Del Siglo de Oro al siglo XX: poesía crítica, Cervantes *versus* Gil de Biedma

Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo

Recibido: 12 de noviembre de 2017 *Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

Abstract: Intertextual coincidences, as a migration of forms, content or rhetorical resources between literary products from different ages, are essential to understand poetic works. The aim of this article is to compare two poems that share the choice of some rhetorical resources and their critical approach to the social situation: "Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla" (1598) by Miguel de Cervantes and "El arquitrabe" (1959) by Jaime Gil de Biedma. Both authors offer subversive visions through the ironic demystification. We do not defend that Cervante's sonnet is a direct source of Biedma's poem, but we want to show similarities, in order to confirm the thesis of the Baroque as background and origin of the wink of the mid-twentieth century Spanish poetry.

Key words: Intertextuality, Cervantes, Gil de Biedma, irony, commitment.

Resumen: El estudio de las coincidencias intertextuales, entendidas como migraciones de formas, contenidos o recursos retóricos entre productos literarios de diferentes épocas, es fundamental para el encuentro hermenéutico con la obra poética. Lo haremos aquí cotejando dos poemas lejanos en el tiempo, aunque cercanos en la elección de algunos recursos retóricos y en su postura crítica frente a la situación social: "Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla" (1598), de Miguel de Cervantes, frente a "El arquitrabe" (1959) de Jaime Gil de Biedma. Los dos autores coinciden en ofrecer impresiones subversivas recurriendo a la desmitificación irónica. No queremos ver en el soneto cervantino una fuente directa de la composición del catalán, sino explicitar las similitudes para corroborar la tesis del barroco como antecedente y origen del guiño que protagoniza la poesía española de mediados del siglo XX.

Palabras clave: Intertextualidad, Cervantes, Gil de Biedma, ironía, compromiso.

1. Premisas: marco teórico de referencia[1]

El estudio de las coincidencias intertextuales, entendidas como migraciones de formas, contenidos o recursos retóricos entre productos del ingenio creativo de diferentes autores, épocas y lugares, es fundamental para el encuentro hermenéutico con la obra poética. De hecho, la herencia literaria y la reelaboración de los antepasados se respiran en todo poeta de calidad; pese a ello, las marcas originales de cada uno brotan de la experiencia personal y confieren innovación a unos versos que trascriben lo observado, tanteado, sentido o experimentado en el viaje de la existencia, de acuerdo con la idea machadiana de la "palabra en el tiempo" (100): aunque dialoga con legados cercanos y lejanos, el verso es reflejo tanto del entorno inmediato del escritor, como del momento histórico en el que vive. El resultado suele ser una biografía anímica individual e irrepetible, que es expresión del instante, pero siempre desde la conciencia de que la *auctoritas* del vate reside en lo antiguo revivido desde la visión actual, como recuperación de los textos consagrados de la historia de la literatura, cuya resonancia ha contribuido a formar la individualidad del sujeto poético.

Esta concepción se amolda a la de Paul Valéry, para quien la originalidad reside en nutrirse de los otros, actualizándolos: "Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé" (478)[2]. Lo corrobora también Thomas Stearns Eliot, quien encomienda en su "Tradition and Individual Talent":

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead (49)[3].

La tarea de detectar las coincidencias es ardua, puesto que, como aclara el estadounidense en "Philip Massinger", los poetas de calidad

---

[1] Este artículo está vinculado la Proyecto de Investigación "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones" (ref. FFI2013-41321-P AEI/FEDER, UE), del Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] "Nada más original, nada más propio que nutrirse de los demás. Pero hay que digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado".

[3] "Ningún poeta, ni artista de cualquier tipo, tiene por sí solo su significado completo. Su importancia, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar solo, hay que colocarlo, por contraste y comparación, entre los muertos".

"roban" (125) material a escritores lejanos y transforman la herencia de la tradición en algo mejor, o al menos diferente: lo que de allí procede se vuelve expresión única, bajo el impulso de revelar sus íntimas preocupaciones. Como es de suponer, nos referimos a la dimensión social del lenguaje, a la polifonía de Mijaíl Bajtín, quien, en *Problemas de la poética de Dostoievski* de 1929, rechaza la idea de la palabra individual a favor de la lengua literaria como resultado de la asimilación de lo escuchado: el 'yo' vive de sus relaciones, por lo que las voces previas de los demás van conformando la suya (15 y 278-279). Sobre este concepto, en 1956, Octavio Paz remarca:

> Así, la palabra que inventa el poeta [...] es la de todos los días. El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. [...] Y lo mismo sucede con su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo, recurre a la imagen, al adjetivo, al ritmo, es decir, a todo aquello que lo hace distinto. Así, sus palabras son suyas y no lo son. El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido (174-175).

Roland Barthes ilustra la misma idea en su prefacio a los *Ensayos críticos*, aclarando que esto se debe a que, cuando nacemos, todo está ya nombrado, y el poeta tiene que asentar su voz en el lenguaje previo:

> Ahora bien, la literatura tiene que debatirse con este primer lenguaje, este algo nombrado, este demasiado-nombrado [...]; el que quiere escribir debe saber que empieza un largo concubinato con un lenguaje que es siempre anterior. [...] él viene a un mundo lleno de lenguaje, y no queda nada real que no esté clasificado por los hombres: nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él (17).

Por último, en 1969, Julia Kristeva profundiza el concepto y forja la denominación vigente de "intertextualidad" (66-67).

Se asientan sobre estas bases teóricas las múltiples lecturas hermenéuticas que buscan las fuentes de las obras para desglosar unas claves interpretativas y su génesis, lo que aquí haremos cotejando dos poemas lejanos en el tiempo, aunque cercanos en la elección de algunos recursos retóricos y en su postura crítica frente a la situación social: "Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla" (1598), de Miguel de Cervantes (*Poesías* 376-378), frente a "El arquitrabe" (1959) de Jaime Gil de

Biedma (*Las personas,* 49). Con esto, no queremos ver en el soneto cervantino una fuente directa de la composición del catalán, sino que nos proponemos corroborar lo que María Belén Hernández González (217-232) afirma acerca del barroco como antecedente y origen de la comicidad moderna:

> El pensamiento clasicista ha desvalorizado la cultura del cómico porque estaba ligada a los aspectos más bajos del hombre; [...].
>
> [...]
>
> Efectivamente, sólo durante el periodo barroco se manifiesta de forma ostensible este dualismo entre lo serio y lo cómico. En Goya o en Cervantes encontramos la expresión más genial de la ambigüedad mencionada; pero ambos son, no casualmente, figuras representativas de una sociedad en crisis, en la cual toman cuerpo las lógicas subalternas del caos, la desarmonía y el laberinto. Por ello el pensamiento barroco constituye el más claro antecedente de la cultura moderna.
>
> [...]
>
> Hasta finales del siglo XIX y principios del XX las investigaciones filosóficas o teóricas sobre la función del humor en la vida y el arte eran prácticamente inexistentes. Sin embargo, hacia el 1900, [...] un nutrido grupo de pensadores europeos dirigió su atención al tema, mostrando nuevas perspectivas que modificaban sustancialmente la valoración precedente del cómico y que han determinado la consideración del mismo durante el presente siglo (219-220).

Además, la estudiosa remite a Pedro Aullón de Haro, según quien: "El pensamiento clasicista nunca alcanzó a elaborar una teoría estética del Humor propiamente dicho, fuera de los límites del ingenio barroco" (202).

2. Breves notas contextuales sobre "Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla"

El 13 de septiembre de 1598, en plena penuria económica del reino, el discutido monarca absolutista Felipe II fallece en el Escorial. La ceremonia fúnebre se organiza en Sevilla, ciudad conocida por el fausto y la suntuosidad de los sucesos solemnes de la época, con la erección de un túmulo colosal y pomposo, en cuya construcción se tarda cuarenta días, descrito detalladamente por Francisco Gerónimo Collado en su libro de 1611 (*passim*). Debido a que los funerales se retrasan por una disputa entre las autoridades de Sevilla, el monumento de cartón-piedra

queda expuesto al público hasta el final del año (cf. Díez de Revenga, 67 y D'Onofrio, 162-163). Con motivo de la construcción del catafalco, Cervantes compone su irreverente poema de circunstancia y lo lee públicamente en la Catedral de Sevilla, con ocasión de las exequias; como es de suponer, el tono humorístico y el contenido del texto, muy inapropiados para la ceremonia, provocan no pocas polémicas. Pese a las debatidas exégesis de la composición, debida a la querella (cf., entre otros, Osterc, 63 y Díez de Revenga, 67-68) entre los que ven en los versos cervantinos una glorificación de la figura de Felipe II y los que afirman lo contrario, hoy la segunda clave interpretativa ya ha quedado comprobada (cf. entre otros, Osterc, 61-69; Díez de Revenga, 59-69 y Reichenberger: 5-10): sabemos de sobra que la sátira encuentra su justificación en el tránsito "del entusiasmo al desengaño"(59) del que habla Francisco Javier Díez de Revenga. Se trata de la desilusión del poeta-soldado que, después de muchos años de fidelidad a la monarquía, tras arriesgar su vida en la batalla de Lepanto y esperar en vano su liberación en Argel, restituye una visión irónica de la realidad española de su tiempo, desmistificando al rey (Díez de Revenga, 66 y 68). La decepción surge en Cervantes al comparar a Carlos V, soldado de temple heroico, valiente estratega militar y político conciliador, con su hijo Felipe II, corrupto, despilfarrador, inepto y pusilánime digno de su apodo de Rey Prudente, a la vez que fanático y represivo en lo religioso, que además rachaza las dos solicitudes del escritor para un puesto en las Américas (cf. Osterc, 63-66).

El poema marca entonces la definitiva entrada de la poesía cervantina en la estética barroca del desengaño, que diferencia las producciones artísticas españolas del siglo XVII de las del anterior; quizás sea por eso que, como leemos en el cuarto capítulo de *Viaje al Parnaso*, Cervantes considera estos versos como lo mejor que ha escrito:

> Nunca voló la pluma humilde mía
> por la región satírica: bajeza
> que a infames premios y desgracias guía.
> Yo el soneto compuse que así empieza,
> por honra principal de mis escritos:
> *Voto a Dios, que me espanta esta grandeza* (*Poesías* 103).

3. Breves notas contextuales sobre "El arquitrabe"

Tras la profunda crisis de los cincuenta que lleva a España a la devaluación de la peseta, al plan de estabilización, a la formación del gobierno

de tecnócratas y al inicio de la economía de mercado, la situación mejora gracias a las ayudas que llegan desde EE. UU. en el marco de la guerra fría, y contribuyen al despegue del país (cf. Carriedo Castro, 51). Fuertes de la abertura económica y de la derrota de los totalitarismos en la Segunda Guerra Mundial, muchos españoles confían en un temprano final del régimen, y los intelectuales —entre ellos Gil de Biedma— apoyan públicamente resoluciones contra la dictadura; sin embargo, ésta sigue intacta, provocándoles una gran desilusión (cf. Dirscherl, 1723-1724). La Guerra Civil queda en los recuerdos de los adultos que la vivieron siendo niños, como en el caso de nuestro escritor nacido en 1929, que ahora tienen que sobrevivir a una situación igualmente difícil, frente a la que están asumiendo su impotencia. A pesar de que la poesía, considerada elitista y poco influyente, no se controla tan estrictamente como los medios de comunicación de mayor difusión o como otros géneros literarios (cf. Sevillano Calero, 98-103), los autores se ven obligados a engañar la censura y tienen que cargar con el peso de informar y concienciar a los lectores sobre la situación que los rodea (cf. Dirscherl, 1721).

La literatura comprometida, cuya noción procede de Jean-Paul Sartre (*passim*), se impone en el debate estético e ideológico de la poesía española de la posguerra, que asume su responsabilidad para con la sociedad en la que se desarrolla (cf. Lanz, 52-66): bajo la dictadura franquista, surge y se afirma el concepto de poesía política, relacionado tanto con la Poesía Social o de la Comunicación, como con la del Conocimiento de la Generación del 50[4], a la que pertenece Gil de Biedma. Moviéndose entre el compromiso y la levedad lúdica, el catalán expresa su crítica resignada frente a "la destrucción psíquica y espiritual de España" (Dirscherl, 1728), aunque evita nombrar la realidad social de forma explícita (cf. Dirscherl, 1722 y 1726): elige evocar posturas frente a ella, mediante la alusión, la ironía, la alegoría y la polisemia.

[4] La Poesía del Conocimiento no reconoce una realidad a priori y la necesidad de comunicarla, sino la capacidad reveladora del acto creativo, que favorece la comprensión del mundo mediante la reflexión sobre y desde el yo, incluyendo su contacto con lo que lo rodea, aunque siempre a partir de una dimensión íntima. El lenguaje sigue siendo directo y dialógico, pero a menudo se acerca al tono confesional del sujeto lírico que manifiesta sus emociones; de la misma manera, la actitud crítica no es exenta de implicaciones subjetivas, razón por la que pronto aparecen la ironía y la alusión como recursos para hacerle un guiño al lector. Sobre todo en la escuela de Barcelona, aparecen posturas éticas de una escritura que se opone a la dictadura y a la falta de libertad, mientras que en el grupo de Madrid se traducen más bien en una frustración metafísica que encuentra sus temas predominantes en el tiempo y en el amor.

Como muchos poetas de su época, Gil de Biedma desarrolla estrategias para reflexionar sobre una situación decepcionante y para situarse con intencionalidad sociopolítica frente a ella; concretamente, desde una postura desengañada, "El arquitrabe" satiriza el aparato ideológico y propagandístico del franquismo que contribuye en mantener al dictador en el poder, burlándose también de sus mentiras y demagogias.

4. Características macroestructurales compartidas de los dos poemas

Tanto "Al túmulo..." como "El arquitrabe" satirizan el orden social vigente desde la conciencia del tiempo histórico, dando muestra de una actitud crítica y moral desengañada, que busca la complicidad del receptor y expresa el malestar por la situación política, mediante la transgresión irónica y el relativismo de posturas. Para comprender mejor las analogías, es conveniente leer los textos íntegros:

Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla (*Poesías* 376-378)

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza,
y que diera un doblón por describilla!;
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente».

Esto oyó un valentón, y dijo: «Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario miente».

Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.[5]

MIGUEL DE CERVANTES, 1598

[5] Existen distintas versiones del soneto; usamos aquí la que Josef Alfay recoge en *Poesías de grandes ingenios españoles* de 1654, reproducida por Vicente Gaos (376-378).

El arquitrabe (*Las personas* 49)

Andamios para las ideas

Uno vive entre gentes pomposas. Hay quien habla
del arquitrabe y sus problemas
lo mismo que si fuera primo suyo
—muy cercano, además.

Pues bien, parece ser que el arquitrabe
está en peligro grave. Nadie sabe
muy bien por qué es así, pero lo dicen.
Hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años.

Hay quien habla, también, del enemigo:
inaprensibles seres
están en todas partes, se insinúan
igual que el polvo en las habitaciones.

Y hay quien levanta andamios
para que no se caiga: gente atenta.
(Curioso, que en inglés *scaffold* signifique
a la vez andamio y cadalso.)

Uno sale a la calle
y besa a una muchacha o compra un libro,
se pasea, feliz. Y le fulminan:
¿Pero cómo se atreve?

¡El arquitrabe![6]

Jaime Gil de Biedma, 1959

En ambos poemas, la significación depende en gran medida de la burla, que se usa en literatura para "desvirtuar o dar relieve a las paradojas de los valores convencionales de una cultura en crisis" (Hernández González, 229): tanto Cervantes como Gil de Biedma construyen sus textos "a partir de una realidad invertida o alterada [...], lo cual provoca una interpretación oblicua entre la lógica establecida y la subversiva" (Hernández González, 226). La relación causa-efecto se rompe y obliga el lector a revisar sus expectativas: como veremos, las dos composiciones se fundamentan en una compleja red de capas referenciales que se superponen, generando las antítesis sobre las que se construye la ironía y llegando gradualmente a un veredicto devastador.

[6] El penúltimo verso aparece en cursivas en la primera publicación del poema, en *Compañeros de viaje* (45).

Además, los dos poemas retratan el juego de reacciones de los espectadores, en el soneto de Cervantes frente al artefacto artístico construido por y para exaltar la ideología del régimen imperial; en la composición de Gil de Biedma frente al andamiaje ideológico que rige la dictadura. En "El túmulo...", dos de los presentes toman la palabra para comentar el evento: un soldado en las primeras tres estrofas, y el "valentón" —el caricaturesco fanfarrón andaluz que remarcan la ridiculez de la grandeza del monumento— en el último terceto del soneto y en el estrambote. Se trata de un recurso estilístico típico de Cervantes, quien recurre al eje conversacional para evitar que el lector confunda al autor con el sujeto lírico: el escritor da a conocer su opinión, pero se salva por cederla a la voz de sus personajes. En "El arquitrabe", se presenta la perspectiva de un hombre que observa lo que ocurre en la calle, dando forma a sus elucubraciones personales en un monólogo interior, como confirman la locución dubitativa "parece ser" (v. 5) y el juicio de valor implícito en la ironía del adjetivo "curioso" (v. 15).

En ambos casos, la realidad no se describe, sino que se esboza a partir del punto de vista de los sujetos líricos, de los que los autores toman la distancia —aunque sólo aparentemente. El procedimiento retórico dominante es el carientismo —en los versos cervantinos, sólo cuando habla el militar—, que consiste en elegir expresiones que parecen verdaderas o serias para burlarse disimuladamente de algo o de alguien, usado para explicitar las impresiones del yo: sobre el túmulo que "vale más de un millón" (v. 6) en Cervantes, y sobre las "gentes pomposas" (v. 1) que hablan "del arquitrabe y sus problemas / lo mismo que si fuera primo suyo" (vv. 2-3) en Gil de Biedma. Se trata de una figura retórica relacionada con la ironía, que posee una función pedagógica por ser "un instrumento de conocimiento [...] que descubre verdades que están ocultas o latentes bajo falsas apariencias" (Hernández González, 227). Como consecuencia, los escritores señalan cómo los personajes perciben la situación, para hacer hincapié en que ésta le afecta a ellos y a sus lectores, para que se den cuenta de lo que verdaderamente está ocurriendo.

Los dos poetas dejan claro el objetivo de su composición desde el primer momento: Cervantes lo explicita eligiendo leer públicamente el soneto delante del túmulo, como si se tratara de una alabanza fúnebre; Gil de Biedma presenta el sistema oficial del régimen mediante la alegoría arquitectónica del "arquitrabe"[7] que necesita el refuerzo de

[7] Shirley Mangini González (37) y Carme Riera (331) aclaran de forma exhaustiva las posibles acepciones del título.

los "*Andamios para las ideas*" del epígrafe, donde aclara el significado del título remitiendo a la entonces notoria obra de filosofía de Adolfo Muñoz Alonso, quien defiende los principios inspiradores del gobierno franquista.

5. Comparación de los dos poemas

En el primer capítulo de su volumen *Cervantes, ¿un gran satírico?*, Kurt Reichenbergen (5-10) analiza los procedimientos de contraposición entre la solemnidad y la vulgaridad en el soneto "Al túmulo...", mediante los cuales el padre de la novela moderna juega con el tono humorístico. La expresión que abre el poema "Voto a Dios" (v. 1), en aquella época usada por los soldados de los tercios para dar peso a sus palabras, introduce una consideración sobre la grandeza que "espanta" (v. 1), es decir, que provoca horror aparte del más común asombro —"suspende" (v. 3)—, dejando entrever desde el comienzo la negatividad del estado de ánimo del hablante, o, por lo menos, su contrariedad surgida por el contraste entre el despilfarro de dinero gastado en el túmulo y la crisis económica del reino, o entre el tamaño del catafalco y el escaso valor del rey (cf. Osterc 68). Asimismo, Gil de Biedma abre su poema haciendo hincapié en la grandilocuencia: "Uno vive entre gentes pomposas" (v. 1), sugiriendo que el yo poético no está del todo conforme con esta actitud. Los primeros versos ya insinúan la contraposición de sensaciones sobre la que se basan los dos textos: la pomposidad de los gobernantes y los que los apoyan, frente a la reprobación y a la desilusión de la voz poética. Si el soldado de Cervantes es un doble del mismo autor, un veterano que ha luchado para un monarca que no ha sabido valorar sus esfuerzos, la voz anónima de Gil de Biedma, que habla de sí en forma impersonal, es un ciudadano español que sufre bajo la dictadura, como su autor.

Los contrastes siguen en el poema cervantino con la fútil propuesta del soldado que daría muy poco dinero, "un doblón" (v. 2), por encontrar las palabras adecuadas para describir "esta máquina insigne, esta braveza" (v. 4), a la que hace referencia con tal énfasis que deja adivinar la burla. En la composición de Gil de Biedma aparece algo parecido, ya que la referencia a los que cotillean con frivolidad sobre el "arquitrabe y sus problemas" (v. 2) como si se tratara de un familiar se ve reforzada por el verso que cierra la estrofa: "muy cercano, además" (v. 4), que evoca el escarnio en la mente del lector. En ambos detectamos la presencia de una ligereza inusual, inapropiada para hablar tanto de las exequias del rey como de la dictadura, lo que denota

la falta de conocimiento que acompaña la trivialidad de la masa en los dos momentos históricos; el guiño de los autores obliga entonces el lector a alejarse de ella y, por lo tanto, a participar de la seriedad de la crítica que se oculta bajo la risa.

Si en Gil de Biedma, desde el principio del franquismo, hay quien habla con ignorante levedad, no sólo del arquitrabe, sino también de su supuesto final inminente —"está en peligro grave" (v. 6)—, en el poema de Cervantes el efecto cómico se intensifica cuando el militar nombra a Dios en vano para expresar su estupor: "¡Por Jesucristo vivo!" (v. 5). La exclamación del soldado refuerza el procedimiento enfático y el tono satírico, lo mismo que la comparación entre Sevilla y Roma (v. 8), ciudad que en aquel periodo y pese a sus maravillas arquitectónicas está en plena crisis económica, y es a la vez la cuna del Cristianismo y uno de los lugares más corruptos; así la retrata el padre de la novela moderna en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Las terceras estrofas de los dos poemas juegan con la exageración: en los versos cervantinos, el difundo baja del cielo para ver el túmulo, quedando así explícitamente dismitificado (cf. Díez de Revenga, 68); en los del escritor del medio siglo, los antifranquistas son una enorme cantidad de personas cuya posición es incomprensible y que "se insinúan / igual que le polvo en las habitaciones" (vv. 11-12). Por supuesto, la hipérbole es otra figura retórica que coadyuva a crear el efecto cómico y que en el terceto de Cervantes se encarga de llevar la ironía al sarcasmo, lo que en Gil de Biedma se da en la siguiente copla de versos.

En ambos casos, a la cuarta estrofa se encomienda la tarea de atribuir el correcto sentido al poema. En Cervantes, tras los comentarios irreverentes del militar que no citan ninguna virtud del rey, el valentón sentencia de forma tajante que lo que el otro ha dicho es cierto y que "quien dijere lo contrario miente" (v. 14): no sólo desafía a quien se atreva a afirmar algo distinto, sino que de sus palabras se deduce que cualquier alabanza sería falsa (cf. Reichenberger, 9). Por su parte, en tono burlón y con aparente ingenuidad, el escritor de la Generación del 50 recurre a su experiencia como traductor del inglés para dejar entender que, detrás de los andamios ideológicos, se esconde el veto a la felicidad y a la libertad de conciencia, de acción y de expresión: "Curioso, que en inglés *scaffold* signifique / a la vez andamio y cadalso" (vv. 15-16).

El soneto cervantino concluye con el gracejo del estrambote, donde el insolente fanfarrón se pone el sombrero, saca la espada, mira de reojo y se va, sin más, como reza la célebre frase: "fuese, y no hubo nada" (v. 17); Francisco de Ayala destaca además el sentido definitivo

de la "nada" final (197), como símbolo del desengaño. Efectivamente, el sustantivo cierra muchos poemas barrocos, amonestando sobre la brevedad de la vida desde el tópico del *tempus fugit* y sobre las apariencias vacías desde el de la *vanitas*; baste con citar el último verso del célebre "Mientras por competir con tus cabellos..." de Luis de Góngora y Argote: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada" (49). A su vez, el epílogo de Gil de Biedma propone el reproche de los franquistas que censuran gestos tan sencillos como un beso o comprar un libro: "Y le fulminan: / *Pero ¿cómo se atreve?*" (vv. 19-20). He aquí otro parecido entre los dos poemas: el valentón de Cervantes requiere la espada por si le hace falta defenderse de un ataque y mira de lado para asegurarse de que nadie lo haya oído antes de guardarla, porque es peligroso hacer comentarios negativos sobre la monarquía (cf. Osterc 68); de igual manera, en Gil de Biedma los detractores del régimen corren el riesgo de ser denunciados por sus defensores, personas comunes que se vuelven adalides del tirano y contribuyen en perpetuarlo en el poder.

Más allá de la respectiva ridiculización de la pomposidad o de la ideología, tanto Cervantes como Gil de Biedma denuncian la hipocresía de quienes, por miedo o por postura política, concurren en consolidar el totalitarismo mediante la represión psicológica. En ambas composiciones, el efecto cómico encubre las críticas a quienes censuran públicamente cualquier acto o comportamiento que perjudique al sistema social: a la monarquía en Cervantes, a la moral católica o al armazón del ideario que sustenta la dictadura en Gil de Biedma. Quien no se conforme con la ideología dominante se vuelve su blanco: en "El túmulo...", el soldado que escandaliza con sus aseveraciones, o el bizarro valentón que las ratifica; en el poema más reciente, los que fomentan la esperanza de que el gobierno se caiga, los "inaprensibles" (v. 10) enemigos del franquismo, o los que no se portan según las reglas impuestas. Cada uno de estos personajes de dos épocas tan lejanas, que tienen conciencia de lo que ocurre y dicen la verdad, son para los respectivos regímenes como la carcoma que roe la madera del arquitrabe y de los andamios, amenazando la estructura desde su interior.

En definitiva, los autores coinciden en ofrecer impresiones subversivas recurriendo a la desmitificación irónica (cf. Hernández González, 223 y 228) y a los mismos procedimientos retóricos que producen una aproximación relativa a la realidad, como confirma el hecho de que las opiniones se presentan como tales. En ambos, la valoración personal que disimula el sufrimiento detrás del guiño busca la imprescindible

colaboración del lector con la finalidad compartida de conseguir su implicación crítica, puesto que, de acuerdo con Henri Bergson: "la risa necesita un eco [...], siempre oculta un perjuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios" (821).

De este modo, la comparación de "El túmulo..." y "El arquitrabe" corrobora la tesis inicial según la que "lo cómico" (Hernández González, 220) que protagoniza la poesía española de mediados del siglo XX encuentra en el Barroco su mayor antecedente.

Obras citadas

Aullón de Haro, Pedro. "El humor en la poesía moderna contemporánea", *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1991): 201-208.

Ayala, Francisco de. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos* (1964), trad. de Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Bergson, Henri. *La risa* (1900). Barcelona: Plaza y Janés, 1956.

Carriedo Castro, Pablo. "Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un 'concepto de época'", *Estudios humanísticos. Filología*, 27 (2005): 43-62.

Cervantes, Miguel de. *Poesías completas. Vol. I*, ed. Vicente Gaos. Madrid: Clásicos Castalia, 1974.

———. *Poesías completas. Vol. II*, ed. Vicente Gaos. Madrid: Clásicos Castalia, 1981.

———. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.

Collado, Francisco Jerónimo. *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe Segundo* (1611). Sevilla: José María Geofrín, 1869.

Díez de Revenga, Francisco Javier. "Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)", *Anales de filología hispánica*, I (1985): 59-69.

Dirscherl, Klaus. "Poesía bajo Franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989. Vol. 2. Coord. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1721-1730.

D'Onofrio Julia. "«...fuese y no hubo nada». Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica", *Anales cervantinos*, XLVI (2014): 161-178.

Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood* (1920). London: Methuen & Co LTD, 1969.

Gil de Biedma, Jaime. *Compañeros de viaje*. Barcelona: Joaquín Horta, 1959.

———. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral, 1978.

Góngora, Luis de. *Poesía*, ed. de José Manuel Blecua. Zaragoza: Ebro, 1968.

Hernández González, María Belén. "El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías", *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, 8 (1999): 217-232.

Kristeva, Julia. *Semiótica 2* (1969). Madrid: Fundamentos, 1981.

Lanz, Juan José. "El compromiso poético en España hacia mediado del siglo XX", *Revista www.izquierdas.cl*, 9 (abril 2011): 47-66. <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2011/07/Juan-Jose-Lanz1.pdf> (Acceso 02/07/2016).

Machado, Antonio. *Poesía y Prosa. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991.

Mangini González, Shirley. *Gil de Biedma*. Madrid: Júcar, 1979.

Muñoz Alonso, Adolfo. *Andamios para las ideas*. Murcia: Aula de Letras, 1952.

Osterc, Ludovik. "Cervantes y Felipe II", *Verba Hispánica*, 8/1 (1999): 61-70.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Reichenberger, Kurt. *Cervantes, ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del Quijote descifrados para el "carísimo lector"*. Kassel - Barcelona: Reichenberger, 2005.

Riera, Carme. *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est ce-que la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.

Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998. <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/LD84790874637062078.pdf>. (Acceso 02/07/2016).

Valéry, Paul. *Œuvres*. Tomo II. Paris: Gallimard, 1966.