

ESCORIAL



SUMARIO

Páginas

ESTUDIOS

- FR. JUSTO PÉREZ DE URBEL: Historia y leyenda en el poema de Fernán González..... 319
ANGEL VALBUENA PRAT: Sobre el teatro europeo en la época barroca..... 353

POESIA

- RICARDO JUAN BLASCO: Eva..... 371
FÉLIX ROS: Sonetos y Romance..... 375
ALFONSO GIL: Poesías..... 381
RICARDO GULLÓN: Estrella de siete mares (Cuento de la Sirena y el Joven Marino)..... 387
R. P. OSWALDO LIBRA: La esencia de la poesía.... 407

NOTAS

- Flores y pájaros en la poesía española (Dos antologías, de José Manuel Blecua), por Dámaso Alonso..... 447
La lección de Huarte, por Miguel Dolç..... 452
La poesía de Victoriano Crémer, por Leopoldo Panero..... 455

LIBROS

- Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre, por José A. Muñoz Rojas..... 458
«El velo de Verónica», de Gertrudis von le Fort, por Emiliano Aguado..... 463
La vida universitaria en los pueblos anglosajones, de Miguel Herrero, por Luis Rosales.... 466

Silverio Aguirre, impresor - Teléfono 30366 - Madrid

*De este número se hicieron 100 ejemplares
numerados para los suscriptores de honor.*

DIRECCION:

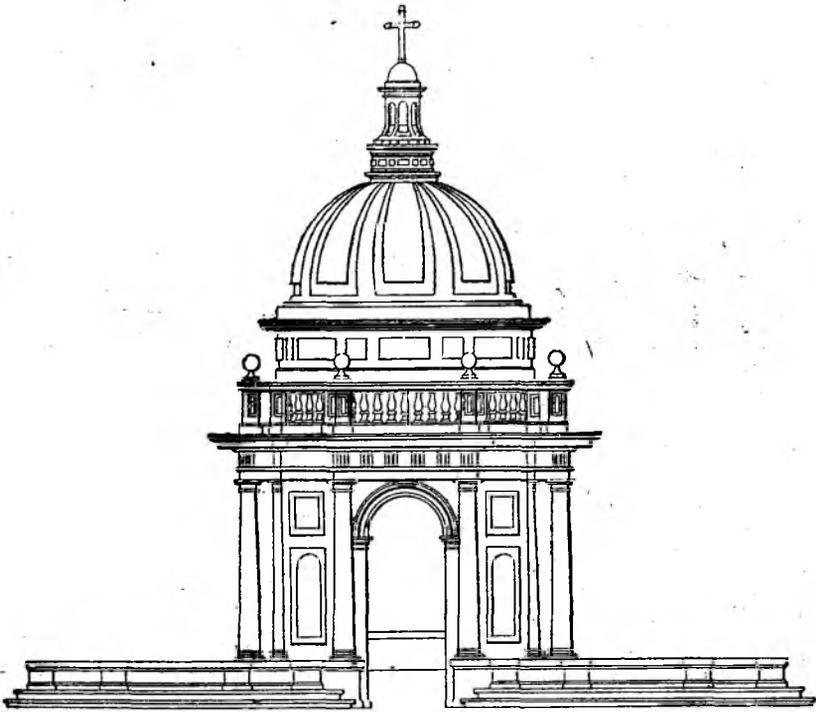
JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

**ALFONSO XII, 26
TELÉFONOS 14460 Y 14464**

ADMINISTRACION:

**CARRETAS, 10
TELÉFONOS 24730 Y 24739**



Estudios

Fr. Justo Pérez de Urbel: *Historia y leyenda en el poema de Fernán González.* †
Angel Valbuena Prat: *Sobre el teatro europeo en la época barroca.*

HISTORIA Y LEYENDA EN EL POEMA DE FERNAN GONZALEZ

POR

FR. JUSTO PEREZ DE URBEL

NO me interesan aquí ni las ediciones, ni la tradición manuscrita, ni el valor literario, ni el sentido patriótico y profundamente nacional, ni siquiera la cronología de esta obra famosa de la literatura castellana en sus primeros balbucesos. Para comprender mejor lo que vamos a decir en las páginas siguientes bastará recordar algunos hechos, que la crítica considera como inconcusos. El poema es una obra del siglo XIII, más concretamente de mediados de dicho siglo, posterior, desde luego, a la fecha de 1250, pero no en muchos años, puesto que Alfonso el Sabio la utiliza en la *Crónica general*. Recordaré, sin embargo, una alusión a los Benimerines, que aparecen por vez primera en España en 1275. Se admite generalmente, y hay serias razones para afirmarlo, que el autor era un monje del monasterio de San Pedro de Arlanza, en torno al cual se desenvuelve una gran parte del poema. Pero, aunque escribiese en esta región, que formaba la parte meridional de la Castilla primitiva, cercana ya a la cuenca del Duero, su origen era probablemente montañés, a juzgar por el cariño con que habla de

la Montaña; nos es imposible llegar a conocer su nombre. La historia de San Pedro de Arlanza, monasterio hoy en ruinas junto a las aguas de este río, dominado por la mole maciza y sólida aún de un torreón del siglo XII, no nos ofrece el menor rayo de luz para llegar a disipar las sombras que envuelven el nombre y la persona de este monje poeta.

Su obra obedece a un plan armónico, que es difícil percibir en las ediciones que hasta el presente se han hecho de él. Vemos una retahíla interminable de 752 estrofas en las cuales las materias parecen lanzadas al azar y caprichosamente mezcladas. Basta mirar un poco más de cerca para darnos cuenta de que no es así. En realidad, hay una distribución artística y una lógica en el desarrollo que nos revelan un espíritu sabio y cuidadoso, que sabe lo que hace y adonde va. A manera de introducción nos presenta primero en 158 estrofas al pueblo de los godos enseñoreando y engrandeciendo a España; cuenta con acentos doloridos el fin de su dominación, describe los comienzos de la reconquista, pinta la derrota de Carlomagno en Roncesvalles, recuerda brevemente las hazañas de Bernardo del Carpio, y sus victorias le llevan como de la mano a tejer las quince estrofas famosas de las alabanzas de España y de Castilla.

En la estrofa 158 empieza el libro primero. Su tema principal lo forman las primeras hazañas del conde, en lucha contra los moros, y especialmente la conquista del castellar de Carazo. Pero antes cree necesario el poeta describir la situación de Castilla bajo el gobierno de los reyes asturianos y recordar la institución de los dos jueces o alcaldes, entrando así a tratar de la genealogía de su héroe. Este primer libro llega hasta la estrofa 280. Cien estrofas justas, hasta la 380, abarca el libro segundo, que trata de la primera guerra de Fernán González con el rey de Navarra, ayudado por el conde de Tolosa. El libro tercero, que comprende 183 estrofas (380-563), nos lleva

de nuevo a la frontera del Duero, para hacernos asistir a las nuevas luchas del conde de Castilla con Almanzor, rey de Córdoba, entre las cuales se destaca sobre todo la famosa batalla de Hacinas. En el libro cuarto y último, estrofas 564-752, vemos a Fernán González triunfando de todos sus enemigos juntos, moros, leoneses y navarros. Esta última parte nos ofrece una gran laguna entre las estrofas 701-713. Es imposible restaurar este trozo perdido, pero la *Crónica general* nos ha reproducido el argumento en los capítulos XXXI y XXXII. Por ella sabemos que los versos de esa laguna trataban de cómo el rey don García salió de la prisión en que le tenían los castellanos y de cómo el moro Abderrahman invadió el reino leonés, donde se encontró con las mesnadas del conde de Castilla. El relato se rompe bruscamente en la descripción de la batalla de Valpirri entre navarros y castellanos. Nos falta, por tanto, al fin del poema, una porción considerable, en que se contaba cómo Fernán González consigue al fin la independencia de su condado: la citación del conde a las cortes de León, su prisión en un castillo leonés, el ardid del cual se sirve su esposa para librarle, la invasión del territorio real por las tropas castellanas, la deuda impagable que el rey había echado sobre sí al comprar al conde el azor y el caballo, y finalmente el acuerdo entre ambos, por virtud del cual se concede a Castilla la independencia. Alguien podría pensar que el poema no fué terminado nunca, pero el hecho de que la *Crónica general*, al relatar estos episodios, conserve numerosos restos de versificación nos convence de todo lo contrario. El poema continuaba y terminaba, pero sus últimas estrofas se perdieron, al parecer, irremediabilmente. Podemos verlas reflejadas en los capítulos 34, 35, 36 y 37 de la *Crónica general*, cuyos títulos son los siguientes: "Cómo envió el rey de León decir al conde que fuese a cortes o dexase el condado y fué preso; Cómo Fernán González salió de la prisión; Cómo fizo el rey con la condesa;

Cómo el conde Fernán González envió demandar su aver al rey e cómo el rey le dió el condado por ello." Este último capítulo termina con las palabras siguientes: "Agora deja aquí la estoria de fablar del conde Fernán González e cuenta del rey don Sancho de León." No obstante la *Crónica general* vuelve a ocuparse del conde en el capítulo 42, para decirnos cómo los moros le tomaron algunas fortalezas, y en el 45 para contarnos su última victoria y su muerte. Aquí es donde debía terminar también el poema, si vamos a juzgar por este colofón que pone el cronista: "El condado de Fernán González conde de Castilla e la su estoria se acaba", y por las siguientes rimas, que son un nuevo indicio de que el cronista seguía copiando al juglar: sannudo... pudo... venzudos... segudo.

AMBIENTE LITERARIO.

Aunque, por su forma, el poema de Fernán González debe incluirse, sin género de duda, entre las obras de clerecía, no obstante, por su contenido nos produce la impresión de una obra mitad popular y mitad erudita. Mientras que Berceo, por ejemplo, sigue constantemente al dictado el libro latino, que se contenta con traducir o glosar, y que es la garantía de la autoridad de su relato, nuestro anónimo, en cambio, se apoya lo mismo en la tradición escrita que en la que corre en boca del pueblo. El, como hemos visto, es un monje, es decir, un clérigo; pero el tema mismo que trata le lleva a buscar la urdimbre de su relato, más que en la historia oficial, avara de noticias con respecto al gran conde, en los cantares de gesta, que desde el siglo X venían repitiendo los juglares, o en alguna crónica semierudita, primer esbozo de los legendarios e interminables relatos de Arredondo.

Estos cantares, naturalmente, al pasar a la boca de un clér-

rigo, que ha leído la *Disciplina clericalis* y sabe casi de memoria los relatos del Antiguo y el Nuevo Testamento, se revestirán de un tono de sensatez y de suavidad, que no tenían en su forma primitiva, y al mismo tiempo se mezclarán con elementos eruditos, ausentes de los antiguos relatos. Es interesante indagar hasta qué punto penetran estas influencias en el poema de Fernán González y precisar, con ese fin, el ambiente literario en que se mueve su autor.

En varias ocasiones se hace referencia, como en los poemas de Berceo, a las fuentes en que se inspira el poeta con los términos de *escrito*, *dictado*, *lienda* y *escrytura*. En la estrofa 14, hablando del origen de los godos y de su venida a España, encontramos este verso:

Commo el escrito diz, nos assy fablamos.

Aquí, sin duda, alude a cualquiera de las crónicas o historias de España que se inspiran en la *Historia Gothorum* de San Isidoro o en esta misma obra del arzobispo sevillano. Otro tanto hay que decir de la cita que aparece en la estrofa 101, contando la entrada de los musulmanes por el interior de Francia, después de la batalla del Guadalete:

*Semeja fiera cosa, mas dicelo el ditado,
a San Martín de Torres oviyron allegado.*

Directa o indirectamente el *ditado* es aquí la crónica famosa que se ha llamado del Pacense, que en el número 59 dice textualmente: "*Tunc Abderraman suprafatum Eudonem ducem insequens, dum Turonensem ecclesiam, palatia diruendo et ecclesias ustulando depraedari desiderat.*" Creo, efectivamente, que el relato del poema, al hablar de los reyes visigodos y de

la conquista de España por los musulmanes, procede de alguna manera de la crónica mozárabe que se ha designado con ese nombre y que, según parece, fué escrita en Córdoba o en Toledo en 754. Hay muchos pormenores en los cuales coinciden. En el número 34 nos habla la crónica de un Abuzara, que acompañó a Muza en la conquista de España, y que puede ser identificado con el Vusarvan, que, según el poema, se puso de acuerdo con el conde Julián para engañar al rey Rodrigo. La descripción de los horrores de la invasión que hace el cronista mozárabe en el número 36 se parece extraordinariamente a la que traza el poeta en las coplas 89-97. "Toda España, dice el cronista, es despoblada por la espada, por el hambre, por la cautividad; caen incendiadas las más bellas ciudades; mueren en la cruz los magnates y los poderosos; los jóvenes y los niños de leche son apuñalados, y de esta manera, acobardadas por el terror, muchas ciudades piden la paz; mas luego el mismo terror las retrae, y los ciudadanos se derraman por los montes, exponiéndose al peligro del hambre y de la muerte." En los números siguientes habla del despojo sistemático, de la persecución de los cristianos, del suplicio del obispo Anabado, arrojado a la hoguera por Munuza el bereber, de la depredación sacrilega en las iglesias y de la ruina de los palacios. Son los mismos rasgos que encontramos en la pintura del poema:

*Dentro en las iglesias fazían establias,
fazian en los altares muchas figeras follias,
rrobaban los tesoros de las sacristanías,
lloraban los christianos las noches e los días.*

*Quiero vos dezir otrà cosa que los fizo rretraer:
Prendios los christianos, mandabanlos cozer,
.....
con tal que los podiessen mayor miedo meter.*

*Tenian otros presos, dexabanlos foyr,
porque veyan las penas a los otros sofryr;
avyan por do yvan las nuevas a dezir*

.....

*Assi yvan foyendo de las gentes estrannas,
nutryeron de grand fambre todos por las montannas.*

.....

*Perdieron muchos dellos de miedo los sentidos,
mataban a las madres, en brazos los sus fyjos,
non podryen dar consejo mugeres nin marydos,
andaban del grand duelo muchos enloquecidos.*

No son estos solos los paralelismos existentes entre la crónica mozárabe y el poema. Sabido es que el pseudo-Pacense es el único de los cronistas hispanolatinos que trata no sólo con benevolencia, sino también con elogio, a Witiza. También en esto coincide con el autor del poema de Fernán González, que, lejos de lanzar sobre él sus anatemas, como el Silense, el Tuldense y todas las demás crónicas del norte, le llama “poderoso varón, omne de grand esfuerço e de grand coraçon”. Recordaremos finalmente que tanto el Pacense como el poema unen la memoria de San Eugenio a la del rey Recesvinto.

Hay evidentemente un parentesco entre la crónica aludida y el poema. No creo, sin embargo, que sea un parentesco directo. Existen en el relato del poema muchos pormenores, muy característicos, que o no se encuentran en la crónica, o están en contradicción con ella. Algunos de ellos parecen provenir de fuentes árabes. No deja de extrañarnos el nombre de Cindus, que se da al rey Recesvinto en tres coplas del poema. Según Carroll Marden, esta singularidad sería un indicio más de la dependencia existente entre el poema y la crónica de Córdoba. El hecho, sin embargo, no es seguro. En la edición que Flórez nos da de la crónica en el tomo VIII de la *España Sagrada*, este

rey, lo mismo que su padre, llevan los mismos nombres que les dan los cronistas del norte. En cambio, en las crónicas árabes encontramos formas adulteradas que nos recuerdan el nombre del poema. El Cindus de éste es el Khandas del Kamil de Aben Alatir y el Gundasulid de la crónica de Arrazi. Este último, que coincide además con el poema en la manera benévola de enjuiciar la figura de Witiza y que conoció la crónica de 754, nos da también la explicación de un nombre geográfico, que ha desconcertado a los comentaristas. Aludiendo al primer encuentro de moros y cristianos, dice el poema en la copla 78:

*Tenia don Rodrigo syempre la delantera,
salió contra los moros, tovoles la carrera,
ayuntose en el campo que dicen Sangonera,
cerca es de Guadiana, en que a su rryvera.*

Anotando la palabra Sangonera dice Carrol Marden que es un río de la provincia de Murcia, y lo mismo repite el P. Serrano en su edición reciente. Y el lector se pregunta maravillado: ¿Qué tiene que ver la provincia de Murcia con el Guadiana? La clave nos la da la crónica de Arrazi, llamada vulgarmente del Moro Rasis, desde que alrededor de 1300 la tradujo al romance el clérigo Gil Pérez. Leemos en ella un término geográfico que, mal interpretado por algunos autores, ha hecho pensar en una segunda batalla del rey Rodrigo con los invasores en Sogoyuela de los Cornejos, cerca de Tamames. Pero es el caso que el traductor de Arrazi no dice Sogoyuela, sino Saguayne, y que, como afirma Tailhan en su edición del anónimo de Córdoba (pág. 113), los manuscritos más puros de Arrazi ponen Sigonera o Sagunera, que se identifica con Saguncia, hoy Gigonza la Vieja, hacia el nordeste de Medina Sidonia y Paterna, donde Rodrigo debió establecer sus reales antes de la batalla del Guadibera. Vemos, pues, que ese misterioso Sango-

nera del poema, lejos de ser un disparate geográfico, nos da una pista para orientarnos acerca de los libros que sirvieron para inspirar al poeta. No me atrevo, sin embargo, a afirmar que el monje de Arlanza conociese la crónica del moro Rasis, aunque no sería nada extraño, puesto que sabemos que la siguió el Toledano en muchos pasajes de su *Historia Arabum*. Desde luego, se puede decir, por razones de cronología, que ignoraba la traducción portuguesa de Gil Pérez, y la versión subsiguiente al castellano. No obstante, en la traducción de Gil Pérez encontramos la transcripción del epitafio que se encontró en Viseo del último rey godo, según la copla 84:

*En Vyseo fallaron después una sepultura,
el qual yazía en un sepulcro escrito de esta figura:
aquí yaze don Rodrygo, un rrey de grand natura,
el que perdó la tierra por la su desventura.*

EL POEMA Y EL CHRONICON DEL TUDENSE.

Estos versos han hecho pensar en un pasaje de Lucas de Tuy, que dice: "*In civitate Viseo inventa est lapidea sepultura, in qua epitaphium est superscriptum, scilicet: Hic requiescit Rodericus rex gothorum*". Se tiene como indudable que Lucas de Tuy es una de las fuentes más importantes que utilizó el monje de Arlanza en esta primera parte del poema. De él procederían la alusión a los hijos de Witiza de la estrofa 41, la historia del conde don Illan, que empieza en la 42: la afirmación de la conquista de Sevilla por los invasores antes de la gran batalla, copla 74; la noticia de la muerte de todos los combatientes cristianos con la del sepulcro del rey, coplas 83 y 84; el recuento de las ciudades conquistadas por Alfonso I, copla 124; el relato de las hazañas de Bernardo del Carpio, co-

plas 127 y siguientes, y, finalmente, las estrofas 137-151, que forman el conocido elogio de España, sin contar las noticias acerca del origen y conversión de los godos, de las coplas 15-24, que si tienen algo de común con el cronicón del Tudense, es lo que éste copia de San Isidoro, pudiendo más bien observarse una verdadera contradicción que aleja toda sospecha de parentesco entre ambos textos, pues mientras el Tudense se lamenta de que los misioneros adocrinaron en la herejía a los godos, el poema, en cambio, afirma que

fyzieron les la fe toda vyen entender.

Pero conviene examinar más de cerca algunas de estas semejanzas para que el lector pueda juzgar de su verdadero valor.

Hablando de los hijos de Witiza dice el poema:

*Fyjos de Vautizanos non devyeron nascer,
que esos comenzaron trayción a facer,
envolvó el diablo e metyó su poder,
esto fué el comienzo de a Espanna perder.*

El Tudense no sólo alude a los hijos de Witiza, que él llama Farmario y Expulsión, sino que cuenta largamente su historia, pero el recuerdo de los hijos de Witiza estaba tan divulgado en las crónicas, en las gestas y hasta en la tradición oral, que no hay motivo para pensar que el autor del poema fuese a buscarle en el *Chronicon mundi* del obispo de Tuy. Hay ciertamente en este último una frase de la cual parece una traducción el último verso de la estrofa citada: *Istud quidem causa pereundi Hispaniae fuit*. Pero el cronista no la escribe hablando de los hijos de Witiza, sino del mismo Witiza, cuya conducta, laudable a los ojos del poeta, pinta él con los más negros colores. No creo

que el verso del poema exija el conocimiento de la frase de la crónica.

Por otra parte, en la estrofa siguiente vemos que el relato toma un curso muy distinto. Tanto Lucas de Tuy como el monje de Arlanza hablan del conde don Julián y del consejo que da al rey Rodrigo de desarmar el reino. Pero en el Tudense, lo mismo que en el Silense, que es el primero en hablar de este personaje, el conde don Julián es el gobernador de la provincia tingitana, mientras que en el poema es un emisario del rey Rodrigo, que le envía a cobrar las parias de las tierras que tenía en Marruecos. En el poema el pérfido conde aconseja que todos los útiles de guerra, lanzas, lorigas, espadas y hasta los mismos caballos sean dedicados al cultivo de la tierra; en la crónica del Tudense, don Julián, que, en su ira, se ha aliado a los francos al mismo tiempo que a los musulmanes, consigue que todos los pertrechos de guerra se envíen a Francia y a los pueblos africanos.

Existen coincidencias innegables: en el poema y en la crónica los moros toman a Sevilla y otras ciudades antes de encontrarse con el rey de Toledo; en el poema y en la crónica Alfonso el Católico conquista, entre otras muchas ciudades de que hablan los cronistas anteriores, dos ciudades que los cronistas silencian: Salamanca y Zamora; en el poema y en la crónica se recoge el epitafio de Viseo. Es verdad que este epitafio se encuentra además en la traducción del moro Rasis por Gil Pérez y en la crónica de Alfonso III; pero tampoco las otras semejanzas son difíciles de explicar. Si no son puras coincidencias, habría que explicarlas por una fuente común, que desconocemos, pues son tales las divergencias que existen entre el Tudense y el poeta de San Pedro de Arlanza, que bien puede descartarse todo parentesco entre ellos. Una fuente común en la afirmación de que todos los guerreros cristianos murieron en la batalla pudiera ser el relato del Silense, que dice: "*omnes*

que deinceps Gotorum milites fusi fugatique fere usque ad interemptionem gladii pervenere".

Por lo que se refiere a las ciudades mencionadas en el poema, todas ellas aparecen también en la crónica najerense, lo cual indica que no se trata de una noticia especial de Lucas de Tuy.

Por lo demás, el relato de la batalla es distinto en el poema y en la crónica, como lo son otros muchos detalles relativos a la historia de la época visigoda y de los primeros tiempos de la reconquista. En el poema, según ya hemos advertido, la figura de San Eugenio va asociada a la del rey Recesvinto, o Cindus, como allí se le llama; en la crónica, en cambio, más conforme con la realidad histórica, es el arzobispo San Ildefonso la gran personalidad eclesiástica que realza aquel reinado. Las discrepancias son todavía más sensibles en los puntos relativos a los reinados de Witiza, de Wamba, de Egica, de Pelayo, de Favila y de Fruela. El juicio que el Tudense emite de estos reyes y las noticias que de ellos nos da coinciden con lo que sabemos por las demás crónicas del norte; el poema, en cambio, nos dice de ellos las cosas más peregrinas, que no se explicarían en un lector de Lucas de Tuy: Witiza, ya lo hemos visto, es para él un gran rey; Egica (el *sapiens et patiens* Egica del Tudense) es, por el contrario, un malvado, de quien la muerte libra a España después de un breve reinado de dos años; a Ervigio no le conoce; Wamba llega al trono después de haber andado oculto en diversos lugares, pues un horóscopo le había dicho que si llegaba a reinar habría de morir envenenado, como sucedió efectivamente, según el monje versificador; una conseja semejante nos cuenta de Pelayo, a quien los godos, inspirados por un ángel, descubren hambriento y roto en el interior de una cueva, y después de besarle la mano le obligan a guiarles al combate; su hijo Vavilla fué *un mal varón*, que por suerte murió al año de su reinado; el poeta sabe que Alfonso I, *una lanza dudada*, era

hijo del *señor* de Cantabria, y que sube al trono de Oviedo por su enlace con la hija de Pelayo, pero le atribuye las conquistas que más tarde realizó Alfonso III; los varios reinados que se suceden entre los de los dos primeros Alfonsos los resume él en la persona de un rey fabuloso, a quien llama Fabia, "que fué malo probado".

En Alfonso el Casto vuelven a encontrarse aparentemente los dos relatos, al contar la historia de Bernardo. "El rey Carlos, dice el Tudense, escribió a Alfonso que fuese con respecto a él súbdito y vasallo." El poema, más finamente, cuenta que Carlo-

*ovo al rrey Alfonso mandado denbyar
que venie a Espanna para sela ganar.*

Esta noticia llena de indignación a Bernardo, que corre en auxilio de los moros, molestados por el rey franco en Tudela y en Nájera. Después de tomar esta última ciudad y la fortaleza navarra de Monjardín, Carlos se dispone a pasar los Pirineos, pero es sorprendido en Roncesvalles por Bernardo, ayudado por Marsil, rey moro de Zaragoza y por algunos navarros. Después de enterrar a sus muertos, Carlos va a Compostela, se aficiona a Bernardo y le lleva a su corte de Aquisgran." Así la narración de Lucas de Tuy.

En la del monje de Arlanza, Bernardo, llamado siempre Bernardo del Carpio, no es ya el hijo de la infanta Jimena, hermana del rey, sino el capitán de las gentes castellanas. Su primer encuentro con los invasores fué en Fuenterrabía. Rechazado allí por el guerrero español, Carlos va a reponer su ejército en la ciudad de Marsella, de donde sale para ensayar una nueva entrada por el puerto de Gitarea, el *portus cisareos* de la crónica de Turpín, es decir, Guetaria. Bernardo del Carpio va a Zaragoza, besa la mano al rey Marsil, le pide el honor de la

vanguardia para sus castellanos, y los franceses tienen que sufrir un encuentro más desastroso que la vez primera.

Hay aquí tales diferencias que aunque los dos escritores cuentan un mismo suceso legendario, se ve evidentemente que el uno es independiente del otro. Y llegamos al elogio de España que trae el poema después de haber recordado las victorias de Bernardo del Carpio. Esta clase de cantos patrióticos es frecuente en la literatura hispanolatina. El Tudense tiene uno en el prólogo de su *Chronicon mundi*; el Toletano trae también el suyo en el capítulo 21 del libro III de su historia, después de haber contado el desastre del Guadalete; y los dos imitan la composición de *Laude Hispania*, que aparece al frente de la Historia de los godos de San Isidoro. ¿A quién imita el autor del poema de Fernán González? Es difícil contestar a esta pregunta. Cuando elogia el clima templado de España, igualmente distante de todos los extremos, o sus aguas abundantes de toda clase de pesca, o sus rebaños de vacas y ovejas, o la frondosidad de sus montes, pensamos en los entusiastas ditirambos del prólogo isidoriano; cuando habla del número de sus ríos, fuentes, pozos y demás caudales de agua; de sus peces sabrosos; de la abundancia de sus venados y toda suerte de caza; de su riqueza en cosechas de pan, vino y aceite; de sus minas de toda suerte de metales; de sus telas de lana, de seda y escarlata, y del ímpetu de sus guerreros en la batalla, recordamos de tal manera la larga enumeración del arzobispo toledano, que llegamos a tener la impresión de que el poeta no hace más que seguir al historiador; pero el elogio del poema termina con una alusión al apóstol Santiago, con cuya predicación quiso Dios honrar las tierras de España, y a los mártires, vírgenes y confesores que las ilustraron con sus virtudes. Esto no lo trae el Toledano, que no veía con buenos ojos la tradición de la venida de Santiago, ni San Isidoro, que no sabía nada de ella; pero lo encontramos en el Tudense, que cita entre las glorias de España, juntamente

con Santiago, a San Pablo, a San Marcelo de León y sus hijos, a San Lorenzo y a San Vicente, a San Dámaso, a San Leandro y sus hermanos, a Santa Teodosia y su hijo San Hermenegildo, a Santo Domingo de Silos y de Guzmán, a Aristóteles, a Séneca y a Lucano.

¿Qué pensar de estas coincidencias? Por las peregrinas ideas que tiene acerca de los antiguos reyes de España, creo que el autor del poema no conocía ni las historias de Rodrigo Jiménez de Rada, ni el *Cronicón* de Lucas de Tuy, ni la *Historia de los godos*, de San Isidoro. De lo contrario, es inexplicable la versión que nos da sobre una multitud de sucesos y de personajes, que él trata con una desconcertante singularidad. Tal vez podíamos pensar que recoge en sus estrofas rumores de carácter popular, pero él mismo nos habla una y otra vez de la *escritura* y el *ditado*, en que se inspira. Creemos, por tanto, que tenía delante un texto bastante adulterado, una especie de crónica legendaria, integrada con noticias de las antiguas crónicas, libremente extractadas, con influencias más o menos próximas de la crónica mozárabe del seudopacense y de algunas crónicas árabes, como la del moro Rasis, y con muchas añadiduras fabulosas de carácter popular. En ese texto debió recoger los conocimientos que tiene del rey Cindus, la novela acerca del encumbramiento de Wamba y su fin, el juicio adverso sobre Egica, las alabanzas que tributa a Witiza, la leyenda de don Julián, que él cuenta con rasgos propios; la violación de la hija del conde por el rey Rodrigo, a la cual, en su calidad de monje, no hace más que aludir discretamente; el relato de los comienzos de Pelayo, que él nos cuenta de una manera distinta que las demás crónicas; el recuento de las conquistas de Alfonso I, la caracterización de los dos reyes semifabulosos, Vavilla y Fabia; la gesta de Bernardo del Carpio, y, finalmente, el canto a las riquezas y grandezas de España. Que no era un hombre muy

fuerte en historia nos lo indica el hecho central del poema de colocar a Fernán González frente a Almanzor.

Algunas coincidencias que existen entre el poema y el "Cronicón del Tudense" no dan derecho a cerrar los ojos a tantas discrepancias. Pueden muy bien explicarse por la dependencia de una fuente común, o, sencillamente, porque flotaban en el ambiente.

Esta historia, hoy perdida o al menos desconocida, es la fuente principal de la primera parte del poema, la que hace que sus opiniones sean con frecuencia tan singulares. Pero, además, se pueden descubrir en sus estrofas influencias y reminiscencias de varios libros y cantares de gesta entonces en boga, como el Cantar de Mio Cid, la Canción de Rolando, el poema de Alexandre y los versos de Berceo. Alude repetidas veces a los personajes de las gestas, a los de la Biblia y a los de la leyenda áurea; Alejandro, Piro, Carlomagno, Valdovinos, Roldán, Ogero, Terrín de Ardenes, se mezclan con David, Goliat, Judas Macabeo, Matatías, Daniel, Susana, San Mateo, San Juan, Santa Catalina, Santa Marina y Ester. Alguna que otra alusión a las pasiones de los mártires ha parecido enigmática o difícil de explicar; pero podemos estar seguros de que el poeta no inventaba, sobre todo en esta materia, tan conocida entonces por todos. Cuando dice en la estrofa 12: *San Juan lo afyrmo quandol descaveçaron*, no hace más que recordar lo que cuenta el Evangelio acerca de San Juan Bautista; y la estrofa 108, en que se alaba a Dios por haber librado a San Mateo de los fieros dragones, se refiere a una de las versiones antiguas de la leyenda de este apóstol. Según ella, San Mateo se encontró en la corte de Etiopía con dos magos, llamados Zaroos y Arfozat, los cuales le pusieron delante dos dragones terribles, que fueron amansados por el santo con sólo hacer la señal de la cruz. Estos relatos piadosos eran muy populares en el siglo XIII, de suerte que sólo un verso bastaba para despertar la visión de la escena en

los oyentes. No deja de extrañarnos la ausencia completa de toda reminiscencia clásica, griega o romana; ni un recuerdo de los poemas homéricos, ni un nombre de la *Eneida*.

LOS JUECES.

El problema de los jueces o alcaldes de Castilla, como les llaman el cronicón de Cerdeña y la crónica rimada del Cid, ha sido muy discutido por todos los historiadores antiguos y modernos. La primera noticia de su existencia aparece en la crónica najerense a mediados del siglo XII. El poema de Fernán González se hace eco de ella, y de él pasará la leyenda a la *Crónica general*.

Pero, ¿es leyenda? Y si no lo es, ¿qué fecha debemos asignar a esos misteriosos personajes? Los que admiten su realidad afirman que debieron vivir en el primer tercio del siglo X, cuando los castellanos empiezan a delatar sus primeros conatos de independencia frente a los reyes de Asturias y León, y muy particularmente entre los años 920 y 930, cuando la justicia hecha por el rey Ordoño II en la Junta de Tebulare, cerca de Carrión, por no haber acudido a la campaña, que terminó con la derrota de Valdejunquera, dejó a Castilla en un verdadero caos político, del cual no saldrá hasta la aparición de Fernán González. En apoyo de esta opinión se aduce la presencia de personajes con el nombre de Laín en los diplomas de Castilla y León, entre 900 y 930; pero se trata de un nombre bastante común entonces y en la época anterior.

Esta es la opinión comúnmente aceptada, y, no obstante, creo que el relato, en la forma expuesta por el poema, tiene más visos de verosimilitud, y hasta supone atisbos de verdadera intuición histórica. Para el monje de Arlanza, la institución de los jueces no obedece a un gesto de oposición contra el

centralismo de Oviedo o de León, sino a un abandono del poder central, al olvido en que, por una cosa o por otra, tenían los reyes a las tierras de tras los montes, que se iban ocupando por la iniciativa de algunos hombres poderosos. Las cartas nos hablan, desde comienzos del siglo ix, de algunos señores y abades que, seguidos de sus gasalianes y escuderos, descienden hacia los valles burgaleses de la orilla izquierda del Ebro para empezar en ellos la obra de la repoblación. Así se incorporan, entre el año 800 y el 850, al reino asturiano las regiones de Losa, Mena, Escalada, Campoó y la Bureba. En Valpuesta es el obispo Juan; en Brañosera, el magnate Nuño Núñez; en Santa Centola de Escalada, un tal Fernando, con su mujer, Gutina; en Area Paterniani, junto a Espinosa de los Monteros, el abad Vitulo, con su comunidad; el abad Pablo, con la suya, en Losa, Ferrán y Pontacre; en San Pedro de Tejada, el abad Rodanio con sus monjes y gasalianes, y en la región de Oca, la comunidad de San Félix, y los obispos, que restauran esta silla episcopal a mediados del siglo.

Así se formó el primer núcleo de Castilla, el pequeño rincón que se llamará en el siglo x, cuando las armas cristianas lleguen hasta el Duero, Castilla la Vieja, la que describe nuestro poema con esta copla:

*Estonçe era Castyella un pequenno rryncon,
era de castellanos Montes d'Oca mojon,
e de la otra parte Fitero el fondon,
moros tenian Carazo en aquella sazón.*

Este salto se da durante el largo reinado de Alfonso el Casto, a quien el poema hace justicia llamándole gran rey, hombre que no conocía el miedo y muy amigo del Criador. Se da unas veces de acuerdo con el rey, y así obra Juan en Valpuesta; otras, por iniciativa privada, como parecen ser las *presuras* de

los abades Pablo y Vitulo. De todas maneras, la primera consecuencia de este avance hacia las tierras foramontanas fué dejar aquella provincia, recién ganada para la cruz, en una situación difícil y en un aislamiento lleno de peligros. Con frecuencia los reyes de Oviedo hacían bastante con sostenerse en el trono y defenderse de los ataques continuos de los musulmanes y de las rebeliones repetidas de los cortesanos. Es probable también que al principio no se diese gran importancia a aquellas ocupaciones de tierras nuevas, que debieron ser consideradas como meros tanteos. La situación debió hacerse más confusa y el abandono más sensible cuando, a la muerte de Alfonso II (842), viene a ocupar el trono el hijo de Bermudo el Diácono, Ramiro I, que para hacer valer sus derechos tiene que vencer las resistencias de un partido y deshacer la oposición de una serie de rivales que se levantan, unos tras otros, siempre con la misma suerte infausta. Fué éste un reinado de luchas interiores y exteriores: los moros, constantemente en la frontera y aun en el interior del reino; en torno al rey, conjuraciones y más conjuraciones, que él sofocaba para verlas retoñar de nuevo. La realidad histórica corresponde a la descripción del poema. Cuando Alfonso el Casto se va a otro mundo mejor, queda revuelta la tierra.

*Eran en muy grand coyta espannoles caydos,
duraron muy grand tiempo todos desavenidos,
comme omnes sin sennor, tristes e doloridos,
dizien: Mas nos baldrrria nunca ser nascidos.*

*Quando oyeron castellanos la cossa assy yr,
e pora alçar rrey nos podían avenir,
vyeron que sin pastor non podían byen vevir,
posyeron quien podiessen las cosas rreferir.*

Y, juntándose todos, nombraron para gobernarlos y defen-

derlos de los moros a los dos alcaldes famosos, llamados por la tradición Laín Calvo y Nuño Rasura, y por el autor del poema, don Nunno Rrasura y don Layno a secas. Y como en la tierra, en aquella Castilla naciente, separada del resto del reino por altas montañas, no había manuscritos del Fuero Juzgo ni de otra clase de leyes, estos jueces, "omnes de grand guisa", empezaron a cumplir su cometido siguiendo el dictado de la razón y de la tradición, como se decía entonces, juzgando por albedrío. Esta situación debió durar hasta que, con el reinado de Ordoño (850-866), la realeza se robustece, asegurando su situación interior y asestando rudos golpes a los enemigos de fuera. Es entonces, efectivamente, hacia el 852, cuando Oviedo organiza la nueva provincia, haciendo de ella un condado fronterizo, semejante a otros, y acabando con aquella situación anómala, orientada hacia una peligrosa autonomía. Y aparece el conde Rodrigo, hombre valeroso, que, aprovechando la fuerte personalidad de aquella tierra y sus características rebeldes a toda asimilación, logra crearse una situación excepcional entre los altos funcionarios del reino durante los primeros años de Alfonso III.

Así entendida la tradición de los jueces, se armoniza plenamente con la realidad histórica. No hay motivo ninguno para rechazarla, pues, aunque no la tuviésemos, nos veríamos obligados a explicar las cosas de una manera semejante. Sucedió entonces en Castilla algo parecido a lo que estaba sucediendo en Cataluña cuando se debilita el imperio de Carlomagno y el poder imperial apenas puede atender a los intereses del lado acá de los Pirineos. Hay, sin embargo, una diferencia: allí se encargaron de dirigir el país los señores más poderosos de la tierra o los hijos de los condes que habían sido designados por el emperador, mientras que en Castilla los jueces son elegidos por aclamación popular.

LA GENEALOGÍA DE FERNÁN GONZÁLEZ.

De acuerdo con toda la tradición, el poema da a los dos jueces los nombres de Nuño Rasura y Laín. Uno y otro son bastante frecuentes en las cartas castellanas del siglo X, sobre todo el primero; pero nos es difícil, si no imposible, llegar a identificarlos. Una de las razones por la cual se han inclinado algunos a colocar el gobierno de los jueces alrededor de 925 es porque entonces había en Castilla un conde llamado Nuño, y no faltan documentos en que aparece la firma de cierto Flaginus; así, por ejemplo, uno de la región de Burgos del año 926, suscrito por un tal Flaginus de Santa María, en compañía de otros personajes de escasa significación que llevan el mismo apellido. Pero ni éste ni el *Flaginus comite in Becaria*, que, como vasallo del rey de Navarra, firma algunos diplomas hacia el 942, ni ningún otro Flagino o Laín de los que figuran por esta época puede confundirse con el Laín Calvo de la tradición. En cuanto al conde Nuño de los documentos de Burgos de 926, de Santa María del Puerto de 927, tampoco podemos dejarnos llevar a una fácil identificación, pues era un nombre tan frecuente entre la nobleza castellana que es rara la generación de los dos primeros siglos de la historia de Castilla en que no encontremos algún conde o alto personaje de este nombre. Un Munnio Munniz firma dos cartas de Fernán González de 947; otro con el mismo nombre es reconocido como conde de Castilla entre 899 y 909; el mismo nombre tenía el guerrero que en 882 levanta el castillo de Castrojeriz y se hace fuerte en él contra el ataque de los musulmanes; y ya antes, en 824, los fueros de Brañosera nos dan a conocer a otro Nuño Núñez, a quien Fernán González, y antes que él su padre, Gundisalvo, llaman abuelo en la confirmación que hicieron de los mismos fueros.

Este Nuño Núñez de la primera mitad del siglo IX es el que habría que identificar con el juez del mismo nombre, a quien

la voz popular llamó Nuño Rasura. En su favor militan no solamente la cronología, sino también la coincidencia del testimonio de los textos con el de la tradición, de acuerdo uno y otro para hacer de Nuño Rasura un ascendiente directo de Fernán González. Nuestro poema nos dice que mientras del linaje de Laín vino a nacer el Cid Campeador, el de Nuño Rasura se ennobleció con las gestas del gran conde:

*Don Nunno fué el uno, omne grand valor,
vyno de su linaje el conde batallador;
el otro don Layno, el buen guerreador,
vyno de su linaje el Cid Campeador.*

Y con el poema están de acuerdo todas las crónicas antiguas, pasando por la *Crónica general* y siguiendo con el voluminoso relato de Arredondo y los historiadores modernos, desde Sandoval y Yepes hasta Serrano y cuantos en la época moderna han estudiado esta difícil cuestión genealógica.

Hay dos cosas que pueden entrar en la historia, tan oscura, de aquellos tiempos: primera, que Nuño Rasura, uno de los jueces de Castilla, es el Nuño Núñez que hacia el 924 concede los fueros famosos de Brañosera; segunda, que debe ser contado como uno de los antepasados de Fernán González. En las dos cosas parecen estar de acuerdo la historia y la tradición, el poema y el diploma.

Ahora bien; ¿qué parentesco existía entre el conde que consiguió la independencia de Castilla y el gran señor que aparece dando fueros en ella durante los primeros años de su existencia? Al contestar a esta pregunta, el poema y las crónicas con él relacionadas se separan de las noticias que podemos averiguar por medio de los documentos. Es éste un tema sumamente interesante, que aún no ha sido suficientemente estudiado, pues vemos que los historiadores siguen repitiendo sin va-

cilar las afirmaciones genealógicas de las crónicas medievales, sin parar mientes en las conclusiones más fidedignas que se desprenden de los documentos coetáneos.

La tradición popular, representada por las crónicas y eco a su vez de los cantares de gesta, hace a Fernán González nieto de Nuño Rasura a través de su padre Gonzalo. El poema nos dice además que este Gonzalo fué padre también de otros dos esclarecidos varones que se llamaron Diego y Rodrigo, y que por tanto eran hermanos de Fernán González.

*Ovo Gonzalo Nunnez tres fyjos varones,
Todos tres de grand guisa e grandes coraçones,
Estos partyeron tierra e dieronla a infanzones,
Por donde ellos partyeron oy estan los mojonos.*

*Don Diego González el hermano mayor,
Rodrigo el mediano, Fernando el menor,
Todos trres fueron buenos mas Fernando el mejor,
Ca quito muy grand tierra al moro Almozor.*

Que el padre de Fernán González se llamaba Gonzalo es cosa evidente para todo el que sepa cómo se formaban entonces los apellidos patronímicos; que fuese Gonzalo Núñez, eso no es ya tan seguro, y si tenemos en cuenta los documentos de aquel tiempo, nos convenceremos de que es imposible. Empieza por llenarnos de extrañeza el hecho de que en ningún documento del último tercio del siglo IX y de los primeros años del siglo X aparezca un personaje que lleve ese nombre, siendo así que por las firmas y encabezamientos de las cartas conocemos de una manera bastante completa los nombres de los señores más importantes que entonces figuraban en Castilla. Por otra parte, hay en esos años un Gonzalo, cuyas actividades tienen una importancia trascendental en el desenvolvimiento de la política castellana durante esos lustros críticos y revueltos, y todo

nos lleva a la convicción de que ese Gonzalo, llamado Gonzalo Fernández, es el padre del primer conde independiente de Castilla. Su nombre le leemos por primera vez en una lápida de autenticidad indudable, que se conserva en el Museo de Burgos y que nos recuerda su intervención, juntamente con un tal Funderico, en la fundación de la ciudad y fortaleza de Lara. Dice así: "En el nombre del Señor, Gonzalo y Funderico hicieron esta ciudad, reinando el rey Adefonso, en la era DCCCCX..." Desgraciadamente, la lápida está un poco descascarillada en el lugar donde aparece la fecha; pero el espacio ilegible es tan pequeño, que sólo podía haber en él otra X o la abreviatura del número 40, que conocen bien los paleógrafos, XV; de suerte que habríamos de leer la era 920 o bien 940, es decir, el año 882 ó 902. Este hombre audaz, que en los últimos años del siglo IX rompe los límites de la Castilla primitiva, salta el Arlanzón y se establece en las ruinas de una antigua ciudad, dominada por un escarpado monte, donde asienta su castillo, se convierte al poco tiempo en el hombre más poderoso de la región. En la corte de León le ayuda el conde de Amaya, Nuño Fernández, que acababa de casar a una hija suya con el primogénito del rey Alfonso, don García. Pero además tiene un genio emprendedor, que le lleva en su ímpetu de reconquista primero hasta el Arlanza, y después en otro salto audaz hasta el Duero. De él dicen los Anales coetáneos, unos años posteriores a él, y casi todas las crónicas antiguas que repobló Clunia, San Esteban de Gormaz y Aza, formándose un condado poderoso en la frontera meridional, que le permitió aspirar al título de conde de Castilla, con el cual figura en varios documentos entre el año 912 y 919. En 912 confirma llamándose conde los fueros de Brañosera, que habían dado sus abuelos Nuño y Argilo. En 915, un documento de Cardeña dice que era rey en León el príncipe García, y conde en Castilla Gonzalo Fernández; en 919, Gonzalo restaura el monasterio de Silos. Ya en 899, una carta

fechada en Burgos nos dice que era conde en Castilla Nuño Núñez y conde en Burgos Gonzalo Fernández, lo cual parece indicarnos que debió haber entre ambos una partición de poderes, indicio de relaciones cordiales y aun de parentesco.

De esta manera, siguiendo los hitos seguros de los diplomas de aquel tiempo, llegamos a descubrir al Gonzalo, que fué padre de Fernán González, y a dibujar en parte su personalidad; un Nuño Fernández, hermano de Gonzalo Fernández, que después de haber intervenido en la política de León para dirigir la conjuración de palacio, que obligó a abdicar a Alfonso III en favor de sus hijos, logró, a la muerte de Ordoño II, que sin duda era enemigo suyo, hacerse reconocer como conde de Castilla, dignidad que ostenta en varios documentos de 925 y 926, suscribiendo alguna vez al lado de su hermano el conde Rodrigo Fernández. Grande y poderoso debió ser el padre de estos tres ricos-homes que tanta influencia tuvieron en la historia de su tiempo. Sus huellas son más difíciles de indagar, aunque tal vez podría ser el Ferdinandus cuyo nombre, con el de su mujer Gutina, aparece en los muros de la ermita de Santa Centola de Siero, probablemente como constructor de ella. Lo único que aquí nos importa es que Fernán González se llamaba Fernando, como su abuelo, según la costumbre de aquel tiempo, que él seguirá también, puesto que sabemos que a su primogénito le puso el nombre de Gonzalo.

Debemos, por tanto, descartar de la ascendencia de Fernán González la persona de ese Gonzalo Núñez, que no existió nunca; mas no por eso queda eliminado ese Nuño Rasura, que las crónicas y los diplomas llaman su abuelo. Recordemos la confirmación de los fueros de Brañosera. Este nombre de Nuño era familiar en el hogar del conde, pues sabemos que lo llevó uno de sus hijos y una de sus hijas. Los cuatro hijos se llamaban Gonzalo, Sancho, García y Nuño. Gonzalo y Sancho se llamaron así por sus abuelos paterno y materno. García y Nuño

nos recuerdan también la ascendencia navarra y la castellana. Muniadonna o Nuña la Señora se llamó la madre del conde, con un nombre que fué muy frecuente entre las familias nobles de aquel tiempo. Muniadonna se llamó la madre del Assur Fernández, futuro rival de Fernán González en el gobierno de Castilla; y el mismo nombre llevaba la hija de Nuño Fernández, que se casó con el rey García de León, hijo de Alfonso el Magno. Un Nuño debió ser también el padre de esa otra Muniadonna, mujer de Gonzalo Fernández y madre de Fernán González, un Nuño que sólo puede ser el Munio Munionnis, el Nuño Núñez, que, según la crónica de Abelda, reconstruye en 882 la fortaleza de Castrojeriz y unos años adelante repuebla la villa de Roa. Este a su vez era hijo de otro Nuño, como el mismo nombre lo indica, el mismo, al parecer, que en los últimos tiempos de Alfonso el Casto concedió los fueros de Brañosera, el que, si son verdaderas nuestras deducciones históricas, entró en la leyenda de los jueces con el nombre de Nuño Rasura. Es el Nuño a quien Gonzalo Fernández y Muniadonna, y luego Fernán González y su mujer doña Sancha llaman abuelo suyo en las respectivas confirmaciones de los mencionados fueros.

Sigue, por tanto, en pie la afirmación de que Fernán González, "el conde batallador, venía del linaje de Nuño Rasura, uno de los jueces, pero no por la línea de su padre Gonzalo, sino por la de su madre Muniadonna, cuyo solo nombre es ya un indicio de esa ascendencia; y así la noticia del poema es en parte verdadera y en parte falsa. Esta misma mezcla de la verdad con el error, de la historia con la leyenda, la hemos observado ya en las estrofas dedicadas a los antiguos reyes visigodos y a los primeros de la Reconquista, y lo seguiremos observando a cada paso que demos en el estudio del poema. En este aspecto es interesante lo que nos dice de los tres hijos del supuesto Gonzalo Núñez, Diego, Rodrigo y Fernando, nuestro Fernán González. Los diplomas pueden hacernos la luz también aquí y ex-

plicarnos la confusión. Hay algún documento de Muniadonna en que vemos juntamente con el nombre de Fernando el de otro hijo suyo que se llamaba Ramiro, pero ni Diego ni Rodrigo aparecen por ninguna parte.

¿Cómo, pues, han surgido en la tradición esos dos hermanos Diego y Rodrigo, que gobernaron a Castilla, que concedieron tierra, que enriquecieron a los infanzones, y cuyos nombres parece haber visto el poeta en los mojones con que señalaron sus donaciones? Es claro que no se trata de personajes imaginarios, sino de seres reales cuya personalidad ha sido oscurecida por la tradición. Rodrigo y Diego no son hermanos de Fernán González, sino antecesores suyos en el gobierno del condado de Castilla, la Castilla primitiva de la segunda mitad del siglo IX. De ellos nos hablan las crónicas, los anales, los documentos y hasta las historias arábicas. Rodrigo aparece hacia el 855, cuando Castilla sale del caos que había inspirado la institución de los jueces. En 866 penetra en Asturias al frente de sus castellanos, y coloca a Alfonso III en el trono, después de vencer el partido de la oposición; durante largos años hace frente con admirable constancia a los ejércitos musulmanes, que periódicamente entraban por el desfiladero de Pancorvo, y al morir deja a su hijo Diego Rodríguez heredero del condado. Diego sigue luchando con la misma valentía que su padre. Las crónicas nos hablan del valor con que rechazó las incursiones musulmanas de 881 y 882, y los anales le citan en 884 como fundador y repoblador de Ubierna y de Burgos. Muere poco después asesinado, según la crónica Najerense, y con su muerte vuelve para Castilla un período de confusión, durante el cual se disputan el título de conde los principales magnates de la región: Fernando Díaz, hijo de Diego Rodríguez; Nuño Núñez, el de Roa y Castrojeriz; Gonzalo Téllez, conde de Cerezo y repoblador de Osma; Gonzalo Fernández y su hermano Nuño Fernández. Esta época confusa y difícil terminará hacia el año 930 gracias a la mano dura,

a la habilidad y a la suerte de Fernán González, que estaba emparentado con casi todos ellos, y por medio de ellos, tal vez de una manera lejana, probablemente por Gonzalo Téllez y su mujer Lambra, con los primeros condes castellanos Diego y Rodrigo. De esta manera llegamos a explicarnos de qué manera llegó la tradición a hacer de estos dos personajes, hermanos del conde batallador.

LOS AMIGOS DEL CONDE.

Si examinamos los personajes que se mueven en torno al protagonista del poema, encontraremos la misma confusión entre la historia y la leyenda que hemos observado hasta ahora, unida a un elemento indiscutible que se debe a ciertas predilecciones del poeta y a las impresiones del mundo que le rodeaba. Muchas de esas figuras son históricas, de otras sólo tenemos noticia por la tradición legendaria, y la presencia de algunas de ellas obedece únicamente al deseo de exaltar la nobleza de algunos magnates contemporáneos al autor.

El poema nos da los nombres de un grupo de guerreros, que son los partidarios más fervorosos del conde y sus más eficaces colaboradores. Se llaman Ruy Cavia, Nuño el del alfoz de Lara, los Velascos, Nuño Laín, Diego Lainez, Gustios González de Salas, Gonzalo Díaz de Bureba, Lope el Vizcaíno, Martín González, Orbita Fernández, el alférez, y Pedro González de Hitero. Este último es el caballero que fué tragado por la tierra antes de la batalla de Hacinas, según se cuenta en la copla 254. El poema no indica su nombre, pero lo encontramos ya en la crónica de 1344: "E este cavallero era de la Puente de Fitero e avia nombre Pero González." Se trata de un hecho puramente legendario, y así sería inútil buscar entre los personajes auténticos de aquel tiempo a la víctima de este accidente desgraciado.

Tampoco es posible identificar a Ruy Cavia, ni a Nuño Laín, en el que la tradición parece haber buscado una unión de los dos jueces de Castilla, ni a Diego Lainez, a no ser que el monje de Arlanza, pésimo computador de los tiempos, haya querido poner entre los compañeros del Buen Conde al padre del Cid Campeador, como puso entre sus enemigos al terrible Almanzor. En Nuño de Lara, en los Velascos y en Lope el Vizcaíno quiso, al parecer, el poeta enaltecer la ascendencia de las tres familias más importantes que había en Castilla cuando él escribía: los Lara, los López de Haro, condes de Vizcaya, y los Velascos, futuros condestables. Los Lara no necesitaban de invenciones fabulosas para decorar su pasado. El Nuño González de Lara, que vivía en tiempo del poeta, era en realidad un descendiente de Fernán González, que antes de ser conde de Castilla fué conde de Lara, y que tuvo un hijo llamado Munio o Nuño, por quien se perpetuó el nombre en la familia. En cuanto a los condes de Vizcaya, es verdad que las genealogías del código de Roda nos hablan en 919, es decir, antes de Fernán González, de un Momus o Mōnius, "comes biscahiensis", que se casó con una hija de Sancho Abarca, llamada Belasquita, lo cual parece indicar que en estos comienzos del siglo x Vizcaya empezaba a adquirir cierta personalidad, independientemente del condado de Alava, más antiguo e importante, pero unos años después, hacia el 933, Fernán González incorporaba al condado castellano el de Alava, al cual iba unida la posesión de la región vizcaína, que, por la muerte prematura del conde Monio, fué incapaz de conseguir la importancia política que conseguirá siglos después. No obstante, entre los tres hijos menores de edad que dejó Monio, uno se llamaba Lope, que pudo muy bien intervenir al lado de Fernán González en sus luchas contra los moros. También los Velascos podían gloriarse de encontrar sus ascendientes entre los caballeros castellanos que intervinieron en las luchas del siglo x, aunque es difícil precisar la familia a la cual se refiere el autor

del poema. Tal vez él piensa en Ruy Velázquez o Velasco, el personaje famoso de la gesta de los Infantes de Lara, a cuyo linaje debieron pertenecer los dos hermanos Alvaro y Diego Velascoz, que en 931 firman una donación de Fernán González a Arlanza. Diego Velascoz se llamaba también el obispo de Oca en 940, y hay sobrados motivos para sospechar que se trata del mismo Diego Velascoz, que aparece en el séquito del conde al principio de su gobierno. Con él la familia de los Velascos, afinada hasta entonces junto al Arlanza, empezaría a arraigarse en la Bureva, y así tendríamos en estos personajes la misma geografía que encontramos en el cantar de gesta. Con la de Ruy Velázquez va unida la figura de Gustios González de Salas, otro de los personajes del cantar. Los Gustios o Gudesteos se nos presentan constantemente durante el siglo x en documentos extendidos entre el Arlanza y el Arlanzón. Hay un Gustios González, abuelo, cuyo nombre encontramos en documentos de 923 y 924. Hijos suyos o parientes debieron ser Ruy Gudesteos, Gutier Gudesteos y Munio Gudesteos, que siguen a Fernán González entre 934 y 947, así como los dos hermanos Diego Gudesteos y Fernando Gudesteos, que fundan en 944 el monasterio de Modubar, al sur de Burgos. En 963 encontramos ya en una carta de Cardeña, junto a los nombres de dos obispos, indicio de su categoría social, el de un Gonzalo Gustios, a quien debemos considerar como el padre de los Infantes de Salas, y este mismo personaje firmaría en 969 una de las últimas cartas de Fernán González, la que dictó para fundar el monasterio de Rezmondo. Personajes históricos son también Gonzalo Díaz de Bureva y Orbita o Aurivita, aunque difícilmente pudieron salir en la misma hueste contra el moro. Gonzalo Díaz, el sesudo consejero, es un representante de la primera dinastía de los condes castellanos. Hay una donación suya a Cardeña, fechada en 921, en la que se llama "hijo del conde Diego", es decir, de Diego Porcelos, el fundador de Burgos. Eclipsada su familia por los

audaces pobladores de Lara, se resignó con su hermano Fernando Díaz a prescindir de su título condal para administrar sus ricas posesiones situadas en la región donde, sobre todo, habían actuado su padre Diego y su abuelo Rodrigo, es decir, en Oca y los valles que se extienden en torno. Por eso en el poema se la llama la Bureva. Alcanzó, según parece, los primeros años del gobierno de Fernán González. Orbita, en cambio, pertenece a la última época. Es este un nombre muy raro (en aquel tiempo. Decíase también Aurivita. Apenas conocemos más que un Orbita, que en 964 confirma una donación que hace a Cardeña Diego Gustios. El mismo año aparece confirmando un diploma de Fernán González, poniendo su nombre entre los de otros magnates calificados de Castilla, y en los primeros tiempos de Garci Fernández figurará a su lado. Pero en la carta de Fernán González no se le llama Orbita Fernández, sino Orbita Díaz. Además, no consta que hubiera sido alférez o portaestandarte del conde como dice el poema. Pudo serlo, como lo fueron en años anteriores Gómez Díaz, según lo atestigua una sentencia dada en Burgos en 932, que empieza con estas palabras: “En presentia de illo comite Fredenando Gundessalbiz et suo alfierez Gomiz Didaz”, y Guttier Gomiz, hijo acaso del anterior, que con el título de “armiger comitis” suscribe cartas de Fernán González entre los años 943 y 948. Según la tradición poética, este caballero murió en la batalla de Hacinas, de donde su cuerpo fué llevado a Arlanza y honrosamente sepultado con el de Gustios González y Lope el Vizcaíno. El poema, en cambio, dice de él:

Díos perdone la su alma, que yace en Cardenna.

Berganza, que fué monje de Cardeña, no sabe nada acerca de la sepultura del alférez del conde en su monasterio. A pesar del poema él sigue creyendo que Orbita descansa en San Pedro de Arlanza, aunque no hace gran caso del epitafio “por ser mo-

dero". De quien es imposible encontrar el menor rastro en la documentación histórica es de don Martinno, el montañés, que mandaba un haz de guerreros en la conquista de Carazo. Las crónicas del siglo XIV le hacen hijo de Martín González, el caballero que guió la infancia del conde en la Montaña. El autor del poema ignora esta circunstancia, pues en su sentir el *amo* del conde no fué un caballero, sino "un pobreciello", que labraba carbón", y cuyo nombre no merece siquiera figurar en la historia, a pesar de los buenos servicios que hizo al joven y a Castilla.

Ilumina las páginas del poema otro personaje de gran relieve. que si no lleva la lanza del guerrero, pone al servicio de la guerra contra el moro todos sus fervores religiosos y los carismas extraordinarios de la santidad. Es el monje Pelayo de Arlanza, que revela al conde sus gloriosos destinos, y después de pasar a mejor vida, se le aparece para anunciarle nuevas victorias. Es bien conocido lo que de él nos cuenta el poema, y tras él todas las crónicas e historias que han tratado este asunto, desde el autor de la crónica general hasta los relatos de Yepes, Sandoval y Berganza. Siguiendo al jabalí, Fernán González entra en la ermita, colgada en una roca que se inclina hacia la pendiente del Arlanza. El ermitaño, que vive allí con otros dos compañeros, le sale al encuentro, le comunica los designios de Dios sobre él y le invita a compartir su pobre cena. Al separarse son ya dos grandes amigos. El poema no nos dice cómo se llamaban los dos compañeros de Pelayo, pero los cronistas posteriores no se resignaron a ignorarlos. Desde el siglo XIV se sabe ya que llevaban los nombres de Arsenio y Silvano.

¿Qué valor histórico podemos dar a esta parte milagrosa de la gesta del gran conde? ¿Es el monje Pelayo una figura más de las que enriquecen nuestro santoral antiguo? Ya Ambrosio de Morales sospechó que en este relato debemos ver una pura invención de la fantasía de los juglares; y como razón aducía que ni en la carta de fundación del Monasterio de Arlanza ni en nin-

guna de las donaciones posteriores existe la menor huella de este monje profeta, como parece que hubiera sido natural. El primer abad del monasterio de Arlanza no se llamó Pelayo, sino Sonna, y por mucho tiempo ese nombre estará ausente del cartulario del monasterio, el único monumento que trae hasta nosotros un eco fidedigno de los sucesos en aquella edad lejana. Para contestar a Morales, fray Antonio de Yepes trae a colación los viejos papeles del monasterio, pero ni nos dice la época a que se remontan esos papeles, ni en realidad son tan viejos que puedan merecer la autoridad que se debe a la historia. Por lo que se refiere al caso de Pelayo, el cartulario aludido nos sugiere una sospecha del mayor interés. Se trata verosímilmente de una pura confusión. El nombre de Pelayo aparece por vez primera en los diplomas de Arlanza el año 1037 en una donación que Fernando I hace al monasterio de otra casa religiosa cercana: "el monasterio de Santa Marina, virgen; San Miguel, arcángel, y San Pelayo, mártir de Cristo, en cuyo honor está fundada una basílica en el lugar de Valdehande, alrededores de Clunia". Es decir, que en 1037 el primer rey de Castilla, que pensaba enterrarse en San Pedro de Arlanza, sujeta a este monasterio otro situado unos 25 kilómetros al sur, donde se veneraban reliquias de San Pelayo, el niño mártir que había sufrido en Córdoba bajo el gobierno de Abderrahmen III, y cuyo culto se había extendido rápidamente por el condado de Castilla y el reino de León. Los monjes de Arlanza vieron en esta donación un medio fácil de enriquecer los tesoros de su iglesia con reliquias del niño mártir. Y así lo hicieron efectivamente. Dos años más tarde, en 1039, los diplomas del monasterio empiezan a hacer contar que las ofrendas se hacen a la casa de Arlanza, suburbio de Lara, donde se guardan las reliquias de San Pedro y San Pablo, "San Pelayo, testigo de Cristo". Así hasta 1062, en que por primera vez aparecen los nombres de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, cuyos cuerpos, encontrados en Avila, fueron

trasladados a Arlanza por el mismo rey Fernando. Al principio parece como si los nuevos mártires fuesen a eclipsar al de Córdoba, pero el nombre de este último reaparece, figurando junto a los de los tres hermanos abulenses, en gran número de documentos, que se extienden durante los siglos XII y XIII. Esto nos orienta para descubrir lo que debió suceder. Las reliquias del mártir Pelayo fueron colocadas en la alta ermita, contigua al monasterio. Llegó un momento en que la pasión del niño cordobés se esfumó en la memoria de las gentes. Quedó sólo un nombre asociado a un santuario pintoresco, en cuyo fondo se abría una gruta, a propósito para servir de refugio a un anacoreta, y así se realizó la transposición, a la cual no tardó en seguir la leyenda. En el siglo X no hay Pelayo ninguno en San Pedro de Arlanza; en el siglo XI empieza a rendirse allí culto a San Pelayo, el mártir de Córdoba; y en el siglo XII el niño mártir, mal conocido, se convierte en un santo local, que la imaginación popular asociará al recuerdo del gran conde, tan vivo en aquella tierra.

SOBRE EL TEATRO EUROPEO EN LA EPOCA BARROCA

POR

ANGEL VALBUENA PRAT

OBSERVANDO los grandes teatros de Europa, desde el final del siglo xvi a los albores del xviii, pueden separarse claramente diversos períodos. I. El del último momento renacentista o del primer barroco, o época de Lope y de Shakespeare. II. Momento central del Barroco o época de Calderón. III. Momento de estilización clásica o época de Racine, y IV. Momento del rococó o de Bances Candamo y Marivaux.

I. EPOCA DE LOPE Y SHAKESPEARE.

Si recogemos los valores más altamente significativos desde el Renacimiento europeo, hallaremos que es precisamente en los albores del barroco cuando cristalizan en formas perfectas los intentos de transformación de los elementos teatrales postmedievales o de influjo greco-romano

del siglo xvi. Los dos países en que predominan las formas barrocas se basan en la variedad del teatro medieval transformado en materia nueva. Crean, por lo tanto, el «drama» moderno. Pero con diversas modalidades. Si comparamos la poesía dramática con las formas plásticas del Renacimiento y el Barroco, analizadas por Wolfflin, nos encontramos en este momento con aspectos que pueden estar en el siglo xvi. Tal, por ejemplo, la coordinación de diversos personajes en obras sin protagonista propiamente dicho, como en *Peribáñez* y otros ejemplos de Lope. Lo mismo pudiera decirse de la compleja variedad diversa, sin ley de subordinación, de *The Duches of Malfi*, de John Webster (1580 ?-1625 ?). Lo barroco entra en estos casos por el dinamismo, la dispersa variedad anticlásica, lo «pintoresco» bien diverso de la «lineal» arquitectura greco-romana. Shakespeare es un caso excepcional, como Cervantes en la novela. Uno y otro, en pleno albor barroco, están en contacto con él, pero sin ser propiamente de este estilo. Cervantes es muy posible que, en punto a forma, tenga tal significación por ser un rezagado en las lecturas y aficciones. Por lo tanto «adivina» aspectos barrocos, más bien que los trabaja. Shakespeare está, al mismo tiempo, adivinando el romanticismo más de dos siglos antes de ser éste una escuela. Y por esto los ochocentistas verán en él su guía y su precursor. Pero no faltan, es verdad, aspectos que coinciden en él con el barroco. Tal es, por ejemplo, el tipo de obra en que el antagonista llega a emular o eclipsar al protagonista —claroscuro de dioses y demonios— Yago llega a ser una figura más punzantemente acusada que la del mismo Othello. Marcus Brutus se convierte de hecho en verdadero protagonista, *destronando* dramáticamente a *Julius Cæsar*. Shylock, simplemente señalado en el reparto de personajes como «a rich Jew», anula en absoluto la figura

borrosamente italianizante de Antonio en *The Merchant of Venice*. Pero, como en Lope, y con mucho más relieve aquí, hay obras en que diversas figuras se disputan el derecho al puesto central: así Lady Macbeth tiene tanto derecho como su retorcido esposo a presidir su terrible banquete de sangre y destrucción. Y en *Hamlet*, a pesar de la superioridad del protagonista, Ofelia está más cerca, en calor humano, de su loco amante, que la aérea Rosaura del símbolo universal de Segismundo; en Calderón, el dramaturgo central del barroco. Esencial en este huracán de formas es la figura de Don Juan, tal como la esbozó Tirso: una carrera en vértigo hacia la muerte, a través de dama y dama, de ciudad y ciudad. Tirso se sitúa en este mismo período. Shakespeare, por otra parte, penetra en el mundo alado del barroco, más que en las comedias de fantasía de hadas y gnomos como *A Midsummer Night's Dream* («El sueño de una noche de verano»), por las concepciones simbólicas de *The Tempest*. Ariel y Caliban, dentro de sus profundas diferencias, se aproximan a las figuras calderonianas.

Los personajes o las situaciones en técnica de coordinación predominan, también, en Ben Jonson en obras como *Every Man in his Humour* o en los cuadros satíricos de *Volpone*. En la escuela de Lope, un ejemplo típico de la ley de coordinación dentro de la variedad del primer barroco, y sin ley de contrastes acusados, a pesar de haber un protagonista por la índole misma del asunto, es la primera parte de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. Sus escenas vienen a ser como una serie prolongada de cuadros que lo mismo podrían acortarse que alargarse. Corneille, estéticamente situado entre el mundo de Calderón y el de Racine, ha apretado la acción en un haz de unidad, ha agrandado por tanto la figura central, y una ley de subordinación

ción está evidente. Al partir aún de una diversidad de escenas sin llegar al extremo de unidades de la tragedia clásica perfecta, hace de su *Cid* una obra de transición entre el II momento y el III de la época barroca. Como obra de paralelismos, en vez del protagonista esencial del barroco, puede mencionarse *El condenado por desconfiado*, cuya atribución a Tirso no creemos resuelta. Paulo y Enrico, así como sus acciones respectivas denotan el predominio de la ley de coordinación de elementos diversos encajados dentro de una superior unidad.

Notas salientes en síntesis de este período: Variedad de acción, complejidad de la obra, dinamismo. Ley de coordinación más que de subordinación. Concepción «humana» de los personajes a diferencia del predominio de los símbolos, arquetipos o miniaturas de las etapas siguientes. Habrá diferencias de «profundidad» entre los representantes de este período, pero no de modalidad. Humanos son el ambiente y las figuras de *Fuenteovejuna* o de *La dama boba*, de Lope, como en las tragedias y comedias de Shakespeare. Humano es el color local, sensual y sonriente de Tirso, como en la sátira cortante de Ben Jonson. Humano es el drama nacional de Guillén de Castro junto a la leyenda poetizada de Vélez de Guevara, como el patetismo impresionante de Marlow (1564-1593), primer dramaturgo cronológicamente del período, o el del elizabethiano Webster. El *Faustus*, de Marlow, es hermano de *El condenado por desconfiado*.

Cronología.

Christopher Marlow (1564-1593), abre el período. Shakespeare (1564-1616), centro humano y denso de todo el grupo. John Webster (1580-1625 ?), variedad de cuadros

patéticos. Francis Beaumont (1584-1616), colaborador de Fletcher, especialmente. Lope de Vega (1562-1635), centro legendario-nacional, relacionándose con él (dentro de sus diferencias), los «dramas» o «crónicas históricas nacionales» de Shakespeare. Modalidad de la leyenda lírica como en *El Caballero de Olmedo*. Guillén de Castro (1569-1631), variedad de cuadros histórico-legendarios. Vélez de Guevara (1579-1644), modalidad poética.

Tirso de Molina (1584?-1648), *Don Juan*, representación del personaje barroco por dinamismo; contraste entre amor y muerte; gran influjo en las generaciones inmediatas y en la propia; comedia erótica-irónica. Ben Jonson (1573?-1637), cuadros de sátira; vitalidad: fuerza cómico-caricatural; britanización de las influencias italianas. Tirso y Ben Jonson, riqueza de caracteres o personajes cómicos. Jhon Fletcher (1579-1625), malicia e ironía, su Mibel de *The Wil Goose Chase* (La caza de la oca salvaje), es un Don Juan casado y picaresco. Thomas Milddlston (1570?-1627), *Michaelmas Term*, en que el protagonista Easy es el «hijo pródigo» de este período, y su explotador Quomodo, el usurero precursor del «avaro», de Molière.

Mira de Amescua (1574?-1644), *El esclavo del demonio* es el Fausto español del primer momento barroco, variedad compleja. Alarcón (1581?-1639), su estilización lo sitúa en contacto con la generación siguiente y aun con la clásica, de la comedia de Molière. Philip Massinger (1584-1639), es considerado como el introductor del teatro del tiempo de Carlos I de Inglaterra, que comienza a reinar en 1625; en *The Virgin Marty*, 1620, hallamos un equivalente de la «comedia de santos» hispana, a la vez que una mirada anunciadora del *Polyeucte*, de Corneille; conversión y apoteosis, que, con sus diferencias, hacen pensar en nuestro *Esclavo del demonio*.

II. MOMENTO CENTRAL DEL BARROCO O ÉPOCA DE CALDERÓN.

Calderón vive extensamente el siglo XVII o centuria barroca. Una parte de su obra es la estilización del drama nacional y legendario de Lope y su generación. Entonces, su arte barroco procede por recortar, establecer jerarquías, convertir la anterior ley de coordinación en ley de subordinación. Así el protagonista se agranda, quedando muy por cima de sus compañeros de obra. Sólo estilización y condensación hay, por ejemplo, en *El médico de su honra*, de Calderón, respecto al drama del mismo nombre de Lope. La acción y los personajes se siguen escena por escena; pero de un boceto improvisado y borroso se ha llegado a una obra perfecta en intensidad pasional, resuelta conceptualmente, y en rotundidad de expresión. En otros dos casos, la técnica supone una diversidad más acentuada respecto a los modelos. En *El Alcalde de Zalamea*, Calderón concentra la acción, elimina lo superfluo. En vez de dos hijas de Crespo y de dos Capitanes, Calderón deja a Isabel y a Alvaro de Ataíde. En cambio coloca, en su ley de figuras secundarias subordinadas al interés central, a la sobrina y al hijo del Alcalde. Éste se eleva, digno, sobre las otras figuras del drama democrático, de vida media, de pueblo español.

En el centro de toda la producción del dramaturgo del Barroco está *La vida es sueño*, cuyo orden y construcción peculiar se analizaron en esta misma revista. En dicho ensayo pueden observarse las características del estilo barroco. Pero en lo demás de la producción calderoniana se confirman y aun se agudizan algunos matices. Calderón sustituye el mundo humano de Shakespeare y Lope por fantasías o símbolos. El albor ágil del símbolo Ariel se ve cumplido en la figura histórica de Semíramis, *La hija del aire*. Ariel

es genio del aire por cosmología hecha mito. Semíramis es «hija del aire» por historia o leyenda estilizada, «aireada» en poesía saltadora e intensamente teatral. El mundo trágico, sangriento o atormentado de pasiones humanas de *El esclavo del demonio* o de *The Virgin Martyr*, Calderón lo estiliza en sus comedias de santos, como el trío conceptual y poético de Cipriano, Justina y el demonio de *El mágico prodigioso* o el mundo musical y alado, estilización fina hasta el extremo de sutilidad de *Los dos amantes del cielo*. Mundo de mitología y de símbolos, de comedias ideológico-poéticas como *La estatua de Prometeo*, y de las abstracciones teológicas de los autos sacramentales *Sueños hay que verdad son* o *El divino Orfeo*, al final de la vida y obra del dramaturgo de la estilización y de la alegoría, son autos de una compleja materia de estudio y de intuición poética-teatral a tono con todo el arte del siglo — como la escultura de Bernini o la pintura de Rubens —. Y lo mismo en lo literario. Las comedias mitológicas se mueven en el orden del *Polifemo*, de Góngora; las alegorías de sus autos en la senda de la humanidad reducida al orden abstracto del *Criticón*, de Gracián. Diversas escenas de comedias y autos tienen equivalente plástico en Valdés Leal.

En la escuela de Calderón, Rojas sigue diversos aspectos de la comedia de costumbres, ya retorcida y estilizada. Pero el «tono menor» de un Moreto mira más bien al estilo del rococó, como otros varios dramaturgos, especialmente Cubillo.

Corneille, con el que comienzo las inclusiones del teatro francés del xvii, debe colocarse en este momento. La tragedia francesa es, por naturaleza, reacción antibarroca, pero por una ley de época no puede sustraerse a las líneas esenciales del estilo. Cumple una misión esencial, como la pintura de Poussin en la plástica, y con más jugo de poe-

ma en Racine especialmente, alma del momento inmediato, en la sucesión de los valores secentistas. Corneille queda antes, y por eso lo coloco en el momento de Calderón. Su contacto con el teatro barroco español es evidente. De la comedia galante y moral de Ruiz de Alarcón procede *Le menteur*, base del teatro costumbrista-irónico del próximo Molière. Corneille corresponde a la etapa españolizante de la corte de Luis XIII, de la que todo el mundo tiene una visión o estampa de zig-zag de espadas. Es el poeta trágico de la generación de Richelieu. Acabamos de aludir a las diferencias entre Guillén de Castro y *Le Cid*. Indudablemente esta tragedia no entraba plenamente en la línea clásica de los teorizantes. Sabido es que en los debates a que dió lugar, los «sabios» se quejaban de que no respetaba exactamente las unidades. Esto revela su mundo intermedio entre el orden barroco calderoniano y el estilizadamente académico de las fábulas mitológicas de Racine. Corneille acierta en las fábulas romanas históricas. Su *Horace*, además de proceder de Lope, tiene un ademán afectado de etapa de transición. *Polyeucte* es la conversión de la comedia de santos hispana, como el *Saint Genest* de Rotrou, en materia clásica. Pero la separación de los motivos barrocos la logrará Racine en su tragedia sacra de tema bíblico. En el mundo de los modelos clásicos, para hombres del Renacimiento, el signo de Séneca preside a Corneille, así como Racine guarda reflejos de Eurípides. El cambio de Séneca en Eurípides señala la transformación del espíritu y del estilo.

El momento barroco en el teatro inglés lo señala la época de la Restauración. Carlos II de Inglaterra tiene mucha semejanza con la frívola simpatía de hombre de las letras de nuestro Felipe IV. Sus amores con Nell Gwyn son paralelos de las aventuras del Austria velazqueño con otra

actriz, la «Calderona». El espíritu español, hasta en rasgos de comedia de capa y espada, ya sea en forma directa, ya mediante imitaciones francesas, da sin duda un carácter especial al barroco de la restauración inglesa. Como en la comedia mitológica calderoniana, lo alado y lo rítmico llegan a su más alto grado. Así las obras de Shakespeare se «barroquizan» decorativamente en este período. *Macbeth* se intercala con *ballest* y *The Tempest*, la forma más alada de la generación isabelina, se evapora en melodía de ópera. Dryden es el dramaturgo de este momento. Su *Spanish Friar* –1681– es obra de doble intriga y de esencia tragicómica. Su *Almanzor and Almahide or the Conquest of Granada*, revela lo heroico altisonante, de lejanos orígenes hispanos, hasta en el asunto.

Cronología.

Calderón (1600-1681). Rojas (1607-1648). Sus dramas mitológicos como *Progne y Filomena* y comedias heroicas de la antigüedad como *Los áspides de Cleopatra* hacen pensar en motivos de ópera, y representan una típica altisonancia y estilización de la época central del barroco. Juan de la Hoz y Mota (1622-1714): *El montañés Juan Pascual*. Juan de Zabaleta (1610-1670?): *El hijo de Marco Aurelio*. Solís (1610-1686), en sus comedias satírico-cosmumbrietas, y su barroco mitológico de *Eurídice y Orfeo*.

Pierre Corneille (1606-1684): *La Cid*, diciembre de 1636 o enero del 1637; *Horace y Cinna* (1640); *Le Menteur*, temporada de invierno del 1644; *Polyeucte* (1543). Jean Rotrou (1609-1650): *Saint Genest* –procede de *Lo fingido verdadero* de Lope (1646)–; *Venceslas* –procede de *No hay ser padre siendo rey*, de Rojas (1647)–.

*

tinto. *Les précieuses ridicules* presenta el «caso» de Madelón, que se pierde por las galanterías novelescas, y que aniciaría un amor de comedia de capa y espada. Es de una modalidad distinta de la marisabidilla del teatro español, como en *No hay burlas con el amor*, de Calderón. La sátira y lección tienen más del tema en entremés o sainete. Realmente en Molière son perfectamente distinguibles la comedia completa y plena y la farsa paródica, cuya gracia puede llegar a ser exclusivamente exterior, como en *Le Médecin malgré lui*. Pero siempre Molière opera sobre materiales depurados —dentro de las formas cómicas—. Incluso actúa sobre lo abstracto —en cuanto al concepto—: la hipocresía, la avaricia o la misantropía encarnadas en «tipos» más que en hombres shakespearianos. Llega a lo inconcreto —en salón—, a lo rígido, a ser un Descartes de la literatura.

En Inglaterra, Dryden —representando el momento anterior, en espíritu— se pone en contacto con la línea clásica en el *Oedipus* —1679— en colaboración con Nathaniel Lee, ingenio desequilibrado, sombrío, prerromántico. Por lo tanto, no era su país el lugar a propósito para el momento raciniano. Molière fué más fácilmente asimilado.

Cronología.

Racine (1639-1699): *Andromaque*, 1667; *Iphigénie*, 1674; *Phedre*, 1677; *Athalie*, 1691. Molière (1622-1673). De los dos mundos del clasicismo del xvii derivan —ya en pleno xviii— la comedia y la tragedia académicas. Inglaterra, que en la época de la Restauración comienza a sentir la influencia clásica francesa, tiene su período academicista entre 1702 y 1740. En España la influencia francesa es más

tardía y el ciclo de la tragedia y comedia clásica es de avanzado el XVIII. La *Raquel*, de García de la Huerta, es de 1778; el gran imitador de Molière es Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Distinta de la línea clasicista de Racine y Molière es la tragedia anquilosada del XVIII, que en Francia representa Voltaire y en Italia, con noble retórica político-efectista, significa Alfieri, que ya conocía a Shakespeare y en cuyo impulso revolucionario aletea ya el romanticismo.

IV. MOMENTO DEL ROCOCÓ O DE BANCES CANDAMO Y MARIVAUX.

Quedan claras las posiciones que llevan al academismo del XVIII. Nos queda señalar un momento o estilo, que dentro del espíritu del barroco termina su ciclo y sus formas. En los momentos II y III hemos advertido dos distintos perfiles del XVII. De cada uno, sus posibilidades se esfuman o añanan en el espíritu del rococó. Del Calderón barroco, de lo desmesurado y lo complejo se evapora la potente poesía en la magia escénico-estilística de Bances Candamo. Del Molière, cuya gracia encuadraba en el tipo y en la línea geométrica, deriva en musicalidad fina, en exquisitez de arte de salón, Marivaux y su tendencia. De *La vida es sueño*, de Calderón, queda la poesía alada, vaga y de imágenes en niebla de *La piedra filosofal*, de Bances Candamo. De su teología, precisa y compleja, el comienzo de una poesía de confusión y en aparato decorativo del auto *El gran químico del mundo* de su continuador. Puede simbolizar todo el modo de esfumarse el arte de Calderón en el de Bances, una escena de auto de éste en que los personajes «van respondiendo en música muy baja, como si fueran

ecos». Así se borraban — como los palacios alzados por la magia en *La piedra filosofal* — los contornos del drama poético calderoniano. Un personaje de Bances suplica no vibren tanto los violines que vayan a hacer desaparecer los salones y figuras del encanto. Otro aviso y espíritu ejemplar. Para llegar a este momento del final del xvii y comienzos del xviii, el camino de lo fino y galante de lo premozartiano y preversallesco venía de toda una serie de dramaturgos del barroco español. Cubillo de Aragón, el miniaturista de *Las muñecas de Marcela*, y Moreto, el delicioso animador del juego irónico de *El desdén con el desdén* o de la nostalgia brumosa de *La confusión de un jardín*, anunciaban el mundo del mueble rococó y del aire de minuetto. Bandes Candamo vaporiza, como en su metáfora predilecta de cristales rotos, los fundamentos de ese arte que se esfuma en música:

*casi en vapores disueltos
de arquitectura de vidrio.*

Marivaux, con las diversas modalidades del teatro francés, viene a cumplir un cometido semejante. Volatiliza el mundo cómico de Molière. Unas veces nos ofrece — en fino «ballet» del Versailles pastoril — la arlequinada exquisita, que hace pensar en Wateau, juego de hadas y pastoras, de Silvias y violines. Otras muestra el entronque a la vez con Molière y el teatro español, como en su irónico *Jeu de l'Amour et du Hasard*, en cuyo asunto se recuerda perfectamente el *Donde no hay agravios no hay celos y Amo y criado*, de Rojas. El hecho de ser Arlequín el sustituto del gracioso picaresco y realista de la escena hispana declara el nuevo estilo y el nuevo arte. Discreteo, juego alado y sutil, incapaz de ser comprendido por el cartón cerebral de un

Voltaire. *Marivauder* es símbolo de volar sobre un salón de espejos lucientes en alas de un rigodón de Rameau. Si en Bances, a la vez que lo fino, está lo desmesurado, tierra y tiempo de Churriguera; Marivaux es el autor de teatro que da la mano a las estilizaciones del rococó más sutiles y finas, a Watteau y a Mozart.

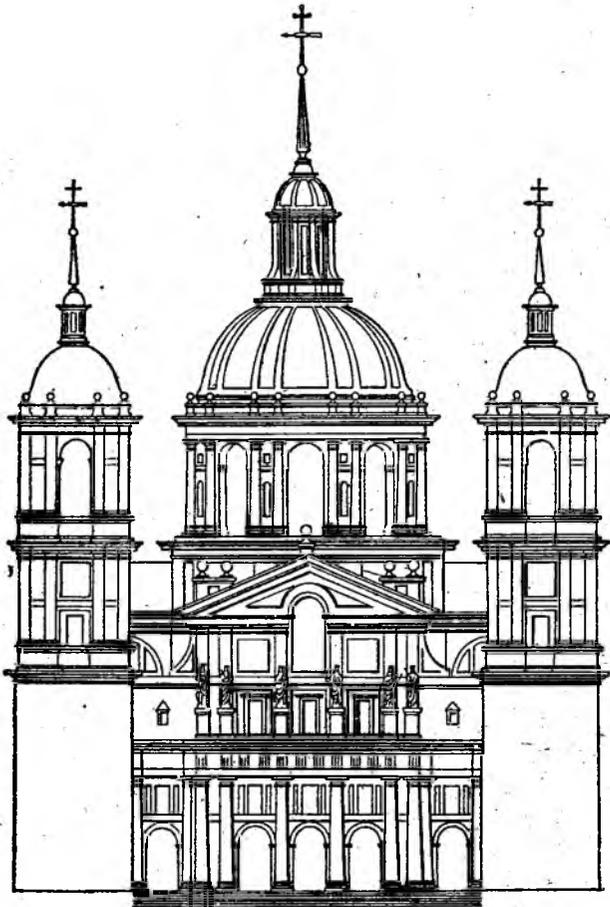
A uno y a otro le llegan, depuradas, esencias del primer barroco. A Bances le llega lo nacional-histórico en ágil ráfaga, como el Macías aprendido en Lope. A Marivaux le llegan las hadas y tragos del Shakespeare de *A Midsummer-Might's Draeam* a su bucólica de Arlequín *poli par l'Amour*. Bances musicaliza por su poesía, por su verso; la musicalidad de Marivaux está inmersa en la acción y en el diálogo cómico, y a la vez en los elementos concretos de dicho arte, empleados como auxiliares de la acción. Praderas de corderos dieciochescos, pastores de sombreros a la moda, orlados de flores, o salones de muebles retorcidos y pinturas sobredoradas, donde un juego de pañuelos blancos pasa de mano de galán a dama. A un lado, el cantor, tañedor de violín.

*Voyez vous cet objet charmant?
Ses yeux dent l'ardeur étincelle,
vous répètent à tout moment:
Beau brunet, l'Amour vous apelle.*

Cronología.

Bances Candamo (1662-1704). Poeta de Corte y teorizante de la comedia en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, donde se recogen anécdotas de la escena contemporánea, frente a erudición, estética e historia. Sus obras se publicaron póstumas; *Obras líricas*, 1720;

Poesías cómicas, 1722. Moreto moría en 1669. Antonio Coello (1611-1682) compone su fina obra de salón real, *El conde de Sex*, sobre Essex y la reina Isabel de Inglaterra. Diamante muere en 1687; Matos Fragoso en 1689. En todos estos últimos discípulos calderonianos, la nota fina, el tono menor, la poetización estilizada son, en sus mejores obras, las notas primordiales. Marivaux (1688-1763): cierra y define el rococó escénico. Se siente atraído por la anécdota periodística en *Le Spectateur Française* —con influjo de *The Spectator*, de Adisson—. Parte de su teatro está compuesto para comediantes italianos. *Arlequin poli par l'Amour*, 1720. *Le Jeu de l'Amour et du Hazard*, 1730. *L'Épreuve*, 1740.



Poesía

Ricardo Juan Blasco: *Eva*.—Félix Ros: *Sonnetos y Romances*.—Alfonso Gil: *Poesías*.—Ricardo Gullón: *Estrella de siete mares* (Cuento de la Sirena y el Joven Marino).—R. P. Oswaldo Lira: *La esencia de la poesía*. (Continuará).

E V A

POB

RICARDO JUAN ELASCO

INDOLENTE, *vagando, caminando*
con paso suave hacia la fresca orilla,
inclinándose apenas, lentamente
su cuerpo joven a las luces brinda.
Cual un ala de polen irisado,
cual imperioso amante, la ilumina
el alba virgen, la naciente hoguera.
Eva sus ojos abre sorprendida.

Pasó la oscura noche. No más sombra
que la que deja al caminar desnuda.
Se separan las ramas. Cerca el agua
trémula en lentos círculos ondula:
ignora que esos pies ligeros pueden
con leve o rauda paso herir su espuma.

*En el aire, nocturno todavía,
el vuelo de las aves da comienzo:
pájaros o pequeños corazones,
vacilante plumón, tibio jilguero,
cuyo latido apenas si se atreve
a sentir Eva en su inviolado seno.*

*Ni un caballo relincha. No va el corzo
pisando temeroso la pradera.
Quieto el león, con púrpura pupila
ve atónito ante sí vagar la hiena.
Ignorantes están que con sus miembros
posible es con dulzura hollar la tierra.*

*Nada la aparición del sol saluda.
Como emerge una isla de los mares,
azul, la selva surge de la noche,
suelos cabellos libres su ramaje
movidos por el céfiro o aliento
que en celeste invisible pecho nace.*

*Tan sólo una mujer, candor pristino,
contempla, estremecida, la mañana.
¿De qué lugar, de dónde esta luz viene,
fulgurando impaciente, lumbre, llama?
Silenciosa, contempla. Silenciosa,
buscándola llegó, predestinada.*

*Inclinándose apenas, lentamente,
unas ramas sorprende que se agitan,
sorprende un soplo entre la fronda muda:*

*un ser cercano, tibio, que respira.
Eva se acerca. Algo la reclama,
algo la atrae con su presencia viva.*

*Algo con tiernas formas infantiles,
errante nimbo, toma la inocencia
indeleble, cual frágil vestidura.
Cruza, feliz, ante los ojos de ella.
Las ramas mueve, las arenas pisa,
el aire en calma nuevamente deja.*

*Eva, atemorizada, borrar quiere
de sí este incierto signo misterioso,
esta flotante imagen que la turba.
Y se vuelve, temblando. Mira en torno
a lo nuevo naciente. Llega un frío
viento que la estremece poderoso.*

*Ve a sus espaldas cómo la mañana
claros limbos de luz pone a la selva.
El musgo blando, brevemente oscila;
oscila el duro lomo de las fieras;
el pájaro en su nido oscila o canta.
Todo su nombre suplicante anhela.*

*Todo inmóvil está, quieto, temiendo,
dudando si callar, si andar, si acaso
suspirar; indefenso, asustadizo,
presto a escapar, a sucumbir, callando,
sorprendido, doliente, tembloroso,
indeciso entre ser o un no ser vago.*

*Eva, sola, también su nombre inquiere,
mientras su corazón latir escucha.
Súbitamente, algo increado ansia:
¿tal vez su misma cándida ternura?
De no tener recuerdos triste, vuelve
sus ojos a la aurora que la alumbra,
al cielo su mirar. Triste, quisiera
ser vieja como Dios: eterna y pura.*

SONETOS Y ROMANCE

POA

FÉLIX ROS

SONETOS

I

FINAL DE VIAJE

*(Se pintó y empolvó
en el tren, mirándose
en un espejillo.)*

SURTE tu bolso abriles en conserva;
revientan sus claveles en tu boca
por capullos metálicos, y apoca
tu semblante un rubor que urdió Minerva.

Hundes tus ojos de color de hierba
en linsas microscópicas, ya roca,
sobre las que su polen blanco aloca
la hilada nube de tus dedos sierva.

*Químicamente joven, estremece
tus miembros junto al rápido paisaje,
vecino de un final que entra en agujas.*

*Nace, tras el paréntesis del viaje,
otra tú a la que nunca te pareces,
falsa como el abril que le dibujas.*

2

*Cual un espejo en su ávido aposento
hasta el descuido efímero recoge
de quien sin verlo va; como a una troje
preocupa la semilla que hurtó el viento;*

*así inquieta a mi mudo atrevimiento
la hoja más nimia que se te deshoje,
rauda flor, que —si mundos mide, escoge
nubes y astros prevé— parece al viento.*

*Pero sé de cuán altos aguanieves
bebes, flor, y qué nieves te cercenas
que fuego entendí yo según le turban.*

*Lograra, espejo en vilo, hablar..., y apenas
tripularía un pétalo los leves
soplos de viento que hacia mí te curvan.*

*Olvidame, si puedes; yo no accedo
sino a cambiar por soledades puras
las horas que hoy en revivir te apuras
con quien te olvide como yo no puedo.*

*Conocerás el áspero denuedo
del abandono, y cuántas amarguras
guarda el vaso sin dueño, y cómo holguras
de pan del que se fué saben a acedo.*

*Generoso es amor, y lo es por darse;
por trocar con altísima simpleza
gozo que fué por privación que sigue;*

*y, en lugar, como tú, de fatigarse,
reclinar el cansancio, la cabeza,
sobre quien nunca el corazón fatigue.*

ROMANCE

*Tu luz, mujer, amenazan
nubes de antiguos recuerdos:
los tuyos nacen en mí.
Duermes ahora en nuestro lecho,*

*dándole a tu vida vida
con lo que de mí no ha muerto;
tu carne, fiel a mi carne;
tu sueño, fiel a mi sueño.*

*Te miro, sin que me veas,
fundiéndote en el silencio,
y me escucho, en ti dormido,
más despierto que despierto.*

*¿Cómo se cierran mis párpados
a tu luz, y, así, los viejos
fantasmas vuelven, a que
los acaricie en tu cuerpo?*

*Si evoco extintos calores
en el calor de tu aliento,
y a mis labios viene un nombre
de los muchos que supieron;*

*si, cuando en ti me hundo, avivo,
encendido de deseo,
besos rebeldes ya a mí
en tus obedientes besos;*

*si apenas a encarnación
de tan descarnados ecos
te reduces, traicionada
sobre tu carne con ellos:*

*déjame cerrar los ojos
con que junto a mí te veo
y abrir ojos de memoria
cerca de tu inmóvil sueño.*

*Déjame sentirte, no
junto a mí: evocada, lejos;
cuando abolió las nostalgias
tu inaugurado portento;*

*cuando fuiste luz sin nubes,
única cifra del tiempo,
y arrasabas de mi mente
las que ahora están renaciendo.*

*Que deseos de ti vuelvan
a ser todos mis deseos.
Que la carne de cada uno
eternice el pensamiento*

*del otro, en la soledad
completa, olvido completo;
donde se apagan las voces,
igual que se apaga el viento.*

*Que, olvidado de sí mismo,
mi olvido alcance en ti a serlo,
fiel a la fidelidad
que es tu desconocimiento.*

*Que por ti no queden yertas
mis manos; mis ojos, ciegos;
muda, mi boca; mi oído,
sordo; insensible, mi pecho.*

*Para que nunca más, cuando
—tímida voz, torpe gesto—
tú inventes en mí el amor,
yo en ti lo esté repitiendo...*

POESIAS

POR

ALFONSO GIL

CANCION

HOY te he visto asomada,
entre geránios y reír de pájaros,
con tus ojos azules al azul.

¿Estaba yo en tus sueños o vagaba
fuera de ti, perdido
por los caminos donde tú, olvidando
pensamientos y ensueños, sólo eras
un no sé qué de pájaro o de flor?

SONETOS

1

Quando toque la muerte con su hielo
esta honda fiebre que a vivir me mueve,
¿quién guardará el recuerdo que me debe?;
¿dónde estará mi pretendido cielo?

*¡Vocación que se muere sin consuelo
de quedar en sus obras! Huella leve
sobre corrientes aguas, curva breve
dibujada en el aire por un vuelo.*

*Vigías de nocturnos sin aurora,
anhelo que no sale de sí mismo,
ardida soledad, ruta lejana.*

*Esperamos en vano nuestra hora,
mas los tiempos nos llevan a su abismo
en un vivir sin hoy y sin mañana!*

2

AL PINTOR ALBERTO DUCE

*Hoy 21 de marzo, cuando empieza
nuevamente el milagro de la flor,
cada paisaje sueña su color
y cada luz desnuda su belleza.*

*La tarde se estremece de tristeza.
Pinta su pena en vuelo, tú, pintor,
recoge en tus pinceles el dolor
que baila y arde en la naturaleza.*

*Pero un color de sangre derramada
más brilla y grita más que primavera
y quiebra luces con arista dura.*

*Huye, Alberto, esta tarde desalada;
refúgiate en el mundo que te espera,
sombra, luz, ángel, gracia, en tu pintura.*

POEMA

*La vida solamente era eso: la vida.
Al cara o cruz de cada riesgo se podía perderla
y nada se perdía. Bajo el puente del tedio
dormitaba harapienta la esperanza, y su sueño
era frío, vacío de ensoñación y lunas.*

*Los días, cogidos de la mano, eran todos iguales.
¿Qué importaba si ayer, si hoy, si mañana?
La vida era redonda y giraba con sus vueltas monótonas
siempre bajo el mismo aire. No caía una hoja
que no estuviese ya destinada a caer. La lluvia se anun-
ciaba
como el té de las cinco. Se sentaba la muerte
a charlar con nosotros en la casa de al lado.
Todo estaba previsto. La sorpresa vivía en la luz de la
tarde.
como un ave cautiva.*

*Pero un día el azar, sombra verde indecisa,
vertió su ácido jugo sobre la vida toda.
Podían ocurrir tristes cosas. Desgracias
impresentidas antes se tornaban posibles.*

*Todo había cambiado
porque en el mundo estaba tu vida y se podía
perder y todo el mundo se perdía con ella,*

*o podía irme yo y si tú te quedabas,
¡qué huir hacia lo oscuro, qué tinieblas de miedo
me esperaban partiendo tan lejos de tu vida!*

*El azar desbordaba los linderos del tiempo;
toda una eternidad se encerraba en un día.*

*Cada noche era un río espeso de peligros
y había que cruzarlo. Al otro lado tú
y la mañana estábais radiantes, renovadas,
con la misma figura pero distintas siempre,
con la profunda gracia de vuestra carne joven.
¡Qué intensidad de vida, el alba y tú esperándom!*

*Pero el riesgo crecía como flor de presagios,
y nuestro "hasta mañana" se erizaba de adioses.
¡Si llegase la muerte con luz de atardecer
y te hablase al oído y todo se perdiera!*

*¡Qué peligros llegaban de tus manos al mundo!
¡Qué pavor si tus ojos se apagasen, y todo
quedase aprisionado en sus pupilas muertas!*

*Ya el mundo había perdido sus tranquilos designios.
Sobre la vida toda el jazmín de tus manos
iba sembrando riesgos porque ya se sabía
que tu muerte o tu ausencia eran todas las muertes.
Sin ti no habría pájaros, ni amor, ni claridades.*

*Toda la vida lenta e igual, porque en tu cuerpo
estaba la armonía inefable del mundo!
Y sonriente ibas "convirtiendo en azar
con manos de jazmín —¡tú, sí— cuanto tocabas!"*

ELEGIA

*Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.*

G. A. B.

*Ya se secó la risa de tus venas.
Los hondos ruiseñores de la vida
no cantan bajo el cielo del ensueño.*

*Tu sereno perfil, palidecido,
se inclina como un sauce, tristemente,
sobre el helado río de tu vida.*

*¿Dónde la luz que ardía en tu mirada,
luz amasada de jazmín y lunas,
ha bebido esa sombra que le ahoga?*

*El viento quiebra tallos de azucena,
dura el silencio más que las alondras,
y último vuelo las palomas tienen.*

*Es por eso tu gesto de azucena tronchada,
y naufraga en el mar del silencio tu nombre,
y tus brazos, sin pulso, ya no inician el vuelo.
Es por eso la angustia que florece en tus sienes.*

*La muerte es cada día. Tiene el dolor veredas
por donde van tus ojos cegándose de asombro.
Tienen todas las cosas una luz más hiriente,
y el amor es un lago donde se hunde tu pecho.*

*Cada día es aún vida. Te estremece la duda
con un aire indeciso de miedo y esperanza.
¿Gastará esta mañana toda la luz del mundo?
Señor, ¿harás eterno el olor de la rosa?*

*Te miro sonriendo para que no se asome
al cristal de mis ojos esa mirada triste
con que tú vas buscando por caminos de duda
la temida certeza de tu pecho transido.*

*¿Volverá para ti a ser la primavera
el seguro presagio de floridos milagros
bajo tu luz hondísima en que se recreaban
el perfume y el vuelo, el canto y el silencio?*

*Y vago por las sendas donde fuimos felices,
donde las piedras saben el dulzor de tu nombre,
añorando tu risa, pidiendo que tu frente
sea otra vez tan alta como el nardo y la estrella.*

ESTRELLA DE SIETE MARES

(Cuento de la Sirena y el Joven Marino.)

POR

RICARDO GULLON

SE llamó primero *Joven Aurora*, pero al morirse el viejo Simón, su hijo Antonio le cambió el nombre por el de *Estrella de siete mares* tomándolo, según dijeron, de un barco extranjero de los que con frecuencia arriban al puerto. Era una cabeza loca el tal Antonio, o mejor Tónico, como se le conocía en toda la costa, pues ¿a quién se le ocurría con un barquín como aquél irse a correr bordadas por los mares del Norte?

Los amigos del padre, los que habían conocido al muchacho cuando aún no se tenía en pie, meneaban la chola con augurio preocupado, y en sus conciliábulos de chigre pronosticaban un final desastrado para el barco y para su patrón, e incluso Tagarote, su padrino, le habló un día con intención de disuadirle de la proyectada empresa. “Acabarás mal, rapaz”, le aseguró. El chico estuvo escuchando sin contradecirle, sonriendo todo el tiempo, y Tagarote acabó resintiéndose de que no le contestara, ni le hiciese mención de sus planes; “A última hora, el chaval no tiene a nadie, y uno tenía que hablarle, pero yo cumplí y

allá él”, parece que dijo más tarde, aludiendo a lo pasado entre ellos.

Y Tónico siguió en sus trece, con su abierta sonrisa de adolescente. Tenía veinte años, pero los ojos azules y el pelo rubio caído sin aliño sobre la frente le hacían parecer más joven. Nadie sabe por qué le vino la idea de hacer la campaña ballenera, saliendo de la navegación de cabotaje, pero el caso es que unas pesetas que le dejó ahorradas su padre las gastó en transformar el navío para la finalidad a que pensaba dedicarlo; hizo que al pintarla pusieran en grandes letras encarnadas el nuevo nombre, y después de sustituir por extranjeros a tres o cuatro tripulantes que no se avinieron a cambiar de costumbres, tomó una mañana la ruta del Norte y se dejó de hablar de él por la costa cantábrica.

Nadie supo el gozo intenso del joven cuando al atracar en Noruega cierto día de primavera oyó que desde el muelle le llamaban en lengua desconocida. Tal vez creyó que para él se abría una de las fabulosas aventuras que desde chico leyera en los gastados libracos del camarote de su padre. Del padre que una tarde, cuando él era niño, le contara una incomprensible historia de la lejana mocedad. No podía recordar Tónico el episodio referido aquella única vez en que la niebla del recuerdo se había disipado en la memoria paterna permitiéndole raras confidencias no por completo perdidas para su corazón infantil. Pues aunque no el detalle de lo escuchado, quedábale en el oído una vaga canción aventurera que desde el fondo del vulgar pretérito se insinuaba, perenne brote de inconcebible nostalgia por lo desconocido. Así tendía su alma hacia lo distante y cuando en la fría mañana escuchó la voz que hablaba el ignorado idioma le pareció que el canto resonado lo respondía desde la nueva tierra el eco justísimo.

El roce de la brisa en el día tierno suscitó en Tónico un leve estremecimiento.

“Nunca llegué tan lejos”, pensó, y en esta travesía iban a bordo sus sueños, sus ansias de conocer no sabía qué en los países del septentrión. A su lado, Clarena, el piloto, un escocés que había seguido durante años aquella derrota, se quitó el cigarro de la boca para decirse a sí mismo, más bien que al patrón: “Noruega. Buena tierra. Mujeres hermosas. Cerveza excelente.”

A Tónico le pareció su pensamiento hecho palabra. Lejos quedaban las verdes praderas de su infancia, los caseríos esparcidos por los vallecitos que se adentraban hacia la meseta, las rocas de la playa donde iban los chicos a mariscar, hurgando bajo las piedras para atrapar los rápidos cangrejos oscuros. De aquella costa no permanecía sino la memoria, y, sin embargo, las caras vistas por Tónico desde la borda de su buque eran tan parecidas a las del pueblo de la partida que hubiera jurado pertenecer a los eternos conocidos: Monelo, Tagarote, Xuanín el de Lastres. Pero estos hombres hablaban otro lenguaje y bajo su mirar indolente se apercibía la indiferencia del desconocido.

El muchacho sentíase lleno de confuso entusiasmo, de una alegría que le mejoraba el ser, y su sonrisa estaba llena de luz y de esperanza. Era otro mar aquél, agua de vikingos, rizada por vientos transparentes, surcada por las naves gráciles de los últimos aventureros. Allí —preveníanle los viejos— aun se ocultaban las sirenas bajo los escollos traidores, acechando al navegante con su insidioso canto de inigualada belleza.

Desde una goleta vecina le miraba perezosamente un hombrecillo enteco, tostado por todos los aires del golfo. Al encontrarse sus miradas, el marino le saludó en mal español, en un chapurreado castellano que era más bien una especie de nuevo lenguaje compuesto por palabras de todos los idiomas del globo. Pero Tónico ya había navegado lo bastante para entenderle y contestarle a su manera. “Español, ¡eh!, yo conocer Spain.” Y hacía unos visajes demostrativos de gran entusiasmo, algo así

como el gesto de quien agita unas castañuelas sacudiendo por encima de la cabeza los dedos de la mano. Nuestro amigo contestó al amistoso manoteo con ademán cordial, después esbozó un saludo de despedida y dispuso lo necesario para la estadía en el puerto.

Tras de visitar al consignatario, para quien trajo cartas de otro de Gijón, Tónico, acompañado por Clarena, se dedicó a pasear por el viejo pueblo marineru. El puerto era grande y en él se juntaban vastedad de navíos prestos para la campaña. Al borde del agua habíase formado la ciudad, una vieja urbe cuyos tejados caían casi verticalmente hasta el suelo; las calles eran amplias y sobre ellas la mañana iba descubriendo un raso cielo azulenco. Aún no era mediodía y poca gente se dejaba arrastrar a la golosa fruición de las aceras soleadas; bandadas de chiquillos recién liberados de la escuela y alguna mujer que salía de unas tiendas tan grandes que parecían proporcionalmente vacías, con el tendero reluciente tras el gran mostrador de madera. También los edificios eran en su mayoría de madera, y los balcones, pintados de colores vivos, adornados de macetas con flores inusitadas, atraían la fantasía de Tónico.

Entraron en un albergue, "El ciervo verde", cuya enseña metálica, con el rampante animal del título pintado de color lechuga, se balanceaba en el aire matutino. Los bajos de la casa, con ventanales alargados provistos de gruesos cristales como de iglesia y el arranque de la escalera con historiada barandilla de alerce, componían el comedor del hostal. Cada mesa con mantel de colores tenía su búcaro lleno de flores. Sentáronse en las sillas, más bien altos taburetes con respaldo, y Clarena llamó a la gente de casa. Les sirvió una moza alta, con los robustos brazos remangados. No llevaban allí mucho tiempo cuando entró el hombrecillo que en la rada había saludado a Tónico desde la goleta anclada junto a su *Estrella*. Sin vacilar se acercó y tomó asiento al lado de ellos, presentándose como piloto de

un bacaladero letón que estaba limpiando fondos antes de reanudar la pesca. Era un tipo curioso, hablador, amigo de chiclear a la camarera y de empinar el codo; se rió de que a Tónico no le gustara el licor, y después de beberse a medias con Clarena un caneco de ginebra quedó como si él tampoco lo hubiera catado. Indagó la razón de su singladura hasta el hielo, lamentándose de los malos tiempos que corrían para el pescador; al enterarse de que el español empezaba a correr mundo se ofreció a servirle de guía por los alrededores de la ciudad. “Te llevaré al faro, en la isla. He de visitar a un amigo a quien hace años que no veo —le propuso—; iremos en el lanchón de nuestra goleta, que se mueve con sólo soplar los remos.”

Tónico aceptó porque a la entrada de la bahía le atrajo el faro roquero, erguido no lejos de la costa, y le pareció buena ocasión para sentirse puro espectador volcando las miradas en el ambicioso mar que penetraba el fiordo con rumor de tormenta lejana. Por su parte, Clarena alegó conocer bien el paraje, manifestando que prefería quedar en tierra.

Por la tarde, el letón y Tónico fueron al muelle donde estaba amarrada la chalupa del ballenero. El hombrecillo empuñó los remos y con mayor vigor del que podía suponérsele enderezó la ruta enseñada arriba. El camino era largo para navegado a remo y Tónico sustituyó al piloto cuando lo llevaban mediado. Por fin arribaron al punto de destino, una minúscula caleta entre las rocas. Pues la Isla era un montón de piedras alzado en mitad del mar, como si la costa del fiordo prolongara su brazo debajo del agua y de pronto la mano surgiera sobre ella, recogida en su áspera concisión de tierra inútil.

Desembarcaron en el abrigo donde las olas dócilmente se rendían. La Isla brillaba en su conmovedor silencio, desamparada en la blandura de la tarde, con nimbo de sol y de pájaros marinos que volaban en el aire luminoso mientras las olas al penetrar en las cavidades de la roca ponían el justo contra-

punto al silencio y a la soledad. Y en lo alto, accesible por una escalinata herida en la piedra, la esbelta silueta del faro con su entonces muerta cabeza de cristal.

Tonico gozaba del paisaje, como si él, hombre de mar, contemplara éste por vez primera; el vasto horizonte hacia el Oeste, detrás el límite roquero de la tierra con el largo agujero del fiordo donde el agua parecía más honda entre las altas paredes de la orilla. Los abetos empinados al borde de la costa lanzaban al claro cielo sus ramas tiernas. El muchacho pensó en las costas cantábricas, en los rincones conocidos de su tierra, los hombres fumando en silencio, las tascas pestilentes, las redondas colinas y las playas suavísimas. ¡Qué distante todo ello, con el mar y su voluntad por medio!

Subieron hasta el faro. El marino, sin llamar, empujó la pesada puerta de madera y entraron. Al oírles, un hombre que estaba tallando a navaja una pipa de hueso, levantó la cabeza. “Es Nortón, el torrero”, le dijo su reciente amigo a Tonico, y en dos palabras presentó al joven.

Nortón era un individuo de edad indefinida; podía tener cuarenta años como podía tener sesenta. Antes de encargarse del faro navegó algún tiempo con el letón, y éste, cuando se hallaba en el puerto, solía, de vez en cuando, visitarle. Su gesto era adusto y no pareció afectado por la visita; asegurábase que se hallaba a gusto en el aislamiento del oficio.

Con un ademán les invitó a sentarse. Sacó de un armarito la botella del ron y un vaso, lo llenó y apuró de un trago, después empujó vaso y botella al piloto, que sin decir palabra se sirvió y bebió en pequeños sorbos, aprobando con ligero chasquido de lengua la calidad de la bebida. Nortón le arrimó a Tonico el licor; éste, sonriendo, lo rechazó. El asombro del farero fué levantar los ojos al viejecillo, que contestando a la implícita cuestión se reía.

—¡Marinero que le teme al ron! No bebe el muchacho.

El torrero se encogió de hombros; al cabo de un momento preguntó:

—¿Cerveza?

—Sí. Bebe cerveza, pero tampoco mucha. Nunca vi marino semejante —añadió el viejo, sin dar tiempo a que Tónico respondiera—.

El hombre se levantó y abrió la puertecilla del fondo. La puerta daba a una escalera de caracol, “la de la linterna”, pensó Tónico, pero con arranque abajo, porque inclinándose un tanto sobre la barandilla, dirigiéndose a alguien en el piso inferior, llamó casi sin alzar la voz:

—¡Irene! Cerveza.

Volvió hacia la mesa. El viejo marino le acogió con aspa-viento de asombro.

—¿Cuándo te has casado, Nortón? ¿Es tu mujer esa Irene? —el regocijo le culebreó por la arrugada faz. Pero ya el hombre denegaba sin mover los labios—.

—Esos son los secretos del ogro —seguía el otro bromeando—. Por eso es tan amigo de la soledad el viejo zorro.

Nortón no sonreía, pero tampoco se disgustaba por las chanzas de su amigo. “Es difícil —pensó Tónico— averiguar lo que siente este hombre.” Pues el gesto del torrero era hermético, como si en realidad ocultara algún misterio en su vida, aunque en el contorno nadie ignorase que siempre había sido igual, quieta y monótona.

Por la ventana alta del aposento entraba una luz tan clara que diríase bañada en la blanca espuma que cubría los acantilados.

No vieron a la muchacha hasta que estuvo a su lado. Tónico creyó que la ola había subido hasta allí mismo y que era la presencia eterna del mar la que rompía en las fronteras de su corazón.

—Esta es Irene —dijo el torrero apuntándola con el pulgar

*

de la derecha, sin mirarla—. Mi sobrina —añadió en seguida dirigiéndose al joven—.

La mujer les saludó en el lenguaje abigarrado del puerto, en aquella especie de algarabía compuesta con voces de todos los idiomas que servía para que se entendieran los pescadores del Norte con los del Mediodía. El viejo la dijo quién era Tónico y se definió con una chuscada. Pero ella no atendía. Dejó sobre la mesa el jarro y los vasos, y sin sentarse miró al chico, demasiado joven para patrón de ballenero. Y como él no se servía, llenó de cerveza un vaso y se lo ofreció.

Nortón y el letón hablaban de ella. Contaba aquél de una hermana suya que al morir dejara a la chica sin amparo, asombrándose el viejo de la insólita decisión de su amigo al llevarla al desamparo de la Isla y más aún de que Irene aceptase sin protesta una vida reclusa. Tónico hubiera deseado preguntar algo, pero no se atrevía, limitándose a mirar de soslayo a la muchacha que frente a él, apoyada en la mesa, le parecía la encarnación de sus sueños, la luz presentida en la promesa de su tierra cantábrica.

Y de pronto, en su espíritu deslumbrado, todo él temblor, presentimiento y quimera, caló un áspero cuchillo de realidad: la chica no había llegado misteriosamente, flotante en el aire como un vilano, sino marchando sobre sus piernas, dos pobres y desfigurados miembros que ahora, al verla alejarse, contemplaba en su triste invalidez. Las piernas de Irene eran frágiles y contrahechas, y todavía más deformes vistas junto al resto del cuerpo tan delicadamente proporcionado, antítesis increíble de la casi perfecta belleza del rostro. Pues los ojos, lo primero que viera Tónico, eran dos verdes destellos de sueño inseguro, de intacta y melancólica juventud, bajo la frente sensitiva. Con la mirada profunda de la nostalgia, rodeados de una sombra que aumentaba su brillo.

Tónico apuró su copa, atento a sus pensamientos, oyendo

como si las palabras vinieran de muy lejos la deshilvanada cháchara del piloto. La chica, junto a la ventana, miraba al exterior sin apartar la vista, fingiéndose abstraída en el espectáculo, quizás para no tener que mirar al joven, cuyos ojos pesaban sobre su espalda, sobre sus cabellos sueltos en crenchas color de miel. Y de pronto, incapaz para resistir el peso de tal contemplación, abrió la puerta y descendió la escalera. Tónico, que secretamente esperaba aquel movimiento, bajó detrás sin decir nada, casi sin oír la chirigota que el hombrecillo interpelaba en su relato a propósito de los derechos de la juventud.

Ella marchaba sobre las rocas, acaso queriendo disimular la torpeza de sus movimientos en el forzado bamboleo de piedra en piedra; así llegó al límite de los acantilados del Sur, afilada proa de la roca, frente a la derrota de los barcos que llegaban a la ciudad escondida entre los altos bordes del fiordo. Se sentó en el vértice de la isla y Tónico quedó de pie, a su lado, el ancho pecho lleno del aire tibio de la tarde.

—Ese es mi camino —señaló con el brazo tendido al horizonte, donde se fundía el limpio azul del cielo con el mar inmóvil, apenas más claro y lleno de luz.

—Ya sé —decía ella, y su voz apenas se oía—, ya sé la ruta que has seguido. Vienes de la otra punta del mar, de este mar mío que llega tan lejos y de tan lejos os trae. Mil millas al Sur-este, acaso más. ¿Qué buscáis en tan largo camino?

Pensaba en el raro ser de los hombres que buscan con afán rostros y caminos nuevos. Pues en su alma destilaba el saber antiguo la convicción de que nadie cambia al alejarse, porque la sangre es siempre la misma y el corazón siente por doquier iguales angustias, deseos, esperanzas. Y Tónico no podía contestarle. ¿Dónde encontrar palabras que expresaran la confusa penumbra donde germinan los ensueños? ¿Cómo sugerir que él estaba allí porque hacía tiempo, años quizá, imaginó lo que ahora sucedía? No era posible decirle que esta escena, el mo-

mento presente, su voz misma, las recordaba como insertas en un pasado súbitamente nacido. Por eso calló dejando que por él respondiera el claro silencio de la tarde.

El agua batía suavemente las rocas dejando sobre la erizada coraza de piedra una blanda espuma que duraba. Irene, con el rostro vuelto al remoto horizonte donde se deshacían leves penachos de nubes como humo de los imaginarios barcos de su fantasía, soñó un instante con las soleadas praderas de donde venía el muchacho, con los puertos del Sur adonde no tardaría en anclar de nuevo.

—Dime: ¿cómo es tu tierra? —le preguntó—. ¿Se parece a ésta?

Tonico sonreía, y con la sonrisa quería negar. Ella comprendió.

—Ya sé. Hay un sol lento y una luz traspasada por él. Un sol distinto y un mundo también diferente. Pero el mar es éste y nosotros vivimos en el mar. Tú en los barcos, yo en la isla, parada, y a lo mejor llegando más lejos —al decirlo recordaba sus inconfesados sueños que tantas veces allí mismo la hicieron vivir cien vidas llenas de pura maravilla—.

Las gaviotas revoloteaban alrededor del faro como los pensamientos en la cabeza del hombre. Los pájaros marinos, tan torpes sobre la tierra, eran imagen de la desventura de Irene, tan bella y destruída, prisionera en unos pocos metros de roca, día tras día, junto al hosco pariente de la torre. Y se acordó de su padre y del relato escuchado una tarde brumosa a la sombra de la nostalgia.

—El mar es nuestra vida, por lo menos la mía, y en él encuentro fuerzas para soportar la tierra —seguía ella—.

Contorneando la isla llegaron a la pequeña playa, blanca manchita entre el cárdeno áspero de las rocas.

—Aquí se acaba el mundo. Más allá está el mar en soledad,

acompañado de sí mismo. Podemos comprendernos porque yo también estoy sola.

Tonico pensaba que existían lugares más alegres, rincones del mundo donde una mujer podía vivir de otra manera. Ella reía al escucharle.

—¿Conoces la leyenda? —contestó—. Es un cuento de marinos que raro será no oigas referir en este país. En alguna parte, no lejos de aquí, hubo una hermosa ciudad con calles espaciosas, jardines llenos de pájaros, habitantes industriosos y tan enamorados de su tierra que nunca se cansaron de embellecerla, tanto y tanto que su vecino el mar llegó a codiciarla para sí y un buen día subió la orilla y dulcemente la raptó, llevándola consigo a sus hondas soledades. La ciudad sigue viviendo en la penumbra, pero nostalgias del sol y de la luz han logrado a fuerza de ruegos que su amante y señor la permita, una vez al año, emerger sobre las aguas, y ese día esplendoroso todo en ella es júbilo: los martillos baten el yunque mientras cantan los hombres su recobrada alegría, exultan las aves, vuelan las campanas en los templos, el órgano de la catedral entrega al viento armonías nunca escuchadas, y mientras el sol abraza de luz a la iglesia, que parece una mies transparente enhiesta sobre el mar, callan alrededor suyo las olas adormecidas por la solemnidad de los himnos litúrgicos. A la noche vuelve a subir el agua, se inquietan de nuevo las ondas antes plácidas y la ciudad desaparece, y por un tiempo queda en el aire el eco de los bronces sagrados, el último adiós de las campanas.

No concluyó. Se inclinaba hacia el muchacho y el brillo de sus ojos confundíase con el verde intenso del mar.

—Pues bien; ¿sabes por qué no tengo temor? Porque sé que el cuento es verdad. Yo escuché el tañido de las campanas y supe más de lo que saben los marinos; cuando al atardecer, sentada en el promontorio del Sur, vuelta de espaldas al faro, estoy mirando al agua tanto y tan fijamente, llegó a entrever

las sombras de la ciudad sumergida, hasta mi sangre llegan los acentos de aquel canto de esperanza de sus habitantes, y si cierro los ojos, puedo ver el altar mayor de la catedral iluminado por los últimos rayos del sol. Un marino francés me dijo, hace tiempo, que un músico de su país había oído también en otra parte los cánticos de la ciudad del mar. Ya ves como no son sólo sueños de mujer.

Cuando calló, Tónico comprendía que nada suyo igualaba el nivel de estos sueños. La ancestral conseja revivía en el alma de Irene, y ¿cómo saber si el mar, en recompensa a su fidelísima entrega, rindiera arcanos nunca revelados, la cifra de sus abismos y de sus cantos?

—Al revés de aquel hombre que recobraba fuerzas al contacto con la tierra —añadió la muchacha—, yo las encuentro en el mar y aquí las pierdo. Puedo nadar horas enteras, sin cansancio, sostenida por las olas. Al principio Nortón se inquietaba por temor a que no resistiera, alguna vez gruñó un poco, pero después se ha convencido de que no hay peligros en el mar para quien bien le ama, y deja que haga mi gusto.

Lo propuso el chico. Poco después ambos se hallaron en el mar, en la corriente oscura del fiordo; ella nadaba suavemente, y conforme había dicho, el agua la amparaba como elemento natural. Su belleza se hacía más noble, con una chispa de alegría nueva en la mirada, en la sonrisa el reflejo de un alma renaciente.

Sacudió la cabeza, semihundida en el agua, y a Tónico más que nunca le parecieron sus pupilas hechas con verde del mar, y las gotas que resbalaban por sus mejillas lágrimas de irreprimible y logrado alborozo. Zambullíase bajo las olas, cabeceando sobre ellas se entretenía transformada en un ser diverso, travieso como el delfín que piruetea en la estela del barco, y como él silenciosa y ligera.

Después que salieron Irene quedó triste, devuelta al clima

primero de sus pensamientos, la cabeza doblada sobre el hombro, plegados los hermosos frescos labios.

Ya el piloto salía del faro y bajaba hacia la caleta donde Tónico esperó que la muchacha, disimulada tras una roca, pasara su vestido.

—¿Te bañaste, español? El agua debe estar muy fría, demasiado para mis huesos; por más que el sol la entibia a fuerza de horas. ¿Y la chica? —preguntó, no viendo a Irene—. Nortón la aguarda. ¡Qué idea traerla aquí! Lástima de criatura, ¿verdad? La cara es preciosa, pero tiene los remos estropeados.

A Tónico le dolieron más las palabras del viejo pensando que ella las habría oído. Le hizo una seña perentoria. El letón sacudió la cabeza dando a entender que no era suya la culpa o que el daño estaba hecho. Irene se acercó con su torpe paso de pájaro herido, angustiada por la compasión que reflejaba la mirada de los hombres, reveladora de su impotencia para ayudarla, sintiendo el joven el peso de su propia fortaleza, de sus piernas vigorosas, capaces de aguantarle sólidamente sobre la tierra. Recordó con asombro que aquella frágil criatura un momento antes corría las aguas con maravillosa destreza, adelantándole y superándole, convencido de que en ello se escondía un enigma, un imposible resuelto.

Se despidieron. Nortón, desde el pretil del faro, hizo un gesto de adiós. Ya el piloto en la barca, asidos los remos, Irene tendió la mano a Tónico y en voz muy baja que no llegó a los oídos de aquél le dijo:

—¿Volverás mañana?...

Asintió con un ademán, apretando la mano de la muchacha; saltó a la chalupa, que fué alejándose en tanto que ella desde la escollera les veía partir, inmóvil como la piedra, llena de penumbra como el crepúsculo que nacía.

Otros días pasaron. Las visitas de Tónico a la Isla se hicieron costumbre de la ya demasiado larga estadía en el puerto.

Una tarde, en la canoa del vaporcito, minúscula y ligera *Estrella de los mares*, navegó hacia el faro. Sentada en la roca, como si desde el día anterior hubiera permanecido en el mismo sitio, esperaba la mujer, confinada por el mar, más agitado que nunca, el acento de su canto fundiéndose en el distante cielo, donde agua y nube se traban. Al verla, recordó la leyenda de la ciudad viviente en el abismo, imaginando que en la espera tal vez habría escuchado, bajo el bronco zumbido del agua en las cavernas, aquella tentadora, inolvidable llamada.

El joven no acababa de comprender el trance actual de su vida; un vaso de dulzura se había derramado en su corazón y deseos de borroso contorno pugnaban por más seguro perfil. Por de pronto, la presencia de Irene érale de reconfortante necesidad, y la convicción de que permanecía en alguna manera dentro de él dábale mejor y más emprendedora energía.

—¡Qué mar duro el de hoy! —exclamó al atracar, con la alegría del esfuerzo superado—.

—No querría el mar que vinieras —sonrió—.

—¡Qué sé yo! Nunca acaba uno de conocer la mar. Los viejos miran al cielo creyendo que han de entender el lenguaje de las nubes. Yo tengo mis instrumentos, pero la verdad es que no fío mucho de ellos.

—Los hombres vais demasiado a prisa por la vida para poder penetrar los secretos de las cosas que exigen atención y fidelidad. Los secretos del mar son innumerables, su seducción infinita, y a pesar de ello, sólo buscáis a través de él eso que llaman aventuras. Todos quieren conocerlo a primera vista, como a una piedra, pero olvidan que el mar alienta, que tiene vida poderosa e inquieta y que sus aguas piden ser miradas despacio, horas contemplativas en que se atiende a palabras dichas muy lejos, ¡quien sabe cuándo!, a canciones que pasan como la brisa, y que igual que ella dejan en los labios sabor salobre.

La muchacha, con otro peinado, su cabello recogido en dos trenzas anudadas en lo alto de la cabeza, tendía el tierno cuello hacia el sol en declive. “¡Cuán bella es!”, soñaba Tónico perdiéndose en el dulce resplandor de la mirada. “¡Cuán bella!”, y sin saber por qué, acaso porque tenía veinte años y en su corazón gravitaban ancestrales pasiones de una brava raza del Sur, algo como lágrimas pugnó por asomar a sus ojos, enturbiando aquel azul de cristal que ponía en el rostro tostado un raro detalle infantil.

—¡Irene! —dijo por fin, en un arrebatado, impensadamente, como si la voz de otro desvelara sus afanes—. ¡Irene! —y el tono era presagio de alguna súplica de modo implícito contenida en la llamada—.

Ella callaba ahora. En la costa se encendían las primeras luces; sobre la isla Nortón atizó la eléctrica llamarada del faro. Pasó algún tiempo sin que ninguno de los dos hablase; se miraban y parecía el mundo suficiente por el halago de aquel momento en que la vida se había parado a su alrededor y el mar cedía sus aguas, el cielo sus tintas, la tarde un silencio sólo quebrado por el graznido de las gaviotas y el roncar de las olas entre las rocas.

Fueron horas, o quizá segundos tan sólo. Tónico volvió a llamarla más bajo, con una insólita ternura en el acento.

—¡Irene!

Su respuesta consistió en tomarle la mano para que el contacto físico permitiera a las ideas expresarse más libremente. La soledad era una nube que rondaba a ras de tierra envolviéndoles como la niebla del amanecer al caminante. El sabía que tan pronto hablara disiparíanse las posibilidades de un instante lleno de riqueza, de ese momento en que no son precisas palabras, porque de pensamiento a pensamiento ha sido todo expresado. Pero al fin empezó:

—Bien —dijo—. He de partir. En el puerto aguarda mi

barco y en él la esperanza. Subiremos primero al extremo Norte, donde flotan los hielos bajo la luna marinera; después tocaremos en las islas, y al final en mi tierra; al acercarnos verías nuestro faro llanisco, pequeño y alegre, sobre la colina que hay en el puntal de la ría, y la ermita, más alta que el faro, lo primero que se divisa al acercarse en los días sin bruma. Conocerás los puertecillos pequeños, dársenas de juguete, donde a la marea baja quedan los barcos casi en vilo sobre la tierra desairada. Y aun iríamos más al Mediodía, a las playas levantinas, tan diferentes de las dulces radas escondidas entre los grises peñascos de mis costas.

Irene escuchaba con la vista en el mar. “Pues si le miro —decíase—, no podré negarme.”

—¡Si tú supieras! —continuó él—. Es hermoso navegar por aguas nuevas, salir de un puerto hacia otro desconocido. ¿Vendrás conmigo?

Ella sintió que iba a ceder, incapaz de resistir aquel ruego tan sencillamente formulado. ¿Acaso no coincidía su deseo con la afirmativa? Y de repente una alta ola remontó la escollera y dejó a sus pies el cano mensaje del mar. Irene, con estremecimiento, comprobó que de su alma desgajábase la posibilidad de una vida diferente, de intentar sin alas el vuelo deseado.

—¡Debes venir! —la insistía—. ¿Cómo continuar aquí? No puedo abandonararte ahora.

Y al fin contestó, refrenando en el propio corazón aquel afán que el muchacho dejaba escapar del suyo, templado el dolor de la respuesta con una sonrisa.

—¡No! Mi sitio está aquí, en medio del mar que me ayuda a vivir. Pues ¿qué soy yo en tierra? Un ser que inspira compasión. Para ti sería aún más doloroso. Oirías las bromas de los marinos. En tanto que en la Isla me hago la ilusión de ser feliz. Esta ilusión es casi la felicidad. Tú seguirás mañana tus caminos y yo quedaré viviendo estos recuerdos, buscando en el agua la

huella de tus pisadas, la estela de tu navío. ¡Quién sabe si alguna ola traerá el rumor de tus palabras, Tónico!

¡Su nombre sonaba tan extraño en los labios de ella! No le sorprendió la negativa. Tampoco encontró palabras para insistir, borradas de improviso cuantas pudieran servirla, disponibles solamente las frases inútiles que es mejor callar. Irene padecía su pena y la del muchacho mejor que si él la hubiera expresado. Apretó Tónico la mano que le tenía cogida, pero no lloró: las lágrimas quedaban dentro y así la angustia represada hacia el alma se le escapaba en el mirar de los claros ojos cuyo azul entonces asemejábase al mar casi tanto como las verdes pupilas de la mujer.

—Las olas crecen —le advirtió. Y para desviar la tristeza del muchacho—: Despídete de Nortón. Es un buen hombre.

Negó, sacudiendo los hombros. No deseaba hablar con nadie. Irene con el acento de la persona que quiere tratar razonablemente de una ilusión le dijo en voz baja:

—Así es mejor. Casi ayer llegaste, mañana te irás; hablaremos cada día, porque cuando te inclines sobre la borda pensarás que la ola que miras ha de llegar más pronto o más tarde con tus palabras donde yo esté. ¿Quién sabe si en esa ciudad que vive bajo el agua escuchan también nuestras voces? Puede ser que mientras las campanas de mi catedral suenen el angelus de la tarde, tú, recordándome, puedas oírlas, por lo menos el día en que se abren las capas del mar y queda la ciudad como un gran barco de piedra. Con voluntad de oír percibirás entre los ruidos y canciones la oración que yo diré por ti.

Le empujó suavemente hacia el embarcadero. Tónico, sin saber cómo, se vió rodando mar abajo, hacia el fondo del fiordo. Ella, de pie, sobre la roca le despedía. Y de pronto dejó de verla. “Se ha ido”, pensó. Pero un instante después iba nadando a su lado.

—Te acompañaré un poco —y marchó un momento orilla

de la lancha, adelantándose primero, después quedando atrás para volver a alcanzarle—.

—No sigas —la gritó. Y ella fué alejándose; la cabeza se perdía entre las aguas y aparecía otra vez en la distancia. Agitó una mano en el aire, como postrar adiós, y volvió adentro, a la mar libre de sus amores. Ya estaba lejos, tanto que él no percibía en el borroso atardecer sino un punto oscuro, una sombra que desapareció entre las olas. Al mismo tiempo su voz, desde una increíble lejanía y al propio tiempo sonando allí mismo, entonaba un canto imprevisto y misterioso—.

Viró de bordo, retornó hasta la Isla, salió al mar de fuera donde las olas se volcaban sobre la embarcación impidiendo gobernarla. Nada se veía; era casi noche. El parpadeo del faro semejaba la pupila de un monstruo indiferente y lejano. Los brazos de Tónico no podían con los remos. Algún pesquero regresaba a puerto con las luces encendidas; llamó desesperadamente, pero la voz se confundía con el encelado grito del mar. Intentó volver a la caleta del faro, y en sus músculos no quedaba suficiente vigor. Se dejó caer en el fondo de la barca y cara al cielo respiró con fatiga; mas luego corrió por sus venas inesperada dulzura, la canción de Irene sonaba otra vez en sus oídos, en el cielo dibujáronse sombras de perfil conocido, una estrella blanca y familiar, el brillo del faro llanisco entre las nieblas de la infancia. Pensó “¡qué pronto he regresado!”. Y confiada, esperanzadamente, se dejó arrastrar. La semana siguiente el mar arrojó su cadáver a la playa.

En cuanto a Irene, el propio Nortón se negaba a creer en su muerte. “Nada como un pez”, insistió terco, y todos le dieron la razón: ella no podía ahogarse. Quizá por eso, cuando el letón, tornando de visitar al farero una tarde del pasado otoño, aseguró haber oído su voz envuelta en una ola mientras a lo lejos sonaba una música dulcísima, fueron pocos los escépticos que insinuaron que con la ginebra ingerida habitualmente por el

viejo, milagro había de ser no oyera los mismísimos coros de serafines. Por otra parte, pescadores hay que conociendo el canto melancólico de Irene juran haberlo escuchado de nuevo en las noches de temporal, entre los ruidos de la galerna, allí en la punta de la escollera, no lejos del lugar donde un día las olas dejaron los restos de aquel muchacho del Sur.

LA ESENCIA DE LA POESIA

POR EL

R. P. OSWALDO LIRA

I.—POESÍA, REALIDAD TRASCENDENTAL.

EN su *Introduction a la Poétique* observa Paul Valéry que entre la crítica literaria y lo que ahora, para interpretar fielmente su pensamiento, podríamos denominar crítica poética —la vivisección de los materiales del poema (1) hasta descubrir a través de ellos su principio animador—, se ha llegado a producir un curioso fenómeno de desequilibrio, relativo al desarrollo que una y otra han alcanzado. Tiene razón Valéry; tanta, que lo extraño es que nadie hubiese hasta entonces reparado en un fenómeno que, sin embargo, no podía hallarse más al descubierto. Nacida al instante siguiente de haber brotado en el mundo la primera obra bella, comenzando desde entonces a operarse en su seno el típico proceso diferenciador de actividades en que consiste y a que se reduce todo desarrollo verdaderamente orgánico, la crítica literaria se presenta hoy día ante nuestros ojos en con-

(1) Cada vez que en este ensayo se hable de *poema* se hace referencia a la creatura poética en general, de modo que bajo esta denominación cabe y debe quedar incluida toda obra bella.

diciones de plena madurez. Y aún... ¡Quién sabe si ni sería temerario ver en el mismo refinamiento alcanzado claro indicio de una decadencia ya en marcha! Lo cierto es, en todo caso, que la crítica poética, por haber demorado su aparición hasta el alborear casi del siglo doloroso en que vivimos, se encuentra aún envuelta en el fresco candor de la infancia. De aquí el desequilibrio profundo que se nota entre ambas hermanas y que todavía no logra borrar el rápido desarrollo alcanzado en muy pocos años por la más joven, hasta el punto de poderse esperar de ella, si las promesas no engañan, sazónada cosecha para un futuro muy próximo.

En realidad, prácticamente hasta nuestros días, la misión justiciera de la crítica se ha venido ejerciendo por ese tipo de investigador paciente, honesto, erudito, hasta hábil —¿quién lo duda?—, pero que unía a estas cualidades, anulándolas por entero, una completa carencia de intuición y de amor. Para el crítico en cuestión, el poema se presenta como una realidad totalmente extraña ante la cual no cabe más actitud que la del analista indiferente y calculador. Por eso, porque simplemente no veía, el buen crítico, concentraba todos sus afañes en desmontar uno a uno con prolijidad desesperante los elementos estructurales del poema, pero no para entrever su alma —eso, ¡qué se le iba a ocurrir!—, sino para darse el placer de incluir el mecanicismo entero (que tal es para él toda obra bella) en una de esas categorías miserables que obtiene la retórica a fuerza de eliminar caracteres diferenciales. No se daba cuenta que con tales procedimientos se mutila y destruye el poema, y lo que era un mundo hermético, lo que constituía, al igual de los espíritus angélicos, una especie por sí solo, se encuentra reducido a la muy modesta, muy falsa, aunque, para el vulgo, muy confortable condición de puro artefacto mecánico. ¿Que las intenciones no fueron esas? Lo mismo da. El investigador erudito fué incapaz de advertir el temblor de cielo que sacudía a la obra y tornaba ingrátida su materia hasta dejar traslucir, para los ojos que quisieran ver, el alma que en ella infundió el beso misterioso de la inspiración.

Y no sólo los investigadores. Ha sido tan general, tan inexplicablemente profunda la incomprensión, que en ella han caído incluso los más grandes creadores cuando, apaciguados los fervores del trance, se les ha ocurrido sentar doctrina estética. Lope de Vega, una de las corrientes poéticas más excelsas que jamás han existido, es el autor de las cinco *Cartas sobre la Poesía*, y las consideraciones estéticas que aparecen en el cap. XVI de la segunda parte del *Quijote* reconocen por padre al mismo que, en espíritu de síntesis poética análogo al del propio Santo Tomás en metafísica, creó los dos tipos inmortales en que cristalizó para la eternidad al género humano (2). No hay duda. Antes del siglo xx, y con excepciones aisladas —la de un Góngora, la de un Goethe, la de un Baudelaire—, la crítica poética no existe como actividad normal del espíritu; sus apariciones ofrecen todo el carácter de la excepción. Sólo al encenderse la polémica acerca de la poesía pura y de su principal representante en aquel entonces, el propio Valéry, se transforma en corriente continua y adquiere características de perennidad. A partir de ese instante todo se transforma para ella. En adelante, todo poeta es un crítico que puede explicar su propia inspiración y la de los demás. Con ello, lejos de esterilizársela, se la vuelve, al contrario, más diáfana, pura y eficaz. El poeta no domina sólo la estructura orgánica del poema, sino el rebullir mismo del impulso creador allá de su alma en el más profundo centro. El caso de Juan Ramón Jiménez, y, en general, de toda la moderna poesía española, está mostrando con excepcional magnificencia hasta dónde puede llegar la eficacia de un impulso creador de la más exquisita calidad cuando se le sofrena, para realzar su nivel, con los diques de una estricta disciplina.

Bueno, ¿y cuáles son las causas de este fenómeno que se presenta rodeado de todas las apariencias de lo inexplicable? Esta es la primera reacción del hombre que piensa ante un problema de cuya solu-

(2) Como habrá advertido ya el lector, el procedimiento demostrativo empleado en este caso es el *a fortiori*.

ción presente que puede brotar un manantial de bienes para el espíritu. Lo malo en este caso es que la investigación se presenta difícil. La actividad creadora es muy compleja y compromete por igual a todo el hombre, de manera que, quien quiera llegar a resultados concretos, ciertos, capaces de aquietar todo temor, debe escrutar bajo todos los ángulos de perspectiva, espirituales y sensitivos, emocionales y voluntarios, sin perder de vista que si por los cristalinos dominios de la inteligencia se puede marchar con relativa seguridad, la contingencia de lo orgánico es un tembladera en que sólo palmo a palmo, con paso inseguro y siempre vigilante, se puede avanzar, porque existe, de continuo, el peligro de caer y enfangarse en el oscuro abismo de la subconciencia, de todo ese bajo fondo del hombre caído, hasta donde no llegan jamás los rayos de luz y las auras vivificantes de la razón superior. Algunos lo han intentado, sin embargo, y los resultados de sus investigaciones pueden reducirse a un sencillo esquema de dos sistemas de líneas paralelas, que se entrecruzan ambos y que representan otros tantos órdenes de causas, perteneciente, el uno, a los dominios de la Historia, mientras que el otro hunde sus raíces en lo más íntimo de la naturaleza humana.

Desde luego, hay un hecho notorio, cuya observación y aplicaciones permanecen aún vírgenes de todo contacto humano: que el hombre no se resuelve jamás a entrar en análisis de su propia actividad, sino a partir del momento en que la siente desarrollarse en condiciones anormales. ¿Abandono? ¿Indolencia acaso? De ningún modo. La tendencia es demasiado universal y se verifica en demasiadas clases de tipos para poderla atribuir a circunstancias periféricas. En realidad, responde a una inclinación profunda, sustancial, de la persona humana: el *amor sui ipsius*. El hombre no quiere observarse porque se ama. Y que no se vea en esta aserción un alcance o afán moralizador, porque está muy lejos de eso; se trata, simplemente, de la expresión de una gran verdad ontológica, de que todo ser ama su perfección y, por consiguiente, su unidad. Piénsese, para comprenderla bien, en dos cosas: en que el hecho de constituirse en objeto implica

pasividad esencial (3), y en que la persona, aquello que recoge y condensa todas las ansias incontenibles del hombre de perdurar —el yo de carne y hueso, que decía Unamuno, no el *animal rationale* abstracto, de los lógicos— dice esencialmente actualidad, determinación, hasta el punto de que a ella se atribuye propiamente la actividad (4). La personalidad viene a redimir en parte al hombre de la humillación ontológica que significa para él, ser inteligente y libre, el hallarse adscrito como mero individuo a una especie, y en igual medida le emparenta con los espíritus angélicos. Porque es persona, en suma, es también el hombre un mundo hermético. ¿Qué tendrá, entonces, de extraño que se resista a desprenderse sin más de tan excelso privilegio? Si es cierto que la potencia tiende al acto, con mayor razón lo es que este último se complace en sí propio y que en esta complacencia ha de encontrar toda veleidad de intervención un obstáculo tanto más serio cuanto más intenso e irreductible aparece el amor de complacencia que el de simple deseo.

El apego que el hombre siente por su condición de persona no es un fenómeno aislado, sino que viene a identificarse, si bien se mira, con la natural tendencia que alimenta todo ser de mantener y acrecentar su unidad, porque en ella encuentra la razón explicativa de su esencia y la justificación de su existencia. Unidad es entidad, es perfección. De aquí que sienta horror instintivo a todo cuanto de lejos o de cerca, en cualquier forma que sea, pueda implicar disolución de su yo. Es curioso que se haya hecho incesante hincapié en esta tendencia, presentándola como raíz del temor innato que todo hombre siente ante la muerte, y que frente a este tópico gastadísimo no se haya

(3) Al decir que *objeto* equivale a pasividad, no se pretende en ningún modo negar la acción muy real que el objeto conocido ejerce en el entendimiento, fecundándolo con la *species impressa*, verdadero germen de la intelección; sólo se quiere indicar implícitamente que dicha acción es nada más que precognoscitiva y que frente a la intelección actual la posición de la realidad conocida queda suficientemente expresada en la idea de pasividad —*objectum, ob-jactum, ob-jacere*— que encierra el término aludido.

(4) *Actiones et passiones sunt suppositorum.*

pensado jamás con seriedad en buscar también en ella el origen del temor que, asimismo, siente el hombre a esa especie de *muerte intencional* —llamémosla así— que para él constituye la introversión. Porque en ella, aunque en forma puramente representativa e implícita, es cierto, pero real, no obstante, y efectiva, encuentra él un anticipo de su futura, capital y necesaria disolución —*statutum est hominibus semel mori* (5)—. Al reflejarse sobre sí, que eso quiere decir reflexionar, el ser humano, sin perder su condición de sujeto cognoscente, pasa además y al mismo tiempo, a la de objeto conocido, en extraña e inefable dualidad; misterio de la actividad inmanente. Tal desdoblamiento resulta para él violento, y así, mientras no sea paso obligado para restablecer la unidad perdida o consolidar la amenazada, ha de preferir siempre pagar por todo aquello un precio más equitativo. En muy lógica y comprensible reacción, sus esfuerzos más espontáneos han de ir orientados a poner en ejercicio su propio *yo*; pero en un ejercicio excepcional que, concentrando todas las posibilidades que aquél pueda ofrecerle en un momento dado, las proyecte a lo exterior en magnífico impulso, para que vayan así a cuajar en perfiles de poema o heroísmo como admiración y ejemplo de sus semejantes.

Este es el caso de la Poesía. Más en concreto, de la poesía moderna en España, de la que arranca de la incorporación a nuestra lengua del endecasílabo italiano. Todo el empobrecimiento progresivo que comienza a experimentar la poesía española a partir de la muerte de Calderón, es signo continuado e inequívoco de anormalidad. Podrá recurrirse a explicaciones más o menos artificiosas —afanes de sobriedad tras el cansancio causado por la intemperancia (?) barroca, anhelos de disciplina tras la anarquía, de europeísmo y universalidad, tras un aislamiento rayano en casticismo y Dios sabe cuántas cosas más—, cuyo defecto más grave es... el de no explicar nada; se pros-

(5) Hebr., IX, 7.

cribirán en nombre del buen gusto y de la moral ultrajada (!) los autos sacramentales del mismo Calderón; se tomarán todas las precauciones, menos una, la única eficaz: la de reconocer paladinamente el mal y buscar pronto un antídoto. Por eso, a lo largo de ese siglo XVIII y buena parte del XIX, la corriente poética se va adelgazando lenta, pero ininterrumpidamente, hasta constituir un tenue hilillo sin casi poder fertilizante, como lo demuestran bien a las claras los ejemplares esteparios de una flora que en los tiempos pasados se manifestó con toda la exuberancia indómita de la selva virgen. La exuberancia y el ímpetu del Quinientos y del Seiscientos, no desorbitado, como se ha dicho en nombre de principios mezquinos y materialistas, sino regidos por las más puras leyes de la actividad creadora, se ven suplantados por un academicismo inerte que, frente a aquéllos, se manifiesta con la polvorienta rigidez del felino embalsamado frente a sus ágiles congéneres de la selva africana. Sin embargo, se continúan desconociendo los hechos. Sólo en las postrimerías de ese proceso desintegrador, cuando lo que en otro tiempo fué y se llamó actividad poética se resuelve en los engendros indefinibles de Campoamor, Balar y demás comparsas, se piensa seriamente —¡al fin!— en afrontar el peligro, reconociéndolo en todo su extrema gravedad, y en buscar medios eficaces de restaurar la vitalidad poética perdida.

Entonces las miradas se vuelven a los clásicos. Era el único recurso, y bien eficaz, por cierto; porque el sentido de una época que comienza puede encontrarse en el presente siempre que se tome la precaución de enlazarlo espiritualmente con un instante cualquiera del pasado, y se haga de aquél el término de una trayectoria que, como todas las que dependen de Dios, se habrá de desarrollar siempre rectilínea; Dios escribe derecho con líneas torcidas. De otro modo, el *ahora* fugitivo amenazaría convertirse en encrucijada peligrosa incapaz de ofrecer la menor garantía de progreso; lo mismo podría resolverse en manantial de beneficios que en semillero de catástrofes. Aquí, más casi que el análisis concienzudo del presente, importa la elección certera del instante pretérito, con el cual se le quiere conjugar; porque

después de todo, el presente, por mucho que se le conozca, hay que tomarlo, y tomarlo tal cual es, mientras que el pasado ofrece en su despliegue histórico un sinnúmero de posibilidades para una elección feliz, y no se olvide que, al igual de las geométricas, las líneas rectas históricas necesitan un mínimo de dos puntos para poder fijar su orientación y sentido.

En la encrucijada poética de comienzos de siglo se procedió con acierto. Se eligió bien el momento pasado y la manera de enfocarlo. Se estudian los grandes creadores, poco antes tan abominados, y se les considera en su preciso aspecto formal de creadores. Ante la luz cálida que sobre ellos comienza a proyectar la comprensión amorosa de las nuevas generaciones, se fué derritiendo y evaporando toda esa costra de valores extrapoéticos, respetabilísimos, sin duda, pero que así, atribuidos formalmente, contribuían a alterar su auténtica fisonomía, que sobre ellos habían acumulado dos siglos de prácticamente ininterrumpida incomprensión. Lo que hasta entonces se había considerado esencial en ellos bajo el aspecto poético, pasó a constituir en adelante lo que realmente era, el mero sujeto de inhesión que brinda apoyo a una forma que carece de la necesaria consistencia ontológica para subsistir por sí sola. Así se rectificaron apreciaciones injustas (6), y, lo que es mucho más importante, se realizó el gran descubrimiento: que la poesía tiene trascendencia propia, que su cualidad fundamental —¡oh admirable Pero Grullo!— es la de ser... poética, y que, en consecuencia, no necesita andar mendigando valores ajenos para aparecer ante las miradas de los hombres como una actividad nobilísima, capaz de satisfacer, dentro del orden natural, sus más legítimos anhelos espirituales.

Para volver al orden auténtico, a un orden que se presenta con apariencias iniciales de anarquía, ha sido preciso evadirse de una anarquía que se presentaba con todas las apariencias de orden. Y con ello, ¡cuánto escándalo, cuánta lamentación, cuánto sambenito de revolu-

(6) Azorín podría hablarnos largo sobre este asunto.

cionario aplicado a espíritus impregnados de respeto a los valores auténticos! Siempre sucede lo mismo; los precursores, los que por su ojo avizor unido a una profunda honestidad intelectual se ven obligados a arremeter contra los prejuicios ramplones de un pseudorden establecido, son los primeros que se ven tildados de revolucionarios y demoleedores. En la reacción poética moderna, por más que se diga y repita, no ha habido jamás anarquía, sino un afán intenso, a veces quizá demasiado impetuoso, de restablecer una sólida y verdadera jerarquía; de reemplazar el oropel de la imitación servil con el oro de la creación; la *pose*, con la actitud sincera y viril. No puede haber anarquía donde no alienta más aspiración que la de ver lo esencial ocupando el sitio, hasta entonces vacío, de la majestad; porque la Poesía, aun sin el verso, es reina. En cambio, el academicismo pseudo-clásico, tan alabado por todos los profesionales del artificio, no obstante sus apariencias tranquilizadoras, encerraba profundos elementos de subversión, porque su prurito constante de aderezar y disfrazar la actividad creadora con valores extraños implicaba hasta la pretensión insensata de alterar las esencias. Anarquía es valorar al filósofo según cánones estéticos y al poema según su contenido ideológico; la cosa no puede ser más simple. Lo que pasa es que para quien está amasado con elementos de desorden todo cuanto signifique jerarquía es desorden; y lo es, efectivamente... para él. Cuando una época histórica comienza a derrumbarse ante los embates de otra que va surgiendo, el polvo de los escombros oscurece el cielo; en esos momentos conviene más que nunca tener las pupilas bien abiertas si se desea asistir al nacimiento de la nueva estructura, y sobre todo si se desea que se apoye sobre fundamentos auténticamente humanos.

Ha sido necesario, pues, el cuasi colapso poético para que se emprendiera la auténtica restauración de la actividad creadora.

A esta causa de índole general viene a sumarse en este caso otra muy especial, y cuyo influjo, por desconocido, opera con más pernicioso libertad. El hombre teme la poesía porque teme a Dios.

Parece extraño a primera vista que en los tiempos actuales se lance semejante afirmación. A más de alguno se le ha de antojar consumado anacronismo, por lo menos, el establecer vínculos especiales entre la poesía y la divinidad. Que allá por los tiempos en que las muchedumbres acudían al oráculo de Delfos o los campesinos romanos creían en el poder mágico del *vates* se pudiera pensar en semejantes relaciones, bien. Pero ahora, cuando el cristianismo lleva ya veinte siglos impregnando de vida sobrenatural las personas y los pueblos, precisamente aquellos que por su dinamismo interno han tenido proyecciones más universales y constantes en el movimiento progresivo de la cultura humana, ¿quién podría aceptar el lugar de privilegio que le queda así asignado a la actividad poética? Porque de privilegio muy especial se trata cuando se atribuye un tan hondo poder de impresionar los espíritus. No obstante, la afirmación permanece en pie. El hombre se impresiona, y en lo más recóndito de la subconsciencia se atemoriza, ante cualquier manifestación de la belleza, porque en tales momentos siente en su propia alma el temblor inefable que le produce el roce con lo divino (7). El hecho de imponer una forma nueva a esa materia que está allí, sometida a su espíritu y a sus manos, y que no obstante ha sido creada por Dios con su forma propia, y eso en nombre de un *yo* humano que así se expresa como Dios expresó en las criaturas el inefable *Nosotros* divino, le ha parecido siempre, y con razón, al hombre que piensa, una actividad en cierto modo sobrehumana y divina. Porque modificar, es decir, suplantar, en buenas cuentas, una forma extraída por Dios de la potencia de la mate-

(7) Estas palabras no se refieren, por supuesto, a una experiencia *stricto sensu* de lo divino porque ésta sólo puede ser fruto del don de Sabiduría cuando actúa ostensiblemente en el alma del justo ya entrado o en vías de entrar en la vida unitiva; sólo quieren hacer notar que, al ponerse en contacto con los trascendentales, el espíritu humano penetra en un orden que más directamente le pone en contacto discursivo —*ex cis quae facta sunt intellectis*— y natural con la Causa primera. El reino de las esencias o especies visibles es, en efecto, el dominio conatural del entendimiento humano. El de los trascendentales, como ya lo advirtió Aristóteles, sólo le da margen para el baluceo, y en él entra el hombre sólo por favor y a título precario...

ria, no lo puede efectuar, según las más sólidas apariencias, nada más que un poder semejante al divino, y esa semejanza es a todas luces imposible (8).

Dígase lo que se quiera, el cristianismo no ha suprimido en modo alguno tal manera de considerar la poesía. Baste como argumento por ahora que el más grande de sus teólogos coloca en la raíz de toda actividad poética una moción especial de Dios en el orden natural (9). Lo único que ha hecho es reducirla a sus verdaderas proporciones, impidiendo que de objeto de una sola facultad, cuyos anhelos satisface, se convirtiese en alimento supersubstancial del hombre y en sustituto fraudulento del fin último, emancipando al artista de toda regulación divina y humana. Lo que sucede es que muy a menudo falta la discreción, y así, lo que es una simple *mise au point* de circunstancias concretas se toma como condenación categórica y formal. Bien a la vista está que las épocas de mayor infiltración del cristianismo en la vida de los pueblos han sido siempre las que más han abundado en audacias e innovaciones artísticas. Dante, Giotto y Lope, el gótico y el barroco viven todavía para gritárnoslo a los oídos, y uno de los mayores valores poéticos de la humanidad se halla colocado por la Iglesia en los altares.

A pesar de todo esto, el hombre, ante las naturales dimensiones de la poesía, se siente flaquear. Teme transponer límites vedados y penetrar con ella en los dominios, prohibidos a su condición de criatura, de lo que es privativo de Dios. Contemplándose, o más bien sintiéndose a sí mismo, mide toda su congénita pequeñez, su miseria, lo precario de su existencia frente a ese conjunto colosal de energías que representa para él el Universo visible, el peligro continuado en que se halla de perecer a cada instante víctima de las posibles interferencias del mundo con su propio yo, sin que pueda por su parte

(8) Como falsamente creen los timoratos.

(9) *Summa Theologica*, I.^a 2.^{ae}, q. 68, a. 2, c. Lo cual no es obstáculo para que con suprema inconsciencia y ligereza de cascos se siga hablando del racionalismo de Santo Tomás. ¡Ah, los prejuicios!...

oponer resistencia alguna apreciable. Sabe además que la culpa original ha introducido en su misma contextura ontológico-moral una verdadera disociación —*non quod volo bonum hoc ago sed quod odi malum illud facio* (10)—, y que por tanto no sólo es criatura, sino criatura quebrantada y herida. En tales circunstancias, ¿quién es él para emular al Acto puro, al Creador, en una actividad que, tal vez como ninguna otra, supone plenitud de soberanía?

No se alude aquí, claro está, a un temor consciente y definido, a lo que podríamos denominar, sin violencia, temor-pasión. En primer lugar, en su estricto sentido, dicho temor sólo puede brotar al influjo de una percepción sensible, y luego, si por una extensión ya aceptada del vocablo, nos referimos con él al movimiento indeliberado de rechazo que experimenta la voluntad en presencia de un mal inminente, no podemos tampoco encontrarle aplicación en este caso, porque al igual del irascible, el temor de la voluntad es consecuencia de una percepción de la correspondiente facultad cognoscitivo-espiritual. De lo que aquí se trata es de una especie de recelo subconsciente, cuyo analogado más fiel, aunque de signo contrario, podemos encontrarlo en el apetito o voluntad natural de felicidad, ya que al igual de éste, tampoco emana de una forma accidental cognoscitiva, sino de la propia forma sustancial (11). Es un temor que radica en la propia esencia del hombre y que fluye espontáneo de la experiencia que éste va adquiriendo continuamente de sí mismo, al mismo tiempo que no se manifiesta directamente a flor de piel, sino que se va transparentando en las diversas acciones de la persona; entre otras, en el afán incontrolado de negar a la actividad poética autonomía creadora y de someterla a un sinnúmero de leyes que nada tienen que ver con ella, a

(10) Rom., VII, 15.

(11) Santo Tomás advierte que el conocimiento habitual que el alma tiene de su propia entidad física concreta no es *quid accidentale*, y la razón evidente es que la forma o determinante cognoscitivo es en tal caso la propia esencia del alma. Con igual razón puede afirmarse que tampoco el *amor naturalis suiipsius* es accidental, ya que todo apetito brota de una forma dentro del orden a que ésta pertenece. Cfr. *Ver. q. X, a. 8, ad. 14^{um}*.

no ser considerada en determinado sujeto de inherencia. Prescindiendo que en estado puro la poesía se encuentra sólo en Dios, el hombre-masa quiere darle por analogados humanos no una para él imposible actividad creadora, sino la más modesta y segura del artesano o del hombre honrado. Así queda —cree él— todo dentro del orden: Dios produce y el hombre produce; en cuanto ser infinito y soberanamente libre, Dios recurre como norma reguladora de su actividad a su propia esencia, de donde toda criatura es la huella, cuando no la imagen, del *Nosotros* inefable; mientras que el hombre, ente esencialmente limitado y que sólo existe a título precario —*quid habes quod non accepistis?*—, acude en caso análogo a principios que, en su calidad de intemporales, necesarios y universales, demuestran claramente poseer un origen trascendente a sus posibilidades humanas.

Semejante actitud obedece a un evidente prejuicio nominalista que, a su vez, lleva a la creencia de que el ser se realiza de idéntico modo en todos sus analogados. Tanto valdría excluir la realidad de las criaturas so pretexto de que la esencia divina, por su plenitud infinita, que absorbe en provecho propio toda la amplitud del ser, no dejaría resquicio para ninguna existencia creada. Malebranche dió los primeros pasos, aunque no los definitivos, en este camino. El problema se simplifica singularmente si antes de plantearlo nos tomamos la molestia de fijar con exactitud y rigor el alcance del término *perfección* aplicado a la poesía; porque se da por supuesto, cosa que todo el mundo admite, que poesía es perfección. Si pertenece al número de aquellas cuyo concepto se muestra impenetrable a toda deficiencia, debe realizarse propia y formalmente en Dios como en el hombre, al igual de lo que acontece, verbi gracia, con la inteligencia —Dios es propia y formalmente intelectual—. Pero si, por el contrario, pertenece a aquellas otras que obligadamente exhiben deficiencias esenciales, cuales son, por ejemplo, el sentir o el raciocinar, entonces no se verifican ni pueden verificarse propiamente en Dios, porque tal cosa equivaldría a admitir dichas deficiencias en la esencia divina; por tales razones, Dios no raciocina ni es propiamente sensitivo. Advirtiendo, por

supuesto, que en uno y otro caso, adquieren en el Acto puro una *eminencia* que sobrepasa hasta lo infinito toda modalidad de ser creado. Pues bien, a la luz de estos principios aparece claro que la poesía es perfección simple, pues por dondequiera que la contemplemos, sólo podemos descubrir en ella la determinación y el dinamismo intrínsecos característicos de la perfección y del bien.

La poesía resplandece con la luz blanca, aun irrefractada, del ser. Por eso Dios es, *stricto sensu*, poeta, el Poeta Supremo, en admirable expresión de Ernest Hello. Lo cual implica, para cerrar de una vez el circuito que, partiendo del hombre, se elevó hasta el Acto puro, que en el ser humano, por el hecho exclusivo de ser espiritual y llevar impresa sobre sí como un signo la luz del rostro de Dios (12), ha de darse también, propia y formalmente, una operación equivalente a lo que en Dios constituye la actividad poética. Es decir, una operación que, teniendo como término una obra material, tenga como principio regulador la esencia concreta y física del agente. Porque por mucho que se mire, no se encontrará otra diferencia tan característica para segregar la actividad poética, como especie superior y privilegiada, de la actividad artesana en general, que ésta de imponer a la materia la forma de un *yo*; de un *yo* que es un *Nosotros* soberanamente determinado por sí mismo, en el caso de Dios; de un *yo* mutable que, por serlo, necesita de un suplemento de determinación *ab extrinseco*, en el caso del hombre. De esta manera brota un paralelismo impresionante entre el Creador divino y el creador humano, en que, en modo admirable, quedan guardadas cuidadosamente todas las distancias: Dios y el hombre acuden a sus respectivas personalidades como norma de sus también respectivas actividades creadoras. Y como esto equivale a crear de la nada, no hay más remedio que arrostrar las consecuencias y apurar la analogía, afirmando que Dios y el hombre crean de la nada (13). Ahora que, como el *Nosotros* divino actúa en

(12) Ps. IV, 7.

(13) Esta afirmación que, por lo que al hombre se refiere, podría aparecer

virtud exclusiva de su misma determinación absoluta, es regulador último a la vez que inmediato de la obra, mientras que el yo humano, necesitado a su vez de precisiones, sólo puede desempeñar su función normalizadora en virtud de la susodicha determinación *ab extrinseco*, con lo cual se convierte en regulador último, pero no inmediato, o material, pero no formal —que ambos aspectos son verdaderos—, de esa realidad tan querida, a la vez que tan trágica para él, que se llama la obra bella, el poema.

Las consecuencias que de aquí fluyen son de extraordinaria importancia.

Ante todo, con ello queda suficientemente explicado por qué en el *fiat* soberano no sólo la forma de los seres, sino también aquel substratum ininteligible, que es, en último término, la raíz de la indeterminación que los afecta y los impregna de contingencia, debe depender de su voz y esperar su llamamiento para pasar de la pura posibilidad a la existencia. El orden ontológico exige, en efecto, que en vez de explicar, como se suele hacer, la creación *ex nihilo* por la ausencia total de sujeto material, se demuestre la misma ausencia total de materia por la determinación soberana del Agente infinito. La primera explicación es indudablemente mucho más cómoda y dispensa de esfuerzos, para muchos, penosos; pero aunque no desprovista de eficacia, su rigor científico cede al comparársela con la segunda, la cual, junto con denunciar el hecho, asigna al mismo tiempo su causa adecuada y razón explicativa suficiente. Si el agente es infinito, el efecto todo entero debe, por necesidad ineludible, fundamentar en él su realidad; luego, también su materia. Y esta es la razón por qué Dios, si tomó barro de la tierra para formar el cuerpo del hombre, no lo hizo por deficiencias en su poder, sino por soberano y libre beneplácito. También queda explicada la necesidad que rige para el hombre de contar con materia preexistente para proyectar a lo exterior el trasunto de su yo. Si la *razón determinante* de su actuar, lo que le permite sa-

pūs auribus offensiva, quedará precisada unas cuantas líneas más adelante en el alcance y proyecciones que aquí se la atribuye.

lir de la inercia operativa y poner en juego sus posibilidades, es un mero accidente, pues que adviene a un sujeto ya constituido en su determinación sustancial, ¿cómo podría su efecto trasponer los límites de lo accidental?; en consecuencia, ¿cómo podría prescindir de un sujeto preexistente que le brindara a aquél el apoyo de su consistencia ontológica? Así, finalmente, queda del todo precisado el alcance de la afirmación que más atrás se enunció sumariamente: Dios y el hombre crean de la nada.

Sí; Dios y el hombre crean de la nada.

Pero Dios de la nada sustancial —*ex nihilo sui et subiecti*—; de la nada de la forma —*ex nihilo sui*—, y de la nada de la materia —*ex nihilo subiecti*—.

Y el hombre, de la mera nada accidental —*ex nihilo sui tantum*—, pero no de la nada sustancial; porque la forma infusa por él en la materia elegida presupone, por el hecho mismo, materia preexistente.

Nada hay, pues, en la creación poética que pueda hacer peligrar los fundamentos de las relaciones que ligan al ser humano con su fin último; nada que en una forma u otra pueda significar invasión de prerrogativas divinas. En paz con Dios y con su propia conciencia, puede entregarse a las sollicitaciones del impulso poético, seguro de que con ello responde noblemente a los propósitos que alimentaba el Creador al constituirlo imagen y semejanza suya.

Una rápida digresión ahora acerca de un fenómeno que podría a primera vista significar un serio obstáculo contra una afirmación estampada en páginas anteriores.

El esteticismo surge, en efecto, por sus reiteradas apariciones en el curso de los tiempos modernos, como un mentís de considerable volumen a la pretensión de establecer el temor a la poesía sobre las bases de un mal entendido temor a Dios. Y al decir esteticismo no nos referimos exclusivamente a la actitud que, en lógica reacción contra la delicuescencia romántica, adoptaron un Shelley, un Oscar Wilde o

un Théophile Gautier. Más acusada por el ambiente histórico que la envuelve y la sofoca, dicha actitud no difiere, sin embargo, esencialmente de la de un Rafael o un Leonardo, como no sea por la menor envergadura de sus personalidades. En uno y otro caso, como también en el Gran Siglo francés, existe la preocupación, implícita o declarada, pero siempre morbosa, de emancipar de todo valor y regulación extrínsecas no sólo al arte, lo cual, después de todo, no sería sino una muestra de que se ha penetrado bien en su esencia, sino también al artista. Y esto último, porque siendo la belleza un absoluto, quien pretenda conquistarla no debe exponerse a sujeciones que pondrían en peligro el logro de sus aspiraciones.

Bien analizada, la posición esteticista denota precisamente lo contrario de lo que quiere manifestar. Pese a todas sus audacias, más superficiales que sólidas, late en su interior el ya denunciado temor servil a la poesía de verdad. Por eso no es casualidad, sino término obligado del desarrollo de una actitud inicial, el que todo partidario del arte por el arte sea academicista..., aunque al revés. Constituido el arte como valor supremo, no se le abren más posibilidades que la de realizarse de modo perfectísimo. Con ello se destruye su analogía y, por el hecho mismo, su trascendencia, porque lo que asegura su amplitud al ser, y a la belleza, con la cual se identifica, es precisamente el poder realizarse a través de una gama cuasi infinita de modalidades. En Dios o en el hombre, en la sustancia o en el accidente, en lo actual o en lo posible, en tendencias o en realidades físicas, aquí soberano y allí subordinado, siempre y al través de tantas vicisitudes, mantiene incólumes el ser cierto conjunto de caracteres que, en todo caso, le permiten responder a las exigencias de su concepto indefinible, el más simple a la vez que el más rico e impenetrable de todos. Y ese es el secreto de su analogía y de su trascendencia. Negarle a este Proteo su capacidad de mudar de aspectos conservando inalterable su fisonomía interna y esencial, significa ni más ni menos que reducirlo a los modestos límites de un género cualquiera o de una de las tantas especies en que puede resolverse.

Ese es el resultado de la posición esteticista. Rechazando el carácter artístico para todo valor que no sea capaz de emanciparse de las más radicales exigencias divinas y humanas, no queda más salida que obligarle a realizarse siempre de idéntico modo. Y esto es ser género, ser especie. Con ello la actividad creadora, al igual de la simple labor artesana, queda reducida a la puesta en práctica monótona, miserable, de un conjunto de leyes que, poseyendo de suyo virtualidad infinita, ven atrofiadas sus posibilidades. Tal es el sentido, tal el virus oculto en la actitud esteticista, y cuya existencia escapa indudablemente incluso a sus mismos defensores. Cuando a un concepto que, por su contacto directo con el ser trascendental, es susceptible de analogarse, se le atribuyen privilegios de acto puro, siempre se le degrada, porque por muchas deficiencias que se le extirpen, el más grosero sentido común impide privarle de la multiplicidad. Y, naturalmente, perfección inflexible (14), multiplicada gracias a una indefinida proliferación de individuos, no puede dar por resultado más que una especie. Así lo que era trascendente se torna genérico; lo que poseía virtualidad suficiente para impregnar toda realidad se ve reducido a la pobre condición de elemento sustancialmente determinable, porque su mismo fondo sustancial se ve impregnado de materia. Con ello, el desenlace conseguido aparece como lo que es, como diametralmente opuesto a lo que se pretendía.

Bueno es advertir de una vez por todas que sublimación no es superación.

Y para concluir de desvanecer todo recelo, conviene considerar las aplicaciones que para este asunto pueden hacerse del mandato que un día brotó de labios del Verbo encarnado: *estote perfecti sicut et Pater vester coelestis perfectus est* (15).

No es posible desconocer que semejante mandamiento, asombroso

(14) Aristóteles llamaba a las categorías *αἱ πρῶται τοῦ ὄντος*, las flexiones, las caídas del ser.

(15) Matth., V, 28.

por el modelo que en él se propone a nuestras ansias de perfección, no puede adquirir su plena realidad sino en el orden sobrenatural, y aún, sólo cuando el alma, vencidas ya todas las resistencias que por su contingencia y las secuelas de las culpas podía oponer a la acción invasora de la gracia, se ha vuelto ya deiforme, ha adquirido en cierto sentido forma, perfil de dios (16). Pero, con todo, puede —y ahora diríamos más bien *débesse*— encontrarle aplicación en el campo mismo de las actividades naturales. Porque nuestra condición de imágenes de Dios la tenemos por naturaleza, no por gracia; por creación, no por adopción. Y la imagen, o se reduce a vana palabrería o es eso: imitación, reflejo de aquello de lo cual es imagen. Según esto, negar que con las solas fuerzas de nuestra naturaleza y bajo la moción pre-determinada de la Causa primera pueda el hombre imitar en cierta manera al Padre Celestial, equivale, en suma, a negar que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios.

Conviene, además, notar que el carácter de natural que revistan nuestras actividades no se puede mostrar jamás irreductible ante su carácter sobrenatural, hasta el punto de que el verse incluido en uno de ambos órdenes significara desde el mismo instante imposibilidad categórica de pertenecer al otro. La gracia presupone la naturaleza, pero no la destruye, ni siquiera produce en ella menoscabo alguno. Si se quiere poseer una idea más o menos exacta de la actualización que en nuestra alma opera la gracia santificante, conviene asimilarla mucho más que a la de la materia por la forma, a la de la esencia por la existencia. La actualización de la materia por la forma significa para aquélla un real e indudable perfeccionamiento, porque con eso da el primer paso, a la vez que el más difícil, en el camino que ha de llevarla hasta la actualidad plena del existir; pero también le significa

(16) *Ego dixi dñi estis et filii excelsi omnes*. Ps. LXXXI, 6. Pensamos al hacer esta afirmación en la idea central de todos los místicos católicos, de que el alma, al perder su modo humano de actuar por el influjo que en ella ejerce el Espíritu Santo a través de sus siete dones, se convierte en Dios *por participación*.

limitación, porque de este modo sacrifica posibilidades ulteriores. La unión con una forma —y sólo con una puede estar unida— siempre ha de ser impedimento a la materia para unirse con otra cualquiera más perfecta, y dentro del mundo corporal siempre se presenta como posible una forma más perfecta... Tal anomalía se debe a que la causa formal no es acto puro, y que, como es lógico, en su acción propia de *informar* debe aparecer impresa la huella de su doble carácter. Nada de esto ocurre en el otro proceso actualizador señalado más arriba. Como es puramente acto, la misión de la existencia se limita simplemente a extraer a la esencia de sus causas —*essentia ponitur extra causas*, dicen los escolásticos—. Aquí no se da ninguna limitación (17), ningún sacrificio de posibilidades, sino una inyección de consistencia ontológica que permite a la esencia mantenerse firmemente sobre sus propias bases.

Si la existencia es acto puro, con mucho mayor razón lo es la gracia, ya que por ella participamos no sólo de Dios-causa en calidad de efectos, sino de Dios-vida en calidad de hijos adoptivos suyos. Porque la gracia consiste entera en participar de esa corriente de vida inextinguible que circula a través de las Personas de la Trinidad beatísima. Es natural, entonces, que, infundida en una creatura racional, tampoco introduzca en ella nada de lo que, apurando la etimología, podemos y deberíamos llamar, a secas, determinación (18). Al contrario, todas las posibilidades naturales llegan a su plena y perfecta expansión en el clima primaveral de la gracia santificante y fructifican en acciones que por su lozanía muestran bien a las claras cómo las raíces esenciales del ser humano están bebiendo en la propia fuente de aguas vivas. Aun aquellas acciones cuyo término especificador es natural, se encuentran en tal caso sobrenaturalizadas en su principio.

(17) En el sentido de que en su concepto no incluye ninguna imperfección, no que cada ser existente o cada existencia creada sea infinita.

(18) Muchos equívocos se evitarían si se reservara el término *actualización* a la operada por la existencia en la esencia y se dejará el de *determinación*, por el doble carácter que expresa de perfeccionamiento y restricción, a la actualización que en la materia lleva a cabo la forma.

Por eso el orden natural y el sobrenatural no pueden erigirse el uno frente al otro y solicitar nuestro asentimiento en dramática disyuntiva; tal manera de ver sería absurda. Por eso, tampoco puede restringirse el mandato que nos ocupa, de Jesucristo, al solo orden sobrenatural, a no ser que se admita que dicho orden, como es verdad, ocupa todas las actividades, absolutamente todas, del hombre normal, que es el sobrenatural. Lo que se puede y debe establecer como norma de conducta es que al hombre que vive de la gracia se le torna más fácil, a la vez que más urgente, la obligación de hacer extensivo a todos los campos de su actividad el precepto dulcemente imperioso que en ocasión memorable resonó junto al mar de Galilea.

II.—LA ACTIVIDAD POÉTICA, ANÁLOGO EXCLUSIVO DE LA ACTIVIDAD CREADORA DE DIOS.

Única criatura entre las del universo visible que, en estricto rigor, es imagen de Dios, el hombre debe poner en práctica con su específica actividad racional la imitación que dicho carácter trae consigo. Cada uno de los aspectos en que al pasar por el prisma de nuestro entendimiento se refracta y resuelve la esencia divina, cuenta con su correspondiente análogo en nuestra propia esencia, el cual es como un reflejo suyo en tono menor. Descubrir esa correspondencia, establecer el acorde que de allí resulta, es la labor que cumple desarrollar en la segunda parte de este ensayo. Así se ha de lograr una más ajustada precisión en el paralelismo ya esbozado entre la creación divina y la humana, y por el hecho mismo quedarán de manifiesto los caracteres formales de la poesía.

A primera vista, tres maneras se le presentan al hombre para imitar a Dios creador: engendrar un hijo, fabricar un artefacto, componer un poema. El carácter que parece aproximarlos y enlazarlos entre sí, y todas ellas con el acto creador divino, es la producción de un fruto entitativamente distinto del sujeto. Sin embargo, considerando

el problema más de cerca, no hay, en realidad, más que una de ellas, la creación poética, que responde en sus líneas formales a la analogía que se busca; en las otras dos se trata tan sólo de una semejanza puramente material.

No se imita a Dios creador engendrando un hijo.

La gran razón para demostrar la verdad de este aserto la proporciona el hecho de que, al engendrar, el hombre actúa en virtud de una forma que no es entera ni exclusivamente suya. Razón más que suficiente si se parte de la definición que del crear queda dada en páginas anteriores. Si la forma sustancial concreta fuera absoluta propiedad del individuo humano que la posee, no habría más que un solo hombre en el mundo, y en éste se encerrarían todas las perfecciones posibles de la especie, al igual de lo que acontece en los espíritus puros. Especie de muchos individuos es especie compartida, especie apropiada por muchos parcialmente, y enteramente por ninguno, pues el hecho de que se vea representada en más de un ejemplar demuestra que ninguno de ellos ha conseguido absorber en provecho propio y exclusivo todo el complejo de facultades y perfecciones específicas. Es que, además, hacerlo es imposible. Porque la circunstancia de que sólo unida a una materia puede lograr la forma humana la necesaria perfección para existir, revela suficientemente que allá, en lo más íntimo de su estructura ontológica, adolece de una indeterminación esencial que, debido a este carácter, es imposible de subsanar por entero. De aquí proviene que no se pueda asignar una dosis máxima de perfecciones a determinado individuo humano, y que sea no sólo incapaz de existir sino aun inconcebible, el hombre perfectísimo. De manera que esta misma incapacidad de cristalizar en un individuo que la agote en provecho propio, deja margen para que otros, a su vez, vengan a beber en el manantial de perfecciones de la especie.

Por eso, en la forma concreta humana (19), pueden considerarse

(19) E igual cosa puede decirse en estricto rigor de todas las formas de la creación visible.

dos aspectos bien determinados: el específico, en cuanto posee las perfecciones debidas a su esencia, y el individual-personal, en cuanto las disfruta en dosis determinada. Por este último aspecto sí que es propiedad del sujeto que la posee, porque, debido a razones que ahora **no** es caso de exponer, no pueden darse dos concreciones absolutamente iguales de perfecciones específicas; pero no por el primero, pues que gracias a él se asemeja y comunica con todos sus congéneres. La especie humana, como todas las que cuentan entre sus integrantes a la materia, es una unidad en potencia que debe su multiplicación al elemento cuantitativo que la afecta. Pero que venga la abstracción a consumir en sus crisoles a la cantidad, y en el mismo instante todos los individuos vendrán también a aglutinarse en un tipo específico único en el cual se verán sustancialmente retratados. Y el que venga esta unidad a lograrse en el seno del entendimiento está probando a las claras que allí, en el mundo exterior, tampoco es una vana quimera, y que aun en estado potencial, es muestra suficiente de que cada sujeto no es exclusivo propietario de la forma que posee considerada como especie. Sobre lo único que el sujeto puede invocar títulos legales de dominio es sobre el perfil que inevitablemente adquiere la forma por el hecho de verse reducida a individuo. Porque el proceso dosificador aporta consigo dos consecuencias forzosas: una, más directa, la de limitar, y bajo este aspecto se llama individuación —segregación de cierta cantidad de esencia humana—; otra, más importante, la de perfilar, y bajo este aspecto se llama personalización —contorno ontológico, perfil sustancial que, en resumidas cuentas, es también una forma, aunque incapaz, por pertenecer a otro orden, de sumarse con la específica (20)—. Claro que, de ser capaz de imprimirse en una materia interna, lo hará el yo no

(20) Una comparación que puede aclarar esta argumentación es la de la superficie, v. gr.; determinada específicamente por el hecho de tener dos dimensiones, necesita además que se le dosifiquen esas dimensiones para poder adquirir realidad física —sólo con *tal* longitud y *tal* anchura es capaz de existir—. Ahora que, inevitablemente, ello equivale a darle forma; no forma específica, porque ésa ya la tiene y consiste en sus dos dimensiones, sino forma individual de polígono o circunferencia.

en cuanto individuo, sino en su aspecto positivo de persona. De aquí que en la obra bella exista por definición un núcleo central que, como resabio que es de la personalidad, es absolutamente incomunicable.

Esta última circunstancia nos lleva como de la mano a afirmar para la persona la imposibilidad de propagarse por generación. El sujeto humano es dueño de su forma específica, pero no de sí propio, como debía ser el caso para poder comunicarse por vía de causalidad unívoca, cual es la de generación. Y se da el caso curioso, si bien se mira, que es dueño de lo que no es exclusivamente suyo, la especie, y no lo es de lo que es su posesión exclusiva, la persona; porque el que sea persona no es causal suficiente para que pueda actuar exclusivamente como tal. Es dueño de su forma en cuanto especie, porque así considerado, se muestra más rico que ella en perfecciones, ya que, además, ostenta su determinación personal. Y por aquello de que quien dice determinación dice, *ipso facto*, perfección, el sujeto, como más perfecto entonces que la especie, se halla en condiciones más que favorables para dominarla y actuar en virtud de ella. Pero en cuanto a su personalidad, ya es otra cosa. Aquí, por tratarse de identidad entre poseer y poseído, se requería ante todo suprimir el obstáculo de la materia que, derramando a la sustancia por todas y cada una de sus partes cuantitativas, la impide recogerse, concentrarse, constituirse presente a sí misma, como es el caso, verbi gracia, del ángel y, con mayor razón aún, de Dios. Porque adueñarse perfectamente a sí propio sólo puede lograrse por la creatura, mediante un acto de reflexión total sobre sí, y para esto es indispensable, desde luego, ser espíritu —pues que la posesión total implica la de la esencia—, y después, ser espíritu puro, ya que el término del acto intelectual es de orden existencial, y cuando el espíritu se halla unido a una materia, su modo de existencia es material.

Aun en el proceso generador inefable que desde toda eternidad se está verificando en el seno de Dios, se mantiene incólume la absoluta incomunicabilidad de la persona del Padre. Y es tanto más admirable cuanto que el mismo Padre comunica a su Hijo unigénito todo, absolutamente todo, cuanto hay en El de perfección, ya que la esencia di-

vina, en virtud de su misma perfección infinita, es total y absolutamente refractaria a la multiplicación; de manera que el Padre y el Hijo, a diferencia de lo que sucede en la generación contingente, poseen en común una esencia que, aun numéricamente considerada, es la misma. "La misma perfección que en el Padre es engendrar, es, en el Hijo, ser engendrado", dice con admirable energía Santo Tomás (21). De manera que si aun en una generación donde el Padre y el Hijo constituyen unidad cuasi numérica (22) permanece incomunicable el constitutivo propio de la persona, mal podría pretender cualquier criatura comunicar, engendrando, la suya propia, cuando tantas perfecciones accidentales hay que permanecen en el padre sin que se transmitan ni sea posible transmitir las al hijo. Decididamente, la generación no es el camino indicado para la difusión del yo. La vía más recta, aunque no del todo expedita, la encontrará el hombre en la creación poética.

Por motivos rigurosamente análogos, tampoco imita a Dios creador el artesano.

Si analizamos detenidamente la actividad obrera, aquella labor a que se entrega el hombre con el fin exclusivo de dar cuerpo a una finalidad abstracta y universal, y en la cual, por el mismo motivo, la obra futura no sobrepasa la condición de puro medio, llegaremos a la conclusión de que tampoco en este caso la forma en cuya virtud opera el agente es propiedad exclusiva suya. Si en la generación el principio operativo formal era la naturaleza del padre, aquí, en la artesanía, se identifica con el objetivo a que se refiere y ordena intrínsecamente la obra. Son estas las exigencias propias de la causa final, pues sea cual fuere la actividad en cuestión, el fin no puede llevar a cabo su misión peculiar de determinar al agente si no es asimilado intencionalmente

(21) S. Th., 1.^a Pars, q. 47, a. 4, ad 2.^{um}.

(22) El hablar de unidad numérica en el caso de Dios no quiere decir que se le considere dotado de unidad predicamental, sino que simplemente se le aplica el *numerus numerans* de los escolásticos, indispensable en este caso si se quiere emitir acerca de la Causa primera algo más que un puro clamor inarticulado.

por éste y convertido por lo mismo en principio interno de actividad, o lo que es igual, en forma. Pero nótese que al verse así apropiado, el fin no pasa a serlo del agente, sino que continúa siéndolo exclusivamente de la obra, y si quisiéramos resumir en una sola expresión la situación producida, tendríamos que afirmar que el objetivo propuesto es *forma* del agente y *fin* de la obra; lo cual implica reconocer que la actividad obrera está determinada en este caso y en último término por una realidad extrínseca al agente, ya que en éste sólo se halla de modo intencional. Este es el alcance profundo de la afirmación de Santo Tomás cuando dice que el arte de la medicina no es más que la salud del enfermo que, en abstracto, existe en la mente del médico; porque el médico no es físicamente la salud del enfermo ni ésta se identifica tampoco físicamente con aquél. Como en el caso de la generación, esta sola circunstancia basta para destruir en su raíz toda pretensión de establecer analogía formal entre el acto creador divino y la mera labor artesana. Mientras la persona, en cuanto tal, no se halle implicada en el proceso, todo intento será inútil en tal sentido.

No estará demás observar, llegados a este punto, que el concepto propio que el artífice posee de una obra no es el especulativo que sirve para conocer *lo que es* la obra, sino el concepto práctico que da a conocer *cómo se la hace*, y que viene a responder, en sustancia, a lo que en lógica se conoce bajo el nombre de definiciones genéticas.

Ahora bien, todo concepto, teórico o práctico, posee un doble aspecto según que se le considere en su función representativa del objeto o bien en cuanto ejerce una modificación accidental en el entendimiento. El primero es su aspecto intencional representativo, en el cual es verdaderamente un concepto: el segundo, su aspecto físico, por el cual se equipara a todos los restantes accidentes que de un modo u otro vienen a residir en el sujeto (23). Puestos a averiguar si por alguna manera pueda resultar el concepto propiedad del agente —que

(23) Por no haber inexplicablemente comprendido Suárez este doble aspecto, afirma cosas tan extrañas acerca de la *mediación* del concepto, que lo emparentan con los idealistas.

ya ahora no es el padre, sino el artesano—, tendremos ya que decidir que sí es propiedad suya, pero sólo como accidente, no como concepto. Este, en su propia línea de concepto, no es más que el mismo objeto que por una acción misteriosa se imprime en el entendimiento, convirtiéndose así en germen de actividad; en este caso, ni la obra —reloj, navío, avión— ni su finalidad —medir el tiempo, navegar, volar— dependen en lo más mínimo del artífice, lo cual se advierte muy bien si se piensa cuán nulo es el influjo que su voluntad puede ejercer en la naturaleza del mecanismo o de su objetivo. Es que en el concepto práctico, lo mismo que en el teórico, ha intervenido la abstracción, y es bien sabido que donde ésta ejerce su imperio se opera siempre una inevitable expropiación de la esencia respecto de todos los sujetos individuales en que se encuentra cristalizada. En su aspecto físico de accidente sí que es propiedad del sujeto en que reside, pues que en tal caso cae dentro de la norma común que establece para todo accidente la necesidad de ser individualizado por la sustancia a que es inherente.

Por otra parte, el carácter de utilidad que presenta el mero artefacto o, lo que es igual, su condición de puro medio, no da lugar tampoco a que el sujeto agente realice la apropiación del concepto en su propia línea conceptual (24). Sean cuales fueren las condiciones de clima espiritual en que se realice su actividad —edad, temperamento psicológico, situación económica, etc.—, siempre se le ha de presentar su actividad como el medio más corto de dar cuerpo a un objetivo abstracto e inmutable, en el cual ninguno de los factores señalados, ni tampoco sus análogos, pueden ejercer la más pequeña modificación. Todos los factores psicológicos se estrellarán impotentes ante el hecho de que un reloj es una maquinaria destinada a medir el tiempo, hasta tal punto que su esencia misma se resume toda entera en esta subordinación; un reloj que no logre medir el tiempo no es un mal reloj, sino, simplemente, *no es un reloj*. En realidad, la esencia de todo ar-

(24) La razón de establecer entre ambos fenómenos vínculos de efecto a causa aparecerá clara más adelante, cuando llegue el momento de analizar la actividad creadora.

tefacto es una relación trascendental al fin para que ha sido fabricado. De aquí que, ante el artífice, se presente con toda la inflexibilidad de una constante matemática que le acosa sin permitirle el más pequeño respiro, sin perder nada de una implacable rigidez que le obliga a ajustarse y plegarse con fidelidad de esclavo a las normas reguladoras en que para él se traduce dicha esencia (25).

Por eso en la labor del artesano no hay modo de que se presente para el *yo* profundo la ocasión de intervenir como causa principal y dejar impresa su huella en la obra. La huella es la del fin, convertido, por las necesidades del caso, en forma intelectual; la personalidad juega aquí el modesto papel de instrumento al servicio de un objetivo en cuya consecución nada le va ni le viene. Todo se reduce en la artesanía a una mera individualización de una razón formal abstracta y práctica de una obra, que la permita pasar de la existencia puramente lógica, que lleva en el entendimiento, a la subsistencia física e independiente de sus causas. Es un proceso del todo análogo al que se verifica en el orden de la naturaleza respecto de una forma sustancial concretada en un individuo. La deliberación de la inteligencia y la elección en que necesariamente debe resolverse, hallándose determinadas de antemano en cuanto al fin, no hay necesidad, en este caso, de ninguna exploración prudencial. Al igual de lo que sucede cuando la materia prima individualiza a una forma sustancial, la cristalización del concepto práctico en la materia artística no le agrega perfección alguna, no hace ni puede hacer surgir del seno conceptual ninguna propiedad o característica que no poseyera ya en estado abstracto. Así como la plástica de la naturaleza sólo pudo efectuarla Dios tomando en cuenta las exigencias del fin señalado por El mismo —y que en una hipotética y nunca realizada condición de naturaleza pura habría consistido para el hombre en el conocimiento de las perfecciones divinas por vía de raciocinio *ex eis quae facta sunt intellectis*—, así

(25) No se olvide que el concepto práctico representa el modo de realizar, no la esencia abstracta de la obra.

tampoco pueden intervenir en la confección de una obra mecánica normas reguladoras que no emanen del fin a que intrínsecamente está ordenada. Y como éste es siempre el mismo, abstracto y universal, aquéllas también serán abstractas y universales. Estas y no otras son las que el artífice puede y debe tener en cuenta si quiere ver su labor coronada por el éxito, y conste que en estas circunstancias el éxito es cuestión de vida o muerte para la obra. Por poco que suplante dichas exigencias con los impulsos personales de su *yo*, habrá introducido en aquélla gérmenes de disolución y de muerte.

En la creación poética todo se presenta transfigurado.

Lo esencial, aquello que da fisonomía propia al acto creador distinguiéndolo de toda imitación, es, como se ha visto, que los principios a que se ajusta su eficacia y la regulan no sólo se encuentran en el *yo* como en su propio sujeto de inherencia, sino también como su propiedad indiscutible. Puede ser que este dominio de que goza sobre ellos la persona sea pleno y absoluto, por encontrar allí incluso su propia razón de ser y la justificación de su carácter necesario, y puede ser también, al contrario, que allá, en sus últimos reductos, donde se justifica su inmutabilidad, reconozcan otro más alto señorío. En el primer caso, la obra dependerá plena y absolutamente de su creador, y éste, por su parte, lo será respecto de ella toda entera; en el segundo, en cambio, la dependencia se dará sólo en la medida en que quien la ha producido haya impreso su huella personal en las normas a que recurrió para regular su actividad.

La apropiación o propiedad de que se trata en este caso no es la puramente física que resulta de la individualización del accidente por su propia sustancia, sino una que se extiende en realidad hasta el propio valor objetivo del concepto práctico, hasta el orden en que propiamente es concepto, con lo cual el fin de la obra viene a ser también fin propio del agente, o más bien, el mismo agente se constituye a sí propio en fin de la obra. Para resolver con acierto esta delicada cuestión, hay que tener en cuenta que, según los dos casos que pueden

presentarse de creación *ex nihilo*, y de que ya se habló a comienzos de este ensayo, el agente puede ser norma de la obra según su sola y propia entidad física, o bien según esta misma, pero en cuanto se encuentra completada en su perfección por una determinación adventicia. Este último caso, que es el del creador humano —porque el otro es el del Acto puro—, exige, desde el punto de vista de la indeterminación sustancial del artífice, la posesión intencional, por parte de éste, del fin que constituye la razón de ser de la obra bella, en lo cual él poeta coincide todavía con el artesano (26). Pero aún hay más en el caso del poeta, algo que lo segrega ya y lo traslada a un mundo totalmente aparte, privativo suyo, y es, que además de poseer intencionalmente la obra —*Las Meninas* no estaban con su propia materia pictórica en el alma de Velázquez ni *Les Nymphées* en la de Monet—, poseen de un modo físico la realidad también física del fin, pues que se posee a sí propio. Porque en último término la finalidad de la obra bella es el artífice (27), como la finalidad de todo efecto en general es su causa principal. Ahora que, debido al obstáculo que le opone la materia, dicha autoposesión es sólo habitual, y necesita, por lo mismo,

(26) Esta afirmación, por más que parezca lo contrario, no constituye ninguna contradicción con la estampada en páginas anteriores de que la posesión del fin de la obra por el artesano es física y no intencional. Lo que hay es que el punto de vista adoptado difiere en ambos casos. El artesano posee la realidad física de un accidente, no la del fin —porque *medir el tiempo* tiene distinta existencia entitativa que *la idea de medir el tiempo* en la mente del relojero—; pero intencionalmente posee la realidad física del fin, no la del accidente —porque tiende hacia el fin considerado en su propia entidad, no en su pura representación intelectual. Resumiendo: en el primer caso los epítetos *físico* e *intencional* se aplicaban al modo de poseer; en el segundo, ahora, a la realidad poseída. Natural es, entonces, que la razón de la aplicación sea no directa, sino totalmente inversa.

(27) Esta subordinación del poema a su creador parece desconocerla Maritain en las obras —*Art et Scolastique*, *Frontières de la Poésie*, *Situation de la Poésie* y *Réponse à Jean Cocteau*— que lleva dedicadas al problema poético, pues siempre establece como motivo de oposición entre el artefacto y el poema el que aquél es un puro medio y este último un fin, cuando lo que habría debido afirmar es que en el artefacto el artífice es pura causa instrumental, pues posee sólo intencionalmente el *finis operis*, mientras que el poeta, por poseer físicamente dicho fin, es causa principal del poema.

de una determinación extrínseca que le llega en figura de razón formal de una obra, y que, abriendo brecha en la materia, permite al yo profundo surgir, aunque mediatizado por ella, a la plena luz del conocimiento actual. De esta manera, el poeta posee intencionalmente la obra y físicamente el fin mismo de ésta, que es su propia personalidad.

A despecho de las apariencias, toda esta argumentación concuerda perfectamente con la definición que Santo Tomás da del acto creador como *productio rei ex nihilo sui et subjecti*. Lo que hay es que el Doctor Angélico se coloca en el caso concreto, especialísimo y absolutamente único, de la creación divina, razón por la cual insiste en los caracteres diferenciales que lo constituyen y le dan fisonomía propia en Dios, mientras que al definírsela aquí como el *acto expresivo de la personalidad en un ser que formalmente le es extrínseco*, se la considera en su pura esencia absoluta, independiente de toda concreción. Bajo este aspecto, creación es lo mismo, en suma, que causalidad principal de la persona en cuanto tal. Si Dios produce en sus creaturas incluso los principios sustanciales por cuyo influjo directo se mantienen en el ser, se debe a que su esencia divina se encuentra totalmente determinada para actuar, ya que en su eminencia infinita abraza el orden de la existencia junto con el de la operación. Si el hombre, a su vez, no puede hacer extensiva su propia eficacia sino a realidades estrictamente accidentales, se debe a la tantas veces ya mencionada necesidad en que se encuentra de completar su indeterminación connatural con los principios intrínsecos accidentales de operación. Pero ni esta circunstancia ni la que reviste en la esencia divina tienen nada que ver con el concepto formal del acto creador, porque las modalidades concretas que afectan a una forma nunca han sido óbice para que ésta mantenga incólume su esencia.

A la luz de estas nociones, se advierte sin la menor dificultad que el poeta, a diferencia del padre y del artesano, imita formalmente a Dios creador. Por ambas partes, divina y humana, hay causalidad principal, porque por ambas hay también impresión de una forma propia

en el efecto, y ya lanzados por este camino, no cuesta nada apurar hasta sus últimos detalles la analogía que más atrás quedó en esbozo. A cada uno de los aspectos en que a través del prisma de nuestro entendimiento se descompone para nosotros la actividad divina, responde otro análogo en la actividad del poeta. Y así, mientras el Creador divino es la razón explicativa suficiente de su creatura, el creador humano es la razón explicativa suficiente del poema; y mientras el Creador divino es causa principal y adecuada de su creatura, el creador humano es causa principal y adecuada de su poema; y mientras el Creador divino es el fin último de su creatura, el creador humano es también fin último de su poema. Ni un detalle falta en el aspecto bajo el cual brotó la semejanza. No se crea por esto que se trata de suprimir toda diferencia entre la plenitud infinita del Ser necesario y la miseria de nuestra contingencia; sólo se pretende establecer una analogía de proporcionalidad propia que, asegurando bien la dignidad de la actividad poética en el hombre, podría condensarse en la siguiente proporción: Dios es a la creatura como el poeta a su poema, con lo cual aparece ya totalmente de manifiesto la trascendencia tan sólida y, sin embargo, tan desconocida, del poema y de la esencia de la poesía.

Ahora se trata de resolver una dificultad que a primera vista parece grave.

Es un hecho que habitualmente se considera al poema como un fin. Más aún, en esta su condición precisa de fin, es decir, de realidad apetecible por la suma de perfecciones intrínsecas que ostenta y no por las posibilidades más o menos directas que pudiere brindar a quienes de él quisieren servirse; en esa precisa condición suya se hace consistir —y parece que no sin razón— la diferencia formal que lo segrega, constituyendo con él una especie hermética dentro del género de las realidades producidas por la actividad obrera del hombre. A diferencia del *Big-Ben* o del *Normandie*, que por esencia son puros medios, simples relaciones trascendentales ordenadas respectivamen-

te a las finalidades de medir el tiempo o hendir las olas, el *Entierro del Conde de Orgaz* no se ordena ni puede ordenarse a ningún objetivo, como no sea al de producir invencible asombro al turista inteligente que, en rápida visita a Toledo, dedique los momentos necesarios para acudir a la modesta y recogida iglesia de Santo Tomé. ¿Cómo, entonces, se le presenta en estas líneas el poema como simple medio que se refiere a su creador? La oposición es, por lo menos a primera vista, diametral. Porque, precisamente, lo notable del poema —dice la opinión común—, lo privilegiado de su condición no nace tanto de su rebeldía congénita a servir como que esa rebeldía se dé en una obra humana. Porque, si bien se mira, las obras naturales tampoco, en cuanto están en acto, se ordenan a su Creador; sólo bajo su aspecto contingente, en cuanto se hallan impregnadas de potencialidad, son susceptibles de dicha ordenación, unas veces directamente como en el caso del hombre y otras indirectamente al través de la propia creatura humana, como en los seres desprovistos de razón. Ordenarse es, en suma, determinarse, y en virtud del principio evidente de que es metafísicamente imposible abrir una puerta abierta, un ser no puede ordenarse a nada en cuanto está en acto, porque acto es determinación, y ésta, a su vez, ordenación. La prueba más palmaria de esta tesis es que el conjunto entero de actividades de una creatura se orienta, como a fin primordial, a la conservación del individuo por cuanto de él reciben su especificación radical.

Una solución muy simple o muy simplista sería la de rechazar para el poema la condición de fin y reducirla a la de puro medio; pero fuera de que aquello es falso, resulta también que por huir de Caribdis caemos en Scylla. Porque ¿cómo distinguir, entonces, entre poema y mero artefacto, y dónde encontrar para el primero un principio específico suficiente? *En quaestio.*

Lo grave de la dificultad es que, además, se desvanece como por ensalmo la analogía que en estas páginas se ha venido apurando entre el poeta humano y el Poeta divino. Dios, en efecto, no necesita para nada de su creatura, se basta a sí mismo en la plenitud de su vida in-

finita. Conociéndose a sí propio engendra, como Padre, su Verbo eterno, y a su vez Padre e Hijo, en un abrazo de amor infinito, *espiran* el Espíritu Santo. ¿Qué va a necesitar el Dios Trino de nuestra palidísima compañía? El poeta, al contrario, necesita de su poema porque sin él no logrará satisfacer sus aspiraciones de conocerse y, por ende, poseerse a sí propio, como medio necesario de tornar activa su unidad (28). Tampoco necesita Dios de su propia operación como el hombre de la suya humana, porque su esencia perfectísima, idéntica a su existencia, goza de toda la actualidad propia de la operación, y lo que se posee no se necesita ni se desea. La causa, en efecto, por qué el hombre, al igual de toda creatura, necesita precisamente de su operación y no sólo del fruto que ésta pudiera procurarle, es la obligación que le acosa, dada su contingencia, de que la actualidad primera, y en cierto modo inerte, de su existencia refleje activa, aunque no adecuadamente, la infinita actividad del Acto puro. Si, pues, al poeta le es imprescindible su poema como un fin, se desvanece todo fundamento para establecer una analogía que pueda mantenerse en pie entre su labor creadora y la divina.

A primera vista la dificultad es invencible; pero examinando más de cerca la cuestión, el ambiente se aclara y la profunda analogía vuelve a surgir con plena solidez. Desde luego, hay que tomar en cuenta que analogía no es identidad, y que cuando se establece un paralelo sobre elementos estrictamente formales, sería grave pecado de ilogismo hacerlo extensivo hasta las modalidades que dichos elementos puedan revestir en determinados casos concretos. Y caso concreto es el hecho de que Dios sea necesariamente su propio fin último y que el hombre, como ya se ha visto, necesite de un germen que fecunde su espíritu para que pueda serlo de su propia actividad.

(28) Este carácter necesario del poema se afirma aquí considerándolo en unión con el acto heroico y con la síntesis doctrinal. Estas tres manifestaciones —la de la inteligencia especulativa y las de la inteligencia práctica en su doble aspecto prudencial y obrero— agotan, en efecto, las posibilidades del ser humano en este sentido.

Además, la asimilación del *finis operis* por parte del artífice puede realizarse de dos maneras que, si aparentemente difieren sólo de grado, en realidad pertenecen a dos especies del todo diferentes. Una de ellas consiste en que la inteligencia figure como la única facultad beneficiada, y que la influencia del fin asimilado se desarrolle exclusivamente dentro de sus propias fronteras cognitivas; la otra, más completa, en que la misma fecundación intelectual se propague a las restantes potencias del alma y, muy en especial, a la voluntad. Y se trata de diferencia específica y no sólo de grado, porque en el primer caso la acción del objeto o del fin es de índole puramente representativa, mientras que en el segundo, al filtrarse en admirable endósmosis hasta los dominios afectivos de la voluntad, adquiere categoría real y física. Ahora bien, no depende del sujeto, por lo menos de modo exclusivo, el que la actividad objetiva se desarrolle según uno u otro de los aspectos indicados. Cuando brota la corriente afectiva de la voluntad, quiere decir que el sujeto cognoscente ha descubierto en el objeto, en el *finis operis*, algo que para su espíritu puede tornarse en fuente de perfecciones. Por eso advierte Santo Tomás (29) que la inclinación voluntaria es la expresión, en el orden operativo, de una connaturalidad esencial entre sujeto y objeto, la cual debe mostrarse deficiente por parte del primero para que pueda el amor manifestarse no en complacencia o gozo, sino en deseo.

Uno de los principios áxicos de la epistemología tomista es que en todo conocimiento el sujeto cognoscente se connaturaliza con el objeto conocido (30) —*cognoscens fit cognitum*—, sin que por ello pierda su naturaleza propia, porque ambas determinaciones, la suya esencial y la que en él opera el objeto, pertenecen a órdenes diversos. Tampoco perdió su naturaleza de mármol aquel bloque que, al influjo de los ímpetus creadores de Miguel Angel, acogió en su duro

(29) *Contra gentes*, l. III, cap. 16.—*De Veritate*, q. 22, a. 1, ad 3^m.

(30) Es lo que Maritain, interpretando fidelísimamente a Santo Tomás, llama *connaissance par connaturalité à la réalité comme conceptualisable*. Cfr. *Quatre essais sur l'esprit*. Desclé de Brouwer et Cie., París, 1938, pág. 134.

y frío seno la forma humana de Moisés. Y el hecho de que, a diferencia de los seres intelectivos, no pudiese el mármol poner en juego la forma recibida, cual lo lleva a cabo el hombre, convirtiendo mediante su acción intelectual el conocimiento habitual en actual, la *species impressa* en verbo mental, el germen en término adecuado del conocer (31), no basta para destruir una comparación que va encaminada a mostrar cómo el ser intencional se da también en la naturaleza material y no es una invención *ad hoc*.

Al contrario, la connaturalización que se opera en el sujeto bajo la intervención de la voluntad es de orden real, físico, entitativo, y no sólo intencional.

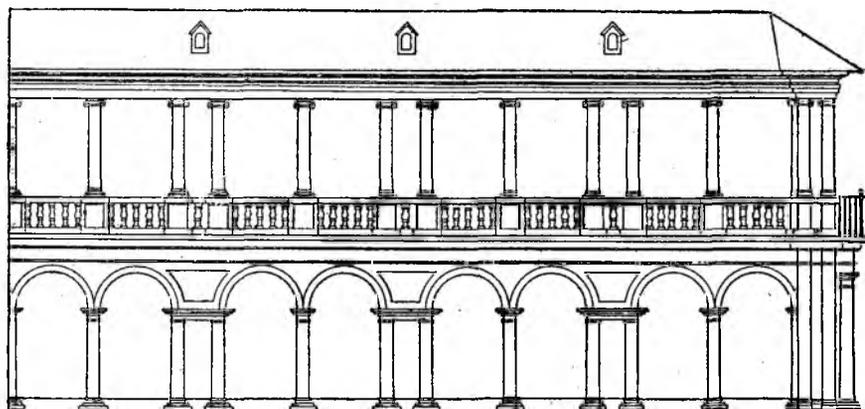
Las potencias apetitivas espirituales, por aquello de que solamente lo que existe puede ser absolutamente bueno, no se contentan con meras representaciones, sino que tienden, como a su propio objeto, a la entidad real del ser que constituye el término de sus deseos. No hay avaro en el mundo que satisfaga su afición morbosa con dinero representado. Tal diferencia no arguye superioridad por parte de la voluntad. Lo que sucede es que el apetito intelectual no hace más que llevar hasta el ápice implicado por la operación una connaturalidad que ya existía en comienzos, en germen, en el orden de la existencia. Así es que dentro del orden físico o entitativo, tan accidental es la acción de la voluntad como la del entendimiento, con la diferencia todavía de que aquélla se muestra más precaria porque supone una connaturalidad previa que le sirva de base, lo cual de ningún modo es el caso de la inteligencia. Consecuencia fundamental: que el poeta humano, a diferencia del Poeta divino, es soberano y súbdito a la vez. Soberano porque, en último término, mide a la materia por su propio *yo*; súbdito porque ese mismo *yo*, antes de medir y para poder hacerlo, ha sido a su vez sujeto a medida; para poder someter la

(31) En eso consiste precisamente la actividad cognoscitiva en general, y en especial la intelectual. Allí reside su misterio, que es, en realidad, el del privilegio que posee el espíritu para llevar a cabo una reflexión completa sobre sí mismo.

materia a su dominio ha sido ya constituido súbdito de una forma venida de fuera. Se trata, en realidad, de un mutuo juego de influencias en que el sujeto se asimila la forma del objeto dándole su propio ser humano, mientras que por su parte el objeto le impone al sujeto que lo recibe su propio perfil —el mármol adquiere la *forma* humana, y ésta, a su vez, la *existencia* marmórea...—, de donde se deduce lógicamente para el sujeto su doble condición de vencedor y de vencido.

Según puede verse, toda esta diferencia proviene únicamente de la ya mencionada indeterminación congénita del hombre y de la consiguiente necesidad de una determinación accidental *ab extrinseco*. Pero esta inferioridad incommensurable en que se encuentra con respecto al Acto puro no basta, por ser extraformal relativamente a la analogía que nos ocupa, para negar el paralelismo estrecho en que se mantienen Dios y el poeta humano frente a los respectivos frutos de su actividad creadora. Porque el que dicha determinación sea *ab extrinseco* no quita que concluya por ser intrínseca, y esto es lo que interesa y lo que da motivo más que suficiente para establecer analogía. Negarlo equivaldría a desconocer la diferencia tan acusada que media entre el ser entitativo y el de tendencia, sobre la cual se ha venido insistiendo en estas páginas, y que constituye la clave para comprender en su verdadero alcance el misterio poético.

(Continuará).



Notas y Libros

NOTAS: *Flores y pájaros en la poesía española* (Dos antologías, por José Manuel Blecu), por Dámaso Alonso; *La lección de Huarte*, por Miguel Dolç; *La poesía de Victoriano Crémer*, por Leopoldo Panero. — **LIBROS:** *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, por José A. Muñoz Rojas. *El velo de Verónica*, de Gertrudis von le Fort, por Emiliano Aguado. — *La vida universitaria en los pueblos anglosajones*, de Miguel Herrero, por Luis Rosales.

NOTAS

FLORES Y PAJAROS EN LA POESIA ESPAÑOLA (DOS ANTOLOGÍAS, POR JOSÉ MANUEL BLECUA.)

¡BIEN por el antologista y bien por el editor de estos dos libros! (1). El antologista —José Manuel Blecua— ha trabajado con tanto entusiasmo como desinterés, y ha puesto en el juego sus extraordinarios conocimientos de poesía española (muy pocos habrán leído tanta del Siglo de Oro). Y en los dos prólogos de estos libros ha juntado doctrina, nunca farragosa, y acertada orientación del gusto. El editor —Juan Guerrero— ha logrado, por su parte, que en esta época, desastrosa para el arte de imprimir, hayan podido salir a luz dos volúmenes impresos tan limpiamente y en tan agradable papel.

Excelentes libros, los dos. Apetitosos tesorillos temáticos de poesía española. La lectura del de las flores me sugiere algunas observaciones volanderas, muchas de las cuales podrían también aplicarse al de los pájaros.

“Dígame —me preguntó aquella señora inglesa, señalando unas florecillas de color violeta que crecían bajo los árboles—, ¿cómo llaman ustedes a aquellas flores?” La escena era en el Retiro. Yo miré, y respondí de sopetón: “Sencillamente, *violetas*.” Una sonrisita burlesca de la dama me hizo sentirme incómodo en mi amable papel de *cicerone* madrileño. (Luego, durante tres largos años, una vez cada *term*, en aquel salón presidido —como por exótica joya— por un vulgar botijo español de barro blanco, me tuve que sentar, con la taza de té entre las manos, al lado de alguna vestal con gafas (de Girton

(1) *Los pájaros en la poesía española*, selección de José M. Blecua, ed. Hispánica, 1943. Y *Las flores en la poesía española*, selección de José M. Blecua, ed. Hispánica, 1944.

o de Newnham) mientras la dueña de la casa, que era la misma señora a la que en Madrid había yo acompañado, salía socialmente del paso con decir: "Este es el Sr. Alonso. El Sr. Alonso le explicará todo lo que se puede saber acerca de violetas. Es un especialista.") Y se largaba, como una gacela, para atender a otros huéspedes. Aquel malhadado día del Retiro, había confundido yo la *violeta* con la *vinca*. Sí, nada menos que con la *vinca pervinca*. He necesitado tener un huerto, aunque modestísimo, para saberlo.

Yo creo que a muchos poetas españoles les hubiera pasado lo mismo. Y, claro está, también a la mayor parte de nuestros compatriotas no poéticos. Y creo, además, que toda esta falta de contacto con las flores está basada en condiciones sociales y económicas de nuestra vida. Pero quiero dejar aparte todo lo no literario.

El mal, en poesía, está en nuestro Romanticismo. Es necesario que digamos, sin miedo (puesto que la poesía española tiene tantos valores universales), que el Romanticismo español fué una cosa desconsoladoramente pobre, mezquinamente estrecha y, sobre todo, tardía y mal rebotada. Un tema, como el de las flores, que en otros climas atrae apasionadamente la sensibilidad romántica, ¿qué produce en España? (2). Si Espronceda llega a él, lo hace en un soneto de giro y resonancia a lo clásico ("Fresca, lozana, pura y olorosa..."), basado en el lugar común de la brevedad de la flor; y, en fin de cuentas, en él la rosa no le ha servido más que de trivial término de comparación con la brevedad de su propia dicha amorosa:

*Mas, ¡ay!, que el bien trocöse en amargura,
y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.*

Un poco más adelante, encontramos la nórdica nostalgia de la "Violeta", de Enrique Gil, con un emocionado eco en los inolvidables tercetos de Eulogio Florentino Sanz. En fin, Bécquer se acercará en tres

(2) Seguramente que uno de nuestros mejores conocedores de la literatura del siglo XIX, y hoy el que más valientemente trabaja sobre los olvidados libros de poesía de esa época —Dionisio Camallo Fierros— tendrá mucho que rectificar aquí. (Y yo me alegraré de que lo haga). Pero yo no me refiero a la *existencia* de poemas, sino a su *virtualidad operante*, a su presencia, ya imborrable en la mente de un pueblo.

o cuatro momentos a las flores para pasar veloz junto a ellas y temblar un instante en su sueño. Y eso es casi todo. Nada semejante al poema "A la margarita", de Wordsworth, o los maravillosos "Dafodelos" (3), del mismo poeta. (Y otro tanto se podría decir del tema de los pájaros. Nada en nuestra poesía romántica comparable, para no citar sino obras maestras, a esos poemas de Wordsworth, que se llaman "A la alondra", "A un verderón", "Al cuco" (alegre heraldo de la llegada de la primavera, para los ingleses), o a las odas a la alondra y al ruiseñor, de Shelley y de Keats.

La sensibilidad de Wordsworth fué un descubrimiento para el mundo. Así, a nosotros nos reveló —en gran parte— la generación del 98 (aunque ahora esté de moda no agradeceré) la mística de nuestro paisaje y con ella mucho del alma española. Pero hemos carecido de una generación del 98 de las flores. Y hay que saltar sobre los colores o enterizos o agironados de Rueda para llegar al jardín variado, dulce, profundo y penetrado de aromas en que se sumerge la Andalucía universal de Juan Ramón Jiménez. Sí, hay que llegar a Juan Ramón Jiménez para encontrar un verdadero embriagado de las flores en la poesía moderna de España.

¿Y en lo antiguo? Hay unos cuantos deliciosos lugares (el jardín de la "Razón d'Amor", el prado de Berceo, el agua olorosa del Rabí...). Y luego, el mundo poético de ese gran inmerso en la fuerza de la naturaleza: Gil Vicente.

En el Siglo de Oro primero vemos los monótonos arrastres de la tradición: de un lado, la imagen petrarquesca (la rosa de la mejilla, la azucena de la frente; y, luego, el clavel de los labios). Oh, todo imagen, todo flores pensadas; mejor dicho, ni pensadas; utilizadas por inercia. Y de otra parte, el tema filosófico de la brevedad de las flores, de la juventud, de la vida. Sí, ya sé que hay una admirable variedad de matización, que hay joyas como el soneto "En tanto que de rosa y

(3) *Daffodil* es un narciso amarillo de flor única y grande. Su nombre procede de la misma palabra griega que el español *asfódelo* (que solemos pronunciar *asfodelo*). Pero el *asfodelo* español es una flor muy distinta: no sirve, pues, ese nombre para designar al *daffodil*. Uso por tanto —y he usado otras veces— el anglicismo *Dafodelo*. Creo que lo justifica el ser flor muy popular en Inglaterra y muy ligada a la sensibilidad inglesa. (Y me cortaré una mano antes que llamar a esa delicadísima criatura *narciso trompón*, que es el nombre que a una variedad de *dafodelo* dan nuestros cultivadores).

azucena...”, de Garcilaso, o el de Eugenio de Salazar (ahora justamente valorado por Blecua): “Oh lozanico vaso vidrioso...”. Sin embargo, lo común es tan fuerte que enneblina los matices diferenciales, por lo menos a la primera asomada a tan extenso paisaje. Aun las mismas flores, tan celebradas —y con tanta justicia— de Rioja, resultan como desvaídas, como atenuadas por tanto lastre tradicional.

Nos llevará a las flores —quién lo diría— lo que produce el barroquismo: el cansancio. Pronto notamos que ha surgido otra veta, y con ella un conocimiento más cercano y más exacto de las ardientes y tiernas criaturas. Está ya en algún andaluz relativamente temprano como Pedro Espinosa, y también, cómo no, en el inmenso jardín esparcido, siempre en breves retazos, de Lope. Pero es el apogeo del barroquismo lo que pone al poeta español, directamente, sin recuerdos literarios, frente a las flores. De modo curioso, se encuentra en el barroquismo español, desde Góngora, algo como un repetido deseo de un nuevo realismo. Es un realismo, entiéndase bien, muy especial: se quiere dar en fórmulas breves, recortadamente reveladoras, el rasgo distintivo de un ser de la realidad. Y todo a base de la imagen, porque es lo limpio de la imagen, la exactitud de su instantánea vislumbre, lo que nos revela aquel trazo caracterizador. Góngora empleó el procedimiento en las descripciones de sus famosas series (de regalos para unas bodas, de pescados, de halcones, etc.). Sólo ocasionalmente lo aplicó a las flores. Pero la fórmula cuaja en los epígonos. Así, Matías Ginovés nos dirá del clavel que

*sobre sus sienes de escarlata
dos cuernecillos de bruñida plata
le nacen de la roja cabellera...*

Polo de Medina, tratando de la rosa, hablará de

la lechuguilla abierta de rubies...

Pero nadie mejor que Gabriel Bocángel para caracterizar frutos y flores. Ejemplos son suyos los que siguen:

*Sobre el oro difunto, el nácar vivo
mostraban las manzanas palpitando...
Por el cañón puntado, su tesoro
a cuajar desangraba el clavel tirio...
De terciopelo azul vestido el lirio,
que entre puñales verdes se conserva...
... de nieve castamente viva,
con letras de oro escribe la azucena
la nariz que pecó de sensitiva.*

Es un arte de recortada miniatura, a base de imagen hiperbólica; pero manzana, clavel, lirio, azucena quedan imborrablemente evocados o mentados en el cerebro del lector... Nótese, porque es importante, que, en el procedimiento de muchos de estos breves retratos, hay humor, es decir, que son un tipo de "caricatura". Así el barroquismo llega a la realidad, por la elusión de la realidad, por la hiperbólica imagen. En arte lo real tiene siempre su venganza...

... Junto al quebranto y al dolor, junto al abandono o la invencible nostalgia, nos ha sido dado, como un consuelo, el encanto de esos misteriosos seres, de esas delicadas criaturas: las flores. Ah, sí; la Naturaleza las hizo tan breves, porque nos fueran aun más preciosas. Y el hombre las ligó a su vida —sin preguntarles su misterio: dulces, bellos prodigios—; ellas, eternas compañeras de la Humanidad, siempre han presidido esos momentos en que la vida del hombre se carga de ternura o de dolor: el amor, la enfermedad, la muerte.

Que estas otras criaturas de arte, que estas imágenes de flores (y de pájaros) encerradas en dos bellos libros, sean consuelo para muchos hombres. Entre las manos de la novia, en la cabecera del enfermo, en los rendidos intervalos del que sostiene esta horrible lucha de vivir. Que descansen, pensativamente abiertos, estos libros, sobre las rodillas de los que aman, de los que sufren:

los más puros ejemplos de alas y de flores (4).

DÁMASO ALONSO.

(4) Juan Ramón Jiménez.

LA LECCION DE HUARTE

MOVIL indudable de Juan Huarte, al lanzar en el siglo XVI a la admiración de letrados, al escándalo de teólogos y a la crítica de claustros su *Examen de ingenios para las ciencias*, fué la inquietud científica y una escrutadora mirada patriótica. Filósofo independiente, fisiólogo de tendencia empírica, sabio, pensador original, precursor audaz, intentó abrir nuevas perspectivas a la intelectualidad hispana de su tiempo, aun con el riesgo de sembrar el desconcierto con sus novedades y prematuras sugerencias. Y nació de su edad proveya este libro pequeño, denso y erudito, víctima de los expurgos más ruidosos de la Inquisición, traducido al francés, al italiano, al latín, al alemán —por el mismo Lessing—, con una fortuna no alcanzada por ningún otro libro de filosofía española. Desde mediados de su siglo parecía evidente la desvalorización de aquella intelectualidad, que inspiraría a los mayores ingenios de la época áurea páginas rudas, severas, implacables. Dos factores concibió Huarte para realizar su designio cultural: la mejora profesional de las letras por la selección de los estudiantes a tenor de sus aptitudes, y la mejora física e intelectual de las clases elevadas españolas. Por el primero se mostraba Huarte precursor de la moderna *Orientación profesional*; por el segundo, profesor y precursor de la *Eugenesia*, ciencia aún hoy en período de constitución. Son las dos precursorías que le reclama el más concienzudo investigador y editor de su obra, Rodrigo Sanz. Unidas al más ingenioso sartal de citas de los autores clásicos de la antigüedad se desarrollaban así las más altas dotes de Huarte, relacionadas con la filosofía, la psicología experimental, la fisiología humana y comparada, la anatomía, la patología, la sociología.

Si Huarte en pocas ocasiones consigue traspasar el horizonte de su siglo y hace contados sacrificios a los prejuicios de su época, no nos incumbe ahora. La sustancialidad de casi todas sus páginas es empero innegable. Hay que situarle en su siglo, entre los medios que tenía a mano; a veces como simple expositor de una doctrina comúnmente aceptada, otras como innovador. Frente a las credulidades y paradojas surge no raramente su impugnación racional; no acepta la doctrina, ni aun la clásica, sin la evidencia de la conclusión; y hasta en el mismo hecho exige la concordancia con sus inferencias personales. Es aún

viva tesis de que la variedad de ingenios proviene de la variedad de temperamentos corporales, dependiendo por un igual del organismo tanto el entendimiento, la imaginación y la memoria, como las sensaciones, la generación y la nutrición. Desde el siglo xvii el pensamiento científico español debía sufrir un total colapso; iba a estacionarse la vida propia en que se movía, coincidiendo con la postración que la Escolástica, de extraordinaria florecencia en el siglo xvii, experimentaría a la muerte de Suárez. Aquel letargo pesa sobre la historia científica hispana durante más de dos siglos. Nuestro pensamiento, a la zaga de ajenas corrientes, tardaría en incorporarse, sin renunciarse a sí mismo, al movimiento científico europeo. La Ciencia, entre tanto, ha proseguido en el mundo su tarea sistemática, creadora. ¿Se olvidarán, ahora, por afán de entrar en contacto con ella, por un dudoso raptó de superación, los criterios que regían cuando sobrevino el sopor? La desestimación de aquellos valores sería no sólo ingratitud, sino peligroso desencanto; la ruptura, incongruencia histórica. Recordemos a propósito que muchas enseñanzas de nuestros humanistas, casi "inéditos" aquí, han alimentado, como ocultas corrientes subterráneas, las más firmes teorías de la filología moderna extranjera. Sólo esto reclamaría estudio particular. Primer acicate para una labor provechosa es este empalme de nuestra conciencia científica con aquel pulso que dejó de acusar palpitaciones propias, nacionales, ha casi tres siglos. La lección de Huarte es estímulo reciente, punto imprescindible de referencia.

Muchos de los problemas que se plantea Huarte, ecos de su tiempo o nuncios del porvenir, se agitan en nuestros mismos días. Su insigne tratado fué tema copioso para la tesis doctoral de un médico menorquín, de Alayor —no mallorquín, como equivocadamente apunta R. Sanz—; J. M. Guardia, nacionalizado en Francia, quien en 1855 presentó a la Facultad de Letras de París su *Essai sur l'ouvrage de J. Huarte*. Otras páginas interesantes dedicó el mejor ensayista huartiano en 1890, en el artículo "Philosophes espagnols", de la *Revue Philosophique*, de París. Las resonancias de la obra del discutido doctor se han acrecido en nuestros días. Hoy es otro escritor balear, Miguel Ramis Alonso, el que, dócil a una vocación y una norma original, nos ofrece un comentario sobrio y maduro, despertado al calor de los chispeos más agudos de Huarte. Es curiosa la coincidencia de la comunidad insular, mediterránea, en los dos exégetas del famoso médico español. No se trata de una acotación rutinaria y completa. Huarte, el docto

más sutil de su época; ha tropezado ahora con uno de los observadores más finos, silenciosos e incisivos: las sugerencias que nos brinda en su pequeño y enjundioso librito *A propósito de "Examen de ingenios" del Dr. Huarte* (Palma de Mallorca, ed. Politécnica, 1943) están recogidas dentro de una pulcritud y una línea filosófica precisas.

La misma independiente libertad de opinión, renovada por Huarte, cuadra con este comentario que suscita el azar de una frase, de una voz, de una norma pedagógica. La autarquía doctrinaria es así más dúctil y viviente. Por entre la maraña de citas, clásicas y bíblicas, surge como tallo de pino joven sobre malezas inextricables, el brote de su interpretación ingeniosísima. Su piedra de toque es no raramente un gesto en apariencia baladí; a veces, como en la definición de *ingenio*, la simple ascendencia etimológica del vocablo, con lo que nos recuerda la actitud de nuestro más sagaz pensador moderno, Ortega y Gasset. Por este camino la sorpresa se sucede en una línea continua; y Huarte se nos aparece siempre distinto de como esperábamos o podíamos sospechar. Basta compulsar, sin prejuicios, una página cualquiera. Es esto precisamente lo que ha hecho, deslizando sus miradas indistintamente sobre el área del espíritu huartiano, este reflexivo clérigo mallorquín. Su ejercicio intelectual es curiosidad, rigor, delicia. Penetra en el interior del autor del *Examen* y se abandona a él complacido: sus comentarios son meras proyecciones de su paisaje subjetivo.

El tema del ingenio es siempre apasionante. Saber distinguir y conocer las diferencias naturales del ingenio humano y aplicar con arte a cada una la ciencia en que más se ha de aprovechar es aún tarea general. Y son cuestiones hirientes muchas de las que suscita Huarte y recoge el comentario que nos ocupa: cuestiones sobre los hombres templados y los destemplados; la rudeza; la craneología; la melancolía y la sequedad, la alegría, la flema, la vergüenza, el sueño; el énfasis y el ornato personal; la enfermedad y el genio, el talento, el desaliño de los sabios. El repertorio de Huarte está abierto a todas las tareas; lo que aparentemente no tiene importancia cobra en él una irradiación ejemplar; lo interesante se nos presenta siempre como insólito. Difícilmente podría darse con otro ingenio más capaz de clasificar las ciencias y las artes según las facultades humanas que intervienen en su cultivo. En su redada captura todas las ansias, todos los conocimientos y disponibilidades de la sociedad. No se amputa nada; nada queda disociado, a la deriva. Pero su enseñanza, su sistema, ofrecen diversas facetas

a la contemplación y al análisis de cada uno. He aquí su vivencia, su afinidad con nuestro quehacer cotidiano. Ramis Alonso nos hace revivir estrechamente algunos aspectos de esta perdurable actualidad; y ello con una lealtad que caracteriza su incesante sumersión en las mentalidades ajenas: antes, en Balmes, luego en Gracián; ahora en Huar-te.—MIGUEL DOLÇ.

LA POESIA DE VICTORIANO CREMER (1)

ME gusta mucho este libro de poesías de Victoriano Crémer. La primera lectura deja un sabor acre e indeciso; no acabamos de formarnos idea clara e inmediata del poeta. Sus versos, que pertenecen sin duda a épocas distintas y alejadas, recuerdan a veces a Alberti (no al mejor Alberti), a veces a García Lorca, quizá a otros; pero después de sosegada la lectura y de repetida la experiencia caemos en la cuenta de que esos mismos versos de Crémer, indóciles a toda filiación definitiva, no recuerdan de verdad más que a él; llevan su cuño y su estampa legítima. Tal es el milagro y el secreto de la autenticidad poética, del acento lírico personal. Crémer desafía a las influencias, a las palpables y nítidas influencias que en ocasiones, no siempre ni mucho menos, pesan sobre su obra.

Es esta la primera que da a luz, y aparece impresa con elegancia y pulcritud por las Ediciones Espadaña, de León. La componen diversos libros breves, desiguales, ligados sólo a veces por esa misteriosa especie personal; su desigualdad les es como ajena y pegadiza; su afinidad última es profunda y genuina. No sabemos bien en qué consista el secreto de la personalidad poética. Lo cierto es que parece no residir en nada concreto, ni en esta palabra ni en aquélla, ni en este verso que se asemeja a tal otro ni en el hallazgo de aquel tema que ha sido mil veces repetido, sino en el conjunto vivo, en el resultado espiritual, en la síntesis de una suma de valores. Los sonetos actuales se asemejan tan íntimamente precisamente porque suelen carecer de intimidad; no por el rigor y unidad de la fórmula técnica que les sirve de vehículo expre-

(1) *Tacto Sonoro*. Ediciones Espadaña, León, 1944.

sivo, sino por la monótona identidad de actitud frente a las cosas. A todo el mundo parece inspirarle un chopo idénticas reacciones líricas; el río, el lirio, la estatua de piedra, la púrpura de la rosa son cantados utilizando un mismo repertorio de actitudes consabidas, preconcebidas, previas al instante mismo de la contemplación poética. Estos versos de Crémer, broncos, difíciles, dolorosos, apenas desbastados, violentados en su textura íntima, cargados de resonancias, nos dejan en cambio una sensación de frescura original, nos comunican algo propio, nos hablan con un timbre de voz inconfundible. Tanto que damos en pensar si no será una malaventura para los poetas cortesanos este sutil contagio literario del aire de Madrid; si no sería preferible su extrañamiento y dispersión por todos los rincones de España, en la hurañía silenciosa de las viejas ciudades adonde no llega, por lo menos diariamente, el eco de los demás y cada cual no tiene más remedio que vivir y que soñar por su cuenta. Porque Victoriano Crémer habita en León y apenas si de él ha salido. Quizá por eso vibre en su poesía ese tono de independencia personal, de irreductible soledad lírica. Pero no nos engañemos; todo esto no pasa de ser una broma, aunque tenga sus ribetes de seriedad y de melancolía. El secreto de su poesía no estriba sólo en el apartamiento físico: tiene raíces más hondas y seguras.

Tres notas esenciales creemos descubrir en sus versos. En primer lugar un cierto desdén por la forma, un tanteo desamparado de la palabra, una búsqueda sincera y angustiada de la virtud expresiva. El ritmo de muchas de sus composiciones suele ser entrecortado y brusco, casi diríamos inhábil, si no exigiera también destreza delicada en ocasiones esta noble violencia verbal. En segundo lugar apreciamos una especie de íntimo desdoblamiento en su inspiración general que va de lo serio a lo pintoresco y jocoso en un juego visible de desesperada ironía; en general, la ironía poética verdadera siempre lo es; en Tristán Corbière, en Jules Laforgue, por no citar más que los maestros del género, el desgarrado tono irónico es lo que presta dramaticidad y patetismo tan singular a sus poemas. La poesía de Crémer discurre las más de las veces sobre este doble plano expresivo y anímico, subrayando por medio de violentos contrastes los valores líricos de su canción. Ni que decir tiene que su poesía es en el fondo amarga y desolada, dura y trabajada por el dolor; la ironía es una de las formas modernas de dar expresión a la terrible soledad individual del poeta que se siente en lo más íntimo extrañado del mundo y dramáticamente dissociado de las

cosas, de las mismas cosas que ama. Esta actitud vital de Crémer nos conduce a considerar la postrer nota discriminativa de su obra. La poesía de Crémer, y tal nos parece el toque esencial de su personalidad, el signo decisivo de su alma, tiene un arranque angustiado y directo. Apenas existe en sus versos una contemplación sosegada, sencilla, natural, gozosa de las cosas, de la belleza en sí. El paisaje, por ejemplo, actúa siempre en función de una íntima situación dramática latente en el espíritu que lo contempla. La tranquila visión virgiliana, mínima, transida de placidez, recreadora de la hermosura sensible, juega en estos poemas un papel muy escaso. El rasgo merece subrayarse porque la difusa tendencia contemporánea es muy otra. Pero lo que yo intento apuntar al elegir esta característica negativa de Crémer es precisamente su razón de ser dentro de una poesía que se busca a sí misma en el dolor y en el desamparo de la realidad. Lo que Crémer siente con más fuerza es el latido de su propia sangre.

A Crémer no le van ni la alegría ni la gracia; su gracia es triste y despiadada; es decir, no es gracia, es sarcasmo. Así, pues, sus mayores aciertos, como esa grave e intensa "Canción del Obstinado" que publica en el número 6 de la *Revista Española*, son de otra índole; son poemas de espiritual rebeldía, expresión de una realidad íntima que casi no se transparenta más que a sí misma. No le falta sin embargo delicadeza y ternura, y el estremecido tono de nana de algunos de sus poemas lo atestiguan a la maravilla. Pero en la mayoría de las ocasiones su poesía es puro testimonio de su angustia de hombre, y sus versos mejores como un amargo desahogo de la voluntad de pureza que vive en su alma.—
LEOPOLDO PANERO.

LIBROS

Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre. Editorial Adán. Madrid, 1944.

Cerramos el libro y comienza a poblarse nuestra soledad. Cada libro enriquece nuestra soledad de una manera distinta, cada uno tiene su dádiva para el corazón y el entendimiento. La medida de esta riqueza nos dará el valor de cada libro. Cerrar los ojos y ver. Escuchar. ¿Qué voces, qué visiones nuevas, qué nuevas criaturas nos hace entender, nos trae a los ojos este último libro de Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*? Cerramos el libro y comienza un rumor en la soledad. Es un rumor de selva, un sonar de aguas limpísimas, es un mundo ingrátido el que se abre a nuestros ojos. No sin que aquí y allá salte, inevitable y dichosamente, la angustia. Van los ríos entre felices orillas, surgen virginales criaturas en un mundo que chorrea delicia, están las islas llenando su lugar en el gozo de los océanos, están las ciudades colgadas mágicamente sobre el mar. Y el mar sonando. El mar parece sonar en toda la obra de Vicente Aleixandre, le sirve de fondo fiel, lo anima con su grandeza. El mar y el amor, enterneciéndolo y endureciéndolo, dándole unidad y sentido. El amor que todo lo ata. ¿Qué sería sin él de esta naturaleza? ¿En qué desasida condición no quedaría este mundo recién creado y tiernísimo sin este supremo habitante? Sería un paraíso estático, muerto; sería un pobre museo de bellezas. Sin esa leve señal que es la huella amorosa, que se siente más que se ve, menos imponente que los árboles altísimos, que el viento que parece borrarla, que el agua que la confunde, no hay poesía posible en el mundo.

El libro es una añoranza del paraíso perdido, la sombra en el alma del mundo mejor, de la edad dorada de que fuimos desterrados.

Los poetas son entre los hombres los depositarios de ese sueño. Y en última instancia a ese afán responde siempre la poesía, evocación de un mundo feliz, creación de una realidad superior, liberación de la que nos rodea, vuelta a la que perdimos, invocación a la que nos aguarda. De ahí la importancia del poeta, su lugar único entre los hombres, su carácter casi mítico. El poeta viene a ser una lengua por la que la hermosura de lo existente habla, una especie de voz cantante del universo. Esto es importante, especialmente importante en la poesía de Vicente Aleixandre. Aquí la relación entre la dichosa realidad perdida y el poeta es directa, es decir, que su invocación no tiene lugar mediante otros elementos que nos hagan añorarla remotamente, sino que constituye el objeto próximo del canto del poeta. De ahí la relevancia del poeta mismo en el canto, su misión de elegido, el elegido por excelencia, hombre entre los hombres, "con el éxtasis y terror de sentirse elegido". Siempre sucedió algo parecido con los poetas, pero nunca se tuvo una conciencia tan grande de esto como en el romanticismo, ni la tuvo, sobre todo, el mismo poeta: recoger el temblor del universo, hablar por los hombres, darles lengua y voz. La fidelidad a esta misión los llevaba a recoger palpitaciones momentáneas que hoy pueden parecernos poco relevantes. De ahí la variedad de la materia poética que, en el fondo, implica una fidelidad a la vocación poética. De todo el enorme ámbito de la materia poética nada más tentador que el tema de la recreación del mundo, el de la relación del poeta o el hombre con lo creado, ya como mera contemplación deleitosa, ya como activa reacción. Al atender el poeta, como es el caso de Vicente Aleixandre, a aquellas correspondencias más puras y directas, menos implicadas por circunstancias temporales o particulares, al echar mano de los materiales más virginales, realiza más hondamente la recreación del universo que es toda poesía, va más al corazón de la sustancia poética, al goce y razón de la realidad. Y para ello lo primero que hace el poeta en medio de la masa sin forma es traer un orden, poner las cosas en su lugar, es decir, en armonía: nada más y nada menos. Piénsese al hablar de orden, no en el orden muerto, que es precisamente lo contrario de la libertad que implica la creación poética, sino en un orden vivo tal como el que reina en los espacios: eterno pero no muerto, sin ni siquiera dudas de muerte; creándose cada instante. Así las cosas, con esta vivísima perspectiva de dicha, nada tiene de extraño que al contemplar el poeta la obra de la

creación sienta el terror de que el hombre lo perturbe y llegue a exclamar:

¡Humano, nunca nazcas!

No nazcas, porque lo echaremos todo a rodar; sí, sí, todo a rodar para empezar de nuevo, para no acabar. El poeta lo sabe bien; pero sabe también que sin dolor no se va a parte alguna. Esa es la debilidad de su ala. Esa, en el fondo, su desesperación y su sabiduría. Nace y verás. Y nace y vemos. Vemos esa dulcísima, esa amarguísima sensación que pone el hombre en las cosas. Por aquí ha pasado el hombre, pudiera decirse como máximo elogio de un libro de poesía. Por *Sombra del paraíso* transcurre el hombre, con sus viejísimas ansias, con sus tiernísimos deseos. El hombre tal como salió, si no de las manos de Dios, sí de las puertas del otro paraíso, del terrenal, el hombre de que nos dolemos y con él nos gozamos, con todo su hervor, su dulzura, su desesperación, su vida. Se le va viendo por el libro, olvidado a veces de sí mismo, es decir, de aquel dolor y pena que es él mismo, hecho un recreo más con el recreo de la belleza que le rodea y de la cual es el libro un espléndido espejo que la refleja y agranda, minúscula y enorme, sin perder ápice de ella. Como si estuviera este libro dentro y fuera de la belleza del mundo a un tiempo. Esa totalidad es la que le da resonancia en nosotros. Nos suena, nos resuena. No este verso, no aquella línea. El libro entero que es uno y no porciones. Esta sorda resonancia es la que nos hace, a raíz de su lectura, anteponerlo involuntaria y dichosamente a nuestra visión cotidiana de las cosas. Son éstas de otra manera ahora. Estos eucaliptos de todos los días, estos fieles y diarios olivos, estos cotidianos cedros del jardín, este césped que agosta el verano andaluz, estas flores estivales, los nardos y los jazmines, ¿qué les ha tocado que el color es otro, que es otro el olor? Y al principio no nos damos cuenta. Su aire es más virginal, más fresco, no parecen de esta tierra donde crecieron. Y hallamos de pronto que están reflejando la hermosura del libro, que ha quedado resonando en nuestra alma. ¡Oh secreta comunicación! ¡Oh levantada concordancia! He aquí la virtud de la poesía que se derrama de nosotros a las cosas y las cosas nos la devuelven, que halla su eco y su resonancia en ellas, que nos hace centro de inesperadas concordancias. Nos deja resonando dulce y eternamente, como cuerdas, como teclas.

Sin querer, entre el regusto del libro, íbase encajando éste en nuestro pensamiento, como poesía romántica, con una serie de razones que su lectura no hacía sino consolidar. No que importe mucho para su goce, pero sí quizá algo para su entendimiento. Poesía romántica por su tono, por su pasión, por su falta de bordes, por la posición en que coloca al poeta. En esta misión definidora hay poemas ejemplares. Uno es el primero, *EL POETA*, que lo sitúa como aquella voz cantante del universo de que hablábamos arriba. Ese “ademán de selva” con que se dirige a los hombres, esa “inmensa lengua profética”, esa visión del final del poema, en que el poeta parece como un puente que atara la tierra al cielo, son bien significativos de esta actitud. Lo que en el libro sigue, ejemplifica, si no intencionada, sí afortunadamente. Estas cosas suceden no porque se quiera así, sino por su propia virtud. La voluntad, pudiéramos decir, está en las cosas. Este poema define también el contorno del libro, o mejor su falta de contorno. Entre la realidad de piedras, mares, aire, ríos y plantas, y el poeta no hay frontera. Cuando se dirige a ellas no lo hace al modo de la vieja poesía romántica, distinguiéndolas de él y elevándolas a la dignidad humana, dándoles oídos como Espronceda al sol, sino haciéndose uno con ellas, ya dulce, ya furiosamente. Llámese panteísmo, llámese como se quiera la figura. La cosa venía de lejos en la poesía de Vicente Aleixandre, pero aquí se ha acendrado, se ha definido más puramente, como tantas otras características suyas. El poeta es sangre del universo, lo siente en él, se siente universo él mismo.

Montañas, sangre de mi vivir

llega a decir. Hasta qué punto alcanza ese desleimiento puede comprobarse en el poema *Al cielo*, por citar un ejemplo:

*Hundido en ti, besado del azul poderoso y materno,
mis labios sumidos en la celeste luz apurada
sientan tu roce meridiano, y mis ojos
ebrios de tu estelar pensamiento te amen,
mientras así peinado suavemente por el soplo de los astros,
mis oídos escuchan al único amor que no muere.*

Se explica y disculpa que alguien haya hablado de misticismo alar-

gando el vocablo hasta extremos que en nuestro sentir no alcanza. Ni creo que haga falta. Lo cierto es que en castellano no se había llegado nunca, que yo sepa, a esto. Nadie había cantado como canta Vicente Aleixandre en su *Sombra del paraíso* este gran amor desnudo por la naturaleza, este goce altísimo, final en ella, esta alegría casi pagana de la realidad. Era ésta una voz que había sonado ricamente en otras literaturas. No me meto en ejemplos ni interesa su relación con el de Aleixandre. Ya vendrá quien escarbe con mayor o menor acierto. Lo que sí parece verdad es que esta línea de la poesía romántica, española estaba inédita en España, que la poesía romántica llevada de otros aires o traída de otros destinos, no había cantado nunca esta relación del hombre con lo creado, sin referencia a realidades más trascendentales. Los límites aquí son el mundo y el poeta. De ahí el aire de fatalidad que tiene que orillar forzosamente el libro, los asomos dramáticos que han de aparecer donde se hallen la naturaleza y el hombre. Al referir este gran mundo creado y esta hermosura al límite que es el hombre, se crea un aire vago y trágico, que respalda hermosamente el libro.

*Por un soplo celeste redimido un instante
alzas tu incandescencia temporal a los seres...
Mira tu cuerpo extinto cómo acaba en la noche.
Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.*

Así se canta en el espléndido y significativo poema *Al hombre*.

Esta limitación, o mejor dicho su conciencia, constituye la grandeza del libro. A veces, el poeta parece olvidarse de ella e invita al recreo de lo existente:

ebrios de luz sobre la hermosa vida,

no obstante que todo muera con el universo,

ascua pura y final, que se consume.

Así en poemas que son afirmaciones de este gozo de la realidad, en anchurosos poemas que no turba ninguna sombra y que se recrean

en su propia hermosura, en otros donde asoma el sentido de la trágica caducidad de esa misma hermosura, en otros calientes de una sensualidad que llega a herir y turba sabiamente el aire sereno del libro, va transcurriendo éste, todo él variaciones felices y extremadas de un único tema. No que pretenda el poeta establecerlo y desarrollarlo: se trata, como es natural en poesía, de proclamar belleza. Y, sin embargo, este libro, frente a tanto otro, trata de algo. Algo que a todos nos interesa, que lo llevamos más que nada en la masa de la sangre, como que constituye la sangre de nuestro sueño, y que subraya el goce sin pretenderlo. Detrás de esto, como detrás de toda auténtica poesía, hay una filosofía.

Como el más filosófico de los géneros calificaba Aristóteles a la poesía. Todo el libro ha sido una afirmación de esta filosofía, de la hermosura del mundo creado y de su goce, de su trágico goce, si se quiere, en ocasiones. Alternando sensualidad y serenidad, cualidades bien paganas, lo nítido y lo misterioso; enriqueciéndonos siempre, llegamos al poema final. Hasta aquí no ha habido verdaderamente duda. Por bien o por mal, el mundo era hermoso y a gozarlo tocaban. Tenía lo que no puede faltar a ninguna creación para hacerla completa: su "venial desliz", su riesgo. Este riesgo que apenas ha apuntado en el libro se desborda en el poema final. ¡Qué generosa confesión! *No basta*. Y en todo el libro, que no tenía ningún vacío, que era redondo y total sin resquicio, suena por vez primera esta palabra, vacío. Vacío de Dios, ausencia de Dios. Y eso que parecía no faltar nada al alborozo y a aquel hondo sentido de fusión con lo creado que llenaba estas páginas. Fatalmente finito este mundo, no había por qué traer problemas sobre su infinitud, sino afirmaciones sobre su belleza; dejarse ir por los ya desencadenados, ya lentos, siempre anchurosos ríos de esta hermosura. Y aquí en *no basta* se llega a otro límite que los borra todos, que no es el nombre, ni la naturaleza, ni la realidad creada. A partir de aquí no hay límites: Dios.—JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS.

El velo de Verónica, de Gertrudis von le Fort. Afrodisio Aguado. Madrid.

Cuando un lector atento dobla la última página del libro que ha seguido con interés, no suele preguntar por el casillero que le

pertenece ni se acuerda de que en el mundo haya nada tan impreciso ni tan deformador como un casillero. Lo importante es saber cuál ha sido el propósito del autor y de qué manera se relaciona con su logro; y bien sabido es que en los dominios de lo humano la única relación entre lo que nos proponemos y lo que conseguimos es la distancia. Puede estar más o menos lejos el intento que dió pábulo al libro de esta realidad en que lo vemos convertido al doblar la última de sus páginas. Por eso, al leer yo esta novela de Gertrudis von le Fort no he sentido la necesidad de buscar cualquier doctrina estética de las que acostumbran a barajar los críticos para que me aclare si *El velo de Verónica* es o no es una novela.

Hay muy pocos personajes, todos son expresión muy sencilla de una idea; las situaciones no se diferencian más que por notas accidentales, y lo que podríamos llamar acción apenas se entrevé y queda sin remate ni gradaciones. Este libro es, dando ahora de lado las formas que reviste y las apariencias en que viene hasta nosotros un sencillo y diáfano monólogo. Gertrudis von le Fort da rienda suelta a un nuevo sentido que el mundo acaba de descubrirle y todo su afán consiste en ir buscando moldes en que verter su nueva revelación de manera que se ofrezca serenamente y sin lagunas. La capacidad mental de esta escritora ha estado a punto de convertir su obra en una exposición llana y cargada de ideas filosóficas y teológicas; de este peligro la ha sacado el diálogo de sus personajes, que son en rigor voces distintas de una misma conciencia.

Este monólogo en que Gertrudis von le Fort narra su magna peripécia anímica no es un caso insólito en la historia de las conversiones humanas ni como expresión de una cima en que el hombre o el artista se quedan solos. Porque no siempre es cosa fácil el hallar un confidente que entienda lo que bulle en el alma y nos hiere con su oscuridad. A veces vale más afrontar a solas el desplome de una convicción que nos acompañó durante muchos años o el nacimiento de una de esas creencias que alumbran súbitamente un mundo no imaginado. Por otra parte, hay vicisitudes a las que no consigue llegar nuestra palabra ¿Qué hacer entonces?

Quienes hayan leído con sosiego el *Libro de Job* saben muy bien el camino. No habla Job apenas de sus males, y sus amigos, los que van a consolarle, dicen cosas que no tienen mucho que ver con la tribulación ni con los remedios para salir de ella o para sobrellevarla con pa-

ciencia. Tanto Job como los amigos que hablan con él se dilatan en verdaderos monólogos en que parece gozarse la palabra nombrando los campos, la tierra, el mar, el cielo y las estrellas. Diríase que hay como fondo y aliento de esos monólogos una convicción que los penetra y que, por eso, no hace falta emplear recursos dialécticos para conven- cer a nadie, como ocurre, pongo por caso, en los diálogos de Platón.

Sin embargo, el hecho de que no sea necesario el convencimiento no agota las posibilidades de la palabra humana; cuando nos hallamos persuadidos de una cosa podemos hablar con nuestros semejantes para conmover su ánimo, de suerte que su convencimiento no sea estéril, confinado en los dominios de la mente. Lo que se intenta es incorporar a ese estado de conciencia todas las potencias de la personalidad. ¿No hay convicciones anacrónicas por desuso? ¿No hay una fe inerte junto a la fe viva que tiene arrestos para conformar el mundo a su imagen y semejanza? El libro de Gertrudis von le Fort nace de estos supuestos, y desde el comienzo hasta el fin se halla animado por ellos.

Cualquiera de las doctrinas estéticas que se ponga en juego para encasillarlo quedará aparte sin explicar nada, porque, entre otras muchas cosas, en lo que pudiéramos llamar sus elementos formales es en donde es más incierto. Sus calidades literarias, conceptuales y huma- nas, brotan aquí y allá, sin orden ni concierto, como ocurre en los ver- daderos monólogos, cuando el autor brega con sus dudas o cuando, maravillado ante el mundo, tiembla de santo amor y pretende imbuír- noslo más tarde valiéndose de la palabra. Por lo que hace a la expe- riencia de Gertrudis von le Fort, basta abrir las primeras páginas de su libro para convencerse de que es honda, vastísima y muy rica. De ahí esa fuerza avasalladora con que aparece Roma en los primeros ca- pítulos. También se explica así el caudal de reminiscencias de la anti- güedad pagana que se despierta alrededor de la abuela de la protago- nista. Y las intuiciones derramadas en abundancia por todos los veri- cuetos del libro; y las ideas sobre la vida y sobre la fe que campean como hallazgos de un valor inestimable.

El velo de Verónica se ha escrito de un solo aliento y con un em- peño muy ambicioso. La autora, atenta sobre todo a la expresión de sus más íntimas vivencias, parece haber descuidado el acoplamiento de las partes de su obra y la justa proporción que conviene a cada una. Gertrudis von le Fort nos deja un testimonio apasionado y diáfano de su experiencia decisiva. El asombro no tolera la meditación so-

segada que procura luego la armonía de la obra; y bien claro está que *El velo de Verónica* se halla penetrado de asombro y de esa actitud sin nombre que nos hace bendecir los caminos de la vida y nos fuerza a buscar a nuestros semejantes para decirles a medias palabras dónde está la dicha más sagrada y cómo han de disponer sus potencias para alcanzarla algún día.

Es de notar que este libro se haya escrito en primera persona, a la manera de una autobiografía; pero no acertaría quien buscase claridad en las cosas que se dicen: hay, de una parte, el contenido de la obra, lo que se narra o se discute, los personajes y las ideas; de otra parte, está el temple de ánimo con que todas esas cosas fueron vistas o contadas. No hay en el contenido de este libro de Gertrudis von le Fort nada que esté en él con sus perfiles y su fisonomía; la inefable claridad que buscamos en esta clase de monólogos está en el temple de ánimo de la autora, y se nos revela en cuando damos con la pregunta: ¿Por qué ha escrito Gertrudis von le Fort este largo soliloquio? Imaginad lo que acontece en el alma que ve la revelación de un mundo y de una nueva esperanza; figuraos cómo recordará sus caminos ya recorridos, que ahora le aparecen desdeñables, y cuál será el estado de conciencia que despierte en ella la visión sosegada y venturosa del futuro.

Hacer este viaje con Gertrudis von le Fort sería deleitoso. Entresacando ideas y vislumbres de su obra, al cabo de algún tiempo, se daría feliz remate a esta bellísima aventura. Lo que ocurre es que este intento rebasa las proporciones de una nota bibliográfica y requiere lugar aparte.—EMILIANO AGUADO.

La vida universitaria en los pueblos anglosajones, por M. Herrero García. Editorial Lis. Madrid.

Como la propia vida que retrata es este libro alegre, pero con una alegría disciplinada, y tiene cierta grave sencillez orientada hacia la exactitud. Más que ligero ingrávido, sin una detención en el proceso narrativo, rico y preciso de detalles, agudo y fiel de observación, pudiera decirse, y es indudablemente su mayor elogio, que el libro no se va leyendo, se va viviendo imaginativamente, mientras se avanza en su lec-

tura. Después, al recordarlo, pienso que el estudiante español sentirá que se le renueva y vivifica un viejo poso de tristeza. Es difícil, muy difícil, renunciar a la nostalgia de haber perdido un don, y quizá la vieja, bella y noble vida inglesa universitaria es no sólo un ejemplo, sino un don.

Con estricta sujeción al título y al tema no intenta explicarnos el autor ni el cuadro de enseñanzas ni su valor formativo profesional. Insiste, en cambio, minuciosa y ordenadamente sobre la convivencia universitaria detallando la organización propia de los colegios, los usos y costumbres estudiantiles distribuidos en las horas del día, la característica organización de la vida religiosa, el perfecto funcionamiento de bibliotecas y medios auxiliares y el sentido que dentro de una tradición potenciadora alcanza el hecho más trivial o aparentemente nimio.

No trata, ciertamente, el autor de encubrir su admiración por la Universidad inglesa. Sin querer y queriendo rebrota ésta continua y apasionada, aunque lucidamente entre las páginas del libro y referida no sólo a la perfección orgánica del funcionamiento de los colegios, sino también, y aun primordialmente, al sentido especial de su enseñanza. Para aclararle al lector este sentido prefiero citar sus propias palabras sobre este tema, pues me parecen características e imprescindibles. Dice el Sr. Herrero:

“Suelen los franceses sonreír maliciosamente al oír hablar de las Universidades inglesas, suelen, en general, sonreír al hablar de cualquier manifestación de cultura extranjera. La verdad es que entre la concepción universitaria de Cambridge y la de París hay un abismo más grande que el de *inter te et mulierem*. Aquí se maravillan de oír que las vacaciones han comenzado el 12 de diciembre; pero cuando se quedan enteramente estupefactos es cuando me preguntan por algún amigo estudiante y les digo que no ha podido venir conmigo porque se ha quedado *haciendo noches*. La explicación es esta: A la Universidad de Cambridge le importa, claro está, que sus alumnos estudien y asistan a clase y saquen sus honores en los exámenes, etc.; pero este interés es muy elástico, y para todo hay atenuantes y expedientes facilitativos. Ahora lo que es inconcuso y dogmático es que el alumno ha de dormir sesenta noches cada trimestre en su colegio. ¿Que llega tres días después, o cinco, o diez después de empezado el curso? Pues se queda tantos días después de terminadas las clases a *hacer noches*. Muy bien puede un estudiante ponerse enfermo en Londres o en París unos días

cuando se dirige de los paternos lares a la Universidad. ¡Somos tan frágiles! La Universidad lo comprende todo, y con un certificado médico la cosa queda arreglada; pero no comprende que no se duerman sesenta noches cabales en Cambridge. Esto da la medida de lo que otras veces he indicado: allí van los estudiantes a aprender una vida, y ésta no se aprende sino viviéndola. El residir es, pues, más importante que todo.”

La anécdota es desde luego relevante e importantísima para comprender la diferencia de sentido que tiene la Universidad inglesa con la totalidad de las Universidades europeas. No es una Universidad técnica y meramente profesional, sino más bien educativa. No reduce el aprovechamiento de su función a la formación profesional de sus alumnos, sino que representa un sentido total de la cultura en el cual lo religioso y lo social adquieren la misma importancia y valoración que la técnica de la enseñanza intelectual propiamente académica, desde el punto de vista europeo. La consecuencia es clara: es una Universidad formativa no sólo de profesionales y profesores, sino, antes bien, de ciudadanos. Más que un centro docente, o al menos en igual medida, es una residencia en donde el cuadro de enseñanzas no tiene más valor que el factor *tiempo*. Residir en ella es por lo menos tan importante como estudiar, y es así como aprenderemos a dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. No es preciso insistir sobre el valor ejemplar y total de este sentido de la enseñanza que servirá en su día, técnicamente para enseñar, y humanamente para vivir. En los honores universitarios se comienza a establecer la jerarquía de toda la vida social inglesa.

Y pensando en esto se me viene a las mientes el recuerdo de que la escuela de convivencia para el español de hace unos años era el cuartel. El pueblo español así lo sabe, lo vive y lo dice. El servicio de armas era la dura escuela de nuestra experiencia de convivencia popular. Allí aprendimos los españoles a vivir, y allí se nos inculcó lo que tenemos de sentido jerárquico y social, a la vuelta también, ciertamente, de argucias y malicias. Para la totalidad del pueblo el servicio de armas era como el bachillerato de la vida social. Y si era dura esta enseñanza no era estéril. Nos faltó, en cambio, un instrumento semejante para la formación social de minorías rectoras. En Inglaterra, no. En Inglaterra hubo esta gran escuela, que es su Universidad, de formación de minorías.

Quizá la visión que de otras Universidades, la francesa y la norteamericana, nos da el Sr. Herrero, peque bastante de esquemática y aun algo de partidista. Más originales y valiosas son, sin embargo, las referencias a la segunda que a la primera, y aun algunas de las caracterizaciones tipológicas del norteamericano son agudas o interesantes. Sin embargo, el interés del libro se concentra en su primera parte, escrita con más amor y enriquecida con más frecuentes adivinaciones. Ameno es siempre, desde luego, y aun en muchos instantes aleccionador.

Piensa el autor que este sentido de educación total que caracteriza a la Universidad inglesa es una consecuencia de su carácter medieval, y la facilidad con que el inglés se acomoda a la tradición. Y esto le sirve para establecer una analogía entre ella y nuestros Colegios mayores renacentistas. Muy buena parte de verdad existe en ello, y no debemos echar la observación en saco roto; pero no hay tradición viva que no se llene de sentido actual. La Universidad inglesa es muy antigua y muy moderna también. En esto estriba, para nosotros, su lección.—L. R.