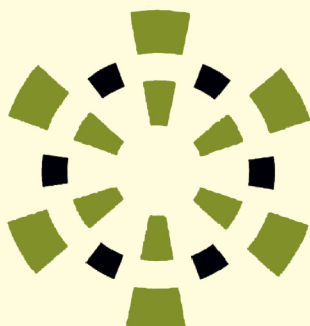


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XIV  Número 14

EL ENCABALGAMIENTO INTERTEXTUAL INTERTEXTUAL ENJAMBMENT

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ
Universidad de León

Resumen: Entre las diferentes maneras de incorporar a la voz propia las voces ajenas está el uso de un encabalgamiento que, consagrado por la tradición, se enmarca en contextos distintos a los originales, con nuevas funciones que un lector cualificado ha de descubrir e interpretar. En este trabajo se describen e interpretan cuatro casos concretos en los que el encabalgamiento, literal o reelaborado, remite a usos anteriores.

Palabras clave: encabalgamiento, monotonía de lluvia, entristecida memoria, malaventurado albergue, escondida fuente.

Abstract: Among the various ways to incorporate to one's voice the voices of others is by means of enjambment. This consecrated traditional technique is framed in contexts different to those of the original ones and the new meanings should be discovered and deciphered by a qualified reader. This article develops the analysis of four specific cases in which enjambment, either literal or reelaborated, refers to previous uses.

Keywords: enjambment, monotony of rain, saddened memory, ill-fated inn, hidden spring.

Texto entre textos, el literario nace, vive y se explica en relación con los que lo preceden y prolonga sus efectos en los posteriores a él en el tiempo. En el caso que ahora planteamos, el del encabalgamiento, existen determinadas prácticas que evocan usos anteriores de tal recurso expresivo. Estos guiños a la tradición suscitan lecturas acordes con los demás procedimientos intertextuales. Lo que parece claro es que la no percepción de la evocación explícita o alusiva de un texto anterior merma las posibilidades significativas del nuevo texto y convierte en monocorde una lectura que debiera ser estereofónica, si sirve la metáfora musical. De ahí que los efectos intertextuales dependan enteramente de la recepción, del lector que activa su memoria para reconocer en el nuevo texto un texto previo, estableciendo entre ellos la relación prevista y efectuada por el autor.

Entiendo por encabalgamiento intertextual aquel que remite a otro anterior, generalmente asumido por la memoria poética de los lectores, fácilmente identificable, bien porque sea copia literal o remisión alusiva de modo inequívoco, o bien porque el propio poeta facilite tal remisión. Se plantean aquí cuatro casos en el orden cronológico de aparición: el primero pertenece al poeta Francisco Villaespesa, el segundo a Vicente Aleixandre y los dos últimos a Antonio Carvajal y Francisco Castaño respectivamente.

I. «El reloj», de Francisco Villaespesa

En 1906 publicó Antonio Machado en la revista *Ateneo* una composición que formó parte al año siguiente de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), como número V y con el título

«Recuerdo infantil». Se trata de cinco cuartetas o redondillas octosilábicas de rima cruzada. La primera y la última se repiten con una mínima variación en el verso final:

Una tarde parda y fría

de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.
[...]

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

Las variantes que introduce Machado en la versión de 1907 las estudió con agudeza Ricardo Senabre¹, pero no son asunto de esta indagación. Aquí nos interesa básicamente el encabalgamiento entre los versos tercero y cuarto de cada una de las dos estrofas: «Monotonía / de lluvia tras los cristales»; «Monotonía / de la lluvia en los cristales». Son tres sustantivos esenciales en la semántica del poema: «monotonía» queda relevado tanto por su posición como por la reiteración al comienzo y al final del poema, al igual que los otros dos sustantivos. La «lluvia» que arrecia fuera y sacude los «cristales» es la imagen del hastío que reina dentro de la clase, en la que un anciano maestro dirige el «coro infantil» que recita redundante y tediosamente la tabla de multiplicar.

Francisco Villaespesa, que «ayudó a darse a conocer a Antonio Machado, cuya primera edición de *Soledades* (1903) publicó como anejo de una de sus revistas» y que, entre otras actividades poéticas, libró «la primera gran batalla del modernismo español con su libro *La copa del rey de Thule* (1900)»², publicó en 1918 el poemario *La gruta azul*, que padeció un «tremendo

¹ SENABRE, Ricardo: «Filología y ciencia de la literatura», en Darío Villanueva (coord.): *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 54-56.

² SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: «Una lanza por el poeta Francisco Villaespesa», en Francisco Villaespesa: *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2002, pp. 11-12.

trastorno», al igual que otros libros del autor, por la tergiversación de originales llevada a cabo por la hija del poeta, Elisa:

Presentía Villaespesa siempre que un gran peligro amenazaba su obra, y al producirse revueltas políticas en Méjico, determinó remitir una gran parte de la misma, con la confianza paternal, a su hija Elisa, residente a la sazón en Barcelona. Y así lo hizo, suplicándole que no diese «bajo ningún pretexto» los originales aquellos a la publicidad, porque debía corregir algunos, suprimir composiciones, añadir otras y separar varias que guardaba de amigos suyos [...], sin perjuicio de lo cual Elisa negoció con la Editorial Maucci varias ediciones, como las de *La gruta azul*, *La casa del pecado* y otras, que ha sido necesario transformar ahora totalmente, puesto que se hicieron dando al azar montones de cuartillas sin orden ni relación con el título y el espíritu del libro, guiándose para titular por la primera composición que surgiera³.

Tal como se nos presenta en la edición de Federico de Mendizábal, «que, con representar un gran esfuerzo [...], desvirtúa y descompone casi sistemáticamente el verdadero contenido de aquellas primeras ediciones, sobre todo si nos referimos a los libros aparecidos antes del año 1916, en que el poeta cerró la publicación de sus *Obras completas*»⁴, *La gruta azul* consta de 51 sonetos, de versos enneasílabos, distribuidos en tres secciones; en la tercera, titulada «Otoñadas», aparece el poema que se reproduce a continuación:

EL RELOJ

Tardes de paz... Monotonía
de lluvia sobre las vidrieras...
Se extingue el humo gris del día...
¿En dónde están mis primaveras...?

La lluvia es una fantasía,
de misteriosas encajeras...
Tú, que tejiste mi alegría,
¿tras qué cristal mi vuelta esperas...?

³ MENDIZÁBAL, Federico de: «Prólogo» a Francisco Villaespesa: *Obras completas*, I. Madrid: Aguilar, 1954, p. CLXXXVII. Esta edición de *Obras completas* la componen dos volúmenes. *La gruta azul*, donde se inserta el poema de que trataremos, forma parte del segundo, pp. 555-585.

⁴ SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: «Una lanza por el poeta...», *cit.*, p. 19.

Lentas deslizanse en la alfombra
las tocas negras de la sombra;
viuda que no falta a la cita...

Igual que un pecho adormecido
el reloj tímido palpita...
¡Oh juventud! ¿Dónde te has ido...?

El asunto del poema poco tiene que ver con el de Machado. Villaespesa reelabora a su manera el tópico del *ubi sunt*? Pero hay una escenografía común propiciada por el común encabalgamiento:

Monotonía
de lluvia tras los cristales.
[...]
Monotonía
de la lluvia en los cristales.
(Machado)

Monotonía
de lluvia sobre las vidrieras...
(Villaespesa)

No es preciso insistir en el hecho de que el poema de Machado, relativamente popular por su presencia en las enciclopedias y en las antologías de poesía para niños, crea un encabalgamiento («Monotonía / de lluvia...») que aprovecha el poeta almeriense, si bien en Machado enmarcaba el tedio de una clase, mientras en Villaespesa parece acrecentar el sentido pacífico de la tarde y la melancolía que impregna la interrogaciones retóricas del *ubi sunt*? El claro origen machadiano del encabalgamiento, acaso un guiño al amigo desde México, donde Villaespesa escribió *La gruta azul*, originó en una conocida antología de poesía modernista una transcripción errónea de unos de los versos, sin duda como reminiscencia o como eco del verso del sevillano. En efecto, el verso segundo de «El reloj» que dice: «de lluvia sobre las vidrieras...» se transforma en «de lluvia en las vidrieras» convirtiendo el eneasílabo original en un heptasílabo, cojeando así el verso en un poema y en un libro íntegramente eneasílabicos. He aquí la transcripción errónea:

Tardes de paz... Monotonía
de lluvia en las vidrieras...⁵

Por lo demás, el escenario de la tarde y la lluvia tras el cristal y la metáfora de la lluvia como «fantasía, de misteriosas encajeras» se reiteran en el soneto «Lluvia de otoño», de *La gruta azul* también⁶, que intensifica la materia sonora de los versos con la rima interna de «ramajes», «traje» y «encaje»:

¡Tras el cristal de la ventana,
en los ramajes amarillos,
la lluvia, en traje de hospiciana,
teje su encaje de bolillos!...

II. «Cantad, pájaros», de Vicente Aleixandre

Descubro el segundo caso de encabalgamiento intertextual en un estudio de Ricardo Senabre, «Lenguaje, tradición y literatura en el texto», incluido en su libro póstumo titulado *El lector desprevenido*⁷. El propio Senabre explica perfectamente el recurso, sin necesidad de llamarlo «encabalgamiento intertextual». Procede este del poema titulado «Cantad, pájaros», de *Nacimiento último* (1953), transcrito por Senabre:

Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
no me podrán quitar la entristecida
memoria. ¡Qué clara pasión de un labio
dice el gorjeo de vuestro pecho puro!
Cantad por mí, pájaros centelleantes
que en el ardiente bosque convocáis alegría
y ebrios de luz os alzáis como lenguas
hacia el azul que inspirado os adopta.
cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el alma
que me arrancáis, y no vuelva a la tierra.

⁵ GIMFERRER, Pedro: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores, 1969, p. 168.

⁶ VILLAESPESA, Francisco: *Obras completas, II, cit.*, p. 567.

⁷ SENABRE, Ricardo: «Lenguaje, tradición y literatura en el texto», en *El lector desprevenido*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2015, pp. 311-352.

Plantea Senabre, entre otras cosas, el caso de los textos que hacen uso o evocan otros textos literarios que pueden ser la clave de la lectura del nuevo texto. Es el caso del poema de Aleixandre, teniendo previamente en cuenta que si *Nacimiento último* se publicó en 1953, editado por la revista *Ínsula*, fue escrito entre 1941 y 1945, según escribe Senabre⁸; el poema pertenece a la primera serie, «Nacimiento último», que da título al libro entero «porque ella lo sitúa, cronológica y acaso también con su sentido, en el lugar que le corresponde dentro del trabajo general del autor»⁹, que es el que media entre *Sombra del Paraíso* (1944) e *Historia del corazón* (1954)¹⁰.

Ricardo Senabre interpreta el poema de este modo:

No hay una exhortación a los pájaros cantores, sino una dolorida elegía por los «pájaros» (poetas) acallados o desaparecidos en la pasada contienda, así como una declaración de fe en los nuevos «pájaros» que nacen cada día, a los que el sujeto cansado y desengañado insta a seguir cantando —esto es, poetizando— en su nombre. El lamento por los poetas muertos va acompañado por la convicción esperanzada de que otros nuevos les sucederán, garantizando así la perduración de la poesía¹¹.

Pero en este momento nos interesa la cuestión del encabalgamiento. Como dice Senabre, se trata de un «transparente intertexto», pues el endecasílabo que remata el encabalgamiento («no me podrán quitar la entristecida / memoria») «reproduce deliberadamente el esquema rítmico, e incluso sintáctico y léxico, de un famoso pasaje de Garcilaso: aquél de la Égloga I (vv. 349-350) en que Nemoroso recuerda a Elisa, muerta:

No me podrán quitar el dolorido
sentir...»¹².

⁸ Algunos poemas remiten a fechas anteriores y posteriores, puesto que en las *Poesías completas* de Aleixandre (Madrid: Visor, 2001, p. 581), bajo el título aparecen las fechas 1927-1952.

⁹ ALEIXANDRE, Vicente: «Nota a la primera edición», en *Poesías completas*. Madrid: Visor, Libros, 2001, p. 585.

¹⁰ ALEIXANDRE, Vicente: *Prosas completas*. Madrid: Visor, 2002, p. 391.

¹¹ SENABRE, Ricardo: «Lenguaje, tradición...», *cit.*, p. 316.

¹² *Ibid.*, p. 315.

Senabre descubre, además, que la acuñación «memoria entristecida» pertenece en origen también a Garcilaso: «Mi lengua y mi memoria entristecida» (*Égloga II*, v. 334); lo que le interesa al crítico es subrayar que «la incrustación en el poema de Aleixandre del esquema de la *Égloga I* arroja sobre los versos un sentido elegíaco y se convierte en un indicio, en una pista que advierte cuál debe ser nuestra orientación al afrontar la lectura del texto», de acuerdo con la idea que preside su libro, *El lector desprevenido*, de que la literatura puede ser la clave para descifrar y entender la literatura¹³.

III. Soledad enésima (tres fragmentos, p/e: Elegía catanesa), de Antonio Carvajal

En 1982 había publicado Antonio Carvajal en la Imprenta Sur de Málaga una primera *Soledad enésima: (Fragmento. Prueba de estado)* de 27 versos. Probablemente era un ensayo poético –una prueba como dice el poeta– sobre el que habría vuelto y podría volver en numerosas ocasiones, si atendemos tanto al significado de *enésima*: «Dícese del número indeterminado de veces que se repite una cosa» (DRAE), como al de *prueba de estado*, que equivale a ensayo, tentativa o experimento. En *Diapasón de Epicuro* aparecerá una nueva «Soledad enésima (Fragmento, P/Eº)», de 67 versos¹⁴, que es la que se recoge, con el mismo título, en *El corazón y el lúgano (Antología plural)*¹⁵. El nuevo «fragmento» está también, por lo tanto, en «prueba de estado». En la *Antología plural* citada, la selección y estudio de *Diapasón de Epicuro* corresponde a Juan Carlos Fernández Serrato, el cual escribe:

Son las silvas de la «Soledad enésima (Fragmento, P/Eº)», tanto un prodigio de erudición y técnica, como un divertimento satírico a costa de Góngora, Soto de Rojas, Virgilio, Bécquer y hasta del propio Antonio Carvajal. El galimatías se sostiene prodigiosamente por la belleza y la fuerza musical del verso y por sus extrañas imágenes, casi como

¹³ *Ibid.*, p. 317.

¹⁴ CARVAJAL, Antonio: *Diapasón de Epicuro*. Huelva: Fundación El Monte, 2004, pp. 54-56.

¹⁵ CARVAJAL, Antonio: *El corazón y el lúgano (Antología plural)*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 336-337.

un juego lírico en las fronteras del sinsentido, el puro juego con las palabras. Esa capacidad de transgresión, esa traslación de la palabra erudita a una dimensión puramente lúdica que provoca la sonrisa es un rasgo no sé si de la inocencia del niño o de las razones del sabio¹⁶.

En el margen, a modo de ladillo, aparecían, en efecto, los nombres de los poetas citados y de algún otro (fray Luis de León), para aclarar las referencias intertextuales.

En 2015 publica Carvajal otra «Soledad enésima (Tres fragmentos, p/e: Elegía catanesa)», dedicada a Antonio Sánchez Trigueros¹⁷. Son, en esta nueva prueba, 60 versos distribuidos en tres fragmentos de 17, 16 y 27 versos respectivamente, con escolios a pie de página que aclaran no sólo las referencias intertextuales, sino que comentan y explican nombres propios, voces técnicas y otros aspectos del texto. Meses más tarde, en el mismo año 2015, aparece publicado un nuevo poemario de Carvajal, *El fuego en mi poder*¹⁸ que parece aclarar este pequeño y aparente galimatías: en él se incluye una «Soledad enésima I (Dos fragmentos en prueba de estado)»¹⁹, fragmentos que se corresponden, respectivamente, con el primer fragmento en prueba de estado de 1982 (27 versos) y con el segundo de *Diapasón de Epicuro* (67 vv.); se incluyen, asimismo, la «Elegía catanesa»²⁰, tal como aparecía en el homenaje a Sánchez Trigueros, aunque desaparecen tanto el título de «Soledad enésima (Tres fragmentos, p/e)» como las notas a pie de página, y un nuevo fragmento de la «Soledad enésima», el poema «Tras la arribada (*Soledad enésima*, II, fragmento, p/e)»²¹: tanto este nuevo fragmento, como la «Elegía catanesa» tienen como fondo el grave y cadente problema de los refugiados del norte de África que para arribar a las costas italianas «a una Libia de ondas su camino / fiaron, su vida a un leño».

¹⁶ *Ibid.*, pp. 347-348.

¹⁷ CARVAJAL, Antonio: «Soledad enésima (Para Antonio Sánchez Trigueros en su jubileo)», en Antonio Chicharro (ed.): *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 325-328.

¹⁸ CARVAJAL, Antonio: *El fuego en mi poder*. Madrid: Hiperión, 2015.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 55-59.

²⁰ *Ibid.*, pp. 60-63.

²¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

En relación con el encabalgamiento intertextual nos interesa aquí la «Elegía catanesa». En las líneas que preceden a la elegía en el homenaje a Sánchez Trigueros explica Carvajal las circunstancias de su escritura, a la vez que aclara la calificación de «elegía catanesa»:

En agosto de 2013, esta vez acogido al amparo de Rina y Rosario Trovato en su casa de Misterbianco, una colina calma sobre la convulsa Catania, daba vueltas al encargo de un profesor madrileño que me había pedido un texto para homenajear a Góngora a los cuatro siglos de las *Soledades*. Pensaba continuar el juego de mi *Soledad enésima*, de la que ya os ofrecí en los años 80 del pasado siglo dos fragmentos en prueba de estado, pero un malestar indefinible me impedía volver a ese juego, hasta que un día pude ver, desde el alto mirador que la casa me ofrecía, el trájin de hombres con barcas y automóviles retirando de la playa innumerables cadáveres de naufragos «extracomunitarios», según el correcto decir que ha impuesto la burguesía tiránica que nos domina. Pocas horas después bullía el poema que aquí te ofrezco²².

Lo que era «erudición y técnica» y «divertimento satírico» se ha convertido en «elegía», lo que no implica ausencia de juegos retóricos de distinto tipo, al modo gongorino, ni de la erudición poética que obliga a diferentes recursos intertextuales. Sin entrar aquí en ellos, cabe decir que no se oponen al sentido elegíaco de la composición, que lamenta los «cadáveres / por el mar vomitados, / negros de piel y hasta por Dios negados». Se trata, como ya se ha indicado, del amargo y penoso problema de la emigración negra desde el norte de África hacia las costas europeas del sur, en concreto hacia la costa de Catania, donde son frecuentes las noticias de naufragios, con la consiguiente tragedia humana que se añade a la de la emigración, forzados los emigrados por el hambre y las deplorables condiciones de vida en sus países de origen. Y ante tal tragedia humana, cobra razones de inconsistencia referirse a algo tan «insignificante» como el «encabalgamiento intertextual». El que aquí se plantea no pertenece a la memoria del lector común, como en el caso de los dos anteriores, sino a la memoria poética prodigiosa de un Antonio Carvajal imbuido de versos clásicos y modernos. La «Elegía catanesa» termina con estos versos:

²² CARVAJAL, A.: «*Soledad enésima* (Para Antonio Sánchez Trigueros...)», *cit.*, p. 325.

Y a la soberbia está aquí la mentira
 dorándole los pies ¿y aquí se atreven
 a venir, como a tierra acogedora,
 cruzado el mar, los pobres de otras tierras?

¡Oh malaventurado
 albergue a cualquier hora,
 tumba de Pales, túmulo de Flora!

En nota al pie tras el primer verso transcrito comenta Carvajal: «Contradigo en este y en el siguiente verso los de don Luis en *Soledad* primera (129-130)»²³. Lo contradice o refuta porque el verso de Góngora está en forma negativa: «No a la soberbia está aquí la mentira / dorándole los pies». La *Soledad* primera de Góngora es la que inspira la elegía de Carvajal, pues no en vano aquélla refiere un naufragio, el de un peregrino que llega a una playa desconocida, si bien su suerte es bien distinta a la de los emigrantes africanos, pues acaba siendo hospedado en un albergue de cabreros. De ahí el comienzo de la canción gongorina, que el propio Carvajal transcribe, y cuyos dos versos primeros o cabeza («¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora!»), funcionan como estribillo de las tres estrofas no simétricas de la canción, que abarca los versos 94-135 de la «Soledad primera»; en Góngora, el albergue es «templo de Pales», diosa de los pastores, y «alquería de Flora», diosa de los jardines:

¡Oh bienaventurado
 albergue a cualquier hora,
 templo de Pales, alquería de Flora!

Observamos cómo Carvajal contradice de nuevo a Góngora en su *contrafacta*: el albergue «bienaventurado» para el náufrago que en él halla refugio, se convierte en «malaventurado» para los nuevos náufragos africanos en su camino hacia la muerte, el «templo de Pales» en «tumba» y la «alquería de Flora» en «túmulo», no sin aprovechar el poeta moderno el parentesco fónico y semántico entre «tumba» y «túmulo».

El encabalgamiento gongorino («bienaventurado / albergue») se refleja en el carvajaliano («malaventurado»). No parece que

²³ *Ibid.*, p. 328.

la memoria popular comunicara unos y otros versos, si no fuera por el título *Soledad enésima*, que evoca el de las *Soledades* de Góngora, y por los nombres propios (Pales, Flora) del poema. Acaso por tal motivo, el poeta moderno aclara la procedencia de sus versos y su carácter impugnativo. En cualquier caso, la refutación de Carvajal cobra vigor e intensidad como oposición al topos horaciano del *beatus ille* celebrado por Góngora. No deja de ser un ejercicio de ingenio el dar la vuelta al argumento poético barroco para acomodarlo a la situación contraria que el poeta de hoy lamenta.

IV. *Le locus amoenus d'un faune, de Francisco Castaño*

LE LOCUS AMOENUS D'UN FAUNE

Lo más cercano a aquel lugar ameno
Que inventaron los clásicos al pie
De un fresco arroyo, ha sido este café,
Como menos recóndito, más lleno.

Aquí también obráronse prodigios
De ninfas y de faunos acordados,
Y con no menos mimos y cuidados
Labráronse y hundiéronse prestigios.

Cuántas veces aquí de nuestros labios
Fue saciada la sed y fue encendida
Y en años sin excusa la escondida
Fuente donde aliviar males y agravios.

Café Novelty, donde tuvo un día
Sede también la Arcadia. Y la Utopía²⁴.

1. El soneto –distribuidos los versos en tres cuartetos más un pareado final²⁵– del poeta salmantino Francisco Castaño hay

²⁴ CASTAÑO, Francisco: *Primer adiós del fauno*. Madrid: Hiperión, 2010.

²⁵ Si nos atenemos al modelo petrarquista del soneto español, que consta de dos cuartetos con rima consonante (ABBA ABBA) más dos tercetos en los que la rima consonante permite distintas combinaciones, la pieza de Francisco Castaño habría que entenderla como una composición de versos endecasílabos formada por tres cuartetos con rima consonante independiente más un pareado final.

que enmarcarlo en una tradición mitológica, literaria y hasta musical: mitológica, porque el fauno es una especie de semidiós de campos y selvas, perseguidor de ninfas, lo que ha dado lugar a que el nombre de «fauno» se aplique también al hombre lascivo; literaria, porque es imposible no evocar el célebre poema de Mallarmé (representante y superador, a la vez, del simbolismo francés) *L'après-midi d'un faune*, que se ha traducido como «La tarde de un fauno» o «La siesta de un fauno»; musical, porque evocando el poema de Mallarmé, evocamos también el *Prelude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, inspirado, evidentemente, en el poema de Mallarmé. En cuanto al autor del soneto «Le locus amoenus d'un faune», Francisco Castaño, existe un estudio de María Lucía Puppo sobre las huellas de Mallarmé en su poesía²⁶.

2. Al régimen intertextual del libro de Castaño, *Primer adiós del fauno*, y del poema arriba reproducido (con algún dato más que podría traerse a cuento, como el título del segundo tomo de las memorias de Carlos Barral, *Los años sin excusa* (1978), para el verso 11 del poema), ha de añadirse el régimen intratextual (en relación con otros textos del autor), pues, en efecto, no es la primera vez que se sirve Francisco Castaño de la imagen del fauno para su poemas de amor y erotismo, pues ya en 1993 había publicado *El fauno en cuarentena*²⁷: había el autor cumplido los cuarenta, pero el título remitía al significado ordinario de estar o poner en cuarentena: dejar en suspenso, aquí, la lascivia del sujeto, del fauno, ya no en su total potencia genesiaca.

3. Otro signo intertextual procede del aprovechamiento de un tópico clásico para proceder a su actualización y, por lo tanto, a su revitalización. Es algo frecuente en la poesía contemporánea, que reelabora y actualiza tópicos como el *ubi sunt?*, el *beatus ille*, el *fugit tempus* o, más que ninguno, el *carpe diem*. En el poema que nos ocupa, se trata del *locus amoenus*. También este

²⁶ PUPPO, María Lucía: «Huellas de Mallarmé en dos poetas salmantinos: Aníbal Núñez y Francisco Castaño». *Thèleme, Revista computense de estudios franceses*, 2009, 24, pp. 171-183.

²⁷ CASTAÑO, Francisco: *El fauno en cuarentena*. Madrid: Hiperión, 1993.

tópico ha recibido diferentes reelaboraciones en la poesía contemporánea. La más cercana, en cuanto al contenido, a la actualización de Castaño es la concebida por Raquel Lanseros en el siguiente poema:

LOCUS AMOENUS

La Tierra está llorando.
Nuestro salón de estar es un enfermo crónico.

Ahora,
Cuando el futuro tiene dentadura de asfalto
el locus amoenus de césped terciopelo
es un moderno centro multiusos
que contiene –amén de otras *facilities*–
varias boutiques de moda primavera,
restaurantes, gimnasio, salones de belleza,
visite los famosos multicines Arcadia,
podrá usted compartir palomitas
en el mismo lugar donde se amaron
bucólicos pastores de mirada extasiada.

La Tierra está llorando.
Nuestro cuarto de baño es un enfermo crónico.

Hoy,
cuando sueños y euros son palabras sinónimas,
el palacio encantado de la Bella Durmiente
se ha parcelado en urbanizaciones
de acabados espléndidos, vistas a las colinas
donde el sol languidece.

Nadie con buen criterio desperdiciaría
esta oportunidad tan lisonjera
Sleeping Beauty: chalets y pareados,
el paraíso del siglo veintiuno
al alcance de cualquier bolsillo acomodado.

La Tierra está llorando.
Por suerte
ayer salieron a la calle unos pocos
armados de coraje para poder curarla.

Los disolvieron los antidisturbios²⁸.

²⁸ LANSEROS, Raquel: *Diario de un destello*. Madrid: Rialp, 2006, pp. 21-22.

Tanto en el poema de Francisco Castaño como en el de Raquel Lanseros se constata el cambio de los tiempos, la pérdida del *locus amoenus* clásico (paraíso natural propicio para el recreo amoroso, muy cultivado por la tradición bucólica) en favor de espacios nuevos, propios de la vida contemporánea occidental, creadora de nuevas Arcadias, sea un café o un centro multiusos.

4. El aspecto intertextual del poema de Castaño que más nos interesa aquí, es el referido al encabalgamiento. Tiene que ver, evidentemente, con uno muy conocido de fray Luis de León. La conexión clásica la ofrece, de inicio, el propio tópico, al que alude la primera estrofa del poema de Castaño. Pero hoy, el verdadero «locus amoenus» no puede ser el prado de flores lleno, sino un café por ejemplo, en el que las ninfas y faunos «acordados» son capaces de labrar y hundir prestigios literarios, café que fue Arcadia (lugar imaginario –aunque exista realmente en Grecia– de felicidad pastoril) y Utopía o sueño o ideal.

El encabalgamiento al que quiero referirme es al del tercer cuarteto:

Cuántas veces aquí de nuestros labios
Fue saciada la sed y fue encendida
Y en años sin excusa la *escondida*
Fuente donde aliviar males y agravios.

Cualquier lector mínimamente avisado evocará de inmediato el encabalgamiento de origen, presente en la primera estrofa de la oda a la «Vida retirada» de fray Luis de León, en la que elogia el apartamiento del mundo y la vida sencilla, verdadero tópico de nuestra literatura de los siglos XVI y XVII, y que constituye uno de los temas reiterados y esenciales de la obra del agustino (es el tópico del *beatus ille*, que acuñó Horacio en su oda *Beatus ille qui procul negotiis*, y que fray Luis tradujo literalmente al castellano):

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la *escondida*
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Además del encabalgamiento, en el que nos detendremos, conviene fijarse en el segundo verso, a veces mal transcrito («la del que huye del mundanal ruido»): no hay sinalefa entre «que» y «huye», y hay diéresis en «ruido». Son variadas las interpretaciones habidas de «la escondida senda» en cuanto al contenido; el encabalgamiento ha recibido, asimismo, interesantes explicaciones, como la siguiente de Antonio Quilis:

La contraposición entre la vida interior y la afanosa existencia material empieza a estar matizada desde la primera estrofa: son pocos los que se alejan del mundo porque el camino es más estrecho, más difícil de encontrar también; y Fray Luis, para poner de relieve esta dificultad, emplea en el momento preciso el encabalgamiento, utilizando para ello el sirrema nominal cuyo núcleo es la senda por donde van los pocos sabios que han existido. Al fragmentar este sirrema queda en un verso el adjetivo escondida y en el otro el sustantivo senda. Como el encabalgamiento consiste [...] en la notable disminución de la duración de la pausa, o en su anulación, la relevancia del sirrema es notable en cualquiera de los dos casos. Si existe pausa breve (mínima) se pone de relieve lo oculto del camino al quedar aislado momentáneamente el adjetivo del sustantivo. Si, como es más fácil, la pausa se anula, esta misma ausencia pausal es relevante porque se aleja de la normalidad de los hechos, y pasa en este caso a un primer término de expresividad el encabalgamiento sirremático, escondida / senda²⁹.

Por su parte, Ricardo Senabre, que había dedicado un trabajo al significado de «La “escondida senda” de fray Luis de León»³⁰, tras citar la interpretación de Quilis, añade:

Parece, no obstante, que la complejidad del encabalgamiento es mayor en este caso, a tono con la densidad especial de la oda en que se encuentra. En primer lugar, la «escondida / senda» se amolda a la misma pauta que «la encubierta / peña» ya comentada: el encabalgamiento transcribe el *tiempo* de búsqueda de la «senda» hasta dar con ella e identificarla. Pero, por otra parte, la rima establece así una conexión entre (senda) escondida y *descansada vida*, y refuerza la idea de que la una conduce sin interrupción a la otra. Por último, la misma rima —y la pausa métrica, claro está— induce momentáneamente a interpretar «y sigue la escondida (vida)», que sería, en efecto, la de quienes huyen

²⁹ QUILIS, Antonio: *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: CSIC, 1964, p. 96.

³⁰ SENABRE, Ricardo: «La “escondida senda” de fray Luis de León», en *Estudios sobre fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, pp. 10-37.

«el mundanal ruido», esto es la «vida» recatada y honda de la teología mística frente a la más externa de la teología especulativa³¹.

Para un lector enterado, la procedencia del encabalgamiento del poeta Francisco Castaño es bien clara, pero viene reforzado el dato por la forma exclamativa de la estrofa, como la luisiana, por la estructura de la estrofa, separada sintácticamente en dos partes en cada caso por la conjunción «y», por la situación del encabalgamiento entre los versos tercero y cuarto de la estrofa en cada caso y por la oración adjetiva que sigue tanto a «escondida senda» como a «escondida fuente», en los dos casos con el mismo adverbio relativo *donde*: «senda por donde han ido» (donde = por la que) y «fuente donde aliviar males y agravios» (donde = en la que).

5. La «escondida fuente» de Francisco Castaño, que remite en origen a «la escondida senda» luisiana, goza, además, de otro inexcusable referente literario: la «fonte escondida»³² de San Juan de la Cruz. Comenta el padre Eduardo Sanz de Miguel:

Desde principios de diciembre de 1577 a mediados de agosto de 1578 san Juan de la Cruz estuvo encarcelado en Toledo, sin posibilidad de celebrar la misa ni de comulgar. En este contexto compuso varias poesías. Entre ellas, con motivo de las fiestas de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi, un precioso poema trinitario y eucarístico, en el que afirma que en la oscuridad de la fe conoce bien dónde se encuentra la fuente de la vida (Dios mismo), que por amor a nosotros sale de sí mismo y nos crea para comunicarnos su vida³³.

³¹ SENABRE, Ricardo: «El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León». *Revista de Filología española*, 1982, LXII, pp. 39-49; incluido en *Estudios sobre fray Luis de León*, cit., pp. 119-134; la cita, p. 132.

³² *Fuente escondida* es título de una obra de teatro de Eduardo Marquina, estrenada en enero de 1931 en el teatro Español. Los versos sanjuanistas inspiraron también, sin duda, el nombre de la colección «La fuente escondida», de la editorial Cruz del Sur, fundada por los republicanos españoles exiliados en Chile, concretamente por Arturo Soria; la colección, que fue dirigida por José R. Morales, publicó diez volúmenes, entre 1943 y 1947, de poetas del Siglo de Oro (GODOY GALLARDO, Miguel: «“La fuente escondida”: rescate y aporte de la producción lírica española en Chile por los españoles exiliados». *Signos*, 2003, 36, 53, pp. 3-18).

³³ SANZ DE MIGUEL, Eduardo: «San Juan de la Cruz. Poema La Fonte», <http://www.caminando-con-jesus.org/CARMELITA/ESDM/LAFONTE.htm>, p. 1 (consultado, 13-10-2015).

Recuérdense los primeros versos del poema que Juan de la Cruz tituló «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe»:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche.
 Aquella eterna fonte está escondida,
 que bien sé yo do tiene su manida,
*aunque es de noche*³⁴.

El mismo padre Sanz de Miguel señala el contenido místico de estos versos: «El eterno misterio de Dios se encuentra por encima de nuestras capacidades, está “escondido”, pero por la fe (envueltos en la oscuridad) sabemos dónde brota, donde “mana”»³⁵.

Aunque la «escondida fuente» del poema de Castaño pueda evocar la «fonte escondida» de san Juan de la Cruz, poco o nada queda de su sentido original: ambas fuentes pueden saciar la sed, en efecto, pero mientras en el caso del místico es la sed de Dios, en la del poeta contemporáneo la sed saciada es tanto la sed real –se trata de un café– como, probablemente, otro tipo de sed espiritual, acaso una simbólica sed de ideales sin concretar.

6. No sabemos si el poeta salmantino Francisco Castaño tenía conocimiento al componer su poema –o lo tenía presente en la memoria– el «Psalle et Sile» del poeta mexicano Enrique González Martínez (1871-1952); el título remite, a su vez, a un largo poema que Calderón de la Barca compuso en Toledo sobre dicho lema, «Psalle et Sile», que figura en aquella catedral³⁶. El poema del mexicano pertenece al libro *Los senderos ocultos*, que, publicado en 1911, se ha entendido como una reacción contra el modernismo preciosista y sensualista que, con Rubén

³⁴ CRUZ, San Juan de la: *Poesías completas y otras páginas*. Edición de José Manuel Blecua. Zaragoza: Ebro, 1964, p. 45.

³⁵ SANZ DE MIGUEL, Eduardo: «San Juan de la Cruz. Poema La Fonte», *cit.*, p. 3.

³⁶ El «Psalle et sile» de Calderón o «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción “Psalle et sile” que está grabada en la verja del Coro de la Santa Iglesia de Toledo» es un largo poema de 525 vv., y, en efecto, un verdadero «discurso métrico» en el que se van alternando romances, sonetos, décimas, liras de siete versos y octavas reales.

al frente, hizo del cisne su emblema de belleza y sensualidad; en el famoso soneto «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» propuso González Martínez su sustitución por el búho, ave nocturna y solitaria, símbolo de la inteligencia y la vida interior. El «Psalle et Sile», conforme al título («Canta y calla»), aboga, justamente, por guardar las emociones en el interior de uno mismo, según resumen los versos finales:

Toda emoción sentida,
 en lo más hondo de tu ser impresa
 debe quedar, porque la ley es esa:
 no turbar el silencio de la vida,
 y sosegadamente
 llorar, si hay que llorar, como la fuente
 escondida³⁷.

Es muy interesante por cuanto el encabalgamiento aquí no es «la escondida / fuente», sino «la fuente / escondida», más cercano a la forma sanjuanista («fonte escondida») que a la louisiana («escondida senda»), si bien no podemos olvidar que la composición del mexicano se incluye en su libro *Los senderos ocultos*, título que apunta a «la escondida senda». Cabe concluir diciendo que, independientemente de las diferencias entre el poema del salmantino y el del mexicano, y recordara el poema de éste Francisco Castaño o no lo recordara al componer el suyo, el antecedente literario nos hace leer el encabalgamiento que tratamos –tanto el de uno como el del otro– como si fuera uno más de los guiños poéticos a la tradición, tan abundantes en el poema de Castaño que venimos comentando.

7. Como en el caso de determinadas fórmulas acuñadas por los poetas, que la tradición ha hecho suyas y reiterado a lo largo de los siglos («Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es el morir»; «Cualquiera tiempo pasado / fue mejor»; «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», «qué solos se quedan los muertos», etc.), el encabalgamiento acuñado por

³⁷ SCHULMAN, Ivan A., y PICON GARFIELD, Evelyn: *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1986, p. 124.

fray Luis de León ha podido dejar huellas fácilmente identificables a lo largo del tiempo. Así, en la «Égloga de Belisa», ejercicio de «destreza métrica y formal»³⁸ de Pablo García Baena, perteneciente a *Rumor oculto* (1946), primer libro del autor, «desigual y ecléctico, con marcados ecos clásicos –Garcilaso, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora– y del primer Juan Ramón Jiménez»³⁹, hay dos estrofas con sendos encabalgamientos que tal vez remiten a la «escondida senda» luisiana, al menos en la estructura adjetivo / sustantivo, donde el adjetivo encabalgante es tetrasílabo femenino, sinalefado con al artículo «la», y el sustantivo encabalgado es bisílabo («la engañadora / niebla» y «la enfebrecida mano»), como en el caso de fray Luis. El parentesco o eco lo reafirma el hecho significativo de que la composición discorra en liras garcilasianas o luisianas. He aquí las dos estrofas (primera y sexta de una composición de veintiocho), en las que el encabalgamiento ocupa la misma posición estrófica (vv. 4-5), que no es la misma que en las odas de fray Luis:

En la selva sombría
que el manso viento arrulla y enamora,
la clara luz del día
rompe la engañadora
niebla y la noche cae ante la aurora.

Y tú, luna medrosa
que huyes de la fría amanecida,
no corras presurosa,
mira la enfebrecida
mano que arrebató mi propia vida.

No es el único caso. Lo mismo podría decirse, más abundantemente, del encabalgamiento léxico de la penúltima estrofa de la mencionada oda a la «Vida retirada»: «Y mientras *miserable-* / *mente* se están los otros abrasando / con sed insaciable

³⁸ MURIEL, Felipe: «Introducción» a Pablo García Baena: *Mientras cantan los pájaros. Antología poética (1946-2006)*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 45.

³⁹ *Ibid.*

/ del peligroso mando, / tendido yo a la sombra esté cantando»; es un tipo de encabalgamiento –por cierto muy controvertido y, en general, repudiado por los comentaristas anteriores al siglo xx– que, menos citado por los estudiosos, reitera fray Luis en la traducción de la Oda XIV del libro primero de Horacio: «No tienes vela sana / ni dioses a quien llames en tu amparo, / aunque te precies vana- / mente de tu linaje y nombre claro, / y seas noble pino, / hijo de noble selva en el Euxino», referido al Ponto Euxino, región del mar Negro que fue celebrada por sus bosques.

El encabalgamiento léxico violenta el valor unitario de la palabra y el sentido rítmico y semántico del verso, lo que explica los comentarios desfavorables acumulados por el de fray Luis, como atestiguó Quilis⁴⁰. No sucedió lo mismo con los creadores, que, desde los siglos xvi y xvii hasta la actualidad, admitieron, sin graves restricciones, la partición de los adverbios en «-mente», tanto por la autoridad del maestro salmantino como porque no resultan extraños a la conciencia existente de la composición de la palabra. Sin embargo, tal uso no debe llevar a pensar que todo encabalgamiento en «-mente» es un eco del de fray Luis; Nogales-Baena, por ejemplo, señala, respecto al encabalgamiento presente en el soneto «Digo vivir» de Blas de Otero («Digo vivir, vivir a pulso, airada- / mente morir, citar desde el estribo»), que «puede ser entendido [...] como un tributo o recuerdo consciente de los tan citados y polémicos versos de la *Vida retirada* de Fray Luis»⁴¹. Pese a que Otero fuera un lector avezado de la poesía luisiana, el encabalgamiento mencionado se encuentra en un contexto métrico y semántico muy diferente del experimentado por el maestro agustino, aparte de que tal tipo de encabalgamiento en «-mente» sea práctica reiterada en la poesía del siglo xx, sin necesidad de remitirla en cada ocasión a su primera aparición en el xvi; un par de ejemplos, uno anterior a Otero, de Juan Ramón Jiménez, y el otro ligeramente posterior, de José Hierro: «Tú sigues, mujer mustia, la orilla en flor, y muda- / mente vas a sentarte entre ruinas claras» (*Poemas*

⁴⁰ QUILIS, Antonio: «Los encabalgamientos en -mente de fray Luis de León y sus comentaristas». *Hispanic Review*, 1963, 31, pp. 22-39.

⁴¹ NOGALES-BAENA, José L.: «El encabalgamiento en los sonetos de *Ancia*, poemario de Blas de Otero», *Philologia Hispalensis*, 2013, 27/1-2, p. 112.

impersonales, 1911); por su parte José Hierro escribe: «Por qué tenías que ser tú, precisa- / mente tú, con el nombre diluido» (*Quinta del 42*)⁴².

Palabras finales

Entre las diferentes y posibles prácticas intertextuales deben figurar los encabalgamientos que repiten, reelaborados o no, usos anteriores. No es la mera reiteración o la reelaboración consiguiente lo que más interesa, sino la función del encabalgamiento aportado por la tradición en los nuevos contextos en que reaparece, a veces por contraste con su significación originaria. Ahí donde cobra extraordinario relieve la recepción, pues es la memoria del lector la que activa el mecanismo intertextual y la que da lugar a una lectura superadora de la mera lectura literal, en favor de una lectura más enriquecedora y significativa, descubriendo en el texto el juego creador, con el placer que supone cualquier descubrimiento. Pero en el caso de los encabalgamientos que remiten a usos consagrados por la tradición, el papel del lector no es únicamente el de descubrir el juego creador, sino el de entender cómo la palabra ajena sirve a usos diferentes de los originales; dicho de otro modo, cómo los ecos de otras voces quedan incorporados, hasta convertirse en carne propia, a la nueva voz de un poeta o un poema determinado.

⁴² El libro de Hierro se publicó en 1952; téngase en cuenta que aunque *Ancia* se publica en 1958, el soneto había cerrado *Redoble de conciencia*, publicado en 1951, un año antes que el del santanderino.