Venían a destronar la primacía de la documentación sobre la interpretación, del hombre sobre su obra, de lo remoto sobre lo actual y próximo, de lo genético sobre lo artístico, del determinismo, en fin, sobre la intimidad y la libertad. Las monografías sobre «vida y obra» de los Rodríguez Marín, Cotarelo o González Palencia, por dar unos nombres, estaban atiborradas de datos y fechas incommovibles, generalmente; pro-

yectaban sobre la obra la vida del escritor; se dedicaban preferentemente a la Edad Media o el Siglo de Oro (sólo temerariamente al «próximo» siglo XVIII y al inmediato Romanticismo); prevalecía siempre lo genético sobre lo artístico, o si se quiere lo genérico sobre lo individual e intrínseco, y ambos, hombre y obra separados, venían a ser una consecuencia fatal del tiempo en cuestión.

Pero poco antes de estallar la primera Guerra Mundial surge en Alemania, como es bien sabido, la necesidad de empalmar hombre y obra mediante la atención al sentimiento y gustos individuales, manifestados en fórmulas determinadas del lenguaje de cada escritor. Ya no interesa una «vida» adiposa y una «obra» canija que, *velis nolis*, refleje las experiencias vividas, sino la peculiaridad individual-artística que refleja la lengua, con la cual se puede concurrir circunstancialmente al testimonio histórico-biográfico para obtener una ratificación o aclaración.

Permítaseme que transcriba un amplio párrafo de Alarcos, procedente de su estudio «El poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado» (1946), y juzguen si su contenido es posible sin una asunción relativamente temprana de la Estilística germana. Dice así sobre los dos estilos de Quevedo:

No son, no, los objetos tratados quienes determinan el paso de un plano a otro y las consiguientes mudanzas estilísticas. La causa hay que buscarla en el alma del poeta. Es un fuerte sentimiento antitético que le lleva a colocar los mismos temas en dos opuestas perspectivas —plano idealista, todo perfección y belleza; plano realista, o mejor, infrarrealista, lleno de fealdades, suciedad y mal olor— y a tratarlos con dos estilos opuestos —estilo elevado, selecto y a menudo preciosista; estilo desenfadado, jocosos, bufo y algunas veces chocarrero—. Compárese, por ejemplo, cómo desarrolla el tema erótico en los idilios, sonetos, madrigales y romances de la Musa Erato, y cómo lo trata en las jácaras y otras poesías burlescas. *Mutatis mutandis*, podríamos decir que en aquellas composiciones Quevedo es el poeta culto, y en éstas, el poeta de los pícaros que él presenta en el *Discurso de todos los diablos* (369).

No son, pues, las experiencias personales o los temas mismos quienes dictan uno u otro estilo y lengua; es «*el alma del poeta*», quiere decirse los versátiles y libres humores del autor (lo que Vossler identificaba con sentimiento y gusto individuales) quienes imponen el tratamiento. Es pues secundario que Molière haya tenido tales o cuales experiencias matrimoniales o que la historia del género dramático francés haya sido de ésta o de otra manera para explicarnos *L'Ecole des femmes*; interesa la pieza tal como es, como resultado y como un todo que ha emanado de una sensibilidad y una voluntad actuales. No cabe la menor duda que detrás de la nueva actividad filológica yace el «regreso a la cosa misma» de la fenomenología husserliana.

Creo que es ocioso preguntarse de donde procede en Alarcos el impulso inicial de este cambio de rumbo. Dirijámonos a su espléndido estudio sobre los sermones de Paravicino (1937). La primera parte, como queda indicado, no ofrece particularidad metodológica que pueda objetar un historicista (fisonomía de Hortensio; estimación de su siglo; relaciones con Góngora; estimación de la posteridad..., etc.). Pero inmediatamente aparece el análisis de estilo, fundado en la lengua: hipérbaton, paralelismo y antítesis, construcciones «A, sino B», «A, si B», «no B, si A», cultismos léxicos, cadencias rítmicas de tipo octosilábico, incluso una conclusión sobre el barroquismo «no obscuro» de Paravicino. No cabe duda: hemos reconocido los

inolvidables clisés de Dámaso para analizar a Góngora. Y efectivamente, en una nota confiesa noblemente la deuda a su amigo: «Advierto —escribe Alarcos— que este excelente estudio [*La lengua poética de Góngora*, que acababa de citar] me ha sido utilísimo en mi trabajo sobre el estilo de Paravicino. Por ello me complace testimoniar aquí mi deuda y agradecimiento a su autor» (293). A este reconocimiento no cabe añadir sino que el libro de Dámaso Alonso había aparecido hacía escasamente dos años.

Pero el «regreso a la cosa misma» y hasta el cenobítico encierro en la cosa misma dio lugar sin duda a ciertos abusos; la mariposilla voluble de la subjetividad puede conducirnos involuntariamente a pecados solitarios. Muy pronto, como es natural, salieron delatores más o menos ingeniosos de la nueva escuela. Recuerdo un verdadero «planchazo», atribuido a Spitzer —nada menos—, poco conocido. Spitzer construye, partiendo del lenguaje para alcanzar el pensamiento de la época, una curiosa y ambiciosa interpretación del soneto de Jodelle «A lui même». Sólo en una nueva era como el Renacimiento, llena de satisfacción y alegría semipagana en el vivir, es posible este olvido del papel real del hombre en la sociedad y de su dependencia con la Naturaleza y Dios mismo: Jodelle, anticipándose al energumenismo romántico, dedica «a sí mismo» (*a lui même*) toda una constelación de elogios y autocomplacencias..., porque tras de este soneto hay otro, dedicado también «a sí mismo», y luego otro... Lo malo es que en la página anterior a la comentada, había otro soneto con el mismo título, y aún otro en la precedente, hasta llegar al inicial de la serie, que ostentaba en el título el nombre del personaje noble al que todos los sonetos iban dedicados, en una galería renacentista de medallones retratísticos. Adiós, pues, al castillo de naipes crítico, por haber despreciado el simple contexto físico.

Pues bien, el buen sentido positivo, que no positivista, de Alarcos, le impide semejantes extrapolaciones. Recuérdense las buenas razones con que desautoriza, por ejemplo, el testimonio de Pellicer en sus *Lecciones solemnes* al afirmar que ha oído al propio Góngora asegurar que decide su nuevo estilo («tan fuera de lo común en verso y tan superior a todos los que hoy poetizan») al escuchar a Fray Hortensio (233-35). A pesar de su admiración, Alarcos es concluyente: «Paravicino y Góngora realizan su obra con entera independencia y de acuerdo con su propio genio», aunque —matiza— «así como el ejemplo de Hortensio pudo animar a D. Luis (...) la mayor profusión de elementos culteranos en algunos sermones de Paravicino posteriores a 1616, sobre todo en los panegíricos funerales, podría atribuirse a sugestión de los nuevos poemas gongorinos» (235). *Suum cuique*. Y es más, por dos veces al menos recuerda una sugestiva hipótesis lanzada por Nicolás Antonio y recogida luego por Coster, según la cual el origen del estilo conceptuoso-culterano de Fray Hortensio residía en la debilidad de su voz, «incapaz para los grandes efectos oratorios», pero apta para cautivar con una «causerie» amable y culta —enigmas, juegos verbales, citas clásicas— al público cortesano. La sugerencia resulta cautivadora, y don Emilio la recoge. Pero pasa de largo. Se inhibe. No la hace suya. Su admiración no le obliga al mero y gratuito panegírico allí donde percibe ganga retórica: «Al pretender demostrar —escribe— que el nombre de María es casi omnipotente desde el principio del mundo, construye su argumentación sobre el deleznable cimiento de la semejanza literal entre el nombre de la Virgen y el vocablo latino *maria*, los mares, las aguas» (269). Deleznable cimiento, ha escrito. Es precisamente eso, un sólido cimiento, lo que debe a la escuela de Menéndez Pidal, de la que procede: cimien-

tos sólidos, saludable desconfianza de toda «gollería» (palabra ésta muy utilizada en su léxico cotidiano), de toda gollería crítica, por sugestiva que pareciera.

CERVANTES Y QUEVEDO

Con el trabajo sobre Paravicino, no hay duda de que el centro de gravedad de la obra crítica de D. Emilio, y por lo tanto el núcleo de su autoridad, lo constituyen sus escritos sobre Cervantes y Quevedo. Constituyen un paradigma de moderación crítica y de uso del instrumental estilístico para el análisis de la prosa artística del Siglo de Oro.

Un repaso exhaustivo, episodio por episodio, de la historia de Timbrio y Silerio (*La Galatea*) y de la historia de Tito y Gisippo (*Decamerón*) abre la investigación sobre *Cervantes y Boccaccio*. Una y otra narración —concluye— mantienen semejanzas y diferencias, en la concepción y organización; además, la historia era conocida por Cervantes en otras versiones (la *Diana*, de Alonso Pérez, y quizá por el *Patrañuelo*). *Il Filocolo*, vertido al español en 1512, o una versión oral, pueden encontrar acomodo en el Cervantes que redacta «El celoso extremeño», que a Cirot recuerda la historia de Flores y Blancaflor; las analogías llevan a creer que «Cervantes conservaba en su memoria algún recuerdo de la juvenil narración boccacesca» (316). Lo mismo cabe afirmar respecto a la historia de Periandro y Auristela (*Persiles*) o a una escena cómica de la comedia cervantina *La entretenida*. En resúmen —y adviértase, de nuevo, el moderado buen sentido de las conclusiones— estas analogías «no afectan gran cosa a la tesis generalmente admitida, de que Cervantes no imita a Boccaccio en cuanto a la materia o fondo de sus escritos», sino que «recuerda a veces —muy pocas— asuntos o episodios de Boccaccio y los utiliza o inspira en ellos para su propio trabajo». Ahora bien, un autor puede influir sobre otro por el contenido, por la técnica o por el estilo, y Menéndez y Pelayo reconocía una influencia formal y estilística muy honda en «la prosa de aparato, alarde y bizarría» es decir, la de la *Galatea* o el *Persiles*, no en la prosa familiar, en la que Cervantes adquiere su más cabal y personal expresión.

Alarcos se pregunta si estas coincidencias de estilo a que alude don Marcelino son necesariamente boccacescas. Hay otros posibles cauces: por ejemplo, la formación humanística de Cervantes o los escritores precervantinos: Rojas, Granada, novela pastoril, novela sentimental, Guevara... Porque siguiendo las fórmulas estilísticas, señaladas por Hatzfeld, que nos permiten identificar la posible huella de Boccaccio (antítesis simétricas, epítesis ornamental, cursus de la frase), Cervantes pudo aprenderlas en casa, sin recurrir al modelo italiano. «No aparece nada —concluye don Emilio— que revele, ni en cuanto a la materia ni en cuanto al estilo, imitación directa concreta» (340).

Y así están las cosas desde entonces (1950), si no me engaño. Amezúa da por buenas las conclusiones de Alarcos, a quien llama con justicia «docto crítico», para aplicarse (cap. X, t. I de su *Cervantes, creador de la novela corta española*) al rastreo de los «pródromos españoles de la novela corta», que son los indicados por Alarcos. Canavaggio, en su *Cervantes* (1986) acepta implícitamente los términos en los que don Emilio dejó el asunto. «Cervantes —escribe— aceptó el reto de los italianos; pero lo hizo tomando sus distancias. Aquel al que Tirso de Molina llamara pronto «nuestro español Boccaccio», meditó sin duda el ejemplo de los «novellieri»; de ellos

tomó incluso las características formales de género que habían revalorizado, pero se abstuvo de todo plagio servil. Las reminiscencias que a veces se han abonado en su cuenta siguen siendo referencias difusas, que no autorizan a hablar de imitación». Aquel espléndido ensayo aparecido por vez primera en *Mediterráneo* sigue siendo punto obligado de consulta y cita para esta delicada cuestión del italianismo de nuestro primer ingenio.

No cuesta gran esfuerzo imaginarse las horas —largas, seguramente frías, solitarias— del Valladolid de la posguerra, que D. Emilio disfrutó en conversación con el difunto Quevedo; fruición que compartimos los que hoy leemos su discurso de Apertura del año académico 1942-43 («El dinero en las obras de Quevedo») y las que siguieron para desarticular, pieza por pieza, como un minucioso relojero, las parodias idiomáticas —restallantes de retozón, bullicioso ingenio comunicativo— del barroco don Francisco. La faena requiere paciencia, infinitas horas de lectura, imaginación y un sentido gimnástico del humor. ¿Cómo, sin estos ingredientes, llegar a la comprensión cabal de las intenciones últimas y próximas de un espíritu anarquizante, desrealizador y degradador? En la solución de algunos verdaderos acertijos neológicos debe de haber disfrutado lo indecible don Emilio, y, como en todo acertijo, debe de haberse quedado estupefacto después de su resolución, porque, una vez descifrados, los acertijos parecen juego de niños. En una sátira contra Góngora, el ofendido Quevedo, después de haberle llamado «gorra» —o sea, gorrón— le arroja a la cara un contundente «Matus-Góngorra», formado por la parodia de Matusalén (Matus) y el contrahecho de Góngora, *Góngorra*, que procede de Góngora-gorra. «Gracias a la condensación del trinomio Matusalén + Góngora + gorra en el monomio Matus + Góngorra —concluye—, Quevedo junta dos insultos con el apellido del poeta cordobés, el de viejo y el de gorrón» (445-6). La asociación de «jerigonza», sugerida por la ininteligibilidad de la lengua gongorina y el remoto parecido de esta palabra con el apellido, origina el curioso neologismo —que Alarcos denomina de «diferenciación expresiva»— *jerigóngora*: «Este a la jerigonza quitó el nombre / pues después que escribió ciclópeamente / la llama *jerigóngora* la gente». La comparación condensada origina *libropesía* (de hidropesía, sed insaciable, pero dedicada a la bibliomanía) o *marivinos*, que es la mariposa del vino, o sea, el mosquito. Mientras descubre el disfraz verbal, don Emilio tiene tiempo de observar, además, que «quizás ha influido en la troquelación del neologismo el recuerdo de otros nombres de pájaros o insectos que comienzan también con *mari* (mariquita, marica).

Me importa subrayar que estos sagaces juegos de superficie no monopolizan la atención de Alarcos; quiero decir que la ingeniosa manipulación verbal, una vez desentrañada, le sitúa ante un problema de fondo, que no es otro que el destino último de su humorismo, no consumido con la función lúdico-estética de la parodia verbal. En este sentido, la serenidad crítica de Alarcos —con otras palabras: la diaphanía de su criterio— es sencillamente admirable. «Que aquí se ríe Quevedo —señala a propósito de una letrilla en la que juega con «Mariquita» y «Mira-tomé»— es evidente; el propósito de corrección moral no aparece por ningún lado...; lo que busca aquí Quevedo no es que los lectores se rían de la dama *pídona* o *tomasca*, según diría él, sino del chiste resultante de su manera de expresarse» (388). Lo mismo suele ocurrir con médicos, sastres, boticarios. Pero cuando se trata de ministros de la justicia o de abogados rapaces y venales, «se percibe una nota de amargura, de desdén o de indignación» (411). Con los buhoneros franceses que aparecen en *La hora de todos*, la indignación es clamorosa. Pero hay casos más complejos,

en los que la oculta ira permite un trazado pseudo-objetivo, que cela la verdadera intención moralizadora; es el caso del episodio en que Pablos consigue su libertad, mientras sus compañeros son condenados a destierro y azotes, y que le merece este comentario:

Descripción sobria y límpida, objetiva. Pero, sin perjuicio de su objetividad, traslúcese en ella el comentario moral que los hechos merecen al autor. Con lo que dice el escribano respecto del alcaide de la prisión, del alguacil, del relator y del juez que se distrae al juzgar, manifiesta Quevedo su propia reprobación. Igualmente, la simple transcripción de las palabras del escribano, que, después de haber recibido el dinero, se refiere al papel decisivo que él juega en los asuntos judiciales, lleva implícita la censura y condena de su proceder por parte del escritor (416).

La afirmación del propósito moral del *Don Pablos* —ratificada en otra ocasión con una contundencia solemne, y extendida a las fantasías morales, los *Sueños* y a muchos versos burlescos y satíricos (442)— es, en mi opinión, decisiva, y por dos razones: una, su carácter implícito, y otra la existencia de alguna interpretación reciente que hace del estilo de esta obra un mero monumento verbal al servicio de una eutrapelia estetizante.

Una discusión pormenorizada sobre el presunto esteticismo del *Buscón* estaría aquí fuera de lugar, evidentemente. Permítaseme, pues, el simple alegato de algunas observaciones muy breves que ratifiquen el «moralismo implícito». En un momento en que se reparten Iglesia y Estado el monopolio de la beneficencia pública, ¿a quién podrían dirigirse los propósitos de reforma, las denuncias y protestas, que no fuera a la condición humana o social? ¿Y esto no lo había hecho ya con éxito Mateo Alemán? ¿Cabe un estetizante arte por el arte en el primer tercio del s. XVII? Por el contrario, cabe argumentar: en una obra de proporciones respetables, como el *Buscón*, no puede desterrarse ni descartarse el fundamento estoico-moral de toda la obra de Quevedo porque aquí vaya simplemente implícita; no existe en el siglo XVII otro principio que la ejemplaridad para explicarnos estéticamente el infrarrealismo; no existe sátira sin disgusto implícito o explícito de lo satirizado o del satírico; lo verdaderamente nuevo no es la sátira explícita —tan abundante en los siglos medios— sino la contenida en la nueva formulación, esto es, en las formas o contenidos narrativos: la que no va dirigida al corazón, sino que constituye precisamente materia para el intelecto. Al esperpento de Valle le sobran en muchas ocasiones las sátiras verbales; van ya, con la misma o superior eficacia, en las formas y en los contenidos narrativos.

Precisamente la plástica que huye en el Norte de Europa de la «dolcezza» italiana —la de los pícaros, hampones, truhanes y campesinos flamencos que retozan en las tablas del Bosco (conocido y varias veces citado por Quevedo) o de Bruegel el Viejo— constituyen un correlato, a veces perfecto, del costumbrismo quevedesco. Una figura del «carro de heno» es un cerdo con tocas, o sea, lo que las parodias verbales, analizadas por Alarcos, bautizarían de «monjicerdo» o «cerdimonja», que provoca la risa. Pero el neologismo y la figura son traslaticios, quiero decir que nos llevan más allá de la risa, porque todo, desde el título (sugerido por la frase bíblica que hace de la carne humana un puñado de heno) y por el diablo que retoza sobre el heno, tiene una intención extraestética: es moral. Lo mismo cabe decir de los proverbios y refranes configurados por Bruegel: un globo terráqueo invertido, en el

extremo izquierdo y muy visible del cuadro, indica que toda la representación incorpora el disloque de la naturaleza individual y social de nuestro mundo, al igual que, con el mismo acento, pero explícitamente, venía haciendo la literatura recién salida de la Edad Media: Brant con el *Narrenschiff* o «nave de los locos», Murner con su *Narrenbeschwörung* o Erasmo con el famoso *Elogio de la locura*. Nos consta, además, que tanto Bruegel como el Bosco, y no digamos Erasmo, estaban persuadidos de que su misión artística coincidía con las ansias de reforma espiritual y religiosa. Esas configuraciones grotescas, verdaderos neologismos paródicos, están en la génesis del surrealismo moderno, como se ha señalado; pero hay que hacerlas descansar en fundamentos religioso-morales, no meramente artísticos, si queremos situarlas con corrección cronológica y artística.

Es hora pues de que suscriba la afirmación más rotunda de las que sobre este asunto hace Alarcos García: «Quevedo —escribe— es un moralista que se propone restaurar la virtud en sus contemporáneos, reavivar su sentido moral, desprezará su entusiasmo y energía para altas empresas... Fue el sueño de toda su vida. Y soñándolo fueron surgiendo de su fantasía los admirables *Sueños*, las fantasías morales, el magnífico *Buscón* y el enjambre rumoroso de sus versos burlescos y satíricos» (442).

Siempre nos ha parecido que la analítica de estilo —asentada, como es obvio, en la observación del lenguaje— correría el riesgo de extrapolaciones críticas o de conclusiones sin fundamento si no se integraba en la historia literaria o buscaba en ella una explicación a sus resultados. Pues bien, a propósito de Cervantes y para mostrar a Hatzfeld que las innovaciones estilísticas de Boccaccio pudo aprenderlas sin recurrir al escritor italiano, Alarcos las localiza en el Contreras de la *Selva de aventuras*, en el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso o en la *Diana* de Montemayor. El fabuloso lector que era Alarcos proporciona ejemplos de la historia literaria que permiten integrar las fórmulas estilísticas en su verdadero contexto y aportar así una valiosa contribución crítica.

ESPAÑA, ¿INVERTEBRADA?

En el elogio fúnebre a su amigo Mergelina, muchos años Rector de la Universidad vallisoletana, don Emilio se declara, burla burlando, «liberalote». Sus amigos sabíamos mucho de su liberalismo cervantino, pero también de muchos ramalazos de autoritarismo transitorio que coincidían, generalmente, con súbitos estallidos de dogmatismo, propios de un cascarrabias que, como él, se resistían a exponer a la intemperie su corazón de oro.

Pero a lo que iba: como viejo liberal, era nacionalista, unitario vibrante. En ningún texto, de los que conozco, aparece esto, latente y patente, como en los dos comentarios que dedicó en 1930 a *La España del Cid*, de Menéndez Pidal. No se trata exclusivamente de una reseña; es también una adhesión a la tesis de interpretación histórico-política que subyace en la obra.

El destinatario de tal alegato polémico es hoy bien conocido, Ortega y Gasset, el Ortega joven que en 1921 había publicado *La España invertebrada*, escándalo más o menos público de los medievalistas de entonces, donde se mantenía que en nuestro pasado la anormalidad había sido lo normal —tesis que heredaría treinta y cinco años después Américo Castro, al calificar de «error gigantesco» la historia de

España. Como es sabido, ese error o anormalidad había comenzado, según Ortega, con la debilidad de nuestro feudalismo, consecuencia de la romanización decadente de nuestros visigodos, con lo que la temprana unidad nacional venía a significar lo contrario de lo que parecía, a saber, no la fortaleza política, sino la debilidad de nuestra constitución como pueblo.

Menéndez Pidal, como subraya Alarcos, viene a afirmar que nuestra unidad no se debe a la debilidad de nuestro feudalismo, sino a una desintegración que origina los diversos reinos cristianos y un nuevo concepto patrimonial y divisible de la realeza; que en nuestra Edad Media existía un concepto de la unidad de España y una idea precisa de la empresa reconquistadora que correspondía a los estados cristianos; que la historia española no demuestra la ausencia de una «minoría selecta» (en España, como en Rusia, todo es obra del pueblo, y nuestro arte erudito es escaso, mantenía Ortega), etc.

Los textos de adhesión a Menéndez Pidal son inequívocos: «Lo que ocurre es que en España —escribe, por ejemplo, Alarcos— los mejores no han negado su adhesión a la obra común, sino que se han complacido en colaborar con la masa, sirviéndole de norte y guía, impulsando en determinada dirección los apetitos, las codicias vitales, los ideales de la totalidad», y lo ejemplifica con el Romancero, el Teatro o la colonización americana. Y por lo que respecta a la corriente de desintegración en reinos cristianos —que Menéndez Pidal contraponía a la debilidad feudal— la sintonía es perfecta, como muestra, entre otros pasajes, este párrafo: «Todo nos lleva a pensar... que a la formación en Francia de los grandes Estados feudales corresponde en España la formación de los reinos, que nacen teóricamente subordinados al Imperio de León, para sentirse pronto del todo independientes» (660).

Finalmente quisiera destacar una nota de carácter y educación académicas. Y es que el comentario bibliográfico está trazado desde la convicción de que el libro pidalino constituye una réplica a *La España invertebrada*, aunque escriba que Menéndez Pidal, «sin pensar *probablemente* en la tesis de Ortega...» (660). ¿Es posible? ¿No constituye todo el comentario una contraposición de ambos postulados y una adhesión a la tesis general del libro de D. Ramón? Insisto: no se trata de ironía, ni menos de cinismo; se trata de buena educación académica, de quien no quiere publicar, ni menos encizañar la convivencia de los grandes maestros, haciéndolos bajar, para dirimir sus diferencias, a la plazuela o al patio de Escuelas. Parecida actitud mantuvo el propio Ortega, al menos desde 1913, ante las agresiones de que era objeto por parte de Unamuno.

* * *

Por fin, permítaseme una coda de tipo personal. Quisiera agradecer el recuerdo a mi persona para el homenaje a don Emilio Alarcos. Después de releer su obra estas últimas Navidades, conozco todavía mejor al amigo con quien conviví los once años que permanecí, como sucesor suyo, en la Universidad de Valladolid. Con él se fueron pronto otros *seniores* (me resisto a escribir la palabra «viejos», al comprobar con cierto sobresalto que la edad que entonces tenía don Emilio es la misma que yo tengo hoy). Y con la pérdida de aquellos *seniores* vinieron las inevitables turbulencias que provoca, sin más, la juventud. El ímpetu, que necesitan los viejos, necesita a su vez el acolchado criterio de los *seniores* para que no se estrelle en la más anárquica de las esterilidades. Cuando se habla con elogio de facultades o

universidades «jóvenes» es para echarse a temblar: la autoridad no puede proceder, sin más, de la fuerza, sino de la capacidad de consejo.

La vida me ha deparado el consejo amigo de varios grandes *seniores*, al par de la compañía amiga de otros colegas coetáneos. Ortega decía que la condición esencial del amigo es su indispensabilidad; si el amigo no es estrictamente coetáneo, sino *senior*, mejor. Porque será capaz de aconsejar —como hizo don Emilio conmigo: retengo nítidamente el lugar, la hora y sus palabras— contra sus intereses, aprovechando sus remordimientos o posibles errores, con la vista fija en nuestro verdadero bien.

Dirijo mi memoria con gratitud a tres *seniores*, principalmente: D. Vicente Risco, D. Emilio Alarcos y D. Emilio García Gómez.

Cuando entré en contacto amistoso con Risco, estaba de vuelta del nacionalismo gallego, del que había sido su principal teórico; volvía al universalismo de sus orígenes y concentraba su atención erudita en la Etnología de Galicia. Humilde y audaz al tiempo, menudo y miope, sobrio y afectivo, con una voz desproporcionadamente grave para cuerpo tan exiguo, Risco poseía la inocencia y la fantasía de un niño y el saber hondo y a la vez ignorante del verdadero sabio. Su firme mundo de la creencia hacía posibles los sueños de su razón. Fue para mis años de estudiante universitario una entera y verdadera universidad.

Con don Emilio García Gómez mantengo todavía una tertulia intermitente, pero constante; una tertulia bipersonal. Don Emilio —que también hubiera acudido con gusto, me consta, a homenajear a su viejo amigo Alarcos— es el testigo agudo, vivaz, intencionado, de una España prócer a la que no tengo más acceso que por los libros: Falla, Federico, Ortega, Zuloaga y un largo etcétera de excelentísimos, que nada o poco tienen que ver con el arabismo. Su escepticismo o anarquismo pueden a veces parecer quevedescos; ¡pero es tan fácil, como en Quevedo, avivar el rescollo de su pasión española!

Alarcos era clarividente y modesto. Veía claro, era verdadero. Era vaga y como remota la mirada, pero muy distinta la vista. Quizá fuera clarividente porque era modesto, o al revés. Tenía una adorable sonrisa de niño —él, tan avezado a todas las malicias verbales y humanas del Barroco—. Sus manías —contra el arrivismo, el periodismo, los trepadores, los aduladores profesionales, los caza-gollerías— eran como costras o rebozos protectores de su inocencia. Las radiografías que trazó de mis colaboradores profesionales, constituyen una galería de retratos infalibles —mejor dicho, proféticos.

Cuando veo en mi despacho madrileño su fotografía dedicada, no puedo por menos de evocar a un polémico ingenio de mi tierra, Castela, que hace decir a uno de sus ciegos: «Nós, os que non vemos, profundamos».

Madrid, diciembre, 1995.