

En el otro plano al que nos hemos referido, el de la musicalidad, José Hierro ha concebido la poesía como una partitura que había que interpretar al modo de un director de orquesta, buscando las transiciones entre los *adagios* y los *allegros*, los *andantes* y los *vivaces*. Con frecuencia, José Hierro se ha referido al ritmo como algo antecedente a la escritura de un poema; es ese ritmo el que configura el primer verso del poema, y esto sucede desde sus primeras creaciones, al borde mismo de la adolescencia, cuando, mientras trabajaba, recordaba sus poemas literalmente al memorizar los ritmos.

En la poesía de José Hierro la «juglaría» es un encuentro esencial. El poeta tiene la necesidad de establecer una relación fónica con el poema, bien en la forma leve del verso blanco, pero regido por ritmos tradicionales, o bien en la forma de composiciones más visiblemente construidas, como lo son los romances, tan frecuentes en su obra, o los sonetos.

Los homenajes de José Hierro a numerosos músicos (Haendel, Palestrina, Beethoven y otros) demuestran esta presencia constante de la música en su obra, en ocasiones para lograr la jovialidad del *scherzo*, en otras para conseguir la gravedad del *largo*. En un poema, «Experiencia de sombra y música», Hierro establece este principio de la armonía, no como simple configuración poética sino como configuración de lo universal:

No era la música divina  
de las esferas. Era otra  
humana: de aire, agua y fuego.  
Era una música sin hora  
y sin memoria. Carne y sangre  
sin final ni principio. Bóveda  
de alondras nocturnas. Panal  
de llama en las cumbres remotas.

No es sólo la música de la alta cultura la que ha interesado a José Hierro para la realización de su poesía. Algunos de sus poemas más populares, como «Acelerando» y «Mambo», están basados en la aportación de otras músicas, de mucho más amplio espectro y que gozan del aplauso del gran público.

La musicalidad de Hierro lo convierte en un poeta con enorme capacidad de asimilación por parte de sectores de público menos literaturizados que los que habitualmente acceden a la poesía. Y los recitales en vivo, apoyados en la palabra y en la acción del propio José Hierro, tienen un valor de atracción y de encantamiento enormes, incluso para los asistentes menos cercanos a la literatura. José Hierro es, efectivamente, un poeta que puede enmarcar sus versos en un «doble concierto», el de los aires populares y el de la alta música que va desde el padre Vitoria hasta Schoenberg.

La calidad de la poesía de José Hierro tiene, sin duda, otros apoyos, basados en su temática, en su lenguaje, en su capacidad metafórica, en su imaginación visionaria y en su representación histórica. Pero ninguna de estas aportaciones hubiera sido esencial sin recoger el legado de los clásicos y la armonía de los concertistas.

José Hierro, siguiendo una tradición que arranca desde las odas de Horacio hasta las fiestas galantes de Paul Verlaine, sabe que la literatura es, antes que nada, palabra en la música. *De la musique avant toute chose*, dijo el poeta. Y Hierro, recogiendo en *Con las piedras, con el viento...*, reconoce que el oficio del poeta es «cantar una fantasía/ en la que alternan fuegos, oros, rosas».

**Pedro J. de la Peña**



# Cairasco de Figueroa y Sor Juana Inés de la Cruz

Apenas hace algunos meses se han distribuido en las librerías españolas dos libros escritos por el poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna. Los dos están dedicados al estudio de diferentes, aunque no lejanos, aspectos de la literatura en lengua española del Siglo de Oro: *Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1991, libro sin duda esperado, como ha indicado ya Ramón Xirau, y *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, editado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife en 1992. Sin duda conocemos el interés de las investigaciones que ha realizado Sánchez Robayna sobre el Siglo de Oro y en especial sobre el mundo barroco: Sus *Tres estudios sobre Góngora* son ya hoy imprescindibles para el conocimiento del poeta cordobés. No está presente Góngora en estos libros como objeto central de estudio, pero su presencia, a fin de cuentas crucial en la evolución de la lengua poética de nuestro idioma, surge como horizonte insoslayable en las obras poéticas objeto hoy de estudio.

Pero describamos brevemente el contenido de estos libros.

Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz está constituido por un ajustado y preciso estudio de la significación de una «ilustración inédita del siglo XVII», probablemente redactada en la década última del siglo, del poema central y singularísimo en nuestra lengua de Sor Juana Inés: *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*. La *Ilustración* fue realizada por el contemporáneo de la mexicana, aunque bien lejano del territorio geográfico de aquélla, Pedro Álvarez de Lugo, poeta canario del barroco tardío, estudiante en Alcalá de Henares, que extiende su vida desde 1628 a 1706. Andrés Sánchez Robayna recorre e investiga además diversos aspectos de la obra de un escritor que él mismo reconoce decididamente menor. Destaca, no obstante, la importancia de la existencia de un «comento» único y contemporáneo de Sor Juana. Subraya cómo el escritor canario recoge la invitación realizada desde la publicación en Sevilla del *Segundo tomo de las Obras...* (1692) por el censor Juan Navarro Vélez, quien llamó a «Ingenio bien despierto que hubiere de descifrarle» para que «con la luz de unos comentarios se vea ilustrado». El libro recoge, tras el estudio inicial, la «ilustración» de Pedro Álvarez de Lugo. El «comento» se centra en los 233 primeros versos de *Primero sueño*, de los 975 de que consta. La ceguera y la vejez (era ya septuagenario Pedro Álvarez de Lugo) no le permitieron seguir desentrañando «las tinieblas más oscuras con que quiso soror Juana Inés de la Cruz dar a conocer a todos la claridad de su ingenio». Pedro Álvarez de Lugo, aun a pesar de no concluir su comentario —redactó 112 folios—, muestra todos los fuegos de erudición bien propios de la exégesis seiscientista. Tres estudios concluyen el libro: «Algo más sobre Góngora y Sor Juana», «La Reina filósofa», un sugestivo ensayo en el que explora la analogía entre *Primero sueño* y el pastel titulado *La Reina filósofa* del pintor Ronald B. Kitaj, y «Visión, conocimiento, símbolo», donde muestra la distancia y la particular disyuntiva entre visión y conocimiento en la mexicana.

*Estudios sobre Cairasco de Figueroa* incluye diferentes estudios sobre la obra del poeta canario, desde diversas perspectivas. «Garcilaso y Cairasco», «Notas sobre la lengua poética de Cairasco», «Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas» y «Algo más sobre los esdrújulos (con una canción inédita de Cairasco)», texto éste pu-

blicado en estas mismas páginas (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, abril de 1992), son los artículos que se revelan como una aproximación a la obra de un poeta que alcanza una importante difusión en las últimas décadas del siglo XVI y que no ignoraron figuras como Cervantes, Lope o Luis de Góngora. Poeta también menor, como reconoce Sánchez Robayna, su obra sin embargo ofrece numerosas vías para el conocimiento de lo que acontece en el momento de la literatura española en que el *furor* poético avanza hacia el intelectualismo y la desmesura barrocos.

Los libros revelan en cierto modo los dos paréntesis que abren y concluyen el período barroco. En ambos la obra de Góngora aparece ciertamente como horizonte: un después para el esfuerzo cultista de Cairasco y una matriz germinadora para la obra de la poetisa mexicana. Sánchez Robayna, conocedor de los entresijos de la construcción de la lengua literaria de los siglos XVI y XVII, ofrece al lector numerosos caminos de indagación crítica, aportando reflexiones muy oportunas sobre esa precisa evolución. A pesar de la diversa significación de los libros, pues no se oculta el primerísimo lugar de la poesía de Sor Juana en la lengua española y el papel importante, si bien muy circunscrito a la historia de la literatura del Siglo de Oro, de Cairasco de Figueroa, los dos libros se mueven en aquel preciso marco que todo conocedor de esta época considera absolutamente central: la compleja relación que se establece, desde el manierismo, entre *imitatio* e *inventio*. Tal dialéctica constituye además la base misma de la apertura y la libertad del lenguaje poético barroco. Sigamos este camino en la lectura de *Estudios sobre Cairasco de Figueroa y Para leer «Primero sueño»...*

Como ha indicado José Antonio Maravall partiendo de la literatura latina, en los siglos XVI y XVII se avanza de forma considerable en la relación de los *modernos* con sus propios modelos clásicos. El tópico de los enanos a hombros de gigante resume con gran precisión el sentido de la actividad en los diversos órdenes de la cultura de los siglos áureos. Treparse sobre los hombros de los clásicos, imitarlos, supone ya, como muestra, el mismo éxito del tópico, un ver más allá: un avance, una privilegiada mirada desde el presente. La literatura clásica, fundamentalmente la latina, junto a la tradición petrarquista y neoplatónica extraordinariamente dinámicas

en las ciudades italianas, muestran el horizonte de tal actitud: desde los tiempos de Garcilaso a los de Góngora, el deseo de constituir una lengua literaria equivalente a la latina e italiana, comporta un ineludible compromiso. La *imitatio*, simple o compuesta —tal y como se discute en el Quinientos—, es la base germinadora de una lengua poética y literaria nueva.

Cairasco de Figueroa entra en la escena literaria del Renacimiento cuando han transcurrido casi treinta años desde que Carlos Amorós edita *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega...* (1543), esto es, en el momento en que los humanistas españoles habían recibido numerosos préstamos de metros, géneros y toda la tradición imaginaria del petrarquismo; en el momento, en fin, en que Fray Luis construye sus odas sobre la base de la lira garcilasiana y el fondo retórico horaciano, y Fernando de Herrera trata de perfeccionar las arquitecturas poéticas transmitidas por Garcilaso. En suma, en los años en que la obra de Garcilaso se vuelve un modelo clásico en lengua española. Cairasco de Figueroa despliega su actividad desde 1570 hasta 1610 y participa, sobre todo, a pesar de su condición religiosa —era canónigo de la catedral— de las inquietudes intelectuales y poéticas más profanas del mundo sevillano. No en vano, por mencionar sólo un caso citado por Sánchez Robayna, por su Academia del Jardín de Las Palmas de Gran Canaria pasa Juan de la Cueva. Los avatares de la extensa obra de Cairasco, aun en sus excesos, constituyen un claro signo de la evolución del lenguaje poético y ella resulta extremadamente iluminadora para observar la crucial disyunción entre *imitatio* e *inventio* en los últimos decenios del siglo XVI.

Andrés Sánchez Robayna muestra en «Garcilaso y Cairasco» numerosos ejemplos de la asimilación —*imitatio* a veces, claro *refacimento* otras— de Garcilaso en la obra del poeta canario. Versos completos, imitaciones o contrahechuras a lo divino aparecen con frecuencia en su extensa obra. Garcilaso, como muestra el autor, tras pasar por la importante repercusión de su obra, inunda de una peculiar forma la poesía áurea española en la época del escritor canario:

A partir de cierto momento —especialmente desde mediados del XVI—, la poética de Garcilaso alcanza no sólo el valor de un «arquetipo» textual, sino también el de un arquetipo de situaciones y estados líricos. Se llegaba de este modo (pero por vía distinta