

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1991

ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1901



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Artes Gráficas Padura, S.A. - Luis Montoto, 140 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1991



TOMO LXXIV
NÚM. 225

SEVILLA, 1991

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1991

ENERO-ABRIL

Número 225

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^º DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

- KRAUEL HEREDIA, Blanca: *Aventuras y desventuras de un prisionero de guerra inglés en Arcos de la Frontera (1780)* 3
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Alonso María Acevedo, un sevillano ilustre del siglo XVIII* 39
- WAGNER, Klaus: *Hernando Colón en Italia* 51
- PÉREZ BLANCO, José: *Notas económicas de la postguerra civil española (I) 1940-41* 63

LITERATURA

- COMELLAS, Mercedes: *Un manuscrito sevillano desconocido de «La Cueva de Meliso». Diálogo satírico contra el Conde-duque de Olivares* 71
- UTRERA, M^a Victoria: *La estructura temporal de «La realidad y el deseo» en «Como quien espera el alba»* 120
- GARAU AMENGUAL, Jaime: *La poesía solemne de Gabriel Álvarez de Toledo* 147
- GONZÁLEZ ANTON, Francisco J. y ISAAC MARTÍNEZ, Mercedes: *La imprenta andaluza decisiva en la Historia del libro en Canarias* 181

ARTE

- HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *La torre parroquial de Lebrija. Proceso constructivo y autores* 193

HERNANDO CORTÉS, Carlos: <i>Datos documentales sobre artistas sevillanos del siglo XIX</i>	221
--------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

MISCELANEA

CALVO GONZÁLEZ, José: <i>Notas sobre literatura jurídica y juristas sevillanos del siglo XVII: Juan de Ayllón Laynez</i>	233
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local	241
--------------------------------------------------	-----

Crítica de libros

CERNUDA, Luis: <i>La familia interrumpida</i> . Miguel Cruz Giráldez	253
GARCÍA OLLOQUI, M ^a Victoria: <i>La iconografía en la obra de la Roldana</i> . José Hernández Díaz	256
GONZÁLEZ, Julián (Ed.): <i>Estudios sobre Urso Colonia Iulia Genetiva</i> . G. Carrasco Serrano	257

LA POESÍA SOLEMNE DE GABRIEL ÁLVAREZ DE TOLEDO

El período de decadencia de la poesía barroca, que se advierte a partir del último tercio del siglo XVII hasta buena parte de la primera mitad de la centuria siguiente, constituye uno de los momentos de nuestra historia literaria más descuidados por la crítica de esta literatura, pese a ser imprescindible para un cabal conocimiento de la poesía barroca(1).

En el presente artículo pretendemos paliar, tímidamente, el gran vacío que existe acerca del período, estudiando una muestra de la poesía de tono grave del escritor Gabriel Álvarez de Toledo (Sevilla, 1662 Madrid, 1714)(2), en el marco de un proyecto de investigación mayor, al que dedica-

(1) Son muy escasos los estudios de conjunto sobre esta literatura. Sigue siendo fundamental la consulta de las páginas de CUETO, Leopoldo Augusto, marqués de Valmar, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, I, Madrid, Atlas, 1952 (B.A.E. LXI), págs. IV-CCXXXVII, estudio reeditado, en edición muy rara, bajo el título de *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII* Madrid, 1893 («Colección de Escritores Castellanos», 97, 100 y 102). De especial interés es el artículo de GLENDINNING, Nigel: *La fortuna de Góngora en el siglo XVIII*, en «Revista de Filología Española», XLIV, 1961, págs. 323-349. Cfr. también de OROZCO DÍAZ, Emilio: *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1968; y los epígrafes correspondientes de la obra de ARCE, Joaquín: *La poesía española del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid, 1981.

(2) Gabriel Álvarez de Toledo fue un noble sevillano de gran cultura, distinguido a lo largo de su vida con el desempeño de elevados cargos en la administración pública. Fue bibliotecario mayor del rey y, en 1713, uno de los fundadores de la Real Academia.

Sus obras pueden leerse en la edición príncipe a cargo de uno de sus admiradores insignes como fue TORRES VILLARROEL, Diego de: *Obras posthumas poeticas, con la Burromaquia...*, Imprenta del Convento de la Merced, Madrid, 1744; y también en la edición arriba citada, antología a cargo de Leopoldo Augusto Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, (B.A.E., LXI), págs. 5-18. Lo tiene en cuenta POLT, John H.R. en su antología, *Poesía del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1982, págs. 45-46, al transcribir dos de sus mejores sonetos.

remos otros artículos, en el que se contemplen las distintas facetas de la producción de este autor menor, representativo de la decadencia de esta estética,

1. Su obra poética: la poesía de tono grave

De la producción de Gabriel Álvarez de Toledo, no conocemos, dado el estado actual de nuestra investigación, la fecha exacta de creación de sus obras. Este hecho nos obliga en nuestro estudio a no poder trazar un esquema cronológico de su trayectoria literaria.

Podemos dividir su obra poética en función de la dualidad de tonos, grave y festivo, que presenta. Su poesía de tono grave esta constituida por sonetos y romances, varias de cuyas muestras estudiaremos en este artículo. La festiva por su único poema mayor: *La Burromaquia*, texto en el que parodia el estilo heroico, y diversas composiciones menores.

1.1 Los sonetos

Gabriel Álvarez de Toledo es un poeta de desigual calidad. Sus aciertos se limitan a pequeños fragmentos de su poesía. Este hecho explicará su aptitud para el cultivo del soneto.

En estas líneas comentaremos cuatro sonetos que son representativos de la trayectoria biográfica del autor sevillano. Trayectoria que en la segunda parte de su vida, a partir de los treinta años y a raíz de su conversión tras oír predicar unas misiones en Sevilla, experimentará una doble vertiente en el poeta que se traducirá, como fruto de este hecho, primero, en su preocupación religiosa y, después con el advenimiento de la dinastía borbónica, en su dedicación política al servicio de Felipe V, plasmada en sus composiciones de carácter circunstancial dedicadas a este monarca.

Del ascetismo del autor son significativas tres composiciones de las cuatro que estudiaremos: «La soberbia es el principio de la idolatría», «La muerte es la vida» y «A Roma destruída». Reflejo de su actividad al servicio del primer Borbón es el soneto panegírico «Al rey nuestro señor don Felipe V, en ocasión de la victoria que han logrado sus armas».

Sobre la biografía del poeta, véase el «Prólogo al lector» de Torres en la edición citada (págs. XI-XVIII) y el capítulo IV del «Bosquejo histórico-crítico», op. cit. (págs. XXXII-XXXVI), en el que Cueto amplía las noticias biográficas aportadas por Torres, y, en la misma obra, las *Noticias biográficas y juicios críticos* del mismo autor y de Antonio Ferrer del Río (págs. 1-15).

En el soneto «La soberbia es el principio de la idolatría», Álvarez de Toledo censura la religión pagana por su culto a los ídolos y por su falsedad. El poeta se dirige a un destinatario retórico que encubre la segunda persona del verbo del primer verso, y que el sintagma «bárbara rodilla» revela como pagano. A este destinatario retórico se destina la pregunta del poeta:

A quien doblas la bárbara rodilla,
Necio inventor de simulacros ciento,
Si en religión hipócrita, es tu intento
Máscara vil del culto que se humilla? vv.1-4(3)

El uso de expresiones como «simulacros ciento», «religión hipócrita» y «Máscara vil del culto que se humilla», suponen la explicitación léxica de la idea de falsedad de la religión pagana que inspira el soneto.

En el segundo cuarteto, el poeta sevillano manifiesta la no divinidad del dios gentil, sujeto a las glorias y desgracias humanas. Su estatua es un reflejo del hombre:

Tuya es la estatua que en el solio brilla
Pues esclavo su numen de tu aliento,
Cuando abrazas postrado el pavimento,
Parte contigo la soberbia silla. vv.5-8

En los dos tercetos finales el tono moralista se intensifica. El autor reitera la idea del dios pagano como un reflejo del vicio del hombre:

En la torpe deidad que en mármol mientes,
Sacrílego cincel deja descritos
De tu pecho los monstruos diferentes;
Que el execrable aplauso de tus ritos,
Celebrando deidades delincuentes,
Quiere hacer adorables tus delitos. vv.9-14

Característico de la producción religiosa de nuestro autor es el soneto II —en la antología de Cueto— que lleva por título una antítesis tópica en la literatura ascética tradicional: «La muerte es la vida». En esta composición, el poeta manifiesta su visión escatológica de la existencia que profesará desde el cambio radical que experimenta cerca de los treinta años, y que deter-

(3) Citamos por la edición de CUETO, Leopoldo A., ya citada, *Poetas Líricos del siglo XVIII* (B.A.E., LXI), págs. 5-18. La numeración de los versos es nuestra.

mina en él una intensa dedicación a la fe católica, reflejada en su abundante producción religiosa.

El título del soneto anticipa y resume el espíritu del texto. El poeta recoge el tópico del cuerpo como cárcel del alma. Cárcel de la que se libera con la muerte:

Mas el cuerpo mortal al peso esquivo,
 El alma en tu letargo sepultada,
 Es mi ser en esfera limitada,
 De vil materia mísero cautivo.
 En decreto infalible se prescribe
 Que al golpe justo que su lazo hiere,
 De la cadena terrenal me prive.
 Luego con fácil conclusión se infiere
 Que muere el alma cuando el hombre vive
 Que vive el alma cuando el hombre muere. vv.5-14

Estilísticamente debe subrayarse en este soneto la organización del mensaje poemático mediante procedimientos que son característicos del razonamiento lógico, y que sirven de soporte al propósito didáctico del texto que se intensifica al adoptar un modo de razonamiento, afín al del silogismo (premisa+conclusión)(4). Entre ambos componentes, existe una relación de implicación. De este modo, el discurso poético cobra una apariencia de ver-

(4) Construcciones análogas a las que hemos hecho referencia, aunque en estos casos las premisas es interrogativa, las leemos en autores de tendencias diversas del Siglo de Oro. Así en Calderón:

[...] ¿No es cosa clara
 la consecuencia de que
 dos voluntades contrarias
 no pueden a un mismo fin
 ir? Luego, yendo encontradas,
 es fuerza, si la una es buena,
 que la otra ha de ser mala.

El mágico prodigioso, Jornada primavera, vv. 208-214. Edición de B.W. Wardropper, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 69-70; el subrayado es nuestro.

En la oratoria sagrada, el uso de esta construcción es bastante frecuente. El procedimiento intensifica el efecto suasorio, al adoptar un modo de razonamiento y subordinado al principio de persuasión que es inherente al género:

[...] ¿eres adorado? Luego adoraste tú primero.

¿Mandas? Luego servido has[...]

GUAL, Antonio: *Sermón que predicó el Dr. Antonio Gual el primer domingo...*, Gabriel Nogués, Barcelona, 1636, (§, 10).

dad. Este procedimiento permite que la composición quede estructurada en dos partes que se corresponden con el esquema propio del silogismo: los primeros once versos constituyen la premisa, y el último terceto, la conclusión sobre la que se concentra la clave del discurso poemático. Esta supone la reafirmación, a través de la paradoja, del título del mismo.

Los dos últimos versos presentan una organización oracional simétrica que dota al terceto de gran belleza. La simetría de los versos, la confiere la disposición en quiasmo de sus elementos morfológicos AB/BA, de acuerdo con el esquema de verbo+S.N. / S.N.+verbo, que contribuye a la oposición expresiva de la antítesis que expresan ambos versos (muerte/vida). Este virtuosismo formal se acrecienta con la ordenación cruzada de las formas verbales que presentan:

Que muere el alma cuando el hombre vive

A B B A

Que vive el alma cuando el hombre muere.

A1 B1 B1 A1

De todos los sonetos recogidos por Leopoldo Augusto Cueto, el mejor, sin duda, es «A Roma destruída». El poema recoge el tema barroco de las ruinas como signo de la decadencia de las obras humanas. El tema tiene una amplia tradición en el Seiscientos: Rodrigo Caro («Canción a las ruinas de Itálica»), Du Bellay y Francisco de Quevedo son los grandes cantores del tema. El soneto del académico refleja como antecedentes más directos, el soneto III de las *Antiquités de Rome* de Joaquim Du Bellay y «A Roma sepultada en sus ruinas» de Quevedo.

«A Roma destruída» ha sido magníficamente comentado por Russell P. Sebold(5), quien compara los tres sonetos citados y llega a la conclusión de que en Álvarez de Toledo existe una mayor calidad que en sus antecedentes inmediatos:

Sin tener presente la alentadora acepción de «emular» que el verbo imitar tenía para los poetas y preceptistas de las

(5) Cfr. «Un "Padrón inmortal" de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Álvarez de Toledo», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Gredos, Madrid, 1972, págs. 525-530. La tradición del tema de la decadencia de las ruinas, como correlato temático de lo efímero de las obras del hombre, llega hasta nuestros días en la obra de Nicolás Guillén, de la que hay que recordar su memorable soneto, «A las ruinas de Nueva York», en el que denuncia al capitalismo como un sistema político en decadencia que debe ser superado en aras del progreso social.

1.2 Los romances

1.2.1 «Al martirio de San Lorenzo»

Cuando Gabriel Álvarez de Toledo escribe «Al martirio de San Lorenzo» no hace sino continuar la tradición de un tipo de poesía que había tenido un cultivo abundante en el Barroco: la poesía en alabanza de santos. En la mente de todos están las justas poéticas en honor de santos en las que se producía poesía de distintos tonos, desde la religiosa —que predominaba— hasta la burlesca. Lope de Vega, Maestro Burguillos a la sazón, dirigió dos de ellas(8). Diversos son los santos homenajeados, San Lorenzo es uno de ellos y Alonso de Ledesma (1562-1623) uno de los poetas que más composiciones de diverso tono le dedica en sus *Conceptos espirituales*.(9)

Álvarez de Toledo, pues, recoge la tradición que supone esta poesía laudatoria y el motivo de San Lorenzo en la composición que nos proponemos comentar.

raras intuiciones acerca del sentido de la realidad que sólo conceden los verdaderos poetas», «Un “Padrón inmortal” de la grandeza romana...», pág. 529.

(8) Lope dirigió las que se celebraron con motivo de la beatificación (1620), y posteriormente, canonización (1622) de San Isidro. Ambos conjuntos de composiciones se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid con los siguientes títulos: *Iusta poetica y alabanzas iustas que hizo la Insigne Villa de Madrid...*, En Madrid por la viuda de Alonso Martín, Año, 1620; y *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro...*, Madrid, 1622.

(9) Ledesma tuvo varias composiciones dedicadas al martirio de San Lorenzo. En alguna llega a la broma fácil, así cuando escribe:

Seréis sabroso bocado
para la mesa de Dios,
pues sois crudo para vos
y para todos asado.

«A San Laurencio», vv. 32-36, *Primera Parte de los Conceptos Espirituales y Morales*, edición de E. Juliá Martínez, C.S.I.C., Madrid, 1969, pág. 322.

Este tipo de versos, de difícil aceptación para el gusto moderno, eran bastante cultivados en el período.

Ledesma tiene también composiciones, con el habitual alegorismo que caracteriza a este autor, de tono serio sobre San Lorenzo y algunos jeroglíficos como el que sigue:

«Al martirio de San Laurencio puesto en las parrillas»
Pintose sobre una hornaza de lumbré un crisol.
Tanquam aurum in fornace probavit electos Dominus, Sapient 3,
Quemese el cuerpo, que es tierra,
Que el alma en tales debates
Antes sube de quilates.

Tercera Parte de los Conceptos Espirituales..., op. cit., pág. 239.

Métricamente, «Al martirio de San Lorenzo» es un romance endecasílabo. Se trata de un tipo de romance culto que fue cultivado por los grandes autores del Seiscientos. El de esta época se caracteriza por su agrupación en cuartetas, con ello Álvarez de Toledo adopta una forma métrica tradicional que pertenece al pasado más inmediato. El poema consta, en sus fragmentos conservados, de 296 versos endecasílabos de rima asonante.

El motivo que determina la elaboración del poema y su título es, en realidad, un pretexto a través del cual el autor pondera su visión de Dios y de la virtud cristiana, en oposición a la Roma del paganismo.

En el romance se observan dos partes (I, vv.1-52; II, vv.53-296). Los aciertos estéticos del poema se hallan en la segunda parte, en la que el poeta abandona el alambicamiento gratuito de la primera y muestra sus auténticas posibilidades expresivas. La composición no presenta una armónica división entre sus partes: peca contra la euritmia. La falta de armonía entre un estilo deliberadamente oscuro de la primera parte y claro, diáfano, en la segunda con influencias de signo distinto entre una y otra, revelan a un autor ávido por incorporar a sus diversos modelos en el marco del poema, sin tener en cuenta el dudoso acierto estético que comporta tal fusión. La lectura del siguiente esquema, que refleja la distribución de la materia literaria, mostrará la falta de equilibrio entre las partes y el conjunto:

I. Parte introductoria vv. 1-52

1) vv.1-48. Invocación a la ciudad de Roma como personaje receptor del canto del poeta. Panorama sinóptico de la historia de Roma hasta su afianzamiento como potencia guerrera de la Antigüedad.

2) vv. 49-52. Cuarteto que sirve de nexo entre la descripción de la grandeza romana y la introducción al héroe.

II. vv. 53-296

1) vv.53-84. Secuencia introductoria a la figura del santo, en la que se contrastan las virtudes de Lorenzo con el tradicional belicismo de Roma.

2) vv.85-139. Aparece explicitado el protagonista. Descripción del martirio.

Estas citas de Ledesma constituyen una breve muestra de la poesía dedicada al mártir, quien gozaba de gran predicamento en la época. En este sentido, baste recordar el monasterio de El Escorial dedicado a San Lorenzo en el siglo XVI que acrecentó el culto a su figura.

3) vv.140-280. Extenso monólogo-oración del santo.

4) vv.281-295. Epilogo del poema.

«Al martirio de San Lorenzo» es un texto de desigual calidad que no pretende, únicamente, una narración de la historia del martirio de Lorenzo; ésta es un marco referencial en el que situar la propia recreación de la gesta y el discurso moral del poeta. Este hecho explica la conjunción en el poema de elementos heterogéneos como son: la historia de Roma, las abundantes referencias mitológicas, la narración del martirio y la oración del santo. Estos elementos se subordinan a resaltar la virtud que representa el héroe y a la exaltación de la naturaleza como obra de la Creación. Este último aspecto se evidenciará a lo largo del monólogo-oración de Lorenzo.

A continuación comentaremos ambos apartados estructurales.

I.

En los primeros 48 versos del romance, Álvarez de Toledo se dirige, en una invocación que domina toda esta secuencia estructural, a Roma, convertida en personaje receptor del discurso. No en vano la exclamación ocupa, simétricamente, la mitad del primer verso, lo que, por un procedimiento visual, dota a la capital del mundo antiguo de la importancia que nuestro autor le atribuye.

En estos versos iniciales, el académico de la lengua describe la evolución histórica de Roma hasta su consolidación como la ciudad más importante del Lacio. El poeta traza un panorama sinóptico de las principales gestas de los hombres de la ciudad del Tiber. La sumisión de las ciudades del Lacio bajo su égida viene sugerida en el verso 14 («Rendidos los albanos Geriones»). Las temibles invasiones de los galos que llegaron a tomar la ciudad en el 18 («Del gálico Tifeo los furores»).

En el fragmento, debe notarse la alternancia rítmica entre el sujeto colectivo y psicológico del mismo (Roma), expresado en la exclamación del primer verso, y la particularización retórica de la gesta común que se produce bajo la expresión individual que manifiestan los sujetos «El que» o «Aquel que» que abren los distintos cuartetos de esta primera secuencia. Ambos sujetos tienden a personalizar la acción de la historia narrada, al concretarla en entes individuales:

Convoca ¡Oh Roma! de tu luz antigua
 Los astros, que con fúlgidos ardores
 De la atmósfera opaca de diez siglos
 Disipan claros la prolija noche.
 El que robado a la severa curia
 Del fuego sacro en fulminantes orbes,

Al obsequio negó de sus quirites
 De su polvo supremo los honores;
 El que a enemigas huestes numerosas
 Su sin igual esfuerzo sólo opone,
 Y hace del Tíber al cristal suspenso
 Lámina escasa a contener su nombre;
 Aquel que logra en desigual arena,
 Rendidos los albanos Geriones,
 Que su acero al insidioso filo
 La consanguínea púrpura colore; vv.1-16

En este fragmento, debe notarse la característica complicación conceptual que es nota dominante en esta primera parte del poema del autor de *La Burrromaquia*. El alambicamiento del texto viene determinado por dos hechos fundamentales: uno de plasmación estilística; otro del nivel de contenidos a los que hace referencia el discurso.

La distinción entre ambos niveles es válida metodológicamente, pero debe tenerse presente que uno y otro plano de lectura están íntimamente relacionados. En lo que se refiere al estilo del texto, es constante la técnica de la perífrasis alusiva que condiciona la comprensión del discurso por cuanto la mente lectora debe fundir, en su proceso cognoscente, los diversos referentes que el texto señala y formar, a través de ellos, el mensaje que el poeta quiere comunicar al lector.

El segundo factor que dificulta nuestra lectura estriba en el contenido mismo al que remiten los diversos referentes del discurso: nos vemos obligados a participar con el autor en un constante juego de erudición por que el que identificar leyendas o personajes míticos e históricos. A través de estos conocimientos el poema adquiere su sentido pleno y pierde, en gran medida, el alambicamiento que le achaca Cueto en su «Bosquejo histórico-crítico»:

El romance «Al martirio de San Lorenzo» está sembrado de pensamientos alambicados; pero lo está igualmente de ideas vigorosas, que descubren al pensador profundo y al verdadero poeta (...)

Es innegable que sus versos carecen de la sencillez inseparable del gusto depurado, y que la exuberancia de las metáforas enreda y turba el pensamiento y anubla algún tanto el esplendor de las imágenes.⁽¹⁰⁾

(10) *Bosquejo histórico-crítico*, op. cit., pág. XXV.

Quien lea el romance que nos ocupa no dudará de la amplia cultura de su autor que se justifica, biográficamente, por su afición al estudio y por su cargo de bibliotecario.

El conocimiento de los contenidos de cultura de los que hace gala el académico constituyen uno de los factores fundamentales que dificultan su lectura. Dificultad también condicionada, de un modo concluyente, por la «agudeza» pese a estar ésta muy atenuada. El desciframiento, pues, del poema debe partir, básicamente, del conocimiento de las referencias culturales a que nos somete el autor. En este sentido, el lector debe estar al corriente de leyendas como la de los gansos del Capitolio, sugerida en la perífrasis «ronco pájaro de Juno, de la importancia del caudillo galo Breno en la invasión y asedio al Capitolio. Aspecto este último que insinúa el adjetivo «cautivas», antepuesto en la búsqueda de una clara función estilística, en el verso:

Del Capitolio las cautivas torres. v.24

Para el poeta Roma es, tópicamente, eterna ya que si primero fue invadida por sus vecinos los etruscos, y después por los galos, Roma, cual ave fénix, es inmortal. Es:

Fénix eterno de la pira etrusca, v.35

En esta primera secuencia, el poeta alude al afianzamiento de Roma como potencia, tras la derrota de los ejércitos griegos de Pirro en Tarento, y al respeto conseguido frente a las pretensiones hegemónicas de Cartago:

El que, humillando, cual felice Marte
 Columna opuso a la cadente patria
 En el sostén glorioso de su nombre;
 Aquel por quien en Tarento deshechos
 De Pirro los lunados batallones,
 El animal turrígero del Ganges
 Le rinde al Tíber la cerviz indócil; vv.41-48

La expresión «lunados batallones» hace referencia a las falanges de Pirro, dispuestas en concavidad. La atribución adjetiva recuerda, vagamente, a la famosa imagen gongorina «media luna las armas de su frente» de la *Soledad primera*.

Los 49 primeros versos tienen un carácter introductorio. El escritor presenta un marco histórico en el que exalta la fuerza y grandeza romanas que contrastará con la nobleza espiritual del santo, descrito en el poema como un héroe épico.

El marco histórico trazado en este apartado introductorio será para el poeta, en su invocación constante a Roma, un hecho insignificante para enmarcar la gesta del santo que se dispone cantar:

Corto teatro para grande asunto

Le darás a mi voz, aunque revoques

De la quietud de tu soñado Elisio

La corona triunfal de tus héroes. vv.49-52

El cuarteto citado puede considerarse un nexo entre la parte primera introductoria y la segunda.

II.

La segunda parte abarca desde el verso 53 hasta el final. Constituye el núcleo del poema al que se subordina la parte introductoria. Esta sección se distingue de la primera por la presencia del héroe sagrado que se erige en el epicentro del desarrollo narrativo del texto.

Nuestro autor en la secuencia de versos que va del 53 al 84 alude a San Lorenzo. Este grupo de versos cumple una función introductoria a la figura del santo. El poeta contrasta su debilidad e insignificancia físicas con el poderío y belicismo de la capital del Lacio. De ahí que Lorenzo sea:

Un hombre solo, desarmado, herido,

Desde la liza de inflamado bronce,

Con plácido semblante menosprecia

El armado furor de tus legiones. vv.53-55

La técnica del contraste se intensifica por medio del procedimiento de la negación retórica que predomina en el fragmento citado y que se prolonga a lo largo de los versos 57-79. El adverbio «no», reiterado al comienzo del cuarteto, confiere el ritmo a esta parte de la composición:

No es éste, no, de los varones fuertes,

Que al duro afán de bélicas labores,

En las bruñidas láminas que visten,

Sólidos miembros les prestó Mavorte.

No es de los mercenarios que a tu insignia

Consagrando tu furia y sus rencores,

Con rostro alegre las compradas almas

Al juego incierto de la guerra exponen vv.61-68

Como puede verse, Álvarez de Toledo niega en el protagonista del texto el belicismo característico del romano, al que opone la virtud. Aspecto éste que se explicita en la penúltima cuarteta de la secuencia:

En vez de las defensas aceradas,
Duros testigos del afán del Bronte,
Viste nevado lino, no más puro
Que lo son de su pecho los candores. vv.77-80

En el verso 85 aparece explicitado el héroe del canto. En la cuarteta a la que pertenece el verso, debe observarse el juego de palabras por el que el poeta alude a la etimología del nombre del santo que deriva de la voz «laurel», símbolo de la victoria y de la gloria. De ahí que su nombre sea, para el poeta, «emblema feliz de sus blasones»:

Laurencio: ya su nombre, en fiel presagio
Es emblema feliz de sus blasones,
Tejiendo la corona de sus triunfos
Los sagrados laureles de su nombre. vv.85-88

La secuencia se prolonga hasta el verso 139. En ella, Álvarez de Toledo describe el martirio de Lorenzo y magnifica sus virtudes:

Peso felice del mortal ecúleo,
Del torno intentan los volubles orbes
Que a la violencia inútil crezca el cuerpo,
Porque el gigante espíritu se acorte. vv.105-108

El uso de la mitología le sirve al autor para dotar al discurso de un tono culto. Es propio de «Al martirio de San Lorenzo» y de la producción poética de G. A. de Toledo en general, la conjunción entre mitología y cristianismo en una clara relación de dependencia por la que aquélla se subordina al propósito moral, esencialmente cristiano, del autor. Leamos la descripción del verdugo de Lorenzo:

Ya al duro corazón del juez inicuo
De Alecto agita el viperino azote,
Y el rencor infernal corre en su pecho,
Escribiendo en la frente sus furores. vv.109-112

La lectura de este romance exige del lector que tenga presente el significado específico del personaje mitológico al que se alude. Este puede sustituirse y referirse a una abstracción que refleje lo humano y así, unívocamente, el nombre del mismo encierra la significación tópica que tradicionalmen-

te se le atribuye. Con ello, la lectura de los versos cobra fluidez y no requiere del lector excesivas dificultades de comprensión. Así, cuando en los versos de la primera parte, el autor en un contexto de alusiones bélicas, escribía: «El que humillando cual felice Marte. v.41» o, «Sólidos miembros les prestó Mavorte», identificábamos rápidamente el referente fantástico al que nos remitía el poeta. En cambio, en la cuarteta transcrita (vv.109-112) Alvarez de Toledo expresa, junto al nombre del personaje mitológico «Alecto», parte de la caracterización que le es propia: Alecto es la más cruel de las Furias. Es la diosa de la venganza y de la guerra. En las representaciones se la figura con antorchas y látigos, y con la cabeza rodeada de víboras. Estos elementos son necesarios para la correcta comprensión del verso, en el que se funden dos niveles de lectura que confluyen en él: el mitológico y el legendario-histórico ya que, según las *Actas Martiriales*, San Lorenzo fue azotado y torturado por el fuego. Estos hechos explican que el poeta recurra a esta figura mitológica, lo que obliga a asociar el azotamiento del santo con el látigo, con el que se representa, y su tormento por el fuego, con la antorcha que es atributo característico de Alecto, junto a las múltiples víboras que rodeaban la cabeza del monstruo, hecho éste que determina el uso del adjetivo culto «viperinas». Teniendo presentes estas referencias culturales estamos en disposición de comprender el verso 110 del poema:

De Alecto agita el viperino azote,

El poeta en los versos que siguen hace referencia a la leyenda, no demostrada, de que San Lorenzo fue martirizado en una parrilla. Lo que sí es cierto, es que padeció martirio ígneo, aunque no se sabe con certeza la modalidad del mismo. Las parrillas del martirio se describen como lugar de lucha, como palestra en la que el protodiácono de la Iglesia atestiguará su lealtad cristiana:

De ardientes barras hórrida palestra
Oculta el triunfo y el tormento expone;
Porque en el oro de su fe quilaten
Del ruginoso lecho los crisoles.

vv.117-119

Álvarez de Toledo refiere la crueldad sutil ejercida sobre el héroe sacro: en la tortura se persigue el máximo dolor hacia el torturado, sin llegar a la muerte:

Ingeniosa crueldad modera el fuego,
Para que los tormentos que dispone,
De los confines de la tierra pasen,
Sin que la línea de la muerte toquen...

vv.128-131

Pero G.A. de Toledo al magnificar la acción del protagonista, adorna su martirio al referir el concurso de fuerzas sobrenaturales que asisten a Lorenzo en el momento del suplicio:

Mas de otro fuego la celeste llama,
Que, sagrado volcán, el pecho esconde,
Con incendios seráficos consume
Del material incendio los ardores. vv.132-135

Dada la extensión de este romance, que tiene como destinatario retórico a Roma como personaje, el poeta debe repetir, convenientemente las invocaciones a la ciudad, de tal modo que el texto adquiera el verismo que el autor quiere imprimirle. Este deseo se intensifica al recrear el discurso del santo durante su suplicio. De ahí que el autor recurra a la figura patética del dialogismo, unida a la invocación, de nuevo, a Roma:

Escucha cómo el inocente reo,
Fiscal sagrado de su juez enorme,
Con la ardorosa llama de su labio
Más articula rayos que razones:
«En vano con sacrílego coraje,
Ciego cultor de tus soñados dioses
Intentas que en mi pecho acrisolado
La fe sagrada los suplicios borren. vv.136-143

El autor del romance pone en boca del santo la doctrina tradicional cristiana que defiende la supremacía del espíritu sobre la materia:

El frágil ser no atacas de Laurencio,
Ni la flaqueza mísera del hombre;
Del corvo acero y del fatal ecúleo
Serán ociosas las sangrientas voces. vv.152-154

En «Al martirio de San Lorenzo», ya lo hemos dicho, se dedica poco espacio textual a la reproducción de la historia del martirio, y tal y como nos la cuentan las *Actas Martiriales*. Por éstas, sabemos que cuando Lorenzo cayó preso, se le exigió, por su papel de tesorero de la Iglesia, que entregara los bienes que tenía en custodia. El santo pidió tres días de tiempo y los repartió entre los pobres. Álvarez de Toledo cuenta este pasaje hagiográfico a través del monólogo del protagonista.

La historia que narran las actas del martirio sigue un desarrollo cronológicamente, lineal. En el texto de nuestro poeta, en cambio, primero se alude al tormento, como ya hemos visto en las citas trascritas, y luego se nos

refiere la causa del mismo que se cifra en la negación del primer diácono de la Iglesia a entregar los tesoros eclesiales a los ministros del emperador Valeriano. A ello se referirá Lorenzo en su monólogo. Obsérvese en la cita la función expresiva del oxímoron:

Los tesoros que anhela tu codicia,
 Ya están seguros en erario adonde
 Ni tenebrosa insidia los usurpa,
 Ni peste asoladora los corrompe.
 El pálido metal que debió vida
 Del profano carácter a los moldes,
 En el sello viviente del Cordero
 Mejora el precio y diviniza el nombre.
 Ya le atesora próspera codicia
 Entre las manos de los ricos pobres,
 Que de gloria inmortal en santa usura,
 Recibiendo nos hacen sus deudores. vv.164-175

La descripción del pasaje que relata las causas del martirio de Lorenzo finaliza con una cuarteta, de las mejores del texto y representativa del alegorismo moral del autor, en la que el poeta valora positivamente la donación de los bienes al indigente:

Campo es feliz la mano del mendigo,
 Y el áureo grano que su seno esconde,
 Mies que burlando la segur tirana
 Colma fecundo las empíreas trojes. vv.176-179

La secuencia que va del verso 180 hasta el final del parlamento del santo puede considerarse, tanto por el contenido como por el procedimiento estilístico utilizado, una oración calcada sobre el esquema tradicional del culto judeo-cristiano. El procedimiento es afín a la «enumeración panegírica», estudiada por Leo Spitzer como antecedente histórico de la moderna enumeración caótica(11). La oración pretende reflejar los rezos del santo que, según cuenta la historia, realizó antes de su muerte. El uso del procedimiento se corresponde con la secuencia que va del verso 180 al 224. Establecemos esta distinción con respecto al resto de la oración del protagonista, en función del uso que hace el autor del pronombre «Tú» que es propio de la enumeración panegírica y que dota al texto de su ritmo característico. Debe

(11) Cfr. *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1974 (2ª ed.), págs. 246-291.

señalarse una diferencia con respecto a la enumeración panegírica de Spitzer y la que nosotros observamos en la obra de Gabriel Álvarez de Toledo: una y otra se distinguen únicamente en la extensión de sus respectivos miembros, y convergen en el uso de una técnica común. En el texto del bibliotecario real, al ocupar cada miembro enumerado la extensión de una cuarteta, adquirirá una mayor complejidad que elimina, un poco, la concisión y brevedad que es propia de la enumeración.

La oración de Lorenzo a Dios, en el momento del suplicio, es el fragmento del romance que raya a mayor altura poética. En esta parte del poema, no existe el alambicamiento gratuito que observábamos en la secuencia introductoria, en la que las referencias mitológicas e históricas presentan una desconexión con el tono general del texto, producto de una intencionada afectación estilística que poco tiene que ver con la dificultad gongorina que Álvarez de Toledo pretende seguir⁽¹²⁾.

En el autor de las *Soledades*, la complejidad que parte de motivos mitológicos o culturales se integra armoniosamente en la totalidad del poema, mientras que en nuestro texto, el autor —en la secuencia introductoria— se sirve del gongorismo para ilustrar y engrandecer el suceso que relata.

En cambio, en la secuencia que ahora analizamos, el poeta abandona sus mal asimilados moldes de escuela que veíamos en la parte introductoria. Así, el poema adquiere inteligibilidad y una disposición armónica entre las partes del fragmento que hacen de él, y de algunos fragmentos aislados que ya hemos citado (vv.136-139 o 176-179), una muestra antológica del barroco dieciochesco.

Álvarez de Toledo en la enumeración panegírica desarrollará, poéticamente, el relato de creación bíblico (*Gen. I, 1-25*). Este lo seguirá a grandes rasgos, alterando el orden de los elementos creados y omitiendo las referencias a la creación del hombre. El fragmento presenta diversas influencias que prueban el mimetismo que caracteriza a esta muestra del barroco decadente.

(12) La búsqueda de la oscuridad no es privativa de Góngora y su escuela: es característica del Seiscentos. Para el hombre del Barroco, la dificultad que entraña el desciframiento del texto representa un motivo de placer:

[...] a más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro.

GRACIAN, Baltasar: *Agudeza y Arte de Ingenio*, Discurso XL, edición E. Correa, Castalia, Madrid, 1969, pág. 107.

El poeta, cuando presenta como un hecho gozoso para Lorenzo su sacrificio, hace referencia al tóxico bíblico de Dios como Supremo Autor:

Y tú, supremo Autor, a quien mi mente,
Que de su esencia esencia te conoce,
En oblación eterna se consagra,
Holocausto feliz de ardor más noble. vv.180-183

Semejante concepto de Dios constituye un tóxico bíblico, al igual que el de su representación como arquitecto, que vemos en los versos con los que el poeta comienza la recreación de los primeros versículos del *Génesis*:

Tú, que del campo estéril de la nada,
Porque del todo las especies brote,
En el principio oscuro de los tiempos
La semilla esparciste de tus voces;
Tú, que midiendo en luminosos giros
De las esferas el camino acorde,
En el móvil cimiento de los aires
Fundaste firme de la tierra el orbe; vv.200-203

La visión de Dios como constructor aparece ya en *La Biblia* (*Sal. 18; Prov. 29...*). Como antecedente más inmediato, hay que pensar en la Oda X «A Felipe Ruiz» de Fray Luis de León, donde en una de sus estrofas se lee:

Entonces veré cómo
el divino poder echó el cimiento
tan a nivel y plomo
do estable eterno asiento
posee el pesadísimo elemento. vv.11-15(13)

La contemplación providencialista de la naturaleza que A. de Toledo manifestará en los versos siguientes, nos recuerda al Fray Luis de Granada de la *Introducción al símbolo de la fe*:

Tú, que al imperio de tu voz creaste,
Para ornar de la tierra el bulto informe,
La verde vestidura de la grama
Y el recamo fragante de las flores. vv.213-216.

(13) *Obras Completas Castellanas de Fray Luis de León*, prólogo y notas de P. Félix García, B.A.C., Madrid, MCMLI, pág. 1.443.

Las filiaciones estilísticas de algunos términos no ofrecen dificultad. Así, en la cuarteta en la que Lorenzo refiere la creación de los peces y de las aves, el poeta utiliza el adjetivo «canoro», de resonancias gongorinas. En la cuarteta que transcribiremos, debe notarse su articulación estilística en torno al recurso de la sinécdoque y de la perífrasis alusiva:

Tú, que mandaste el húmedo elemento,
Que, con escama o pluma, aliente y forme
Mudos vivientes que en las ondas naden,
Canoro pueblo que los aires corte... vv.221-224

A partir del verso 225 hasta el final de la oración del héroe, el poeta glosa su concepción de la naturaleza como fuente de perennes alabanzas hacia Dios, en contraste con la maldad del hombre. La naturaleza toda canta las excelencias del Criador. De este espíritu laudatorio participa incluso el firmamento:

De las esferas al eterno giro,
Música silenciosa te componen
Los rayos soñolientos de la luna
Y del sol esplendente los ardores vv.233-236(14)

Ya decíamos, al comenzar este estudio, que la figura de San Lorenzo la utiliza el poeta como un pretexto para moralizar. Así el hombre se presenta como el único ser de la Creación que no sigue los dictados divinos, en oposición a la naturaleza:

(14) Los pitagóricos creían que los cuerpos celestes producían cada uno un sonido y que todos ellos concertaban con inefable música. Pero se trataba de una música no contrastada por silencios. De ahí que el hombre no la oyera. La plasmación de esta creencia pitagórica en Álvarez de Toledo determina el uso del oxímoron «música silenciosa» del verso 234. El motivo de la música de las esferas gozaba de una cierta tradición en la literatura española precedente. Fray Luis de León, insigne poeta con el que la obra del autor que nos ocupa presenta influencias, utiliza el motivo en su famosa composición «A Francisco Salinas»:

Traspas el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera. vv. 16-20 de la edición arriba citada,
pág. 1.437.
Góngora no es ajeno al motivo en sus *Soledades*:
mas, ay, que del ruido
de la sonante esfera.

Soledades, II, vv.618-619, edición de J. Beverley, Cátedra, Madrid, 1979, págs. 149-150.

Todo, Señor, alaba tu grandeza;
 Sólo rebelde a tu deidad el hombre,
 Arma contra tus leyes sacrosantas
 El noble imperio que en su mente pones. vv.238-241

En el rezo del protagonista, reaparecerá la censura a la religión pagana que veíamos en el soneto «La soberbia es el principio de la idolatría». La Roma del poder militar y de los ídolos es objeto de la condena del poeta:

La emperatriz temida de las gentes,
 Roma, cabeza universal del orbe,
 Cuando de todas en las leyes manda,
 De todas obedece a los errores.
 Cuando al carro soberbio de sus triunfos
 Rinden el cuello bárbaras naciones,
 Del altar de sus ídolos odiosos
 Es basa humilde su diadema noble. vv.249-255

La última secuencia del poema constituye un epílogo del mismo (vv.281-295). En él, el escritor refiere la ascensión del mártir a los cielos:

(...) y el alma desatada,
 En instante que tiempo desconoce,
 En las sidéreas bóvedas que pisa,
 De su voz los divinos ecos oye... vv.281-284

En la última cuarteta del romance, el autor expresa la visión que tiene del santo en el cielo. Lorenzo, por su resurrección, se identifica con un «Fénix sagrado», sintagma representativo de la conjunción entre mitología y cristianismo, que ya hemos señalado, existente en el poema de Álvarez de Toledo:

Fénix sagrado de la celeste llama
 Cercado de divinos resplandores,
 Es para siempre en el altar del cielo
 Levita del eterno sacerdote. vv.293-296

Tras este comentario crítico-descriptivo de «Al martirio de San Lorenzo», se impone una consideración final de la composición. De ella, hemos de señalar algunos rasgos que ya hemos apuntado a lo largo del análisis, y que será característico del quehacer poético del autor en las vertientes religiosa y festiva que configuran su poesía: en Gabriel Álvarez de Toledo estamos ante un poeta de aciertos parciales que intenta perpetuar la ya decadente poesía barroca en un momento en el que se columbran, todavía lejanos, nuevos objetivos en el horizonte poético. El romance que hemos comentado

constituye la agrupación, que no la fusión, en el marco del poema, de diversas tendencias y modelos literarios que el autor no consigue integrar. De ahí la distribución forzada de la materia literaria, la falta de la necesaria euritmia y la oposición de estilos entre el pseudogongorino, deliberadamente oscuro de la primera parte, y el «sencillo» de la segunda que revelan fuentes de inspiración diversas. Todo ello, determina que un juicio en el que se valore la composición, en su conjunto, sea negativo. Sin embargo, la consideración del poema en determinados versos a los que ya se ha hecho referencia en el análisis, nos revelan a un poeta capaz de crear versos de calidad. Esta posibilidad la observamos, particularmente, a lo largo del monólogo del santo, fragmento que supera con creces al resto de la composición y que justifica la lectura del poema.

1.2.2 «A mi pensamiento»

El romance «A mi pensamiento» constituye una de las composiciones del autor en donde la inspiración religiosa, que experimenta su poesía solemne, llega a su lugar más alto. En este poema no debe el lector buscar una muestra del virtuosismo a que es capaz de llegar la estética barroca sino la sencillez del asceta que vierte su sentimiento a través de la poesía.

«A mi pensamiento» es un romance endecha, composición que presenta una estructuración estrófica heterométrica: los tres primeros versos son heptasílabos. Endecasílabo el cuarto. Semejante estrofa supone la combinación del metro de arte menor con el arte mayor y se adapta a las necesidades expresivas del poema, al constituir cada estrofa una breve reflexión del poeta acerca de la falsa apariencia de los sentidos, tema éste de gran tradición en la literatura barroca. Internamente la variedad de metros permite destacar la importancia que concede el autor al último verso de cada cuarteta que, al tener un mayor número de sílabas, permite expresar una idea que resume lo expuesto en los tres versos que le preceden. Este cuarto verso tiene un carácter conclusivo y, en la mayoría de los casos, la fuerza expresiva del aforismo que, por su didactismo, se adapta al tono moral que preside la producción solemne de Álvarez de Toledo, fundamentada en una clara orientación escatológica.

Observemos la estructuración interna de la cuarteta en lo que consideramos un ejemplo representativo de nuestra afirmación:

Basten ya tantas horas
 Neciamente gastadas,
 Solicitando riesgos
 Que primero que adulan, desengañan. vv.49-53

Las opiniones críticas que se han vertido acerca del poema se reducen a dos: la de F. Lázaro Carreter y la del antólogo Cueto, cuya selección utilizamos para este estudio. El juicio de Lázaro Carreter ocupa breves líneas:

(...) Las endechas, tan celebradas por Valmar, «A mi pensamiento», que desarrollan un tema tan trivial de ascética cristiana: la necesaria renuncia a los sentidos y la inmediata búsqueda de Dios que se impone al pensamiento. Las interrogaciones, las exclamaciones retóricas, despiertan en el lector lejanas resonancias de la lírica luisiana, bien pronto apagadas por la torpeza e inconexión del movimiento estrófico y por la elementalidad de las imágenes.(15)

De tono distinto puede considerarse la opinión de Cueto:

(...) Las endechas «á su pensamiento» [sic], en que pinta los vaivenes y las vanidades del pensamiento humano, endechas superiores sin duda a las tan celebradas de Solís «a la conversión de San Francisco de Borja», son, a pesar del estilo algo conceptuoso, inevitable entonces, una joya de poesía y de espiritualismo, por cierto extraordinaria y admirable en aquel período de copleros chabacanos e insulsos. Respira en esta composición, tan implacable y sincero despego de las terrestres ilusiones, resalta asimismo en ella tan firme y tan severa la luz de los desengaños humanos, que es imposible no considerar esta poesía mística como una excepción luminosa en aquel caos de vulgaridad y de materialismo.(16)

El juicio de Lázaro Carreter debe ser matizado: nosotros sustituiríamos el adjetivo «trivial» que utiliza para determinar el tema, por otro que no presente connotaciones peyorativas. Así, diríamos que Álvarez de Toledo, en el poema, desarrolla un tema común o tradicional que no «trivial» como escribe el crítico. El mismo autor apunta como tema de la composición «la necesaria renuncia a los sentidos y la inmediata búsqueda de Dios que se impone al pensamiento». Debemos aceptar esta clave temática como ajustada al texto, pero también tenemos que matizarla con el fin de superar su esquematismo que nos obliga a un resumen excesivamente simplificado del poema.

(15) «La poesía lírica en España durante el siglo XVIII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barna, Barcelona, 1956, pág. 37.

(16) *Bosquejo histórico-crítico*, op. cit., pág. 34.

En el romance que analizamos, existe un desdoblamiento entre el yo lírico del poeta que no aparece explícito y su pensamiento, que se erige en el texto en personaje receptor del contenido poemático.

Decíamos que aceptábamos como tema del poema el mencionado por L. Carreter en la cita transcrita. Este tema —el de la superación de los sentidos para encauzar el pensamiento hacia la búsqueda de Dios lleva aparejado otro, en una evidente relación de subordinación que le sirve de justificación. Nos estamos refiriendo al tema barroco del engaño, de la falsa apariencia de la realidad. El mundo para el hombre del Seiscientos es una ilusión que motiva el engaño. En este sentido, cabe pensar en la profusión que dará Gracián al tema en la primera parte de *El Criticón*(17). En el campo de la filosofía se reflejará la cuestión: Descartes inaugurará el pensamiento moderno poniendo en tela de juicio la validez de la experiencia sensitiva en el conocimiento de la verdad.

Lázaro Carreter señala la influencia lejana de Fr. Luis de León en las endechas que comentamos, especialmente por la presencia en el texto de abundantes interrogaciones y exclamaciones que presentan afinidades con las que se muestran en la lírica del autor de *La perfecta casada*. La presencia de oraciones de entonación distinta a la enunciativa, enriquece el texto y le resta monotonía.

En «A mi pensamiento» estamos ante un planteamiento gnoseológico, por el que el autor niega la experiencia sensual en favor de la razón (cartesianismo). En una de las primeras cuartetas puede leerse:

No a los sentidos oigas,
Que es pretensión errada
Que conozca el sentido
Lo que al entendimiento se recata. vv.25-28

(17) Son sorprendentes las analogías que guardan los versos transcritos, con el siguiente pasaje de Gracián que describe la «Fuente de los engaños»:

[...] Vefiase en aquella ocasión tan coronada de sedientos pasajeros que parecía haberse juntado todo el mundo: que bien pocos de los mortales faltaban. Brollaba el agua por siete caños en gran abundancia, aunque no era de oro, sino de hierro, circunstancia que notó bien Critilo, y más cuando vio que, en vez de grifos y leones, eran sierpes y eran canes [...]

[Esta agua cuando la bebieron]

[...] otros que llegaron a tomarle en la boca enjuagarse, ya obró más prodigiosas violencias, pues las lenguas que antes eran de carne sólida y substancial, las trocó en otras de bien extraordinarias materias: unas de fuego, que abrasaban el mundo, y otras de aguachirle muy a la clara[...]

El Criticón, I, Crisi séptima, edi. Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1980, págs. 154 y 157.

En los escritores barrocos se acentúa la oposición entre lo aparente y lo real, tema éste de gran tradición en la literatura castellana. El tema se cifra en la multiseccular imagen de la corteza y el meollo que observamos, ya en el siglo XIII, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo:

[...], lo que dicho avemos,
 Palabra es oscura, esponerla queremos:
 Tolgamos la corteza, al meollo entremos,
 Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos. 16(18)

La oposición entre el ser y el parecer —sustancia y accidente en la filosofía escolástica— se observa también en Juan Ruiz(19), y llegará hasta Baltasar Gracián como máximo exponente del tema.

Por la valoración moral que hace Álvarez de Toledo del carácter negativo del conocimiento que le llega al hombre a través de los sentidos, y por la identificación de éstos con la falsedad y el engaño, podemos señalar las filiaciones del poema con la obra de Gracián que debía conocer el autor, dado el cargo de bibliotecario que desempeñaba y, también, por su inmensa erudición de la que nos hablan sus contemporáneos. Obsérvese el carácter gracianesco de los versos siguientes en los que el autor condena los sentidos. De ellos nos dice que:

Sus vanos coloridos,
 Con perspectivas falsas,
 Hechizos de los ojos,
 Y llanto son de la razón burlada.
 A la sed del deseo
 Sirven copas doradas
 Que en mentidas lisonjas,
 Brindan dulzuras y venenos guardan. vv.29-36

[...]

(18) *Milagros de Nuestra Señora*, edición de A.G. Solalinde, Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (6ª ed.), pág. 5.

(19) En el *Libro del Buen Amor* es un tema fundamental:

lo que semeja non es, oya bien tu oreja:
 si las mançanas sienpre oviessen tal sabor
 de dentro, qual de fuera dan vistas e color,
 no avrie de las plantas fruta de tal valor;
 mas ante pudren que otra, pero dan buen olor.

162-163, edi. de JOSET, Jacques, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

Los cristales fingidos
 De tus fuentes soñadas
 A tu sediento labio
 Sirvieron fuego, si brindaron agua.(20) vv.57-60

El poeta, en su afán moralizador, adopta procedimientos a través de los cuales conseguir que el lector capte el contenido didáctico de su mensaje. Así recurrirá a la comparación del pensamiento —personaje receptor del discurso— con un pajarillo, imagen tópica por la que se refleja la candidez:

Incauto pajarillo
 Busca la verde rama,
 Y es prisión de sus plumas
 Lo que creyó descanso de sus plantas. vv.69-72

Con este sentido didáctico Álvarez de Toledo hará uso, al igual que en otros poemas religiosos —en «Al martirio de San Lorenzo» o «Salve Regina» por ejemplo— de la personificación de abstracciones en la búsqueda de una mayor efectividad de su mensaje moral. Este procedimiento es usado abundantemente en la literatura moralizante del período:

Malogrados los días,
 La razón engañada,
 La libertad violenta,
 Y todo sin el todo que buscaba. vv.81-84

Para A. de Toledo la clave de la felicidad del hombre se cifra en el autoconocimiento. De ahí que en un verso del poema transcriba el conocido oráculo delfico:

Conócete a ti mismo
 Y con prudencia cauta,
 Desde el mal que te sobra
 Pasarás a la dicha que te falta. vv.93-96

(20) Hay que pensar en fragmentos como el que sigue:

[Cuando Andrenio entra en la casa de Falsirena escribe Gracián:]

Mas luego que fue entrando, parecióle haber topado el mismo alcázar de la aurora, porque tenía las entradas buenas a un patio muy desahogado, teatro capaz de maravillosas apariencias[...]

Edición citada, pág. 247.

Que ni puedo adquirirla,
 Ni cabe en mi poder el no buscarla?
 Si eres bien, ¿cómo afliges?
 Si eres mal ¿como arrastras?
 ¡Oh misterio, que mudo,
 Explicas más allá de lo que callas! vv.137-144

[...]

¿Cómo será esta dicha,
 Que ni puedo saberla, ni ignorarla? vv.151-152

Si antes hemos hablado de poesía mística, no debe entenderse el significado de esta expresión en el sentido de que identifiquemos las endechas de Álvarez de Toledo en el sentido recto que esta expresión comporta, sino que nos referimos a la utilización de algunos procedimientos que son empleados por los místicos, como son en nuestro caso la paradoja y la antítesis, fundamentalmente. Pese a que el marqués de Valmar califique de «mística» a la composición que nos ocupa, parece evidente la falta de misticismo del poeta, ya que la característica principal que diferencia la auténtica poesía mística de la que no lo es estriba, según especialistas de la talla de Helmut Hatzfeld(21), en la aprehensión y plasmación en el texto de la denominada «experiencia mística», y no como ocurre en nuestro poema, como un misterio que debe ser analizado. Es por el carácter analítico de nuestro texto por el que podemos negar su misticismo, al igual que en la poesía de Fray Luis de León de la que el poema constituye una muestra de su influencia.

El núcleo significativo fundamental de la composición se encuentra al final de la misma. El tono moral que se observa en la poesía del académico aparece aquí intensificado. El autor ha sustituido el «tú» poético con el que había iniciado las invocaciones al pensamiento para pasar, en los últimos cuartetos, al «nosotros» y, al final, retomar el «tú» con el que se dirige al pensamiento y al lector. De su exhortación se deduce el propósito didáctico del romance. Álvarez de Toledo nos da la solución a sus interrogantes: Dios es, en la concepción cristiana del autor, el destino y el objetivo que debe buscar el cristiano:

Dios es el bien que buscas,
 ¡Y tu ciega ignorancia

(21) Cfr. *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1968.

Aquel inmenso todo
 Busca en las criaturas, en la nada!
 Oyele, pues te llama;
 Que descansar no puedes,
 Si en su divino centro no descansas. vv.169-176

1.2.3 «A Cristo crucificado» o la concreción pictórica

Característico del barroquismo de Álvarez de Toledo es el breve romance «A Cristo crucificado». El poema consta de 64 versos octosílabos en los que predomina, como es propio del romance, la rima asonante.

El romance parece una reflexión del poeta ante una pintura barroca de un Cristo crucificado. Hay que recordar que en el Barroco era frecuente el dicho horaciano *ut pictura poesis*, significativo por cuanto señala las afinidades entre las artes plásticas y la literatura(22). La pintura y la escultura religiosas del Barroco constituyen la expresión de un arte elaborado con la finalidad de mover el afecto del pueblo fiel. En estas manifestaciones artísticas, se promueve un tipo de religiosidad que parte de motivos externos al cuerpo de doctrina teológica que los informa. En la imaginería de Gregorio Fernández o en la pintura piénsese en el Cristo de Velázquez— se persigue la plasmación de elementos que se subordinan a la consecución del dramatismo, característico de la producción artística del momento. Este dramatismo cumplía una finalidad pedagógica al ser un medio de persuasión por el que se alentaba la fe católica. En este sentido, buena parte de los versos de «A Cristo crucificado» se erigen en la traducción poética del gusto por la extremosidad y transmisión efectista de los contenidos religiosos.

(22) La importancia de los recursos visuales en el Barroco proviene de la disputa existente en la Edad Media entre la superioridad del sentido de la vista o el del oído para la comunicación del saber a otros. Frente a la opción medieval en favor del oído, el hombre de la modernidad es partidario del ojo.

Es sabido que un autor tan significativo en el Seiscientos como Paravicinio creía que la pintura era la primera de las artes. En este sentido, hemos de asentir con Maravall cuando sostiene que:

[...] en la opinión común del XVII, la pintura se alza hasta un papel de modelo para todas las demás artes incluyendo las literarias, al que todos tratan de aproximarse. Se nos pone así de manifiesto al observar el uso que alcanza el neologismo «pintoresco», palabra que por entonces se introduce en las lenguas románicas.

La Cultura del Barroco, Ariel, Madrid, 1980, pág. 509.

Sobre el tema véase también, de Aurora Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 164-197.

En los tres primeros cuartetos, el poeta describe los detalles más dramáticos de Cristo en la cruz. Probablemente nuestro autor tomó modelo del conocido cuadro de Velázquez, al que siglos después Unamuno dedicaría un sentido poema, o de algún Cristo esculpido por nuestros imagineros del período, con los que la descripción poética del bibliotecario real, presenta sorprendentes similitudes, tanto por el tono que adquiere la composición, como por los detalles externos que predominan en la figuración de Cristo, frente al significado simbólico y teológico de su crucifixión(23).

En el texto, el autor nos informa únicamente de aspectos del Jesús crucificado en los que destaca su sufrimiento y pasión. Álvarez de Toledo nos presenta a un Cristo sangrante, convertido en un objeto, en su afán de intensificar la sensación de violencia ejercida sobre él. De ahí el uso del adjetivo «roto», en el segundo de los versos de la composición:

De cuatro aceradas puntas
Con cruda violencia roto, vv.1-2

De esta consideración general, el poeta pasa a describir su visión cromática del crucificado:

Vierte el divino cadáver
Cuatro sangrientos arroyos. vv.2-4

El carácter moralista del texto se explicita ya en la descripción, mediante el recurso habitual en nuestro autor de usar sustantivos que expresan la abstracción de defectos humanos a los que el poeta dota, por la distribución sintáctica que les confiere en el texto, de acción, transformándolos así, en elementos personificados. El uso de voces que denotan defectos o virtudes convertidas en alegorías es característico de la literatura moralista del período. Observemos el uso que se hace del procedimiento:

(23) Debemos pensar en descripciones como las que hace CHAIDE, Malón de en *La conversión de la Magdalena*, que muestran el gusto por la extremosidad que es propio del arte del Seiscientos:

[Cristo crucificado:] Desnudo hecho un piélago de sangre, abierto el cuerpo a azotes, el rostro hinchado, los ojos quebrados, la boca denegrida, las entrañas alanceadas [...]

[Cristo azotado] llagado, atado, espinado, el rostro lleno de cardenales y salivas, el cuerpo cubierto de sangre, aquellos divinos ojos llenos de lágrimas.

Fragmentos citados por HATZFELD, Helmut en sus *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973, pág. 295.

Bárbara impiedad le ciñe
 De espinas diadema toско,
 En que le añade al tormento
 Nuevas puntas el oprobio. vv.5-8

La búsqueda de la afectación a través del uso de un léxico que connote el sensualismo tópico del Barroco, se consigue también por la amplificación del contenido en la relación significativa que mantienen los versos de las tres primeras cuartetas. Esquematizaremos las correspondencias entre las tres estrofas:

<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; height: 100%;"></div>	De cuatro aceradas puntas	<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; height: 100%;"></div>	<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; height: 100%;"></div>
	Con cruda violencia roto,		
	Vierte el divino cadáver		
	Cuatro sangrientos arroyos.		
	Bárbara impiedad le ciñe		
	De espinas diadema toско,		
	En que le añade al tormento		
	Nuevas puntas el oprobio.		
	En la esfera de su frente		
	La infame nube de abrojos		
	Palideces de su bulto		
	Inunda en licores rojos.		

vv.1-12

Métricamente, el efectismo que comporta el hecho de subrayar en el lector la visión sangrienta del crucificado, se resalta por medio del uso de la rima consonante establecida entre los términos «abrojos/rojos», que destacan la relación entre la causa del dolor y su efecto inmediato.

La intensificación de detalles que connoten el dolor de Cristo y que, por ende, muevan los afectos del lector, se consigue también por procedimientos sintácticos. En la metáfora simple e impura del verso décimo, la selección del léxico se subordina a este propósito, al igual que la organización de los miembros del sintagma nominal de los que consta el verso. Veamos su distribución en el siguiente esquema:

La infame nube de abrojos				v.10
		B	de	A
Deter.	Adje.	Núcleo	Adje. C.N.	N

En el sintagma citado, debemos notar el predominio de la función adjetiva sobre la sustantiva, y la denotación negativa de los términos que cum-

En la última cuarteta, aparece el hablante lírico, el «yo» del poeta. Esta estrofa presenta un carácter conclusivo a la que se subordina el discurso poético precedente. Plasma la idea tridentina de la redención del hombre por medio de su arrepentimiento. Constituye la moraleja del poema:

Yo veo que mis errores,
 Cuando a decirlos me postro,
 A la voz de confesarlos,
 Eco responde piadoso.

vv.61-64.

Conclusión

Como hemos visto Álvarez de Toledo no es un poeta original sino un continuador de la ya decadente escuela finisecular que se nutre de distintos autores que informan, por su relevancia, la literatura del período barroco. Las dependencias poéticas de su obra pueden resumirse con tres nombres suficientemente representativos: Quevedo, Lope y Góngora. De Quevedo y de Lope se refleja en sus composiciones la preocupación trascendente que advertimos en estos autores y que en Álvarez de Toledo aparece, también determinada por sus profundas convicciones religiosas, plasmada en su poesía solemne. La huella de los romances sacros de Lope de Vega se evidencia en sus romances religiosos.

Mención aparte merece don Luis de Góngora. La impronta gongorina es patente en G. Álvarez de Toledo. Pero, y en ello no constituye una excepción entre los autores barrocos dieciochescos, el culteranismo se utiliza para dar realce a la composición, para dotarla del tono culto que se creía necesario en la época. No se sigue a Góngora por una necesidad imperiosa del numen artístico sino como un elemento decorativo. De ahí que Álvarez de Toledo tome del gongorismo la exterioridad, lo que tópica y aparentemente semeja su ser constitutivo: las metáforas más llamativas, la bimembración, el léxico culto, la incorporación de nuevas voces, su dificultad... Sin embargo, no existe en Álvarez de Toledo la fusión de todos estos elementos formales en la unidad de la obra de arte, sino el uso parcial, independientemente del conjunto, de estos rasgos caracterizados. Este hecho es un fenómeno general, a principios de la centuria, que ha sido señalado por Glendinning:

La necesidad de hacer innovaciones estilísticas había traído consigo en todas las artes, a principios del siglo XVIII, una elaboración de los detalles exteriores del barroco. Lo mismo en la arquitectura de Pedro de Ribera o Leonardo de Figueroa que en la poesía de Tafalla Negrete y el padre Butrón, los detalles tenían una importancia en sí, no relacionada con

el todo, como había sido el caso de la mejor arquitectura y poesía barrocas.(24)

Álvarez de Toledo carece de algo que señala Glendinning en el estudio citado y que determina en él, al igual que en los otros epígonos gongorinos del siglo XVIII, que su poesía sea el resultado de una mala copia del modelo, precisamente por la búsqueda de la exterioridad y no por un hecho que es consustancial al autor de las *Soledades*, resultado de las críticas de Pedro de Valencia y del abad de Rute: la perfecta estructuración, fundamentada en la íntima relación que existe entre el detalle y el conjunto artístico. La falta de armonía entre las partes, entre el detalle y el todo que ya señalábamos en el análisis de «Al martirio de San Lorenzo». Al nivel ideológico, hay que señalar la diferencia entre el moralismo de Álvarez de Toledo y su ausencia en la obra de don Luis. Este propósito moral determinará la presencia del conceptismo en algunos fragmentos de su poesía religiosa, dada la mayor aptitud de éste para la forma que tiene por norte la intencionalidad moral.

Como habrá podido comprobar el lector a lo largo de este estudio, las grandes figuras del Barroco son irrepetibles, como sucede con los grandes genios del arte. Álvarez de Toledo fracasa estéticamente por haber querido perpetuar, como los otros autores de su escuela, unas formas y temas ya periclitados en un siglo que demandaba distintos canales de expresión que dieran cabida a preocupaciones nuevas.

Únicamente por los aciertos parciales de su poesía y por los sonetos, aspectos ambos a los que se ha hecho referencia a lo largo de estas páginas, se justifica la lectura del poeta y su permanencia en nuestra historia literaria.

Jaume GARAU AMENGUAL

(24) *La fortuna del Góngora en el siglo XVIII*, op. cit., pág. 329.

