

MENENDEZ PELAYO Y LA ESTILISTICA

La estimación debida al ilustre maestro en su aspecto de historiador y crítico literario quedaría incompleta, si pasase inadvertido el presente tema. Al tratar de la Gran Retórica y de los preceptistas del XVIII, Menéndez Pelayo da pie para revisar en su conjunto lo que el estudio del estilo ha sido desde los antiguos hasta hoy. Expresan estas líneas un punto de vista sobre problemas planteados por la vieja y nueva estilística; se examinan aspectos puestos en litigio y se señala un lugar para Menéndez Pelayo entre los investigadores y estudiosos del estilo. La cuestión resulta inexcusable y se plantea como sigue:

El nacimiento de la técnica o ciencia estilística (Dámaso Alonso habla de «ciencia en aprendizaje») es reciente (1). Como objeto de la estilística, valga, grosso modo, la explicación de Amado Alonso en su «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística»: «el nombre de estilística denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo» (2). Mientras la crítica tradicional se había ocupado del estilo catalogándolo y describiéndolo, sin perfora-

(1) Dámaso Alonso, *Poesía española*, Gredos, 1952, pág. 10.

(2) Amado Alonso, «Materia y forma en poesía». Gredos, 1955, pág. 95.

ción comprensiva de cuanto pudiera subyacer más allá de la apariencia formal, los modernos estilistas tienen sus raíces en Ferdinand de Saussure. Hay, por tanto, una crítica del estilo cuya amplitud de miras está circunscrita a la de los preceptistas y retóricos renacentistas y otra, surgida al amparo de las nuevas concepciones lingüísticas, cuyo objeto es la perforación estructural del estilo para obtener el conocimiento de las realidades poético-literarias.

Nótese bien, para la mejor comprensión del tema a tratar, que Menéndez Pelayo había ejercido una crítica inusitada en su tiempo. Con él, la historia literaria asumía la responsabilidad de una auténtica concepción crítica de las letras. Precisamente, esa falta de consistencia filosófica, de la que adolece la nueva estilística, como ha hecho observar J. L. Aranguren (3) queda subsanada al retroceder en la historia de las concepciones estilísticas. Todas las doctrinas del estilo, desde la antigüedad, estaban fundamentadas en sistemas estéticos. Lo que nos ocurre hoy—limitándonos solamente a España—es que nos falta una Historia de las Ideas Estéticas a partir de donde Menéndez Pelayo terminó. Sin una previa preparación sobre las causas que motivaron la nueva estilística desde Croce en adelante, poco podremos comprender acerca del estilo. Nada más adecuado que reproducir las siguientes palabras de Menéndez Pelayo, en su introducción a la estética y preceptiva literaria del siglo XVIII: «...Cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo o capricho de la moda, de todo lo que es relativo y accidental, o meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre a la libertad literaria, al paso

(3) Aranguren, J. L.: «Teoría del lenguaje, estilística y ciencia de la literatura». Insula VI, 1951.

que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre a coartarla y a decirle: «No pasarás más allá» (4).

Sentada la base de que Menéndez Pelayo abarcó cuestiones de estilo como podría hacerlo un crítico antes de Saussure, debemos convenir en que la captación de la esencialidad literaria tiene un límite, tanto entre los modernos tratadistas como en los antiguos. ¿En qué plano se mueven ambos y, sobre todo, qué hay en Menéndez Pelayo sobre el estilo y las consecuencias de su estudio? He aquí la cuestión.

Retóricos y preceptistas hicieron deslumbrantes estudios sobre múltiples aspectos estilísticos. Pero, sabido es que sus esfuerzos no pasaron el límite de la corticalidad literaria. La crítica moderna no puede a su vez olvidar ni desconocer que la esencialidad poética es inefable e inaprehensible. Resulta que las interrogaciones formuladas por los estilistas hallan respuesta al saber que la sustantividad poética es de naturaleza extraestilística. Dámaso Alonso ha escrito: «Este libro—se refiere a su obra «Poesía española»—quiere precisamente mostrar que no existe una técnica estilística, que el ataque estilístico es siempre un problema de los que los matemáticos llaman «de feliz idea» (5). Es evidente, que, aunque la estilística se proponga el estudio del «sistema expresivo de una obra o autor» (6), para constituir una disciplina científica sería menester la formulación de un sistema expresivo absoluto, dado en la obra de arte (7). Nos encontramos con una espacie de

(4) Ideas Estéticas, III, 12.

(5) Dámaso Alonso, op. cit. pág. 11.

(6) Amado Alonso, op. cit. pág. 101.

(7) Consultese la obra de Helmut Hatzfeld, «Bibliografía crítica de la nueva estilística». Gredos, 1955. Al tratar de la investigación estilística como crítica y ciencia de la literatura, dice: «El problema central consiste en saber si el análisis estilístico es en sí mismo crítica. Charles Brunneau rechaza esta idea como inadmisibile... Si la estilística no es más que un instrumento al servicio de la crítica, entonces la crítica estará en su derecho al ir más allá de los resultados de la investigación estilística por medios ciertamente intuitivos, y el análisis estilístico al margen del esquema de Bally dejaría de tener la cualidad de crítica propia, ya que carecería también de la categoría de una ciencia» (págs. 451-52).

técnica analítica que, mediante el análisis del estilo, pretende captar el leit-motiv celular. Algunos estilistas contemporáneos han llegado a formular que el principio de análisis estructural podría consistir en el enjuiciamiento de preguntas de la siguiente naturaleza: «¿Qué sugiere aquí este diminutivo?, ¿cómo está constituido el ritmo?... ¿qué papel hace esta metáfora?...» (8). Es dudoso que solamente así pueda vislumbrarse la perspectiva de una técnica o ciencia. Si no supiéramos que con Croce, Vosler, Spitzer y, en España, Dámaso Alonso, los estudios estilísticos están sabiamente entañados en la ciencia del lenguaje, y supeditados a los estudios de la lingüística inmanente, como ciencia que trata y considera el lenguaje en cuanto expresividad en sí, la cuestión no merecería mayor importancia. Para situar las cosas en su punto no sería mal camino una profunda revisión de las teorías de Benedetto Croce en sus investigaciones sobre lingüística y estética. Tal vez fuese aleccionador recordar que Croce, «identificando vichianamente il linguaggio con la poesia, e perciò, risolvendò la Linguistica nell' Estetica, non solo spronò i critici a un più attento e aderente esame dell' aspetto formale del prodotto d' arte, e richiamò i linguisti a interessarsi, anzi che a creazioni popolari o anonime, all' opera concreta degli scrittori: *ma chiari il metodo stilistico per la valutazione della forma*» (9).

El único principio inconvencible que la «nueva estilística» puede ofrecernos es el siguiente: los experimentos verificados por el método estilístico, mediante la disección analítica de un texto, prueban la verdad de los principios de la lingüística general. En otras palabras: ya que los resultados obtenidos ante el examen de un texto son siempre parciales y concretos, será de rigor establecer un deslinde en el campo de la estilística: habrá una estilística inmanente y otra trascendente. Inmanente, la que vale por sí, den-

(8) Amado Alonso, *id.* pág. 100.

(9) A. Schiaffini, «Momenti di storia della lingua italiana», Editrice Studium Roma, seconda edizione, pág. 166.

tro de la estructura de una lengua dada, independiente de los casos aislados; su ámbito queda limitado al campo del sistema lingüístico general, independiente de los usos subjetivos de la lengua por un autor determinado. Trascendente, la que trata de aprehender la realidad poético-literaria que subyace en el estilo de un caso concreto; trasciende del sistema expresivo de la lengua al sistema peculiar y concreto del artista. La estilística inmanente es una parte de la lingüística general o ciencia del lenguaje. La trascendente, entra de lleno en la órbita de los estudios que Dámaso Alonso ha llamado «calas». Mientras la estilística inmanente observa unas leyes que poseen una uniformidad, la trascendente demuestra que estas leyes son al azar y su aprehensión depende del acierto intuitivo del crítico. Que el contenido poético no puede ser empíricamente aprisionado se comprende al meditar que, cuando empleamos las formas usuales de «plano semántico»—«plano fónico», nos movemos en un ámbito convencional, puesto que lo fónico es ya semántico en poesía. Lo que la estilística se propone mediante la disección de la obra dada es el conocimiento poético. Ahora bien, el examen de una metáfora, del ritmo, etc., llevará a la conclusión de que el valor poético ha surgido por la casual colocación y efectismo de los planos fónico y semántico, o como piensa T. S. Eliot, por el tratamiento del «emotional equivalent of thought» (10). Pero esto no añade nada a nuestro saber, puesto que a priori sabemos que la poesía consiste en la adecuación de ambos planos o en su identificación, como pretendía Croce. Se trata, pues, de una técnica empírica, nutrida en los principios de la lingüística general, que aísla los casos concretos para la mejor comprensión del conjunto.

Lo cierto es que, si las consideraciones sobre el estilo pesan desde muy antiguo en la conciencia de la cultura occidental, es debido a la necesidad de aprehender el misterio que subyace bajo la morfología estilística. Que la preocupación de Menéndez Pela-

(10) T. S. Eliot: «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», 1927.

yó por el estilo fué mucho mayor de lo que a primera vista pudiera creerse, se manifiesta con una meditación ante la Historia de las Ideas Estéticas. La exposición crítico-histórica de las teorías estilísticas de los siglos XVI y XVII ocupa gran parte del volumen II de esta obra. Cierto es que suelen aparecer bajo la denominación general de «preceptiva literaria». Pero el espíritu de comprensión debe entender el fondo.

Expone Menéndez Pelayo cómo Vives no estaba muy convencido de los distingos retóricos «invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación». «Las virtudes del estilo— dice Vives— son muy variadas: unas dependen de la elección de las palabras, otras del contexto y número, otras de las figuras y schemas... Por consiguiente, no pueden ser tres los géneros de estilo, *sino infinitos*, pues bajo cada uno de estos respectos pueden señalarse más de tres maneras de escribir. Y estos infinitos estilos intermedios conviene estudiarlos y clasificarlos, porque hay muchos colores intermedios entre el blanco y el negro y muchos sabores entre el dulce y el amargo» (11).

Está latente, bajo la preocupación de Vives, el principio de que la heterogeneidad estilística impide la visión homogénea de cuanto subyace en el estilo. A Vives sólo le faltó añadir que, cuanto subyace en el estilo, es heterogéneo también, y que, por tanto, la investigación analítica en función del estilo llega a consecuencias maravillosas, pero sin que puedan establecerse para la ejecución del análisis principios uniformemente regulares. Que la esencialidad poética es, sí, algo fundamentalmente sustantivo; pero que el análisis sólo descubre aspectos parciales de la totalidad, sin poder aprehender el todo de modo empírico.

Todo esto lo había estudiado Menéndez Pelayo al tratar de Fox Morcillo. Fox Morcillo había escrito: «El estilo es cierto carácter, genio o forma de decir, derivado ya del ingenio de cada cual, ya de la cuestión que se trata». A lo que Menéndez Pelayo

(11) Menéndez Pelayo. Ideas Estéticas, II, 153.

añade: «Pero este carácter ha de ser como un hilo tendido por toda la oración, de tal modo que se vea, *no tanto en las frases y en los vocablos aisladamente, como en todo el cuerpo de la obra*» (12).

Lo que le faltó a Menéndez Pelayo —como debía faltarle a un crítico que no conoció a Saussure—fué el ataque estilístico, la perforación estructural de los estilos concretos. En el fondo, la estilística tradicional acusa esta falta. Tal es la crítica ejercida por la «gran Retórica». Veamos por qué.

Lo verdaderamente importante es la conciencia de lo que el estilo significa. Una teoría abstracta del estilo hace posible una técnica concreta. No hay que olvidar que los modernos estilistas arrastran consigo el bagaje de los siglos pasados. Han tenido la virtud de descubrir campos parciales. Este es su acierto y el lugar que les corresponde. Pensar que la «nueva estilística» puede ofrecernos la aprehensión absoluta de un poema de modo que pueda ser racionalmente formulada, es ignorar no sólo la naturaleza de la poesía, sino del Arte. La esencialidad poética es inefable. Su exposición empírica resulta imposible. Ante unos versos de Arias Montano, Menéndez Pelayo exclamó: «Esto es más que explicar teóricamente la belleza; es hacerla *sentir y bullir* y en las palabras mismas...» (13). Cómo sea posible ese «sentir y bullir» es lo que la estilística trata de captar. La novedad de la crítica estilística consiste en el estudio parcial, verso por verso; estudio del ritmo, de las metáforas, etc. Es un camino más amplio, más sistemático, más cerca, si se quiere, de una meta... que nunca ha de ser airosamente cruzada.

Tal limitación a la que los tratadistas de todas las épocas están sujetos debe servirnos para establecer fraternidad entre los principios estilísticos, y no división. Creer que la estilística es únicamente algo surgido con motivo de las teorías saussurianas es fundamental error. Los límites de ayer son, sustantivamente los

(12) Id, id. Est. II, 163.

(13) Id. Est. II, 172.

mismos de hoy. Un profundo estudio crítico de la nueva estilística que desconozca lo que la crítica tradicional había hecho, es algo vacío de sentido. Por otra parte, quien, como Menéndez Pelayo, escribió páginas maravillosas sobre los tratadistas del XVIII, habiéndolo hecho antes sobre Nebrija, Vives, Fox Morcillo, Matamoros, Arias Montano, Fr. Luis de Granada y el Brocense; sobre las poéticas clásicas; sobre el Pinciano y Cascales; sobre las ideas literarias de Antonio Ferreira, el divino Herrera, etc., etc., bien merece un puesto a la hora de hablar sobre el estilo, ya que este hombre grandioso, al legarnos su obra universal, había despejado los estelares literarios, ampliando los signos de un zodíaco que habría de constituir el cosmos de la crítica integral.

La atención de Menéndez Pelayo sobre los estudios del estilo representa una incorporación de rigor. ¿Acaso no fué interés por el estilo su famosa crítica gongorina? Conviene, pues, no trazar separaciones enojosas entre los modernos tratadistas de estilo y los de ayer. Es preciso divisar una línea sin solución de continuidad desde los greco-latinos hasta nuestro tiempo. Y así el panorama se nos ofrecerá más vasto y luminoso, ya que siempre hay algo inmovible a lo que, ni el tiempo, ni la debilidad de las generaciones puede poner irremediable freno.

«Filosofía técnica» llamó Menéndez Pelayo (14), a los estudios estilísticos llevados a cabo en el siglo XVI. «Justo es—escribe—que descendamos ya de las alturas de la metafísica de lo bello a los pormenores de la filosofía técnica. Nunca anduvieron más separadas que en el siglo XVI estas dos partes de la ciencia, la síntesis de las cuales constituye lo que hoy llamamos Estética». Una teoría del estilo sin una teoría previa de lo bello, era una incoherencia. Pero el siglo XVI había desconectado sus doctrinas metafísicas de la práctica estilística, al no relacionarlas entrañablemente con las artes liberales. «La relación permanecía infecunda», escri-

(14) Id. Est. II, 145.

be Menéndez Pelayo (15). «Sabían, tan bien o mejor que nosotros, lo que era la belleza, lo que era el arte; pero a ninguno de ellos se le ocurría la idea, para nosotros tan obvia y natural, de considerar las bellas artes, que ellos llamaban artes liberales, como manifestación humana de la belleza, enlazando así el mundo ontológico con el psicológico, y haciendo por este tránsito fecundas y prolíficas ideas, que en la fría región metafísica fácilmente se agostan o marchitan en su virginidad ociosa». (16). Si, pues, «la gran Retórica», era «teoría artística de la palabra» (17) y ni literatura ni poesía eran vistas como manifestación humana de la belleza», resulta perfectamente explicable que a semejante concepto de la poesía le correspondiese la clase de crítica estilística que ejercía la escuela retórica. Vamos a verlo:

En el «Cisne de Apolo» de Luis Alfonso Carvallo se puede leer: «La poesía es arte que enseña a hablar con *imitación*, orden y ornato» (18). En «Philosophia antigua poética», Alonso López Pinciano advierte: «Poesía no es otra cosa que arte que enseña a *imitar* con la lengua, y poema es *imitación* hecha con la dicha lengua. Y porque este vocablo *imitación* podría poner alguna dificultad, digo que *imitar*, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha *imitación*, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y arte» (19).

Que la *mimesis* es el concepto rector de los preceptistas tradicionales, ha sido cuestión maravillosamente expuesta por Menéndez Pelayo. Ahora, bien, si la poesía es solamente *mimesis*, si el arte en general es *imitación*, ocurre que el producto artístico al ser estudiado estilísticamente, es considerado como descripción de la naturaleza, como *mimesis* de la naturaleza. Lo que en la obra de arte hay es algo eminentemente claro, nítido, transparente y, en

(15) Idem.

(16) Idem. 146.

(17) Idem. 147.

(18) Id. Est. II, 219.

(19) Id. id. 224-225.

consecuencia aprehensible. De donde se deduce incuestionablemente que la crítica estilística ejercida por los retóricos estaba en maravillosa armonía con su concepción del arte. Se ha dicho que los antiguos se quedaron en la superficie del estilo, sin que jamás osaran perforarlo. Pero hay que notar que habían quedado también en la corteza al tratar de comprender lo que era el Arte (20):

No hay que olvidar el cambio de la sensibilidad poética que se se experimenta en Europa durante el siglo gongorino. Hasta Góngora valía la «claridad metafórica»; desde Góngora, con excepción de la etapa neoclásica y ciertos aspectos del romanticismo, la sensibilidad poética cambia radicalmente. Como es sabido, el experimento gongorino se acentuará con el simbolismo: transubstanciasiones de tipo sensorial, sinestesias, nuevos horizontes de la «nomenclatura poética», conducirán a la exacerbación de los recursos estilísticos. Nótese que el «ut pictura poesis», vale siempre; en el impresionismo, también; lo que hace falta es comprender lo que cada época histórica entiende por «pictura».

El siglo XV no pudo ejercer una estilística con sentido y alcance modernos porque era preciso una larga experiencia histórica de desarrollo poético. Ese maravilloso detenerse sobre la superficie estilística, como la Retórica hacía, estaba en íntima conexión con la creencia de que el estilo es mimesis de la naturaleza y, por tanto, algo eminentemente descriptivo, comprensible, claro. ¿Para qué perforación estructural de unos elementos lingüísticos, que, de suyo, eran ya nítidos?. Por el contrario, «la nueva estilística» se impone en el siglo XIX no sólo como consecuencia directa de los nuevos derroteros que Ferdinand de Saussure acababa de marcar a la lingüística, sino porque la sensibilidad y mentalidad poético-literaria de Europa había sufrido un metabolismo extraordinario y los métodos de antaño quedaban imposibilitados. Fué preciso inventar otros, reajustar los antiguos, deducir, crear, sobre todo,

(20) No es objeto del presente trabajo observar hasta que punto «mimesis» equivale a «imitación».

porque el cosmos poético había dejado de ser «claro», en el sentido retórico de la palabra. En este caso, la descripción de los elementos constitutivos del nuevo estilo, no servirá de nada. Será preciso «calar», perforar; será menester, en suma, todo lo que exige el campo de la «nueva estilística».

El estudio del moderno análisis estilístico con su «*explication des textes*», es necesario para comprender cómo ha sido posible el cambio experimentado en la naturaleza expresiva de la poesía. Nuevos son los métodos porque nueva es la poesía. Lo cual no puede significar menosprecio de los estudios estilísticos producidos al amparo de la retórica: que la retórica fué nueva cuando lo fué el concepto que de la poesía tuvieron los hombres de su tiempo. Por otra parte no se ha insistido en ver hasta que punto la «nueva estilística» está vertiendo el vino viejo en odres nuevos. Helmut Hatzfeld escribe: «Con razón el joven escritor brasileño Afranio Coutinho... llama a este método interpretativo la rehabilitación de la vieja Retórica por patrones nuevos» (21).

Entre la *concepción* del arte como mimesis—idea predominante en el siglo XVI—y la moderna *dissección* estilística del arte existe, además, una gran ventaja en favor de los tradicionales: se habían preocupado por una concepción metafísica de la belleza como propedéutica a los estudios empíricos. Pues bien, el florecimiento de la estilística moderna tiene sus raíces nada menos que en la revolución ideológica de Giambattista Vico. Los insospechados abismos que la «Scienza Nuova» acababa de abrir fueron magníficamente explorados por Benedectto Croce en su famosa «Tesi fondamentali dell'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale». La poesía como mimesis fué anulada por Vico. Si para Vico la poesía es «conoscenza fantástica e intuitiva, alógica e arazionale», resulta que «il Vico revescia la teoria della poesia quale sagace e fiorita finzione, celante verità e sapienza, mezzo

(21) Helmut Hatzfeld, «Bibliografía crítica de la nueva estilística». Gredos, 1955, pág. 29.

di svago e piacere, quale inutile esercizio di ingegnosità» (22). La revolución ideológica de Giambattista Vico fué reacción frente a la concepción cartesiana de la historia. Menéndez Pelayo ha subrayado la importancia del subjetivismo y psicologismo cartesiano en la estética de su tiempo (III, p. 8 y ss.) Ahora bien, la oposición de Vico al racionalismo cartesiano se fundamenta en la necesidad de comprender el esquema histórico del hombre. Esto es: mientras para Descartes la historia es algo así como un proceso de delincuencias del que nada sabemos, Vico afirma en la «Scienza Nuova Seconda» que, al ser la sociedad civil producto de los hombres, la naturaleza histórica del hombre puede ser encontrada en las modificaciones de la propia mente humana (23). Esto en cuanto al sentido de la historia; pero no conviene olvidar —para poder rastrear la evolución no sólo del concepto del lenguaje y su naturaleza, sino también la evolución del concepto histórico de la poesía— que Giambattista Vico concibió la poesía en su naturaleza «fáustica», dando pie para el subjetivismo cartesiano. Resulta evidente que la alarma de Cascales ante Góngora no provenía de la oscuridad sintáctica del cordobés, sino de la oscuridad (subjetivismo) metafórica. La época poseía una estética y a ella se ceñía. Estaban muy lejos de pensar los retóricos y humanistas del XVII que, con Góngora, acababa de aparecer un nuevo cambio de la sensibilidad poética europea. Para apreciarlo era preciso otra estética. Esta metamorfosis que la realidad experimenta en el siglo gongorino es un vasto proceso que se cumple en la historia poético-literaria de Occidente. En este sentido está escrito el libro de Erich Auerbach, «Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature». Charles Muscatine se ha deleitado en este aspecto observando cómo Auerbach dibuja los procesos en

(22) Schiaffini, op. cit. pág. 156.

(23) Vid. B. Croce, «La filosofía de G. Vico».—A. Koire, «Entretiens sur Descartes», Nueva York, 1944.—Karl Löwith, «El sentido de la Historia», Aguilar. Madrid, 1956.

los que «Reality means objective life» hasta que «becomes less objective» (24).

Si Menéndez Pelayo merece un puesto brillante a la hora de recordar y sopesar lo que representan los estudios del estilo, debemos convenir que este honor le pertenece por partida doble, como teórico, crítico, humanista amplísimo que compuso en la Historia de las Ideas Estéticas un tratado de los estudios estilísticos e interpretaciones literarias en España durante el predominio de retóricas y preceptivas, y como crítico literario que, a través de múltiples estudios—principalmente en la Antología de Poetas Líricos—se fijó en el lenguaje como entidad estética del artista. No se pida una labor concreta en tal sentido. Menéndez Pelayo había dejado exhausto el universo literario a fuerza de apurarlo hasta lo increíble, sin que ello le llevase a tratar unilateralmente cuestiones de excesivos particularismos. Su obra es un ejemplo pasmoso de lo que la crítica integral debe ser. Ahí está el volumen X de la Antología, totalmente consagrado a Boscán. El trabajo es asombroso. Boscán aparece entero, como nadie pudo soñarlo hasta entonces y como en la posterioridad no se ha superado. Pero no sólo es Boscán. No se trata de un nombre ni una obra, sino cuanto hombre y obra representaron en su tiempo y lo que el fenómeno boscaniano representa a su vez en la historia literaria española. Desde Menéndez Pelayo, guiados de su mano, hemos sabido muy bien que Boscán entraña un movimiento, una plasmación, una dilatación de horizontes literarios, de vida. Mencionar el Boscán de Menéndez Pelayo significa trascender del propio hombre al futuro de la literatura; significa hacer de la obra literaria de un hombre toda una historia del italianismo y del petrarquismo en España.

La meditación ante la carta que Boscán dirige a la Duquesa de Soma da pie a Menéndez Pelayo para estructurar su ensayo críti-

(24) Auerbach, op. cit. Princeton University Press, 1953. Vid. Romance Philology, May 1956. University of California Press.

co-histórico. «En esta carta, que, a pesar de su sencilla forma, tiene la importancia de un manifiesto de escuela, Boscán se presenta resueltamente como un innovador poético» (25). Y el estudio de Boscán está construido por Menéndez Pelayo *estilísticamente*, esto es, estudiando parte por parte el engranaje y la trama de su obra: endecasílabo italiano antes de Boscán, las combinaciones métricas usadas por él, diversas formas estróficas; su relación con la lírica tradicional; Boscán y el petrarquismo; su relación con Ausias March, etc. Modelo de fraternidad entre los estudios estilísticos y otros más complejos, que trascienden de la epidermis literaria. Y todo para concluir evidenciando que «dentro de cada uno de esos esquemas métricos *latía un alma poética*, que no siempre acertó él a desentrañar pero que columbró a lo menos, dejando a otros más felices el perfeccionamiento de su obra» (26). El estudio del «alma poética», como «él no sé qué» del que hablaba Feijóo (27), es el fin que persigue la nueva estilística. Las fronteras son, sin embargo, aquéllas que otros tiempos no pudieron franquear.

Cuestiones todas éstas que deben ser meditadas en sus dimensiones filosóficas e históricas, esforzándonos en ver que el estudio del estilo debe considerarse como una línea sin solución de continuidad a la que cada época añade su método y su matiz determinado: Que Menéndez Pelayo se había entregado al estudio del estilo de la manera más noble, al considerarlo envuelto en toda su compleja constitución. Esto es, en suma, lo que prevalece, una vez que las cosas se consumen en el irremediable discurso de la historia.

LUIS JENARO MACLENNAN

(25) Ant. poetas lir. X, 145-46.

(26) Ant. poetas lir. X, 334,

(27) Véase el estudio que a este respecto dedica Menéndez Pelayo en Ideas Estéticas, III, pág. 106 y sigs.